

© 2025. И. А. Беляева

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
г. Москва, Россия

Ария “Casta diva”, «шум сфер» и «безмятежная тишина» в романе Гончарова «Обломов»: дантовский контекст музыкальной темы

Аннотация: В статье представлен анализ музыкального текста в романе «Обломов», исходя из дантовского кода прозы Гончарова. Каватина Нормы соотнесена с другими звуковыми мирами романа — «шумом сфер» и «безмятежной тишиной» Выборгской стороны. Метафора «шум сфер» репрезентирует пифагорейское учение о небесной музыке, которая звучит в высших кругах Чистилища, но захватывает и «мелкий шум природы». У Данте это происходит на фоне пения Мателды и ввиду воли Беатриче, а у Гончарова описано в плане новой жизни Обломова, где на фоне музыки “Casta diva”, которую исполняет пока еще не Ольга, а условная, аллегорическая женщина, кипит обыкновенная жизнь. «Шум» Выборгской стороны может преодолеть земную горизонталь, но в романной реальности этого не происходит, там отсутствует музыка. Крымская глава, наоборот, пронизана музыкой, гармонизирующей и возвышающей повседневность. В итоге “Casta diva” оказывается важнейшей музыкально-смысловой «точкой» романа. Ее значение не сводимо к любовной линии Обломова и Ольги и распространяется на всю событийность, предполагая возможность новой жизни для современного человека.

Ключевые слова: И. А. Гончаров, В. Беллини, Данте, «Обломов», ария “Casta diva”, «Божественная Комедия», русский роман, музыка.

Информация об авторе: Ирина Анатольевна Беляева, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Россия, Ленинские горы, 119991 г. Москва; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2840-4034>

E-mail: belyaeva-i@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 18.12.2024

Дата одобрения статьи рецензентами: 06.04.2025

Дата публикации статьи: 25.09.2025

Для цитирования: Беляева И.А. Ария “Casta diva”, «шум сфер» и «безмятежная тишина» в романе Гончарова «Обломов»: дантовский контекст музыкальной темы // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 3. С. 32–65. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-3-32-65>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution
4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 7, no. 3, 2025, pp. 32–65. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 7, no. 3, 2025, pp. 32–65. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2025. Irina A. Belyaeva

Lomonosov Moscow State University

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

Aria “Casta Diva,” “Noise of the Spheres” and “Serene Silence” in Goncharov’s Novel *Oblomov*: Dante’s Context of the Musical Theme

Abstract: Based on the Dantean code of Goncharov’s prose, the article presents an analysis of the musical text in the novel *Oblomov*. Norma’s cavatina is related to another sound worlds of the novel — the “noise of the spheres” and the “serene silence” of the Vyborg side. The metaphor “noise of the spheres” represents the Pythagorean teaching about heavenly music, which sounds in the highest circles of Purgatory, but also captures the “small noise of nature.” In Dante, this happens against the backdrop of Matelda’s singing and due to the will of Beatrice, and in Goncharov it is described in the plan of a new life, on which Oblomov is working, where, against the background of the music “Casta diva,” which is not yet performed by Olga, but by an allegorical woman, ordinary life is in full swing. The “noise” of the Vyborg side can potentially overcome its earthly horizontal, but in the novel’s reality, this does not happen; there is no music there. The Crimean chapter, on the contrary, is permeated with music, harmonizing and elevating everyday life. As a result, “Casta Diva” becomes the most important musical and semantic “point” of the novel. Its sound is not reducible to the love line of Oblomov and Olga and extends to all events, suggesting the possibility of a New Life for modern man.

Keywords: I. A. Goncharov, V. Bellini, Dante, *Oblomov*, aria “Casta Diva,” *The Divine Comedy*, Russian novel, music.

Information about the author: Irina A. Belyaeva, DSc in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2840-4034>

E-mail: belyaeva-i@mail.ru

Received: December 18, 2024

Approved after reviewing: April 06, 2025

Published: September 25, 2025

For citation: Belyaeva, I. A. “Aria ‘Casta Diva,’ ‘Noise of the Spheres’ and ‘Serene Silence’ in Goncharov’s Novel *Oblomov*: Dante’s Context of the Musical Theme.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 3, 2025, pp. 32–65. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-3-32-65>

Тема «Гончаров и музыка» не была обойдена вниманием исследователей, которые, с одной стороны, осторожны в оценках музыкальной эрудиции писателя, с другой — констатируют наличие в его текстах значительного музыкального материала.

«Пушкин и музыка. Лермонтов и музыка, Толстой и музыка... Хорошо знакомые, привычные сочетания, не правда ли?» — так открывает раздел о Гончарове Я. М. Платек в книге 1987 г., посвященной русской литературе и музыке, и продолжает: «В этом ряду автору “Обломова” до сих пор не находилось места», — задаваясь одновременно вопросом, почему так происходит. Ответ, по мысли Я. М. Платека, лежит в плоскости «излишнего доверия» исследователей к «антимузыкальным» свидетельствам некоторых современников писателя [Платек: 87]. Книга Я. М. Платека, отчасти в силу ее обращенности к широкой читательской аудитории, хотя и отличается системным взглядом на вопрос «Гончаров и музыка», все же свидетельствует только о его серьезной постановке. Можно, видимо, согласиться с Н. В. Калининой, автором относительно недавней и едва ли не единственной фундаментальной статьи о Гончарове и музыке, что «отдельных работ, посвященных анализу музыкальной составляющей в его жизни и творчестве, до сих пор нет» [Калинина 2004: 3]. Ситуация, насколько нам известно, принципиально не изменилась.

Однако музыкальный материал, используемый Гончаровым в некоторых его знаковых текстах, привлекал повышенное внимание исследователей. Речь идет об арии “Casta diva” из оперы В. Беллини «Норма» (1831)¹ и романе «Обломов», хотя музыкальные цитаты легко обнаруживаются и в других текстах Гончарова. Отчасти в силу канонического статуса романа «Обломов» в русской культуре и в творчестве Гончарова, а отчасти по причине особой функциональ-

¹ Либретто Ф. Романи по одноименной драме Ф. Суме.

ности арии “Casta diva”, эта страница музыкальной темы имеет свою самостоятельную и довольно развернутую историю. Особенно это ощутимо по сравнению с интересом ученых к другим музыкальным событиям в прозе писателя, которые как бы потерялись в тени музыкальной темы романа «Обломов».

Достаточно полно история вопроса о “Casta diva” представлена работе Н. В. Калининой, посвященной музыкальным параллелям «Обломова» [Калинина 2011: 60] и в ею же подготовленной словарной статье о музыке в «Обломовской энциклопедии» [Калинина]. Дополнить библиографический список, составленный исследовательницей, можно опубликованными позднее работами, в которых музыкальный материал романа проецируется на смысловую ситуацию «симпатии» в романе «Обломов»¹, на дискурсивные параллели музыки и разговора², музыки и голоса Ольги³ или даже на манипуляторские интенции героини⁴. Исследователей всегда интересовал вопрос выбора Гончаровым музыкального материала, время его появления в тексте и функциональность музыкальной темы и словесного содержания этой арии.

Обращение писателя именно к каватине Нормы объясняется не в последнюю очередь личными мотивами. Специалисты отмечают, что Гончаров предпочитал итальянскую музыку немецкой и тем более русской⁵, голосовую — инструментальной [см.: Калинина 2004:

¹ См.: «Обломов не только наслаждается музыкой и пением, как Штольц, а осмысляет природу музыки, которая способствует взаимодействию и согласию крайностей, побуждая к акту симпатии — *со-гласию голосов*» [Ковач: 137].

² См.: «...в качестве результата впечатлений от музыки Обломов включает в Ольгу, и признается в этом; здесь разговор и музыка играют равноправные роли» [Рёриг: 187].

³ См.: «Слово “голос” также содержит в себе фонограмматические единицы имени “Ольга”» [Молнар 2012: 282].

⁴ См.: «...подобно сиренам, Ольга пытается очаровать Илью Ильича своим прекрасным пением и заманить героя в новые для него отношения и в другую жизнь, от которой он когда-то уже отказался» [Зайцева, Рудакова: 13].

⁵ «Может вызвать некоторое недоумение, — пишет Я. М. Платек, — что на страницах мемуарных заметок или писем Гончарова мы практически не находим отклика на современные ему завоевания русской музыки.

8–10], поэтому «Норма» вполне соответствовала его вкусам, которые разделяли многие современники писателя. Например, в стихотворении «Норма», впервые опубликованном в журнале «Москвитянин» в 1844 г., А. А. Фет обратит внимание на популярность этой мелодии: «За кормою струйки вьются, / Мы несемся в челноке, / И далеко раздаются / Звуки Нормы по реке. <...> Поневоле песни льются: / Ты с гитарою в руке, / И далеко раздаются / Звуки Нормы вдалеке» [Фет: 74]. В музыкальном обзоре В. Ф. Одоевского за 1845 г. читаем: «<...> зайдете ли к знакомому семейству, хоть живи оно на Выборгской, уж непременно посадят там дочку за фортепьяно и заставят ее пропищать арию “Нормы” или какой-нибудь другой оперы» [Одоевский: 50]. Причем, как подчеркивают Линн и Уэсли Фишеры, авторы одной из первых статей о музыкальной теме “Casta diva” в романе «Обломов», несмотря на наличие русских переводов оперы Беллини, представленных на русской сцене — например, так «Норма» была поставлена в Нижнем Новгороде 8 мая 1850 г. [Fisher: 114] — все-таки широкое хождение в России получил именно оригинальный вариант на итальянском языке¹. Поэтому русское музыкальное сообщество в 1840-е гг. с энтузиазмом обсуждало пение итальянских исполнительниц — Терезы де Джули-Борзи, Эрминии Фреццолини, Джулии Гризи. В партии Нормы в России прославилась и Полина Виардо-Гарсия, испанка по происхождению. Одно из развернутых описаний воздействия оперы Беллини на русскую публику находим у В. П. Боткина в обзоре «Итальянская опера в Петербурге в 1849 году». «В музыке Беллини забываешь об украшениях, столь свойственных духу итальянского пения: эти простые мелодии, эта задушевная музыка так прямо идут к сердцу...» — пишет критик [Боткин: 88]. Особенно это касается исполнения партии Нормы итальянской певицей Дж. Гризи. В. П. Боткин подчеркивает манеру ее игры и степень высочайшего, с его точки зрения, соответствия трагическому образу жрицы². Сло-

<...> Ну уж такова была его натура: ему вообще близко было все отстоявшееся, проверенное и, так сказать, утрясенное временем» [Платек: 90].

