

**Департамент образования правительства города Москвы
Государственное образовательное учреждение
Московский городской педагогический университет**

И.А.Беляева
Система жанров
в творчестве
И.С.Тургенева

Москва, 2005

ББК 84.3(2p)5
Б-44

*Печатается по решению кафедры русской и зарубежной литературы
Московского городского педагогического университета.*

Рецензенты:

Кафедра литературы Курского государственного университета;

Матюшенко Л.И., канд. филол. наук, доцент кафедры истории
русской литературы МГУ им. М.В. Ломоносова;

Саськова Т.В., д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой
культурологии и теории литературы МГОПУ им. М.А. Шолохова.

Б-44 **Беляева И.А.** Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М.: МГПУ,
2005. — 252 с.

ISBN 5-243-00179-1

В монографии исследуется вопрос жанровой системности творчества И.С. Тургенева, раскрывается специфика художественного мышления писателя. Автор рассматривает жанровый диапазон ранних произведений Тургенева, ситуацию диалога повести и романа, жанровую природу «Стихотворений в прозе». В книге также анализируется тургеневская концепция человека, затрагиваются проблемы мировоззрения и религиозно-философских взглядов писателя, выявляются основы единства и целостности художественного мира Тургенева.

Для литературоведов, преподавателей, аспирантов и студентов-филологов, а также для всех интересующихся русской литературой XIX века.

ISBN 5-243-00179-1

© Беляева И.А., 2005.
© МГПУ, 2005.

Содержание

| | |
|---|------------|
| Введение..... | 4 |
| Глава 1. Жанровый диапазон творчества Тургенева 1830-х – начала 1850-х годов | 8 |
| 1.1. Лирические жанры | 8 |
| 1.2. Поэмы | 19 |
| 1.3. Эпический цикл «Записки охотника» | 38 |
| 1.4. Драматургические жанры..... | 59 |
| Глава 2. Жанровый диалог повести и романа: 1850–1870-е годы | 81 |
| 2.1. Концепция героя..... | 89 |
| 2.1.1. Концепция героя повести в свете типологии..... | 92 |
| 2.1.2. Концепция романного героя в свете типологии | 111 |
| 2.1.3. Структура героя в повести и в романе..... | 147 |
| 2.2. Сюжет и хронотоп | 174 |
| Глава 3. «Стихотворения в прозе»: этап художественно-философского синтеза..... | 223 |
| Заключение..... | 245 |

Введение

Понятие индивидуальной жанровой системы писателя было осмыслено как важная литературоведческая категория в исследованиях А.И.Журавлевой о драматургии А.Н.Островского и В.Н.Захарова о творчестве Ф.М.Достоевского¹. Однако принцип системного подхода к изучению литературы, и жанров в том числе, одним из первых еще в 20-е годы XX века применил Ю.Н.Тынянов²: справедливо считая, что жанровые признаки со временем эволюционируют, он предлагал изучать жанры не изолированно, но в пределах определенного историко-литературного контекста, что, без сомнения, было перспективным в жанровой концепции исследователя³.

Особое внимание проблеме жанровой системности уделял Д.С.Лихачев в работах 1960–1970-х годов, посвященных в основном изучению древнерусской литературы, в которых понятию «система жанров» был придан «методологический статус»⁴. Впоследствии во многом под влиянием этих работ в литературоведческой науке стала осознаваться острая необходимость системного подхода в изучении жанров. Об этом свидетельствуют как уже указанные выше исследования индивидуальных жанровых систем отдельных писателей, так и теоретические работы о вопросах жанровой системности, в которых, однако, не всегда приветствовались научные изыскания в рамках данной проблемы на материале литературы реалистической эпохи — в силу нечеткости границ между жанрами. Например, Ю.В.Стенник, не отрицая возможность исследования творчества отдельного писателя как системы и какого-либо этапа литературного развития как системы жанров, все же отмечал, что необходимый для такого анализа «уровень системности» литературного материала нередко не отвечает «ведущему принципу системности» — «закону выдержанности жанровой чистоты». По его мнению, нечеткость жанровых границ, свойственная постклассицистической эпохе, и составляет «основу структурного своеобразия жанровой системы реализма». В целом же исследователь подчеркивал, что «жанровый уровень в литературе реализма не имеет какого-либо единого критерия системности», а «писатели-реалисты» нередко использовали какой-либо традиционный жанр лишь в качестве «литературного приема», «вкладывая в форму используемого жанра принципиально иной смысл»⁵. Однако такой пессимистический взгляд на возможность системного анализа жанровых аспектов творчества писателей второй половины XIX века, думается, хотя и имеет под собой основания, но все же не вполне справедлив.

¹ Журавлева А.И. А.Н.Островский — комедиограф. М., 1981; Журавлева А.И. Жанровая система драматургии А.Н.Островского: Дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1985; Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985.

² Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. 1977. С. 270–281.

³ О значении предложенного Ю.Н.Тыняновым системного подхода в изучении природы жанра см.: Чернец Л.В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики. М., 1982. С. 67–70.

⁴ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.; Л. 1967; Обзор работ Д.С.Лихачева и оценка их особой методологической роли в вопросе изучения жанров как элементов жанровой системы подчеркивается в указанных выше работах А.И.Журавлевой («А.Н.Островский — комедиограф», С. 9–10) и В.Н.Захарова (С. 3–4).

⁵ Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Л., 1974. С. 187–188, 198, 200–201.