¹ “Nonetheless, it was in its original form that Norma gained a wide-spread audience within Tsarist empire” [Fisher: 106].

² «В “Норме” спокойно и холодно вызывает она к “целомудренной богине Ночи” (Casta diva) <...>. Эти краткие слова, это спокойное положение жрицы не могут взволновать чувств певицы; только с той сцены,

вом, Гончаров вполне разделял общее увлечение оперой Беллини, но для него каватина Нормы имела еще и глубоко личное значение, поскольку ему очень нравилось, как ее исполняла Е. П. Майкова, которую принято считать одним из прототипов Ольги Ильинской¹.

Маловероятно также, чтобы Гончаров, помимо красоты самой музыки, которой было заворожено большинство современников, не учитывал ее содержание, в том числе те трагические интонации, о которых писал В. П. Боткин. Поэтому ученые давно и справедливо обратили внимание на смысловые параллели романа и оперы. Так, отмечалась общность между пассивностью молитвы Нормы, которая контрастирует своим спокойствием с воинственными событиями сюжета², и неспешным обломовским миром, противостоящим современной реальности, требующей от человека активности. Американские исследователи Линн и Уэсли Фишеры подчеркивали интерес Гончарова к драматической ситуации, в которой оказалась Норма: она вынуждена произносить молитву о мире в тот момент, когда мучается от сознания своей преступной любви к Поллиону и его неверности, а хор

где Адальджиза приходит к ней с своим признанием, начинается драматическое положение “Нормы”, и с этой сцены уже не узнать в Гризи прежнюю равнодушную жрицу. Мы слишком испорчены искусственностью и эффектацией в пении, нам должно привыкнуть к этой благородной искренности певицы, которая не хочет показывать растроганности там, где она не чувствует ее, не придает своему голосу ложной вибрации, которая большинством публики очень часто принимается за выражение страсти или взволнованного чувства. Зато, как электрический ток, потрясает зрителей эта глубокая истина выражения. Одним словом, одним звуком Гризи передаст всю внутреннюю драму “Нормы”...» [см.: Боткин: 91–92].

¹ «Влияние Екатерины Павловны осязаемо проявилось в том, что было написано и переработано в Петербурге. В черновой марииенбадской рукописи появление Ольги происходит в 5 главе II части романа <...>. В тексте, переработанном в Петербурге, знакомство Обломова с Ольгой связано с музыкой. Артистизм героини усилен» [Чемена: 39].

² “‘Casta diva’ <...> is a declaration of peace in the midst of demands for action, a victory of passivity. The tension between action and non-action is also to be found in Bellini’s music itself” («“Casta diva” <...> это декларация мира среди требований действия, победа пассивности. Напряжение между действием и бездействием можно обнаружить и в самой музыке Беллини») (Перевод наш. — И. Б.) [Fisher: 109].

при этом требует от нее войны¹. В. А. Недзвецкий отмечал несколько иной аспект сходства эмоционального содержания музыки и истории героев. Ученый считал, что «драматичный для Ильи Ильича и Ольги Ильинской исход их любовной “поэмы” предсказан трагической судьбой заглавной героини оперы» [Недзвецкий 2010: 38]. И хотя прямых совпадений в судьбах персонажей романа и оперы все-таки нет, мы бы не стали считать подобного рода интерпретации, сближающие события оперы и романа, избыточными.

Как не стали бы отказываться и от религиозного подтекста включенной в роман музыкальной темы, хотя видеть в молитве, которую возносит Луне языческая прорицательница Норма, элементы «почитания Богородицы» [Старыгина: 94] посчитали бы не вполне корректным, что уже отмечалось в научной литературе [Калинина 2011: 62]. Между тем молитвенный посыл арии очень важен, и его нельзя отрицать на том основании, что тут мы никоим образом не имеем дело с христианским материалом. К тому же и молитва, в том числе в христианстве и едва ли не в любой религии, вовсе не знак пассивности, как полагают Л. и У. Фишеры, а скорее выражение внутренней действенности, недаром принято говорить о силе молитвы.

Однако нельзя не согласиться с тем, что музыкальная тема “*Casta diva*” является «средством для создания невербального любовного контекста» в романе, потому что, действительно, «мы слышим только начало пьесы, ее первую музыкальную фразу» и «дешифровать стихи» как «обычное речевое сообщение» не можем [Калинина 2004: 14]. Хотя большинству читателей, по крайней мере современникам Гончарова, содержание каватины было известно, поэтому и не за чем было ее проговаривать / пропевать полностью. Однако согласимся, что ария Нормы, упоминающаяся в романе неоднократно, служит своего рода «сигналом присутствия в той или иной сцене темы любви» [Калинина 2004: 15]. Акцент при этом делается на динамике личных отношений Обломова и Ольги. Каватина из оперы Беллини расценивается исследователями в романе Гончарова как «символ любви-страсти, стихийного всепобеждающего чувства, высокой духовности, единения

¹ “Norma sings of peace while tormented by the secret of her guilty love and Pollione’s unfaithfulness and while the chorus is pressuring her for war” [Fisher: 109].

влюбленных» [Отрадин: 124] и даже как «“музыкальная” диалектика души» [Ермакова: 141].

В то же время, помимо любовной темы “Casta diva” в романе есть еще и «звуки Шуберта» [Гончаров 1998: 265] и «варьядии Герца» [Гончаров 1998: 158, 422]. Композитор Анри Герц был очень популярен в те годы благодаря своим техничным музыкальным сочинениям и интересен еще и тем, что он переложил в жанре фантазии известные музыкальные темы из разных опер, в том числе из «Нормы»¹ [см.: Fisher: 113]. Но едва ли не важнее по своему значению в романе присутствие в нем высшей музыки. Это «шум сфер», который восходит к пифагорейскому учению о музыкальной гармонии, на что особо указывают комментаторы академического издания [см.: Гродецкая 2004: 561]. Есть в романе и другой шум, из которого состоит «безмятежная тишина» Выборгской стороны. Он условно складывается из «лая» и «скаканья на цепи собаки», «скрипа ворот», «треска канарейки», «треска кофейной мельницы», «хлопанья дверей» [Гончаров 1998: 296, 316, 327, 339, 340, 347, 372, 375, 430, 471] и проч. Но смысл этой «антимузыкальной» шумовой оркестровки, с которой ассоциируется дом Пшеницыной, как будто и не интересовал исследователей, хотя отсутствие музыки в том мире, где Обломов обрел покой, у Гончарова не может быть случайностью.

Итак, если ария Нормы оказывается мелодией земного чувства, музыка сфер — небесного, то шум Выборгской стороны своей какофонией, вероятно, означает нечто противоположное и земному и небесному. Но возможно, что это не совсем так, необходимо проследить соотношенность между вышеназванными музыкальными рядами. В любом случае эти звуковые точки романа представляют собой важные координаты его единой музыкально-смысловой палитры.

Возможным вектором «дешифровки» музыкальной ткани романа, на наш взгляд, может стать дантовский код прозы Гончарова, который позволит взглянуть иначе на противопоставление в «Обломове» страстной по своим эмоциям арии Нормы и стоящей надо всем земным музыке сфер, а также уяснить значение шумового оркестра, играющего «безмятежную тишину» Выборгской стороны. Безусловно, “Casta diva” является центральной в романе музыкальной цитатой, притягивающей к себе все остальные звуковые пласты.

¹ Фантазия и вариации на тему Беллини, Op. 90.

Интерес Гончарова к Данте, возникший еще в годы его обучения в Московском университете, в настоящее время признается исследователями [Беляева 2007, Беляева 2016, Калинина 2012, Мельник 2021]. Романские задачи, которые ставил перед собой писатель, причем это касается как всей трилогии, так и собственно романа «Обломов»¹, во многом обуславливались идеей «пробуждения» современного человека, преобразования его из «ветхого» в «нового» («Обрыв»), которая у Данте имела свою мотивную систему и ряд узнаваемых признаков, воспроизводимых и Гончаровым. Не вдаваясь сейчас в детали того, как Гончаров трансформировал дантовскую модель и адаптировал ее к современному материалу, отметим лишь, что особое значение в деле спасения погрязшего в рутине мертвой жизни современного человека Гончаров, вслед за Данте, отдавал женскому началу. Оттого мотив новой жизни, которая открывалась для гончаровского героя главным событием — встречей с женщиной — оказывался центральным.

Однако встреча Обломова с Ольгой Ильинской не предшествует, как подчас иногда кажется читателю, а следует из «плана», или «узора» новой жизни, который сложился у героя уже давно как своего рода самостоятельная «сфера», как пространство другого бытия, в котором он хотел бы существовать, спасаясь от мертвой жизни, которой живет большинство окружающих его людей (например, визитеры Волков, Судьбинский, Пенкин из первой части романа и другие, о которых Обломов скажет Штольцу, что они «мертвецы»²). Иногда исследовате-

¹ Важно, что архитектоника «Божественной Комедии» воспроизводилась Гончаровым как на макроуровне, т. е. в рамках романной трилогии, где каждому роману отводилась картина соответственно «вечной пагубы», сна души и пробуждения, так и на микроуровне — в отдельном романе присутствовали все три этапа пути человека, хотя акцент был сделан только на одном из них. Важно, что не только трилогия, но и каждый роман — своего рода «Божественная Комедия» в миниатюре [см.: Беляева 2007].

² «Всё это мертвецы, спящие люди, хуже меня, эти члены света и общества! Что водит их в жизни? Вот они не лежат, а спуют каждый день, как мухи, взад и вперед, а что толку? Войдешь в залу и не налюбуешься, как симметрически рассажены гости, как смиренно и глубокомысленно сидят — за картами. Нечего сказать, славная задача жизни! Отличный пример для ищущего движения ума! Разве это не мертвецы? Разве не

ли расценивают этот «план» Обломова как некое единичное событие¹, в котором привычные атрибуты патриархально-идиллического усадебного мира, куда входят и сад, и цветы, и еда, и добродушие, едва ли не случайно объединяются с мелодией “Casta diva”. И при такой оптике появление арии Нормы действительно «кажется неожиданным» [Ермакова: 135]. Но труд Обломова над «узором жизни» [Гончаров 1998: 65] был далеко не внезапным мечтанием. Это было, по крайней мере так следует из VI главы первой части романа, самое главное его дело, в основе которого лежала «внутренняя вулканическая работа» его «пылкой головы» и «гуманного сердца», о которой кроме Штольца никто не знал: «<...> все думали, что Обломов так себе, только лежит да кушает на здоровье, и что больше от него нечего ждать; что едва ли у него вяжутся и мысли в голове» [Гончаров 1998: 67]. И вот в центре этого обломовского «узора» / «плана»² по пересозданию своей и отцовско-дедовской старой жизни в новую, где было много от «старого» (еда, неспешность, праздность), но и немало «нового» (книги, ноты), оказывалась женщина, чей общий портрет еще не был персонифицирован, но представлен в бытовых и одновременно в бытийных, музыкальных очертаниях.

спят они всю жизнь сидя? Чем я виноватее их, лежа у себя дома и не заражая головы тройками и валетами?» [Гончаров 1998: 173].

¹ «В сознании читателя, как правило, образ обломовской “мечты” существует в том единственном варианте, в каком он представлен самим героем» в разговоре с Андреем Штольцем [Ермакова: 135].

² В романе «Обломов» «узор» становится отчасти метафорой «плана» переустройства жизни, который обдумывает герой. Эти слова употребляются в близких значениях, хотя и не равны, поскольку «узор» относится более к поэтической стороне будущего, а «план» — к практической, но это нераздельные грани одного дела, которым живет Обломов: «Он всё собирался и готовился начать жизнь, всё рисовал в уме *узор* своей будущности; но с каждым мелькавшим над головой его годом должен был что-нибудь изменять и отбрасывать в этом *узоре*»; «Что ж он делал? Да всё продолжал чертить *узор* собственной жизни»; «От этого большую часть *узора* жизни, который он чертил в своем уединении, занимал новый, свежий, сообразный с потребностями времени *план* устройства имения и управления крестьянами»; «постараюсь поскорей набросать на бумагу *план*-то свой»; «Основная идея *плана*, расположение, главные части — всё давно готово у него в голове; остались только подробности, сметы и цифры»; «Он несколько лет неутомимо работает над *планом*» (Курсив наш. — И. Б.) [Гончаров 1998: 55, 63, 8, 53, 65].

Наиболее полно, хотя и фрагментарно, потому что герой рассказывает далеко не все, свой план жизни Обломов изложил Штольцу в IV главе второй части романа. Из него читатель узнает, что главным критерием начала этой новой жизни для героя оказывается отъезд в деревню. «Потом, — сразу замечает Обломов, — я бы уехал не один, а с женой...» [Гончаров 1998: 175]. И далее идет рассказ о, казалось бы, вполне бытовых вещах — о чаепитии, совместных прогулках, катании на лодках, чтении и музицировании, — хотя и эстетически, а точнее, эротико-эстетически осмысленных. Не случайно Штольц замечает: «Да ты поэт, Илья!» [Гончаров 1998: 177] Притом грань между высоким, как бы бытийным (чтением и музицированием) и бытовым (упоминанием ананасов или арбузов) стирается:

А тут то записка к жене от какой-нибудь Марьи Петровны, с книгой, с нотами, то прислали ананас в подарок или у самого в парнике созрел чудовищный арбуз — пошлешь доброму приятелю к завтрашнему обеду и сам туда отправишься... [Гончаров 1998: 178].

И, как справедливо уже отмечали исследователи, музыка у Гончарова как бы растворяется в съестном изобилии¹, «описывается как “вкусная”» [Калинина 2004: 10] и сама оказывается источником «насыщения» [Fisher: 109]:

А на кухне в это время так и кипит; повар в белом как снег фартуке и колпаке суетится; поставит одну кастрюлю, снимет другую, там помешает, тут начнет валять тесто, там выплеснет воду... ножи так и стучат... крошат зелень... там вертят мороженое... До обеда приятно заглянуть в кухню, открыть кастрюлю, понюхать, посмотреть, как свертывают пирожки, сбива-

¹ «Можно <...> поразиться странной смеси гастрономии и музыки и вообще воспринять этот взволнованный монолог иронически, но едва ли такое прочтение текста будет адекватно его действительному смыслу. Упоминание оперной арии в ряду насущного, жизненно необходимого, хотя и изысканного, небудничного, делает ее действительно насущной, чрезвычайно важной для Обломова, и в то же время сокровенной, сакраментальной, глубоко личной, желанной. Его тоска по “обломовскому раю” есть тоска по изобилию — изобилию материальному и духовному» [Янушевский: 57].

ют сливки. Потом лечь на кушетку; жена вслух читает что-нибудь новое; мы останавливаемся, спорим... [Гончаров 1998: 178].

Все это как будто напоминает обломовское житье, на что и указывает Обломову Штольц, но герой реагирует на это сравнение довольно резко, «почти обидевшись»: «Разве у меня жена сидела бы за вареньями да за грибами? Разве считала бы тальки да разбирала деревенское полотно? Разве была бы девок по щекам? Ты слышишь: *ноты, книги, рояль, изящная мебель?* (Курсив мой. — И. Б.) [Гончаров 1998: 179].

Из знаковых для Обломова отличительных черт его нового мира, которого не было в Обломовке, названы ноты и рояль, которые не только репрезентируют музыку, но и, вкупе с тем, что они присланы жене, обозначают некоторую *музыкальную ситуацию: женщина, исполняющая музыку.*

А далее следует кульминация обломовского «узора» новой жизни, «основная идея» которого, «главные части — все давно готово у него в голове» [Гончаров 1998: 65]. Этой кульминацией и служит “Casta diva”.

Интересно, что музыка, хорошо известная современникам Гончарова и читателям его романа, возникала в тексте на фоне не просто алиментарном, но, если так можно сказать, сложносочиненном. Картины природы («свалит жара», «сыро в поле», «темно, туман, как опрокинутое море, висит над рожью») сочетались с идиллическими сценами («мужики идут с поля, с косами на плечах», «там толпа босоногих баб, с серпами, голосят») — и тут, кстати, также возникал музыкальный мотив пения — и с островками съестного довольства: «отправили бы телегу с самоваром, с десертом в березовую рощу, а не то так в поле, на скошенную траву, разостлали бы между стогами ковры и так блаженствовали бы вплоть до окрошки и бифстекса», «в доме уж засветились огни; на кухне стучат в пятеро ножей; сковорода грибов, котлеты, ягоды... тут музыка...» [Гончаров 1998: 179].

Вот на этом сложном фоне, где только к концу предметного ряда, состоящего из стучащих ножей, готовящихся грибов, котлет и ягод, возникает “Casta diva”, которая и формирует, и фактически скрепляет тот новый мир, в котором современный человек, согласно Обломову, может спастись. Причем этот мир никак не может быть равен «дедовскому», идиллическому благобытию природы и человека. То есть музыка, эта мелодия для Гончарова и его героя — своего рода знак нового,

чаемого идеального состояния, которое Н. Е. Осипов верно назвал не «обломовщиной» (к ней герой вовсе не хотел возвращаться), а «обломовством», в котором было «касание мирам иным» [Осипов: 182] и которое так привлекало к нему и Ольгу, и Андрея Штольца.

Итак, первым эту мелодию читатель слышит не от Ольги, а от самого Обломова: «*Casta diva... Casta diva!*» — запел Обломов. — Не могу равнодушно вспомнить “*Casta diva*”, — сказал он, пропев начало каватины» [Гончаров 1998: 179]. И для него именно эта музыка — своего рода выражение женского страдания и любви, которые нельзя выразить словами и которые сложно определить в принципе: «Как выплывает сердце эта женщина! Какая грусть заложена в эти звуки!.. И никто не знает ничего вокруг... Она одна... Тайна тяготит ее; она уверяет ее луне...» [Гончаров 1998: 179]. Не будем забывать, что Норма просит в своей молитве «чистую богиню» и помочь, и покарать изменившего ей Поллиона, и спасти во имя любви. Тут соединяется общее, поскольку Норма ответственна за победу своих соплеменников, и ее личное переживание. Так, по мысли Гончарова, всегда ведут себя великие женщины, которые в трудный момент встают с колен и идут, неся свой и общий крест, — и спасают. Красноречиво об этом свидетельствует знаменитый нарратив Райского в «Обрыве». Герой Гончарова наблюдает за Татьяной Марковной Бережковой, которая на своих плечах несла в гору тяжелые грехи, свои и чужие, а за ней возникал и другой «ряд женских исторических теней в параллель бабушке» [Гончаров 2004: 668]. В истории и памяти эти женщины¹ остались благодаря тому, что

¹ «Виделась ему (Райскому. — И. Б.) в ней — древняя еврейка, иерусалимская госпожа, родоначальница племени — с улыбкой горделивого презрения услышавшая в народе глухое пророчество и угрозу: “снимется венец с народа, не узнавшего посещения”, “придут римляне и возьмут!”»; «Пришла в голову Райскому другая царица скорби, великая русская Марфа, скованная, истерзанная московскими орлами, но сохранившая в тюрьме свое величие и могущество скорби по погибшей славе Новгорода, покорная телом, но не духом, и умирающая всё посадницей, всё противницей Москвы, и как будто распорядительницей судеб вольного города. Толпились перед ним, точно живые, тени других великих страдалец: русских цариц, менявших по воле мужей свой сан на сан инокинь и хранивших и в келье дух и силу; других цариц, в роковые минуты стоявших во главе царства и спасавших его...»; «Такую великую силу — стоять под ударом грома, когда всё падает вокруг, — бессознательно, вдруг, как клад найдет,

оказались способными вести за собой слабых. Музыка “Casta diva” семантически близка воображаемой Райским картине, где конкретный образ героини разрастается до аллегорического и даже символического значения, говорящего о роли женщины в преображении мира.

Так и безымянная женщина из музыки, которая звучала в плане Обломова (заметим, что героиня Норма им никак не называется) очень близка той, которая, согласно этому же плану, ходит в чепце, заваривает чай и является неким обобщенным образом жены героя, получившей от своей приятельницы ноты. Но одновременно она, как и легендарная героиня из оперы Беллини, — своего рода аллегория любой женщины, ее как бы высшая ипостась. Норма сама одновременно и грешница, и приближенная к богам, поскольку она жрица, легко может воплотиться в Ольгу Ильинскую, которая пока еще «очаровательное дитя», но у которой «вот голос, вот пение» [Гончаров 1998: 179], как скажет Штольц, и которая возьмет на себя горделивую задачу спасти Обломова. Поэтому “Casta diva” — это не исключительно тема Ольги, и не совсем тема Обломова, это тема, которая объемнее конкретных персонажей и которая выражает, по нашему глубокому убеждению, важнейший в романе дантовский мотив — Беатриче, имеющий прямое отношение к божественному источнику.