Прежде всего подобного рода опасения во многом снимаются современным подходом к изучению жанров, который сформулирован в коллективном труде ИМЛИ РАН «Теория литературы» в 4-х томах. Как отмечают в предисловии его авторы, они исходят из принципа «историчности любых литературных явлений», в том числе и жанровых, и «конкретной неповторимости их существования», который исключает представление о жанрах как о замкнутой и неподвижной системе. Жанр, будучи достаточно устойчивым явлением — «“жанры” существуют с тех пор как существует литература», — отличается в то же самое время характером «исторически конкретным», и его «“нормальным” состоянием следует считать известную неопределенность и текучесть»¹. А потому во многом изучение жанров в рамках отдельных литературно-исторических периодов, прежде всего тех, которые пришли на смену эпохе нормативной поэтики, или в объеме творчества отдельных писателей как раз наиболее продуктивно. Стоит отметить, что и концепция жанров М.М.Бахтина, опирающаяся на мысль о внутренней диалогичности литературного произведения², также свидетельствует о необходимости рассматривать отдельное художественное сочинение и его жанровые характеристики в контексте системы жанров определенного историко-литературного периода.

В этой связи представляется глубоко справедливым утверждение В.Н.Захарова, полагающего, что системный подход к изучению жанров в целом и системный анализ жанровых аспектов творчества отдельных писателей, в том числе и XIX века, «позволяет не только объяснить сами жанры и их эволюцию», но и «по-новому рассмотреть целостность», возникающую на основе единства всех жанров, в которых творил писатель, и, в конечном счете, лучше понять его творчество³. Анализ индивидуальной жанровой системы писателя неизбежно выстраивается так, что его творчество, не изолируясь от историко-литературного контекста, осмысливается преимущественно как явление уникальное — не столько в силу специфики содержательной сущности отдельных жанров, к которым он обращался, сколько в силу уникальности тех отношений, которые возникают в соотношении жанров, в диалоге между ними.

Жанровая система писателя также имеет свой хронотоп, свою пространственно-временную протяженность, то есть она не статична, а динамична, как динамично и само творчество. На определенных этапах художественная мысль писателя актуализируется в тех или иных жанрах, и жанровая система, таким образом, в тот или иной период отличается разной «насыщенностью» «элементами» — жанрами. Писатель в разное время может обращаться к разным жанрам, искать наиболее близкие его творческой индивидуальности способы и «формы видения и осмысления определенных сторон мира»⁴, споря иногда как с самим собой, так и с существующими традициями и канонами. Поэтому, думается, возможно, и даже необходимо учитывать тот факт, что система жанров не бывает жесткой,

¹ Теория литературы: В 4-х тт. Т. 3. Роды и жанры. М., 2003. С. 4.

² О значении этой идеи в жанровой концепции М.М.Бахтина см.: Чернец Л.В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики... С. 75–78.

³ Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика... С. 4, 7.

⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.332.

неподвижной. В свою очередь, подвижность подразумевает не столько собственно динамику внутри отдельной жанровой парадигмы или жанрового ряда, что само по себе естественно и неизбежно, а движение автора от жанра к жанру как к наиболее предпочтительному для него в тот или иной момент жизни способу видения мира и человека. Эти особенности хронотопа жанровой системы и положены в основу структуры настоящей работы, они позволяют проследить динамику жанровой мысли писателя, отразившейся в разных периодах его творчества.

Очень важно подчеркнуть, что интерес к системе как к целому не умаляет значения ее отдельных составляющих, то есть жанров, а, в конечном счете, и отдельных художественных произведений. Анализ жанровой системы, позволяющий сконцентрировать внимание на связях между ее элементами и их специфике, помогает глубже понять содержательную сущность отдельных жанров — именно благодаря осмыслению их оппозиционности. Системный подход к изучению жанров в принципе невозможен без уяснения различия между жанрами и обозначения своего рода границ, то есть того предела, преодоление которого чревато потерей жанрового содержательного ядра. И здесь вопрос неизбежно касается критериев разграничения жанров, которые, будучи вполне строгими (в рамках того или иного литературного периода), во многом имеют свое индивидуальное проявление, выражающееся, например, в разной степени значимости этих критериев для писателя.

Изложенные выше положения легли в основу предпринятого в настоящей работе анализа жанровой системы Тургенева. Несмотря на основательную изученность отечественным и зарубежным тургенеvedением творчества писателя и отдельных его жанровых аспектов, вопрос жанровой системности осмыслен еще недостаточно. Существуют исследования, в которых художественное наследие Тургенева рассматривается в совокупности и взаимосвязи отдельных его компонентов: психологизма, специфики авторского повествования, эстетической позиции и проч. Многие из этих исследований основываются на системном подходе к литературе, который, как отмечает С.Е.Шаталов во введении к своей книге «Художественный мир И.С.Тургенева», «позволяет литературоведу соотнести между собой большое число фактов и явлений, располагающихся на различных уровнях научного познания»¹. Это работы Г.А.Бялого, Г.Б.Курляндской, П.Г.Пустовойта, С.Е.Шаталова; из зарубежных исследований последних десятилетий необходимо отметить монографии R.-D.Kluge, J.Costlow, в которых предлагается анализ философско-эстетической концепции как всего творчества Тургенева, так и его известных романов². В трудах названных выше ученых, а также монографиях А.И.Батюто, В.М.Марковича, А.Б.Муратова изучались важные жанровые аспекты творчества писателя, в том числе вопросы своеобразия тургеньевских романов и повестей, «Стихотворений в прозе», «Записок охотника», взаимодействия малых, средних и больших прозаических жанров, жанровой специфики драматур-

¹ Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. М., 1979. С. 15.

² Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962; Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С. Тургенева. Орел. 1994; Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев — художник слова. М., 1987; Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева...; Costlow J.G. Words within words: The novels of Ivan Turgenev. Princeton, 1990; Kluge R.-D. Ivan S. Turgenev. Dichtung zwischen Hoffnung und Entstaging. Munchen, 1992.

гических произведений¹. В большинстве этих работ понятие «жанровой системы» не позиционировалось, но подспудно как бы имелось в виду. Дело в том, что сама специфика, например, тургеневской повествовательной прозы, видимая зыбкость границ между жанрами приводила исследователей к необходимости соотносить эти жанры между собой, выстраивать между ними важные для системного анализа оппозиционные связи и изучать их. Немало также сделано в тургеневедении в области изучения вопроса жанрового мышления писателя, в частности, его отношения к самой категории жанра, прежде всего ключевых жанров прозы — повести и романа. При всем обилии исследовательской литературы в этой связи стоит особо отметить монографию А.И.Батюто «Тургенев-романист», в которой было убедительно доказано, что для писателя категория жанра была принципиально важной. У Тургенева могло не быть четкости и однозначной точности в отнесении того или иного произведения к тому или иному жанру, однако жанровая терминология была его необходимым писательским инструментарием и одним из способов соотношения своего творчества с предыдущей литературной традицией. Начиная с первых, во многом традиционных поэтических опытов и заканчивая поздними новаторскими «Стихотворениями в прозе», обязательным условием осмысления литературного бытия своего художественного детища становилось для Тургенева его жанровое определение.

Структура книги, проблематика глав и соотношение их объема во многом обусловлены спецификой творчества Тургенева, особенностью становления и формирования его жанровой системы. В первой главе будет рассмотрен жанровый диапазон творчества писателя 1830-х – начала 1850-х годов — до возникновения преимущественного и устойчивого в течение нескольких десятилетий интереса к средним и крупным прозаическим жанрам, о чем пойдет речь во второй главе. Несмотря на то, что в ней, в основном, анализируются жанры повести и романа, эта часть работы наиболее объемна. Это обусловлено, в свою очередь, как объемностью и сложностью предмета исследования, так и поднимаемыми в этой главе проблемами. Они прежде всего связаны с осмыслением ведущих жанровых критериев разграничения тургеневских повести и романа, к которым относятся специфика концепции и структуры героя, особенности сюжета, конфликта и хронотопа. Третья глава посвящена исследованию «Стихотворений в прозе», значение которых в творчестве Тургенева, без сомнения, чрезвычайно велико, однако не менее важно и интересно их место в системе жанров писателя.

¹ Батюто А.И. Тургенев-романист // Батюто А.И. Избранные труды. СПб. 2004; Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982; Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870–80-е годы). Л., 1985; и др.

Глава 1.

Жанровый диапазон творчества Тургенева 1830-х – начала 1850-х годов

Период 1830-х – начала 1850-х годов, который принято называть «старой манерой» Тургенева, является временем становления и определения творческих наклонностей и интересов писателя. В этот период Тургенев обращается к разным литературным родам и жанрам. Он автор большого количества стихотворений, поэм, драматургических сочинений, рассказов и большой яркой книги — цикла очерков и рассказов «Записки охотника». Такое жанровое многообразие во многом было обусловлено внутренними процессами, которые происходили в русской литературе тех лет. Тургенев начинает писать в 1830-е годы, когда был еще велик интерес к лирике, переживающей, в свою очередь, сложные метаморфозы, в том числе в области жанров. Эти изменения, характерные для русской лирики 1830-х, а также и 1840-х годов, отразились и в творчестве молодого Тургенева. В 1840-е годы писатель вместе с русской литературой переживает период становления новой реалистической поэтики, а также качественно иного отношения к жанровым нормам, связанного с постепенным утверждением индивидуально-авторской поэтики жанра и стиля. Как отмечает Л.В.Чернец, «формирование романтизма и в особенности реализма привело к переориентации на качественно новые, более свободные структуры, к принципиальному изменению жанровых норм». Этот процесс, как отмечает исследователь, «происходил не одновременно во всех родах литературы». В России он затронул «сначала лирические жанры, играющие ведущую роль в первой трети XIX века, затем, с господством прозы, эпические и в последнюю очередь драматургические, где он осложнялся необходимостью преодоления театральных канонов»¹. Приблизительно в той же логической последовательности, однако значительно более концентрированно во времени, — от лирики к прозе и драматургии — происходит становление жанровой системы Тургенева. Параллельно идет и поиск писателем «своих» жанров. К началу 1850-х годов из жанрового многообразия предыдущих десятилетий в жанровой системе Тургенева выделяются два ведущих жанра: повесть и роман как наиболее полно отвечающие творческо-мировоззренческой индивидуальности писателя. Однако жанровый дуализм последующих десятилетий в творчестве Тургенева был сформирован и обусловлен всем предыдущим периодом жанровых поисков 1830-х – начала 1850-х годов.