Как отмечал С. П. Шевырев, у которого учился Гончаров в Московском университете и который, скорее всего, и был первым посредником между тогда еще студентом Гончаровым и «Божественной Комедией» Данте, в своем научном сочинении, посвященном этой книге, Беатриче — это сложная аллегория, соединяющая сферу женского, даже вполне телесного (такова, как полагал ученый, природа итальянской культуры), с идеей Богословия¹. А в самой «Комедии» за ней за-

почует в себе русская женщина из народа, когда пламень пожара пожрет ее хижину, добро и детей» [Гончаров 2004: 668, 669].

¹ «Беатриса — первая любовь Данта, чувство его жизни. Художник-итальянец может любить науку (имеется в виду Богословие, и в первой публикации слово «наука» писалось с прописной буквы. — И. Б.) только в образе земной женщины. Это олицетворение, которое долго было предметом разных споров, объясняется нам апофеозом женщины в Италии, идеею Мадонны, любовью Петрарки к Лауре, Тасса к Элеоноре. Оно объясняется явлениями из истории другого искусства: живописцы давали черты своих возлюбленных ликам Мадонн, Святых мучениц,

креплены две стихии — света и музыки. То есть помимо известных символических цветов — белого, алого и зеленого (веры, любви и надежды) — важны именно свет и музыка.

Поэтике света у Данте и отражении ее в романах Гончарова мы сейчас касаться не будем, сошлемся на недавнее исследование [Мельник 2021], а вот музыка, которой, кстати, нет и не может быть в Аду, потому что там есть только «хаос всех разнозвучий» [Шевырев: 150], появляется в Чистилище и усиливается в Раю — полном торжестве Беатриче. И похожая художественная логика наблюдается и у Гончарова. С. П. Шевырев, описывая музыкальные темы в «Божественной Комедии», ссылается на Шеллинга, который «в своем рассуждении о поэме Данта характеризует три части оной следующим образом: Ад называет он пластическим, Чистилище живописным, Рай музыкальным» [Шевырев: 230].

И хотя С. П. Шевырев несколько критически воспринимает такое упрощенное распределение «характеристик» трех дантовских кантик, какое предложил Шеллинг, в своей работе он тоже подчеркивает, что для создания музыкального мира Рая поэт выбирает религиозные песнопения, и эта тенденция набирает силу от Чистилища к Раю. Пересказывая содержание Рая, С. П. Шевырев отмечает: «Весь Рай поет “Слава Отцу и Сыну и Святому Духу”» [Шевырев: 173]. Беатриче окружена молитвами и песнопениями. Причем музыкальность Чистилища как бы усиливается с появлением Беатриче. А Рай вообще представляет собой стихию музыки.

В жизнь Чистилища и особенно Рая, — отмечает С. П. Шевырев, — перенесены многие стихии жизни монастырской. Недаром в одном месте поэмы Рай именуется монастырем, а Спаситель его игуменом. Беатриса именует Рай церковью соборною (Basilica). Потому главное занятие душ

даже отвлеченных добродетелей. В таком же смысле и Дант олицетворял науку своего века и своей жизни, богословие (в первой публикации — с прописной буквы. — И. Б.), в образе, ему столь любезном. Италия есть страна-апофеоз: в ней много остатков этого язычества, которое всякое чувство претворяет в божество, всему замечательному на земле строит храм, статую, памятник. Это нераздельно с ее художественным характером. Это паганизм искусства, в Италии только возможный и понятный» [Шевырев: 212].

Чистилища и Рая, как занятие монахов, есть духовное пение. Вся гора и все небеса оглашаются псалмами и святыми песнями [Шевырев: 215].

Современная исследовательница и переводчица Данте О. А. Седакова отмечает, что именно в Раю «становится слышна пифагорейская “музыка вечных кругов”», хотя уже последние песни Чистилища, особенно когда появляется Беатриче, «переполнены музыкой» [Седакова]. Сама Беатриче не поет, но она окружена музыкой. И в тот момент, когда она встречает Данте, она очень на него сердита и склонна осудить его, но, «удивительная вещь: эта музыка — пение ангелов по нотам небесных сфер — вступает за Данте, выступает “на его стороне” перед безжалостными инвективами Беатриче. <...> И, говорит Данте, их пение сильнее, чем прямое заступничество и сострадание, помогает ему: лед, сковавший его душу, растоплен. *Музыка за него говорит о его надежде*. Он не отказался от нее — как его обвиняет в этом Беатриче» (Курсив наш. — И. Б.) [Седакова].

Гончаров в реализации дантовской по сути идеи Новой жизни не идет в музыкальной теме напрямую за Данте — да это было бы и невозможно в современных условиях, — но вводит в роман много светской музыки (большой частью музыка им не именована), как бы концентрируя всю ее в мелодии “Casta diva”, которая должна звучать не единожды, и даже не те считанные разы, когда ее исполняет в романе Ольга, а всегда ну или почти всегда, когда речь идет о музыке, пении и любви. Не случайно, наверное, даже близкий слуху и сердцу Штольца Анри Герц, как уже упоминалось выше, был известен своим переложением «Нормы». Условно говоря, “Casta diva” может быть обозначена как *универсальная музыкальная тема романа*.

Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна (даже в природных деталях актуализируется музыкальная тема “Casta diva”. — И. Б.), сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флеровое покрывало; лицо было в тени: слышался только мягкий, но сильный голос, с нервной дрожью чувства.

Она пела много арий и романсов, по указанию Штольца; в одних выражалось страдание с неясным предчувствием счастья, в других радость, но в звуках этих таился уже зародыш грусти.

От слов, от звуков, от этого чистого, сильного девического голоса билось сердце, дрожали нервы, глаза искрились и заплывали слезами. В один и тот же момент хотелось умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же опять сердце жаждало жизни...

Обломов вспыхивал, изнемогал, с трудом сдерживал слезы, и еще труднее было душить ему радостный, готовый вырваться из души крик. Давно не чувствовал он такой бодрости, такой силы, которая, казалось, вся поднялась со дна души, готовая на подвиг.

<...>

В заключение она запела "Casta diva": все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иголки, пробегающий по телу, — всё это уничтожило Обломова, он изнемог [Гончаров 1998: 196].

"Casta diva" проходит лейтмотивом через весь роман, собирая и его пространство в вертикаль, она оказывается его центром и символом возможного пробуждения героя (не случайно прежний Обломов «уничтожен»), соединяя в себе человеческое (и тут интересны и предпочтения Гончаровым голосовых музыкальных текстов, которые как бы уже сами по себе отзываются чем-то земным, телесным и воздействуют физически), и небесного — музыка, если провести параллель с «Дворянским гнездом», сильно зависимым от романских замыслов Гончарова, «уходила умирать в небеса» [Тургенев: 106]. У Гончарова ситуация в плане музыкальной темы более сложная, поскольку в «Обломове» есть не просто принимающее, или даже поглощающее земную музыку небо, как у Тургенева, но четко определенная сфера небесной музыки, к которой "Casta diva" и стремится.

Эта вершинная перспектива обозначена у Гончарова метафорой — «шум сфер», которая, как отмечают комментаторы академического издания, восходит к «пифагорейской философии, согласно которой небесные тела через определенные гармонически упорядоченные интервалы издают звуки, воздействующие на людей», но большинством они не воспринимаются, однако есть избранные, способные их слышать. Само «представление о музыке сфер», — читаем в комментариях, — «вошло в романтическую концепцию любви, получив широкое распространение в поэзии и прозе 1820–1830-х гг.» [Гродецкая: 561]. Таким образом, «шум сфер», «гармония сфер», «пенье», «хор» — это все реминисценции из пифагорейского учения о музыке, но для чело-

века середины XIX в. они уже немножко фигуры речи. В таком статусе мы встречаем подобные метафоры в раннем «этюде» Гончарова «<Хорошо или дурно жить на свете?>» (1841–1842): «Начинается музыка сфер, заговорили какие-то голоса» [Гончаров 1997: 512], или даже в его относительно поздней переписке, где, однако, довольно определенно говорится об особом статусе такого рода «музыки». Так, в письме к Ю. М. Богушевичу от 20 февраля 1863 г., отказываясь от посещения концертов Русского Музыкального общества, Гончаров иронически замечает: «Что касается до меня, то готовясь на старости перейти в другой, лучший мир, я теперь слушаю только музыку сферы» [Письма Гончарова: 465]. Но в случае с романом «Обломов» его дантовская подоснова актуализирует прямой смысл метафоры «шум сфер», поскольку именно у Данте пифагорейская философия насыщается живой образностью.

Современная переводчица Данте по этому поводу пишет:

Музыка «Чистилища» (в общем сценарии которого можно различить покаянное богослужение Великого Поста) — это литургические песнопения, псалмы и молитвы; иногда они исполняются одnogолосым хором, иногда антифонно, двумя полухориями. И только в Земном Раю, на вершине горы Чистилища впервые звучит что-то наподобие многоголосия: шум листвы под ветром в весенней приморской роще держит, как говорит Данте, бурдон (постоянный нижний голос) для птичьих рулад. Затем из этого звукового облака природной музыки возникает музыка человеческая, одинокая песня Мательды. Она собирает цветы и поет «как влюбленная женщина», *comme donna innamorata* (Purg. XIX, 1) — при этом поет она стихи псалма: «Блаженны, кому оставлены беззакония и чьи грехи покрыты» (Пс. 30/31:1) [Седакова].

А вот как комментирует С. П. Шевырев благодатный, гармонический «шум» в Чистилищном лесу у Данте, когда тот встречается с Мательдой: «Дант уже в Земном Раю: он спешит к божественному лесу, который издали благоухает, и манит его и шумом своим, и хором птиц, слитыми в одну гармонию» [Шевырев: 164]. И уже на фоне этого еще земного, но уже высшего «шума», звучит человеческий голос Мательды. Собственно так происходит и у Гончарова, когда Обломов оказывается способным за звучащей в его душе музыкой “Casta diva” и за пре-

делами пения этой арии Ольгой услышать высший «шум» жизни через, казалось бы, простые звуки окружающего мира. В ожидании Ольги и находясь в сфере той самой музыки из своего «узора» жизни, Обломов слышал то, что одновременно и недоступно, и доступно человеку.

Он ждал с замирающим сердцем ее шагов. Нет, тихо. Природа жила деятельною жизнью; вокруг *кипела невидимая, мелкая работа*, а всё, казалось, лежит в торжественном покое.