1.1. Лирические жанры

Творческие интересы Тургенева в начале его литературной деятельности в 1830-е годы тесно связаны с лирикой. Позже в «Литературных и житейских воспоминаниях» писатель расскажет о своих первых опытах, самым ярким из которых станет «Стено», драматическая поэма, сочинение сложной жанровой природы, имеющее довольно большой объем и обличающее в его авторе не совсем уж новичка. Не слу-

¹ Чернец Л.В. Литературные жанры: Проблемы топологии и поэтики. М., 1982, С. 20.

чайно Тургенев несколькими годами позже выберет именно ее из своих самых ранних сочинений, чтобы представить на суд П.А.Плетнева и А.В.Никитенко. Действительно, сентябрь — декабрь 1834 года, когда писалась эта поэма, предшествовала «подготовительная» работа, о чем косвенно может свидетельствовать юношеская тетрадь под названием «Молитвенник», состоящая из восьми стихотворений. Однако известно, что большая часть поэтического наследия Тургенева 1830-х годов до нас не дошла, в том числе, видимо, и самые первые опыты¹. И все же даже то, что доступно исследованию, представляет немалый интерес — и, думается, отчетливо отражает близость молодого автора, хотя еще очень неопытного, к тем процессам, которые намечаются в поэзии 1820–40-х годов.

По своим жанровым признакам стихотворения разнообразны и, скорее всего, отражают ученическую «всеядность» юноши Тургенева, но в хорошем смысле слова. Ведь он осваивает разные жанры — от стихотворений, написанных в традиции альбомной поэзии, мадригала и послания («Портрет», «Тебе, мой друг, я освещаю...»), до песен, восходящих к литературному («Шуми, шуми, пловец унылый...») и народному («Что, мой сокол светлый, ясный...») источнику. Но примечательно здесь, конечно, не следование образцу или же явная слабость стихов — а сама их организация. Они, как уже отмечалось, входят в тетрадь под названием «Молитвенник», куда автор записывал также сочинения любимых, видимо, поэтов — Ф.Матиссона, М.В.Ломоносова, Г.Р.Державина, И.И.Козлова. Это, конечно, ни в коем случае не опыт циклизации, но, скорее всего, подсознательное, еще, может быть, до конца и не осознанное самим автором, стремление к «единению», «собираению» своей художественной мысли. В этом смысле Тургенев-ученик не был исключением. Подобные тетради, только несколькими годами раньше, вел М.Ю.Лермонтов, манера работы которого в первые годы писательства была традиционной и подобной тургеневской — рождение «своего» из «чужого». Пусть даже частью этого «своего» являются чужие стихи; они тоже на каком-то этапе становятся своими — их видишь близкими себе, на них хочешь равняться как на образцы. При этом «Молитвенник» Тургенева нельзя назвать тетрадь-дневником, хотя само название акцентирует интимность мысли. И все же для молодого поэта, желающего писать, и писать хорошо, организация текстов вместе, да еще с интенцией, выдвинутой в названии, очень симптоматична. И как раз в духе тех настроений (в жанровой области прежде всего), которые переживает русская литература и поэзия середины XIX века².

¹ В письме к А.В.Никитенко от 26 марта (7 апреля) 1937 года Тургенев, перечисляя свои произведения, написанные к этому времени, сообщает следующее: «...у меня около 100 мелких стихотворений — но все не переписано — разбросано...»: Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л. 1961–1968. Т. 1. С. 164. Далее ссылки на письма Тургенева приводятся в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы.

² О проблеме возникновения интереса к циклообразованию, о развитии этого процесса в русской лирике и литературе в целом см.: Дарвин М.Н. Проблемы цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983; Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003; Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001; Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999; Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984; Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992; и др.

1830-е годы прошли у Тургенева под знаком лирики, хотя необходимо отметить, что уже его первый крупный художественный опыт в жанре драматической поэмы и переводы драматических сочинений Байрона и Шекспира говорят о возникающем у писателя практически параллельно лирике интересе к драме и драматическому. И тем не менее лирика и стихотворная форма являются для Тургенева своеобразным ключом в мир большой литературы. Из большого количества написанного Тургеньевым в 1830-е годы известны лишь восемь самых ранних ученических опытов, о которых уже шла речь, и восемь стихотворных набросков, относящихся к 1838 году. Среди них только два — «Вечер» и «К Венере Медицейской» — были опубликованы в том же году в «Современнике». Поэтому практически невозможно говорить о жанровых пристрастиях молодого автора, а ведь они неизбежно были — объем написанного говорит сам за себя. Но, скорее всего, они не выходили за рамки следования образцам. Так, «К Венере Медицейской», по мнению одного из первых исследователей лирики Тургенева С. Орловского (С.Шиль), восходит к оде Шиллера «Боги Греции»¹. «Вечер» же близок к элегической школе Жуковского – Батюшкова².

Большинство же (более тридцати) дошедших до наших дней поэтических сочинений Тургенева относятся к первой половине 1840-х годов.

Исследователи ранней лирики Тургенева отмечают, конечно, с оговоркой на фрагментарность доступного к изучению материала, преобладание элегической и медитативной формы, интерес к литературной балладе, а также явные тематические параллели Тургенева-лирика с Жуковским, Лермонтовым³. С.Орловский обращает внимание и на отсутствие у поэта интереса к так называемым «условным формам» — сонету, триолету и др. Хотя, можно предположить, что в пору ученичества Тургенев и их не смог обойти своим вниманием. И при этом строгих жанровых границ большинство его лирических опытов не имеет — они размыты, что характерно для поэтической эпохи, в которую писал Тургенев. Однако

¹ Орловский С. Лирика молодого Тургенева. Прага, 1926. Эту точку зрения поддерживает И.Г.Ямпольский: Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева // Тургенев И.С. Стихотворения и поэмы. Л., 1970. Она также принята редакцией двух последних академических изданий сочинений писателя.