Между тем в траве *всё двигалось, ползало, суетилось*. Вон муравьи бегут в разные стороны так хлопотливо и суетливо, сталкиваются, разбегаются, торопятся, всё равно как посмотреть с высоты на какой-нибудь людской рынок: те же кучки, та же толкотня, так же гомозится народ.

Вот шмель *жужжит* около цветка и вползает в его чашечку; вот мухи кучей лепятся около выступившей капли сока на трещине липы; вот птица где-то в чаще давно *всё повторяет один и тот же звук*, может быть, зовет другую.

Вот две бабочки, вертятся друг около друга в воздухе, опрометью, как в вальсе, мчатся около древесных стволов. Трава сильно пахнет; из нее *раздается неумолкаемый треск...*

«Какая тут *возня!* — думал Обломов, вглядываясь в эту суету и вслушиваясь в *мелкий шум природы*, — а снаружи так всё тихо, покойно!..»¹ (Курсив мой. — И. Б.) [Гончаров 1998: 255].

Границы между «шумом сфер» и просто «возней», или «мелким шумом» оказываются как будто бы стерты, но именно потому что есть “*Casta diva*”, которая возникает каждый раз, когда упоминается Ольга, а за ними встает и воображаемый Обломовым в его «узоре жизни» образ любящей, страдающей и поющей женщины.

¹ Гончаров потом болезненно воспримет нечто подобное у Тургенева. В «Необыкновенной истории» он так оценит эту «маленькую картинку из “Обломова”», которая одна появилась у того «где-то <...>, не помню в какой повести» [Гончаров 2000: 202]. Комментаторы называют в этой связи «Вешние воды». Но едва ли не прямая параллель находится в XX главе «Дворянского гнезда», когда Лаврецкий «словно прислушивался к теченью тихой жизни, которая его окружала, к редким звукам деревенской глуши» и находил, что, казалось бы, «бездейственная тишь» оборачивается едва ощутимым движением трав и реки, что «здесь та же жизнь текла неслышно, как вода по болотным травам» [Тургенев: 63, 64].

Хотя пока Гончаров не определяет этот «шум природы» как отголосок высшей гармонии, позже такое объяснение Ольге даст Штольц. Он скажет ей, что возможно, для нее наступит такой момент, когда «заиграет жизнь вокруг» и она «увидит то, на что закрыты <у нее> глаза теперь» и «услышит» то, чего пока «не слышать»: «заиграет музыка нерв, услышите *шум сфер*, будете прислушиваться к росту травы» (Курсив наш. — И. Б.) [Гончаров 1998: 236]. Отметим, что «музыка нерв», т. е. человеческое и природное, не противостоит тут горнему — небесной гармонии, а связана с ней. Как Пифагор был едва ли не единственным человеком, который слышал «музыку сфер», исходящую из движения планет, или Данте, которому открыла небесную музыку Беатриче, — так и Обломов вошел в ряды избранных, слышащих гармонию мира, и Ольга, да и Штольц тоже, могли стать такими «услышавшими».

Не случайно в четвертой части романа знаменитая крымская идиллия Ольги и Штольца, — которая производна от «плана» Обломова¹ [Беляева 2017] и в которой рефреном звучит мысль: у них было все почти так, «как мечтал и Обломов» [Гончаров 1998: 452], — тоже освящена музыкой. Именно там появляются те самые «ноты» и «книги» как атрибуты новой жизни, о которой размышлял Обломов. Мебель, картины, гравюры и другие предметы в доме Штольцев, которые бережно описываются в романе, не обладают никакой материальной ценностью, от знакомства с ними «не загорятся огнем жадности» глаза «знатока», но для двоих людей, чья жизнь освещена любовью, все эти вещи будут отмечены «счастливым часом, памятной минутой мелочей», преобразующих пустую повседневность быта в глубоко личную историю, имеющую и универсальный смысл: «... в океане книг и нот веяло теплой жизнью, чем-то раздражающим ум и эстетическое чувство;

¹ Существуют разные интерпретации крымской главы романа, но в основном они затрагивают вопрос о так называемой «тоске» Ольги, которую предлагается рассматривать подчас в диаметрально противоположных системах координат (от психофизиологической до эсхатологической), зачастую вне соотнесенности с «планом» Обломова. История толкования крымской идиллии Ольги и Штольца и трактовка тоски героини как «гуманистического дерзания», восходящего к конечным вопросам героев Байрона и Гете, представлена в работе В. Н. Недзвецкого [см.: Недзвецкий 2008]. О «руссоистском коде» крымской главы см: [Гродецкая 2012—2013], а о «самоосмыслении Ольги» (в тоске), которое «маркируется метафорой», соотносимыми с «мечтой Обломова» см.: [Молнар 2022: 82].

езде присутствовала или недремлющая мысль, или сияла красота человеческого дела, как кругом сияла вечная красота природы» (Курсив наш. — И. Б.) [Гончаров 1998: 446, 447]. «Красота человеческого дела» и «недремлющая мысль» (человеческая ли только?) возводятся сравнением «как» к «сиянию вечной красоты природы», к тому самому «шуму сфер», который слышим в жизни через земные звуки, отражающие его.

Крымское житье Андрея и Ольги изображено Гончаровым сжато, но не лишено своих «музыкальных» бытовых подробностей. «По комнатам разносились их звонкие голоса», было различимо «неуловимое для языка первое движение, рост возникающей мысли, чуть слышный шепот души...» [Гончаров 1998: 452]. Можно сказать, что звуки из крымской жизни героев — это человеческая речь, разговор, понятный двоим любящим и «не устающим жить». И когда повествователь задается вопросом, «что же было предметом этих жарких споров, тихих бесед, чтений, далеких прогулок?», то дает предельно краткий и удивительно исчерпывающий ответ: «Да всё» [Гончаров 1998: 453]. Не было пределов темам, которые бы объединяли героев, им было интересно все, даже самые мелочи, которые касались одного из них, поэтому перед читателем предстает такой многотемный голосовой дуэт, способный воспринять и гармонизировать все детали и все шумы / звуки жизни. «Все было у них гармония и тишина» [Гончаров 1998: 452], — констатирует Гончаров. Но в этой «тишине жизни» молчание двоих было той «мыслительной работой в одиночку над нескончаемым, задаваемым друг другу материалом...» [Гончаров 1998: 452], которая как раз свидетельствует о полноте этой самой тишины и о ее деятельном многозвучии. Но при этом читатель воспринимает Ольгу как носительницу главной музыки, и эта музыкальная тема как будто бы по определению там звучит — во всем и все соединяет.

Прозаическая во многих проявлениях многозвучность / многотемность крымской идиллии Штольцев («два всё» предполагает, что говорилось и о делах по имению, и об экономической теории, прочитанной из журнала, и о том, что дочка «Оленька кашляла ночью» и что уже «третье письмо» Ольгиной приятельницы Сонички осталось «без ответа» [Гончаров 1998: 457]) вполне соотносима с услышанным Обломовым в ожидании прихода Ольги «мелким шумом природы», а отчасти и со звуковой палитрой Выборгской стороны. Выборгская идиллия Обломова перекликается с картинами жизни Штольцев в Крыму.

Из чего же в звуковом плане состояла «безмятежная тишина» [Гончаров 1998: 473] дома Пшеницыной? Там тоже очень много бытовых звуков. Только поселившись в доме Пшеницыной, Обломов уже «мирно проводил день, *слушая постукивание маятника, треск кофейной мельницы и пение канареек*» [Гончаров 1998: 340]. И прочно обосновавшись на Выборгской стороне, он был окружен теми же звуками и шумами: иногда слышался «*треск откушенной нитки*», звучали «*знакомые слова и шепот*»: “Вот никак не могу попасть ниткой в иглу: на-ка ты, Маша, у тебя глаза повострее!”» (Курсив наш. — И. Б.) [Гончаров 1998: 479]. Под окном стучали «щегольские, высокие каблуки прошедшего по тротуару писаря», «раздавался визг и хохот качающихся на качелях девушек», «куры и петухи засуетятся и побегут прятаться в углы; собака начнет скакать на цепи, заливаясь лаем» и проч. [Гончаров 1998: 468, 469, 375]. Все в доме Пшеницыной «двигалось, ползало, суетилось», «неумолкаемо трещало» и свидетельствовало о кипящей «невидимой, мелкой работе», казалось бы, так же, как в том предчувствии Ольги и ее музыки, которое овладело Обломовым в разгар их весенне-летней поэмы любви. А человеческая речь и шепот так напоминают мир Штольцев в Крыму. За одним исключением.

На Выборгской стороне нет места музыке. Никакой. Там нет арии “Casta diva”, которая и была главной надеждой на пробуждение героя, которая соединяла низ и верх, земное и небесное, человеческое и божеское. Обломов сам это понимал, но сделал свой выбор тоже сам, хотя, возможно, и неосознанно¹. Он принял для себя окончательно тот пер-

¹ В западной русистике сложилась устойчивая традиция рассматривать отношения Обломова и Агафьи Матвеевны во фрейдистском ключе [Givens: 90–92]. Например, В. С. Притчет в обзоре перевода романа в журнале “The New Statesman and Nation” за 1954 г. посчитал, что герою Гончарова «мстит подсознательное» [цит. по: Givens: 104]. Прежде всего это касается его выбора женщины, в том числе физиологического влечения к телу, напоминающему ему материнские руки и плечи и в конце концов «материнское лоно», которое одновременно отзывается могилой: “Agafya Matveyevna becomes for both Oblomov and the reader that part of the mother’s anatomy from which nourishment and sensual pleasure is first derived, the place between the crook of the elbows cradling the child and holding it to the exposed breast that feeds it and the bare arms and shoulders that form the borders of the baby’s world during feeding” («Агафья Матвеевна становится и для Обломова, и для читателя той частью материнского

вичный шум жизни, который, конечно, может при желании и усилии человека отозваться «шумом сфер», но вполне может и раствориться исключительно в земной горизонтали, или даже отозваться зловещим адовым «хаосом всех разнозвучий». Если нет соединяющего начала. Если нет “Casta diva”. Собственно так и происходит, когда Обломов объясняет Штольцу преимущество своей жизни с Пшеницыной.

— Да выпей, Андрей, право, выпей: славная водка! Ольга Сергеевна тебе этакое не сделает! — говорил он нетвердо. — Она споет “Casta diva”, а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и грибами не сделает! [Гончаров 1998: 436].

Опять соединяются «грибы» и “Casta diva”, алиментарный план и музыкальный. Но какая разница между тем, как это было в «узоре» новой жизни, которую рисовал Обломов Штольцу во второй части романа, и тем, как безотрадно говорит своему другу об этом сильно захмелевший человек в своей Выборгской реальности.