² Во вступительной статье к сборнику стихотворений и поэм Тургенева И.Г.Ямпольский убедительно доказывает близость общей стилистической тональности стихотворений «Вечер» Тургенева и Жуковского. Исследователь приводит ряд прямых текстуальных совпадений, объясняющихся воздействием лирики Жуковского на Тургенева-поэта, даже несмотря на то, что, по словам самого Тургенева, Жуковский утратил в его глазах «прежнее значение»: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. Сочинения: В 12-ти тт. М., 1978–1986. Т. 11. С. 69. (Далее ссылки на сочинения Тургенева приводятся в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы). Также отмечается, что и мелодический строй, и композиционная организация тургеньевского стихотворения (противопоставления «здесь» и «там»), и пейзаж, и раздумья поэта — «дано в духе элегической настроенности, эмоциональной приглушенности, которые так характерны для Жуковского и поэтов его направления»: Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева... С. 13.

³ Родзевич С.И. Тургенев: К 100-летию со дня рождения. Статьи. Киев, 1918. С. 11–13.

В.И.Кулешов, обращавшийся к поэтическому наследию Тургенева в связи с проблемой формирования «натуральной школы», отмечал, что при всей размытости жанровых границ лирики Тургенева, в ней «сохраняются традиционные заглавия и подзаголовки (дума, баллада и пр.)». Исследователь также обратил внимание на то, что «в основном, у Тургенева три жанра: послание, отрывок с философским раздумьем (без четкого жанрового признака, ближе к думе) и поэма»¹.

Для нас же представляется небезынтесной, опять же с оговоркой на малое количество известных на сегодняшний день стихотворений Тургенева, попытка увидеть в его поэтическом наследии те процессы, которые не только отражают чувствование Тургеневым поэтического духа времени, но и обнаруживают его собственное видение мира.

Общеизвестным и бесспорным является тот факт, что поэтическое творчество Тургенева повлияло на его прозу. Бесспорно также и то, что, как и многие его современники, Тургенев начал свой творческий путь с опытов в стихотворной форме. В этом сказывались внутренние пружины литературного процесса: преобладающий перевес поэзии над прозой в первые десятилетия XIX века. Но, по справедливому замечанию И.Г.Ямпольского, «в отличие от других русских писателей того же поколения (Гончаров, Салтыков-Щедрин)», период увлечения поэзией был у Тургенева «не кратковременным эпизодом», «не простой «пробой пера»». «В 30-е и первую половину 40-х годов поэзия занимает преобладающее место в его творчестве»². А.С.Орловский также замечает, что лирика была для Тургенева «настоятельно необходимой исповедью»³.

Действительно, период увлечения поэзией длится у Тургенева более чем десять лет. Он завершается 1847 годом, хотя и после этого срока, и в 50-е, и в 60-е, и в 70-е годы, стихотворения появляются из-под пера Тургенева и иногда даже автор совсем не против их публикации.⁴ Однако уже со второй половины 1840-х годов лирика оказывается на периферии жанровой системы Тургенева, утрачивая свои позиции, что, на наш взгляд, оказывается обусловленным неудовлетворенностью поэта жанрово-содержательным потенциалом лирики.

И это несмотря на то, что в поэтической деятельности Тургенева находят отражение очень интересные процессы, которые, в целом, были свойственны русской лирике середины XIX века. Его лирика имеет определенную циклическую направленность. Причем в творчестве Тургенева 1840-х годов выделяются как собственно «авторские» циклы: «Вариации» (1843) и «Деревня» (1846), так и «неавторский», читательский цикл, который условно можно назвать «бакунинским» (по аналогии с «панаевским» циклом у Н.А.Некрасова, «миллеровским» у А.К.Толстого и др.) или «премухинским», так как восходит он к знаменитому «премухинскому роману» Тургенева с Т.А.Бакуниной.

¹ Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982. С. 106.

² Ямпольский И.Г. Поэзия И.С.Тургенева... С.5.

³ Орловский С. Лирика Молодого Тургенева... С.11.

⁴ Как это было в случае, например, со стихотворением «Крокет в Виндзоре» (1876), которое автор желал опубликовать в «Новом времени».

Первые два цикла имеют свою историю изучения¹, тем более что в последние три десятилетия в литературоведческой науке интерес к циклизации необычайно высок, но последний цикл официально так и не признан, однако иногда выделяется в исследовательской литературе. Так, И.Г.Ямпольский полагает, что вся любовная лирика Тургенева представляет собой «особый цикл» на том основании, что большая часть стихотворений на любовную тему имеет одного адресата — Т.А.Бакунину². Исследователь также отмечает возникающие в нем типологические аналогии с «протасовским» циклом В.А.Жуковского. Однако цикличность любовной лирики обусловлена не только тематической общностью или связана с определенным адресатом. Единство «премухинского» цикла, на наш взгляд, во многом определяется внутренней контекстной связью, которая возникает между стихотворениями, входящими в него. Возникает не только необходимый для циклизации «лирический сюжет»³, который в определенном смысле уподобляет цикл поэме, но между полноценными частями цикла, отдельными стихотворениями, зарождается внутренняя связь, являющая, в свою очередь, новые, более глубокие смысловые перспективы. На необходимое условие возникновения такого рода «добавочных смыслов» указывают многие исследователи, занимающиеся вопросами циклизации⁴.

Обратимся к «премухинскому» циклу. В него входят, с нашей точки зрения, те стихотворения, которые, безусловно, связаны с чувством Тургенева к Т.А.Бакуниной. Совершенно точно к нему можно отнести стихотворения, организованные как цикл «Вариации» самим автором: «Когда так радостно, так нежно...» I (июль 1843); «Ах, давно ли гулял я с тобой!..» II (июль 1843); «В дороге» III (ноябрь 1843). Также: «Дай мне руку — и пойдем мы в поле...» (май 1842), «Заметила ли ты, о друг мой молчаливый...» (1842), «В ночь летнюю, когда, тревожной грусти полный...» (не позднее ноября 1843), К*** («Через поля к холмам тенистым...») (1844, возможна и более ранняя дата)⁵, «Когда с тобой расстался я...» (не позднее октября 1843), «Когда давно забытое названье...» (1843). К нему также могут примыкать стихотворения «Долгие, белые тучи плывут...» (октябрь 1841 — январь 1842), свидетельствующее о рождении чувства, и «Нева» (август 1843)⁶.

¹ Крестова Л.В. Т.А.Бакунина и Тургенев // Тургенев и его время / Под ред. Н.Л.Бродского. Сб. 1. М.; Пг., 1923; Ямпольский И.Г. Поэзия И.С.Тургенева...; Дарвин М.Н. Проблемы цикла в изучении лирики...; Шестакова Л.Л. Поэтическое наследие И.С.Тургенева. Триптих «Вариации» // Русский язык в школе. 1993. №2. С. 69–76.

² Ямпольский И.Г. Поэзия И.С.Тургенева... С. 16.

³ Сапогов В.А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А.Блока // Язык и стиль художественного произведения. М., 1961. С. 90; Дарвин М.Н. Проблемы цикла в изучении лирики... С. 24; Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века... С. 79.

⁴ См. об этом: Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века... С. 8–9.

⁵ См.: Комментарии к этому стихотворению (С., 1, 455).

⁶ Л.В.Крестова, например, не сомневается, что в стихотворении «Нева» «с несомненностью вырисовывается образ Т.А.Бакуниной»: Крестова Л.В. Т.А.Бакунина и Тургенев... С. 43.

Роман Тургенева с Т.А.Бакуниной длился довольно долго, с осени 1841 года до середины 1843 года¹, да и потом, уже после встречи с Полиной Виардо, не был до конца «изжит» поэтом. Большинство сохранившихся на сегодняшний день стихотворений принадлежат не периоду начала чувства, то есть 1841 году и началу 1842 года, а времени его увядания: лету 1842-го и 1843-му году. Хотя возможно предположить, что первые переживания, светлые и радостные, отражались в его лирических сочинениях и просто неизвестны сейчас. Самое раннее стихотворение — «Долгие, белые тучи плывут...» — говорит о невыносимости расставания: «Еду, расставшись со всеми — совсем, / Со всем, что любить я умею» (С., 1, 315). И несмотря на общий мрачный колорит произведения («холодно», «поздняя пора», «осень», «молча сидит и не правит ямшик... / Голову грустно повесил» и др. (С., 1, 315)), мысль о любимом доме и любимых людях, с которыми лирический герой простился, являющаяся некой точкой отсчета, эмоциональным центром всего стихотворения, согревает его осенние горькие думы.

К этой же светлой точке уже как к некоему смысловому «скрепу» поэт возвращается в ряде стихотворений, относящихся к «премухинскому» циклу. Так, в стихотворении «Дай мне руку — и пойдем мы в поле...» счастливый день встречи, несмотря на то, что он осознается всего лишь как краткий миг («Этот день, не возвращаясь вновь, / Пролетит, как над толпой безбожной / Детская смиренная любовь», С., 1, 317), осмысливается лирическим героем и его спутницей (постоянно повторяется местоимение «мы») как мгновение «великое», «вечное» (С., 1, 318). Несмотря на то, что встреча, описанная в стихотворении, является всего лишь одним звеном в череде встреч и расставаний, именно она исключительна — она мыслится «днем спасенья». В сущности, такое же беспредельно счастливое мгновение описано и в «Вариации» II, и в стихотворении «В ночь летнюю, когда тревожной грусти полный...».

Вообще в этой повторяемости встреч — а почти в каждом стихотворении данного цикла либо описывается встреча, либо она вспоминается — заключается, по нашему мнению, его единство и целостность, помимо, конечно, единого сюжета, связанного с лирическим «я». Причем встреча — на разной стадии развития чувства, и в его начале и в конце — таит в себе не только «день спасенья». В ней скрыта и тревога, «внезапная тишина» («Заметила ли ты, о друг мой молчаливый...»), «томительно-немая» тишина («В ночь летнюю, когда тревожной грусти

¹ Как отмечает Н.Л.Бродский, действие «премухинского романа» «происходило то в Москве, то в Шашкине, Орловском имении давних друзей Бакуниных – Беер, где сестры Мишеля часто гостили, в имение неподалеку от Спасского. Но роман был столь типичен, в такой мере был обвешан «премухинским», что этим термином можно озаглавить <...> страничку в интимной жизни Тургенева»: Бродский Н.Л. «Премухинский роман» в жизни и творчестве Тургенева // Документы по истории литературы и общественности: И.С.Тургенев. М., 1923. Вып. 2. С. 113.