Если рассматривать Выборгское житье Обломова в доме Пшеницыной в музыкальной системе координат, то получается картина довольно тревожная, исключающая спасение героя в этом, пусть и довольно понятном для него мире, ведь там не было музыки, которая мыслилась им самим основой пробуждения. Не случайно и ведущая его за собой женщина, вне музыки живущая Агафья Матвеевна, ассоциируется с Милитрисой Кирбитьевной, которая может оказаться вовсе не спасительницей, а именно погубительницей, если следовать за сюжетом сказки, о чем справедливо пишет А. Г. Гродецкая, отмечавшая принципиальную «семантическую двойственность» героини. «Фольклорный протосюжет, а с ним и “тень” Милитрисы Кирбитьевны, — подчеркивала исследовательница, — не позволяют однозначно интерпретировать образ “хозяйки” Агафьи Матвеевны, делая его семантически двойственным, двоящимся. Агафья и спасает Обломова (“добрая волшебница”), и губит его (“зловещая” Милитриса, мужеубийца)» [Гро-

тела, которая в первую очередь питает и служит источником чувственного наслаждения, местом между сгибом локтей, на которых удобно укачивать ребенка и прижимать его к обнаженной кормящей груди, обнаженными руками и плечами, которые образуют границы мира малыша во время кормления» (Перевод наш. — И. Б.) [Givens 1998: 99].

децкая 2012: 37]. Особенно подобные «зловещие» значения усиливаются в контексте прощальной встречи героя со Штольцем¹, которая также разворачивается в дантовском ключе, отзываясь историей о Белакве [см.: Беляева 2024]. Мы можем также отметить, что жизнь в Выборгском доме, с одной стороны, утишила Обломова и подарила ему радости житейские и, возможно, душевные, но с другой — «безмятежная тишина» этого мира оказалась чревата пустотой не собирающегося в гармонию шума, собственно звуковой какофонией. И тем не менее важно, что при оценке существования Обломова в доме Пшеницыной читатель всегда будет ощущать мерцание смыслов. Как точно отметила А. Г. Гродецкая, «органика противоречий у Гончарова и, можно сказать даже, гармония оппозиций (как гармония сфер) делают спор о том, “спасает” или “губит” Илью Ильича вдова Пшеницына <...>, неразрешимым в принципе» [Гродецкая 2012: 39]².

В жизни Штольца, особенно в его браке с Ольгой, читатель как раз наблюдает усиление влияния музыки. Той музыкой, которая вывела Андрея Ивановича из определенной ему его отцом и дедом практической и исключительно горизонтальной земной колеи, была не символическая, как мы теперь понимаем, “Casta diva”. Это были «варьяции Герца», которые вроде бы не обладали тем статусом общепризнанной

¹ «“Узнавание” Обломовым в сне-галлюцинации в Агафье Матвеевне Милитрисы — окончательная, проясняющая потаенные смыслы, можно сказать, интериоризация этого образа, т. е. переход от его внешнего восприятия в сферу глубинного, иррационально-интуитивного понимания не случайно происходит в девятой главе четвертой части романа — именно тогда, когда Штольц, посетивший друга, пытается в последний раз вытащить его из “ямы” и осознает, что перед ним “отверзлась бездна”, воздвиглась “каменная стена”» [Гродецкая 2012: 37].

² Сам автор «Обломова», как отмечает В. А. Котельников, «тяготел» и «нуждался» в идеале «вечно женского», который был воплощен в Агафье Матвеевне (наряду с идеалом «вечно женственного»), и письмах к своим самым доверительным корреспонденткам, которые приводит исследователь, признавался, что «у него есть не одна Агафья Матвеевна, а несколько» и «все нужны ему». Но, как справедливо заключает свою работу В. А. Котельников, «завершать этот (похожий на обломовский. — И. Б.) сюжет в своей жизни так, как он завершался в романе, Гончаров не стал» [Котельников: 83, 84]. Возможно потому, что он не считал его лучшим? И хотя вопрос этот едва ли разрешим, очевиден факт, что судьбу свою с реальной Агафьей Матвеевной он не связал.

красоты, какой получила в глазах современников Гончарова каватина из оперы Беллини, но Герц ведь тоже обращался к мелодиям из «Нормы». А какие именно «варьяции» звучали в романе, читателю остается лишь предполагать. Но именно они, эти «варьяции Герца, мечты и рассказы матери, галерея и будуар в княжеском замке обратили узенькую немецкую колею в такую широкую дорогу, какая не снилась ни деду его, ни отцу» [Гончаров 1998: 158], ни даже самому Андрею Штольцу. И в итоге читатель видит Штольца в конце романа совсем другим, он гораздо ближе к Обломову, чем это может показаться. Штолец наблюдает в мире красоту и понимает, что тот существует благодаря ей¹ и готов, повторимся, воспринимать «музыку сфер», растворенную в звуках живой жизни, к чему призывает и Ольгу. И именно Ольга из аллегорической фигуры женщины, являющейся Штольцу в его сне-мечтании,² вырастает в реальный образ, как это было в случае с Обломовым, когда Ольга появилась из звучащей в голове героя мелодии “Casta diva”, словно Венера из пены морской.

Все сошлось и объединилось для Штольца в одном — в голосе Ольги.

Нашел свое, — думал он, глядя влюбленными глазами на деревья, на небо, на озеро, даже на поднимавшийся с воды туман. — Дождя! Столь-

1 «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].

2 «Он пророчески вглядывался вдаль, и там, как в тумане, появлялся ему образ чувства, а с ним и женщины, одетой его цветом и сияющей его красками, образ такой простой, но светлый, чистый.

— Мечта! мечта! — говорил он, отрезвляясь, с улыбкой, от праздного раздражения мысли. Но очерк этой мечты против воли жил в его памяти.

Сначала ему снилась в этом образе будущность женщины вообще; когда же он увидел потом в выросшей и созревшей Ольге не только роскошь расцветшей красоты, но и силу, готовую на жизнь и жаждущую разумения и борьбы с жизнью, все задатки его мечты, в нем возник давнишний, почти забытый им образ любви, и стала сниться в этом образе Ольга, и далеко впереди казалось ему, что в симпатии их возможна истина — без шутовского наряда и без злоупотреблений» [Гончаров 1998: 450].

ко лет жажды чувства, терпения, экономии сил души! Как долго я ждал — всё награждено: вот оно, последнее счастье человека!

Все теперь заслонилося в его глазах счастьем: контора, тележка отца, замшевые перчатки, замасленные счеты — вся деловая жизнь. В его памяти воскресла только благоухающая комната его матери, варьяции Герца, княжеская галерея, голубые глаза, каштановые волосы под пудрой — и все это покрывал какой-то нежный голос, голос Ольги: он в уме слышал ее пение...

— Ольга — моя жена! — страстно вздрогнув, прошептал он. — Все найдено, нечего искать, некуда идти больше! [Гончаров 1998: 422].

Важно: что бы ни пела Ольга, ее главная музыкальная тема — “Casta diva”.

Интересно, что у Данте в «Раю», где практически постоянно звучит музыка, именно в спасительном для героя пении, когда он погружен в сладостную гармонию, ему предсказываются испытания, говорится о тяготах жизни, об изгнании.

Вот как О. А. Седакова комментирует этот драматический момент из третьей кантики «Божественной Комедии», предлагая и свой перевод:

А какие слова поет этот хор? Parole gravi. Тяжкие слова. Это, по существу, приговор, не подлежащий обжалованию.

Tu lascerai ogni cosa diletta
piu caramente; e questo é quello strale
che l'arco dell'esilio pria saetta.

Ты покинешь всё, что было тебе
дороже всего; и это та стрела,
которую первой спускает лук изгнания (Par. XVII, 55–57).

Первая стрела — утрата всего самого любимого. За ней последуют другие. Они уже приготовлены. Горький (буквально: соленый, sa di sale) чужой хлеб и крутые чужие лестницы, по которым тебя отсылают вниз и ты снова поднимаешься: делать нечего, ты бездомный, ты нищий, ты чужой — ты ничему не хозяин. Ты назойливый попрошайка, искатель благосклонности у сильных мира сего.

Представим себя на миг человеком, которому открывают такое будущее, причем близкое, уже стоящее в дверях (дантовскими словами: «уже прищипорившее свою лошадь передо мной» и готовое спускать свои стрелы), — и звучит это предсказание как сладостный хор! И, я думаю, сами стихи, передающие это страшное предсказание-приговор, полны как будто приходящей издалека великой гармонией. Как волна находит за волной:

Tu lascerai...

Tu proverai...

Ты покинешь...

Ты испытаешь...

В паузах повествования, а еще больше — в самой форме стиха звучит нечто подобное морю. Этот удивительный рассказ о страшном пророчестве, погруженном в сладостную музыку, дает нам узнать нечто неожиданное о том, что в своей божественной реальности, в Книге Творца, значат беды и страсти земной жизни. Как они звучат [Седакова].

В романе у Гончарова нечто подобное читатель встречает во сне Ольги, когда героиня увидит впереди «цепь утрат, лишений, омываемых слезами, неизбежных жертв, жизнь поста и невольного отречения от рождающихся в праздности прихотей». Ей снятся в том числе несчастья: «болезни, расстройство дел, потеря мужа...» [Гончаров 1998: 462–463]. В этих словах слышится почти дантовское пение хора: «ты покинешь... ты испытаешь...», хотя вроде бы у Гончарова тут музыки никакой нет. Но едва ли не с той же силой и ясностью пробужденного уже к Новой жизни Данте, пребывающего в пространстве музыки и света, героиня русского романа «содрогается», «но с мужественным любопытством» будет глядеть «на этот новый образ жизни», ощущая самое главное: «Одна только любовь не изменяла ей <...>, она стояла верным стражем и новой жизни». Эта была не юная, а новая любовь, «которую восприняла на себя глубокая и грозная жизнь». В ней не было «горячего дыхания» и «светлых лучей» [Гончаров 1998: 463], она была сродни страданию. Если положить этот сон Ольги на музыку, подобно тому, как слова о страдании звучат в райской третьей кантате «Божественной Комедии», это почти наверняка была бы именно “Casta

diva”, или ее вариации. Поэтому на вопрос, имеет ли отношение к высшей гармонии сфер присутствующая в подтексте всего романа музыка земной любви, или “Casta diva”, мы бы ответили утвердительно. А сама обыденность жизни, которая воплощена в крымском существовании Ольги и Штольца, и неизбежные человеческие утраты, потери и скорби, которые ждут героев, отзываются высшей красотой — благодаря этой арии, которая пронизывает все.