полный...»), всегда у Тургенева чреватая смертью¹. А значит и любовь чревата гибелью и даже ненавистью (гротесковое выражение любви):

Скажи мне: мог ли я предвидеть,
Что нам обоим суждено
И разойтись и ненавидеть
Любовь, погибшую давно?
(«Вариации» I, С., 1, 33).

«Премухинский» цикл удивительно драматичен. Драматизм является не только следствием двугеройной структуры цикла, обусловленной ситуацией своеобразного «лирического романа», когда читатель невольно сопоставляет известные ему факты биографии с лирическими текстами и моделирует психологически конкретный характер той, к которой часто обращается лирический герой и с кем он себя мыслит неразрывно, говоря «мы» или «друг единый» (С., 1, 46), той конкретной, которая имеет свой голос, свое слово в пределах поэтического фрагмента, как, например, в стихотворениях «В ночь летнюю, когда, тревожной грусти полный...» и «Дай мне руку — и пойдем мы в поле...». Драматизм связан еще и с «эпическим», то есть протяженным во времени переживанием, чрезвычайно тяжелым и мучительным. Возникают совершенно определенные, по времени отстоящие друг от друга «сейчас» и «тогда». «Сейчас» и «тогда» отделяет насыщенное переживаниями время:

Поверь: с тех пор я много жил,
И много перенес...
И много радостей забыл,
И много глупых слез.
(«Когда с тобой расстался я...», С., 1, 36).

А теперь этот день нам смешон
И порывы любовной тоски
Нам смешны, как несбывшийся сон,
Как пустые, плохие стишки.
(«Вариации» II, С., 1, 34).

Иногда время, отделяющее «сейчас» и «тогда», движется «медленно»: «Мне стыдно, что так медленно живу я, / Что этот хлам хранит душа моя» (С., 1, 38). Эта медлительность осознается как раз на фоне принципиального разрыва между прошлым и настоящим, их внутренней несовместимости. Не случайно встреча с «ней» в настоящем вызывает неприятие, даже отторжение:

Но нашей встрече я не рад.
Упорно я молчу —
И твой глубокий, грустный взгляд
Понять я не хочу.
И все толкуешь ты со мной
О *миллой* стороне.
Но то блаженство, боже мой,
Теперь так чуждо мне!
(Когда с тобой расстался я...), С., 1, 36).

¹ См.: Беляева И.А. Творчество И.С.Тургенева. М., 2002. С. 10–14.

Но притяжение прежних встреч и переживаний «сейчас» может быть не менее сильным, чем отстраненность от прошлого. И тогда временные границы как бы стираются.

И грустно мне, что то воспоминанье
Я был готов презреть и осмеять...
Я повторю знакомое название —
В былое весь я погружен опять.
(«Когда давно забытое название...», С., 1, 38).

Особенно явственно эти интонации звучат в третьей «Вариации» («В дороге»), где нежелательное изначально возвращение к прошлому («Нехотя вспомнишь и время былое, / Вспомнишь и лица, давно позабытые») сменяется почти просветленным и радостным:

Вспомнишь разлуку с улыбкою странной,
Многое вспомнишь родное, далекое,
Слушая ропот колес непрестанный,
Глядя задумчиво в небо широкое.
(«В дороге», С., 1, 34).

Важно отметить, что не все стихотворения, входящие в «премухинский» цикл, были напечатаны в 1840-е годы, когда создавались, и вообще, видимо, они не предназначались автором к печати. И всего лишь три из одиннадцати сохранившихся «премухинских» стихотворений были собраны автором в цикл «Вариации», объединяясь, прежде всего, темой прошедшей любви. Этот цикл в авторской организации, на наш взгляд, не может быть напрямую связан с именем Т.А.Бакуниной, хотя все его стихотворения и входят в «премухинский» цикл. Дело в том, что в такой значительно усеченной форме цикл стихотворений, связанный с Бакуниной, приобретал более обобщенное и универсальное значение — он становился не только своеобразным знаком интимной жизни поэта, но и выражением его воззрений на человеческое счастье и любовь, которое потом нередко можно будет встретить в его прозаических сочинениях. Цикл «Вариации» не представляет собой того «любовного романа», который ощутим в русских лирических любовных циклах 1850-х годов и который явственно определяется у Тургенева в его «премухинском» цикле 1840-х годов.

Тургеневские «Вариации» явились, с одной стороны, как бы концентрированным вариантом его «премухинских» переживаний, где было и абсолютное мгновение счастья, и диалог двоих любящих с собой и природой, и предчувствие гибели чувства, и разъединенность «сейчас» и «тогда», и ощущение стыда и горечи за эту разъединенность, которое, в свою очередь, рождало светлую элегическую грусть воспоминания. Но с другой стороны, «Вариации» были гораздо шире, гораздо объемнее той «любовной истории», к которой они восходили. Чувство человеческое и сам любовный роман приобретал, как уже отмечалось, универсальную обобщенность и даже символическую многогранность. Не случайно эти стихотворения Тургенева были любимы символистами, в частности, А.А.Блоком.