Теперь несколько слов о таком интересном нюансе, как поздний выбор Гончаровым музыки Беллини — на том этапе, когда роман уже фактически сложился и даже был завершен. Л. С. Гейро в исследовании, посвященном истории текста «Обломова», отмечает, что «музыка, становящаяся затем рефреном» чувства Ольги и Обломова, и эпизод с ее первым упоминанием («Casta diva... Casla diva! — запел Обломов. — Не могу равнодушно вспомнить Casta diva, — сказал он, пропев начало каватины») вписаны только «на полях рукописи» [Гейро: 597]. Слова же Штольца об Ольге, которая прекрасно исполняет эту арию, «первые появляются только в печатном тексте» [Гейро: 597]. Исходя из чего некоторые исследователи делают вывод о том, что «история “экстремального” введения “Casta diva” в роман» свидетельствует о ее «недостаточной встроенности в предшествующий контекст» и связывают эту тему только с любовной линией героев, с идиллической, а затем и с элегической мотивикой финальной части романа, хотя и признают, что «пение Ольги» есть «первое и, может быть, единственное *событие* в романной судьбе Обломова» [Ермакова: 135, 136, 133].

В любом случае позднее появление именно этой музыкальной темы свидетельствует как бы в пользу ее возможной заменимости: мог же в итоге Гончаров выбрать что-то другое из всего итальянского репертуара, который он неплохо знал. Наверное, мог. Но тут в итоге сошлись личное отношение Гончарова к “Casta diva”, ее популярность (звучала из каждого окна, причем даже на Выборгской стороне!), красота музыки, мажорная интонация, повествующая о напряженном драматизме, молитвенная устремленность арии, особая судьба и статус самой Нормы (она не просто женщина, а жрица). Видимо, та важнейшая музыкально-смысловая точка, расходящаяся на весь роман, была писателем наконец найдена, наподобие находке Райского в «Обрыве», когда в лице Веры им была найдена «точка» для сочиняемого им романа. И эта музыкальная *точка* не есть отдельная «музыкальная сцена» [Кали-

нина 2004: 14], или «осколок» забытой Обломовым «мечты» поехать в Италию [Ермакова: 136], или же символ «поэмы любви» в романе. Это музыка, вмещающая практически все звуки и темы жизни — в том числе тему возможного пробуждения героя, так в полном смысле и не реализованного им, — своего рода музыкальный аналог нового благобытия, открытого современному человеку. Только ему в его свободном выборе решать и определять вектор своего движения: можно пойти за “Casta diva” от земного вверх, а можно — за пирогами и водкой, принимая повседневность за «шум сфер» и обманывая себя. Поэтому музыка Беллини, звучащая в романе в ряде эпизодов, но подразумеваемая в тишине других событий, есть важнейшая грань содержательной поэтики Гончарова-романиста. Пока звучит “Casta diva”, остается надежда на пробуждение.

Список литературы

Источники

Боткин В. П. Итальянская опера в Петербурге в 1849 году // Современник. 1850. № 1. Отд. VI. С. 86–100.

Гончаров И. А. Необыкновенная история: (Истинные события) / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. Ф. Будановой // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 184–304.

Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб.: Наука, 1997. Т. 4. 831 с.

Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб.: Наука, 1998. Т. 4. 496 с.

Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб.: Наука, 2004. Т. 7. 772 с.

Одоевский В. Ф. [Доктор Пуф] Отчеты по поводу Нового года. Часть вторая. Театры и публика // Литературная газета. Отд. Дагерротип. 1845. 18 января. № 3. С. 49–51.

Письма И. А. Гончарова к Ю. М. Богусевичу // Щукинский сборник. М.: Синодальная тип., 1910. Вып. 10. С. 462–467.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. М.: Наука, 1981. Т. 6. 395 с.

Фет А. А. Собр. соч. и писем. Стихотворения и поэмы 1839–1863 гг. СПб.: Академический проект, 2002. Т. 1. 552 с.

Шевырев С. П. Полн. собр. литературно-критических трудов: в 7 т. СПб.: Росток, 2020. Т. 2. Кн. 1. 688 с.

Исследования

Беляева И. А. И. А. Гончаров-романист: дантовские параллели. М.: МГПУ, 2016. 216 с.

Беляева И. А. План новой жизни Обломова и новая жизнь Ольги и Штольца // Материалы VI Международной научной конференции, посвящённой 205-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2017. С. 76–84.

Беляева И. А. Русские отражения истории о Белакве: Тентетников, Обломов, Лаврецкий // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 2. С. 82–111.

<https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-2-82-111>

Беляева И. А. «Странные сближения»: Гончаров и Данте // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2007. Т. 66. № 2. С. 23–38.

Гейро Л. С. История создания и публикации романа «Обломов» // Гончаров И. А. Обломов: Роман в 4 ч. / изд. подгот. Л. С. Гейро. Л.: Наука, 1987. С. 551–646.

Гродецкая А. Г. Милитриса Кирбитьевна в «Обломове», или об органично противоречивом в поэтике Гончарова // Русская литература. 2012. № 2. С. 34–39.

Гродецкая А. Г. Реминисценции «Новой Элоизы» в финальных главах «Обломова» и «Что делать?» (еще о «тоске» Ольги Ильинской в «крымской» главе романа Гончарова) // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж: ВГУ, 2012–2013. Вып. 31. С. 39–50.

Гродецкая А. Г., Гуськов С. Н., Калинина Н. В., Орнатская Т. И., Отрадин М. В., Романова А. В., Туниманов В. А. Обломов: Роман в четырех частях. Примечания // Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб.: Наука, 2004. Т. 6. С. 5–610.

Ермакова Н. А. «Гораций с Поволжья», или «Casta diva» в русской Обломовке // Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2009. С. 129–143.

Зайцева Т. Б., Рудакова С. В. Куда заманивает сирень-сирена (об амбивалентности образа Ольги Ильинской в романе И. А. Гончарова «Обломов») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 12. С. 11–17.

Калинина Н. В. Дантовы координаты романа «Обрыв» // Русская литература. 2012. № 2. С. 67–80.

Калинина Н. В. Музыка в жизни и творчестве И. А. Гончарова // Русская литература. 2004. № 1. С. 3–32.

Калинина Н. В. Музыка в романе // Обломовская энциклопедия.

URL: <http://old.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8316> (дата обращения: 23.06.2024).

Калинина Н. В. Музыкальные параллели «Обломова» // Обломов: константы и переменные: сб. науч. ст. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 57–68.

Ковач А. «Живое согласие». Смысловый масштаб симпатии в романе «Обломов» // Гончаров: живая перспектива прозы / под ред. А. Molnár. Szombathely: University of West Hungary Press, 2013. С. 124–159. (Bibliotheca Slavica Savariensis XIII)

Котельников В. А. «Вечно женское» как жизненная и творческая тема Гончарова // Обломов: константы и переменные: сб. науч. ст.. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 69–84.

Мельник В. И. И. А. Гончаров и Данте: вопросы поэтики // Два века русской классики. 2021. Т. 3, № 4. С. 58–79. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-4-58-79>

Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2012. 448 с.

Молнар А. Текст, жанр, слово: Исследования по русской литературе XIX–XXI веков. М.: Азбуковник, 2022. 424 с.

Недзвецкий В. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов»: Путеводитель по тексту. М.: Изд-во Московского ун-та, 2010. 224 с.

Недзвецкий В. А. Тоска Ольги Ильинской в «крымской» главе романа «Обломов»: интерпретации и реальность // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2008. Т. 67. № 3. С. 40–46.

Осипов Н. Е. Обломовщина и обломовство (Заметки психиатра) // Мастер русского романа И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья. М.: Центр Книги Рудомино, 2012. С. 159–231.

Отрадин М. В. «На пороге как бы двойного бытия...»: О творчестве И. А. Гончарова и его современников. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012. 328 с.

Платек Я. М. Под сенью дружных муз: Музыкально-литературные этюды. М.: Сов. композитор, 1987. 232 с.

Рёриг Э. Нарративные модусы любви в одном из отрывков романа Гончарова «Обломов» // Гончаров: живая перспектива прозы / под ред. А. Molnár. Szombathely: University of West Hungary Press, 2013. С. 184–195. (Bibliotheca Slavica Savariensis XIII)

Севакова О. А. “La novità del suono e’l grande lume”. Данте и музыка // Музыкальная академия. 2020. № 1 (769). URL: <http://mus.academy/articles/la-novita-del-suono-e-l-grande-lume-dante-i-muzyka> (дата обращения: 23.06.2024).

Старыгина Н. Н. Образ Casta Diva как центр лейтмотивного комплекса образа Ольги Ильинской («Обломов» И. А. Гончарова) // И. А. Гончаров. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2003. С. 92–99.

Чемена О. М. Создание двух романов. Гончаров и шестидесятница Е. П. Майкова. М.: Наука, 1966. 158 с.

Янушевский В. Н. Музыка в тексте // Русская словесность. 1998. № 4. С. 56–60.

Geuens J. Wombs, Tombs, and Mothers Love: A Freudian Reading of Goncharov’s Oblomov // Goncharov’s Oblomov: A Critical Companion / ed. by Galya Diment. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988. P. 90–109.

Fisher L., Fisher W. Bellini’s “Casta Diva” and Gončarov’s Oblomov // Mnemozina Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev. München: Wilhelm Fink Verlag, 1974. P. 105–116.

References

Beliaeva, I. A. I. A. *Goncharov-romanist: dantovskie paralleli* [I. A. Goncharov as a Novelist: Dante's Parallels]. Moscow, Moscow State Pedagogical University Publ., 2016. 214 p. (In Russ.)

Beliaeva, I. A. “Plan novoy zhizni Oblomova i novaya zhizn' Ol'gi i Shtol'tsa” [“The Plan for Oblomov's New Life and the New Life of Olga and Stolz”]. *Materialy VI Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posviashchonnoi 205-letiiu so dnia rozhdeniia I. A. Goncharova* [Materials of the 6th International Scientific Conference dedicated to the 205th Anniversary of I. A. Goncharov's Birth]. Ulyanovsk, Korporatsiia tekhnologii prodvizheniia Publ., 2017, pp. 76–84. (In Russ.)

Beliaeva, I. A. “Russkie otrazheniia istorii o Belakve: Tentetnikov, Oblomov, Lavretskii” [“Russian Reflections of the Story of Belakva: Tentetnikov, Oblomov, Lavretsky”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 2, 2024, pp. 82–111. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-2-82-111> (In Russ.)

Beliaeva, I. A. “‘Strannye sblizheniia’: Goncharov i Dant” [“‘Strange Encounters’: Goncharov and Dante”]. *Izvestiia Rossiiskoi Akademii nauk. Otdelenie literatury i iazyka*, vol. 66, no. 2, 2007, pp. 23–38. (In Russ.)

Geiro, L. S. “Istoriia sozdaniia i publikatsii romana ‘Oblomov.’” [“History of the Creation and Publication of the Novel ‘Oblomov.’”] Goncharov, I. A. *Oblomov: Roman v 4 ch. [Oblomov: Novel in 4 parts]*, ed. prep. by L. S. Geiro. Leningrad, Nauka Publ., 1987, pp. 551–646. (In Russ.)

Grodetskaia, A. G. “Militrisa Kirbit'yevna v ‘Oblomove’, ili ob organichno protivorechivom v poetike Goncharova” [“Militrisa Kirbityevna in ‘Oblomov,’ or About the Organically Contradictory in Goncharov's Poetics”]. *Russkaia literatura*, no. 2, 2012, pp. 34–39. (In Russ.)

Grodetskaia, A. G. “Reministsentsii ‘Novoi Eloizy’ v final'nykh glavakh ‘Oblomova’ i ‘Chto delat’? (eshche o ‘toske’ Ol'gi Il'inskoi v ‘krymskoi’ glave romana Goncharova)” [“Reminiscences of ‘New Eloise’ in the Final Chapters of ‘Oblomov’ and ‘What Is to Be Done?’ (Once Again About Olga Ilyinskaya's ‘Longing’ in the ‘Crimean’ Chapter of Goncharov's Novel”]. *Filologicheskie zapiski: Vestnik literaturovedeniia i iazykoznaniia* [Philological Notes: Bulletin of Literary Studies and Linguistics], issue 31. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2012–2013, pp. 39–50. (In Russ.)

Grodetskaia, A. G., S. N. Guskov, N. V. Kalinina, T. I. Ornatskaia, M. V. Otradin, A. V. Romanova, and V. A. Tunimanov. “Oblomov: Roman v chetyrekh chastiakh. Primechaniia” [“Oblomov: A Novel in Four Parts. Comments”]. Goncharov, I. A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 20 t. [Complete Works and Letters: in 20 vols.]*, vol. 6. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004, pp. 5–610. (In Russ.)

Ermakova, N. A. “‘Goratsii s Povolzh'ia’, ili ‘Casta diva’ v russkoi Oblomovke” [“‘Horace from the Volga Region,’ or ‘Casta Diva’ in Russian Oblomovka”]. *Obrazy Italii v russkoi slovesnosti XVIII–XX vv. [Images of Italy in Russian Literature of the 18th–20th Centuries]*. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2009, pp. 129–143. (In Russ.)

Zaitseva, T. B., and S. V. Rudakova. “Kuda zamanivaet siren'—sirena (ob ambivalentnosti obraza Ol'gi Il'inskoi v romane I. A. Goncharova ‘Oblomov’)” [“Where the Lilac Lures the Siren (About the Ambivalence of the Image of Olga Ilyinskaya in I. A. Goncharov's Novel

‘Oblomov’]”. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 12, 2019, pp. 11–17. (In Russ.)

Kalinina, N. V. “Dantovy koordinaty romana ‘Obryv’.” [“Dante’s Coordinates of the Novel ‘The Escape’.”] *Russian Literature*, no. 2, 2012, pp. 67–80. (In Russ.)

Kalinina, N. V. “Muzyka v zhizni i tvorchestve I. A. Goncharova” [“Music in I. A. Goncharov’s Life and Work”]. *Russian Literature*, no. 1, 2004, pp. 3–32. (In Russ.)

Kalinina, N. V. “Muzyka v romane” [“Music in the Novel”]. *Oblomovskaia entsiklopediia [Oblomov Encyclopedia]*. Available at: <http://old.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8316> (Accessed 23 June 2024). (In Russ.)

Kalinina, N. V. “Muzykal’nye paralleli ‘Oblomova’.” [“Musical Parallels of ‘Oblomov’.”] *Oblomov: konstanty i peremennye: sbornik nauchnykh statei [Oblomov: Constants and Variables: Collection of Research Articles]*. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2011, pp. 57–68. (In Russ.)

Kovach, A. “‘Zhivoe soglasie’. Smyslovoi masshtab simpatii v romane ‘Oblomov’.” [“‘Living Consent’. The Semantic Scale of Sympathy in the Novel ‘Oblomov’.”] Molnar, A., editor. *Goncharov: zhivaia perspektiva prozy [Goncharov: A Living Perspective of Prose]*. Szombathely, University of West Hungary Press, 2013, pp. 124–159. (Bibliotheca Slavica Savariensis XIII) (In Russ.)

Kotel’nikov, V. A. “‘Vечно zhenskoe’ kak zhiznennaiia i tvorcheskaiia tema Goncharova” [“‘Eternally Feminine’ as a Theme of Goncharov’s Life and Creativity”]. *Oblomov: konstanty i peremennye: sbornik nauchnykh statei [Oblomov: Constants and Variables: Collection of Research Articles]*. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2011, pp. 69–84. (In Russ.)

Mel’nik, V. I. “I. A. Goncharov i Dante: voprosy poetiki” [“I. A. Goncharov and Dante: Questions of Poetics”]. *Dva veka russkoy klassiki*, vol. 3, no. 4, 2021, pp. 58–79. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-4-58-79> (In Russ.)

Molnar, A. *Poeziia prozy v tvorchestve Goncharova [Prose Poetry in the Works of Goncharov]*. Ulyanovsk, Korporatsiia tekhnologii prodvizheniia Publ., 2012, 448 p. (In Russ.)

Molnar, A. *Tekst, zhanr, slovo: Issledovaniia po russkoi literature XIX–XXI vekov [Text, Genre, Word: Research on Russian Literature of the 19th–21st Centuries]*. Moscow, Azbukovnik Publ., 2022. 424 p. (In Russ.)

Nedzvetskii, V. A. *Roman I. A. Goncharova “Oblomov”: Putevoditel’ po tekstu [“Oblomov,” I. A. Goncharov’s Novel: A Guide to the Text]*. Moscow, Moscow University Publ., 2010. 224 p. (In Russ.)

Nedzvetskii, V. A. “Toska Ol’gi Il’inskoy v ‘krymskoi’ glave romana ‘Oblomov’: interpretatsii i real’nost’” [“Olga Ilyinskaya’s Melancholy in the ‘Crimean’ Chapter of the Novel ‘Oblomov’: Interpretations and Reality”]. *Izvestiia Rossiiskoi Akademii nauk. Otdelenie literatury i iazyka*, vol. 67, no. 3, 2008, pp. 40–46. (In Russ.)

Osipov, N. E. “Oblomovshchina i oblomovstvo (Zametki psikhiatra)” [“Oblomovism and Oblomovstvo (Notes of a Psychiatrist)”]. *Master russkogo romana I.A. Goncharov v literaturnoi kritike russkogo zarubezh’ia [Master of the Russian Novel I. A. Goncharov in Literary Criticism of Russian Diaspora]*. Moscow, Rudomino Book Center Publ., 2012, pp. 159–231. (In Russ.)

Otradin, M. V. “*Na poroge kak by dvoynogo bytiia...*”: *O tvorchestve I. A. Goncharova i ego sovremennikov* [“*On the Threshold of a Kind of Double Existence...*”: *About the Work of I. A. Goncharov and His Contemporaries*]. St. Petersburg, Faculty of Philology of St. Petersburg State University Publ., 2012. 328 p. (In Russ.)

Platek, Ia. M. *Pod sen'iu družnykh muz: Muzykal'no-literaturnye etudy* [Under the Canopy of Friendly Muses: Musical and Literary Studies]. Moscow, Soviet Composer Publ., 1987. 232 p. (In Russ.)

Rerig, E. “Narrativnye modusy ljubvi v odnom iz otryvkov romana Goncharova ‘Obломov’.” [“Narrative Modes of Love in One of the Excerpts of Goncharov’s Novel ‘Obломov’.”] Molnar, A., editor. *Goncharov: zhivaia perspektiva prozy* [Goncharov: A Living Perspective of Prose]. Szombathely, University of West Hungary Press, 2013, pp. 184–195. (Bibliotheca Slavica Savariensis XIII) (In Russ.)

Sedakova, O. A. “‘La novità del suono e ‘l grande lume.’ Dante i muzyka” [“‘La Novità del Suono e ‘l Grande Lume.’ Dante and Music”]. *Muzykal'naia akademiia*, no. 1 (769), 2020. Available at: <https://mus.academy/articles/la-novita-del-suono-e-l-grande-lume-dante-i-muzyka> (Accessed 28 June 2024). (In Russ.)

Starygina, H. H. “Obraz Casta Diva kak tsentr leitmotivnogo kompleksa obraza Ol'gi Il'inskoi (‘Obломov’ I. A. Goncharova)” [“The Image of Casta Diva as the Center of the Leitmotif Complex in the Image of Olga Ilyinskaya (‘Obломov’ by I. A. Goncharov)”]. *I. A. Goncharov. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi 190-letiiu so dnia rozhdeniia I. A. Goncharova* [I. A. Goncharov. Materials of the International Scientific Conference Dedicated to the 190th Anniversary of I. A. Goncharov’s Birth]. Ulyanovsk, Korporatsiia tekhnologii prodvizheniia Publ., 2003, pp. 92–99. (In Russ.)

Chemena, O. M. *Sozdanie dvukh romanov. Goncharov i shestidesiatnitsa E. P. Maikova* [Creation of Two Novels. Goncharov and Sixty-year-old E. P. Maykova]. Moscow, Nauka Publ., 1966. 158 p. (In Russ.)

Ianushevskii, V. N. “Muzyka v tekste” [“Music in the Text”]. *Russkaia slovesnost'*, no. 4, 1998, pp. 56–60. (In Russ.)

Geuens, John. “Wombs, Tombs, and Mothers Love: A Freudian Reading of Goncharov’s Oblomov.” Diment, Galya, editor. *Goncharov’s Oblomov: A Critical Companion*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988, pp. 90–109. (In English)

Fisher, L., and W. Fisher. “Bellini’s ‘Casta Diva’ and Gončarov’s Oblomov.” *Mnemozina Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1974, pp. 105–116. (In English)