Интерес к циклизации обнаруживается у Тургенева-поэта и в другом его известном стихотворном цикле «Деревня», опубликованном в январе 1847 года вместе с рассказом «Хорь и Калиныч». Тематический параллелизм «Записок охотника» и стихотворений, входящих в цикл «Деревня», давно отмеченный исследователями Тургенева¹, представляет собой важный момент в понимании динамики жанров творчества писателя и обязательно должен быть осмыслен. Однако значима и сама циклическая жанровая природа стихотворного цикла «Деревня» как знак определенных жанровых тенденций творчества Тургенева.

И.Г. Ямпольский справедливо отмечает антологическую стилистику стихотворений, из которых состоит «Деревня». «Цикл Тургенева, — пишет исследователь, — <...> кое в чем сближается с антологическим жанром, который нередко был просто холодной стилизацией», но в то же время он «по-своему выражал душу современного человека, видевшего в нем воплощение гармонического взгляда на мир»². Эти интонации звучат и в «Записках охотника», хотя, безусловно, ими не исчерпывается это сочинение³. «Деревня» предлагает читателю тему, родственную «Запискам охотника», но где самой лирической формой актуализируются глубоко личностные переживания, впечатления, чувства. М.Н. Дарвин, например, отмечает, что в этом тургеньевском цикле «воспроизведение различных сторон деревенской жизни подчинено переживаниям лирического героя, образующим своеобразный «сюжет» <...>. Так, не лишённое «физиологичности», изображение деревни дано во времени (лето – осень) и связано с присутствием в ней самого лирического героя (цикл начинается приездом лирического «я» в деревню и кончается его отъездом из нее)»⁴. Не случайно также в «Деревне» много собственно лирических, «я»-выражающих знаков: «люблю», открывающее периоды в первом стихотворении цикла «Люблю я вечером к деревне подъезжать...»; глубоко интимный диалог с природой, таящей в самой себе нечто неведомое пока лирическому герою; тонкий параллелизм состояний и чувств героя и природы.

И все же, несмотря на явное присутствие лирического и в определенной мере субъективного начала, этот цикл стихотворений именно благодаря своей циклической природе обладает удивительным «иммунитетом к односторонности»⁵. Не случайно со времени первых изданий тургеньевских стихотворений, и прежде всего цик-

¹ С.И.Родзевич, например, полагал, что стихотворный цикл «Деревня» был «поэтическим введением к “Запискам охотника”» и «поэтической программой последних». Исследователь также отмечал идиллическое начало, объединяющее эти два произведения: Родзевич С.И. Тургенев: К 100-летию со дня рождения. Статьи. Киев, 1918. С. 30.

² Ямпольский И.Г. Поэзия И.С.Тургенева... С. 28. Исследователь проводит параллели с лирикой Ап.Майкова.

³ См.: Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–1860-х годов. Ярославль, 1975.

⁴ Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики... С. 83.

⁵ Позволим себе по аналогии использовать суждение о пушкинских циклах, высказанное В.С.Непомнящим: Непомнящий В.С. Пушкин: Избранные работы 1960–90-х годов: В 2-х тт. М., 2001. Т. 1. С. 230.

ла «Деревня», критики отмечали своеобразную эпическую скрупулезность его стихотворных произведений. Лирическое «я» было чрезвычайно важным, но не определяющим в поэтике цикла. Вернее, наряду с явным лиризмом, слышны были и другие, не лирически выраженные голоса. С.Н.Кривенко в предисловии ко второму отдельному изданию стихотворений Тургенева в 1891 году писал: «Художник в нем преобладал над поэтом, подавлял поэта». И далее он отмечал, что «внешнее» описание «так увлекает самого автора, что выступает на первый план» и что Тургенев «даже в вещах <...>, создаваемых исключительно воображением, больше описывает, рассказывает и рисует»¹. Знаки и подробности — голоса — этого другого мира часто являются средством выражения и своего «я» — поэтического настроения и чувства, которое передается не непосредственно, а через внешние штрихи и детали и впоследствии нередко будет использоваться в прозе Тургенева. Это и свойство так называемого «тайного» психологизма Тургенева.

Вообще, стремление Тургенева-поэта к циклизации² обнаруживает и предвосхищает собственно тенденцию к романизации лирики, что будет характерно для русской поэзии 1840–50-х годов. Это смутно сам писатель, видимо, осознавал. Например, когда критически отзывался о своих поэтических опытах³. Поэзию любил, в ней неплохо разбирался, мог давать дельные советы начинающим и опытным поэтам, чувствовал стиль, но для себя считал поэтическую форму неприемлемой. Может быть потому, что жанровая палитра лирики была ему не то чтобы неинтересна, а неудобна. Не только «я» во всей его многосложности требовалось ему выразить, но и мир в его эпически детальной неповторимости, сознание и чувства «другого» или, точнее, «другой», что мы можем наблюдать в его «премухинском» цикле. Лирический цикл, как отмечает М.Н.Дарвин, являясь

¹ Кривенко С.Н. Предисловие // Стихотворения И.С.Тургенева. 2-е изд. СПб., 1891. С. XII, XIII. А.Островский также полагал, что «если взять лирику Тургенева в ее движении, в ее развитии в ней явственно виден рост «эпических» элементов — описательных, жанровых, живописных»: Островский А. Тургенев-поэт // Тургенев И.С. Стихотворения. Л., 1950. С. 17.

² Циклообразование захватило и Тургенева-прозаика, если вспомнить «Записки охотника», но впоследствии писатель надолго откажется от этой формы, вплоть до «Стихотворений в прозе». Однако в некоторых исследованиях последних лет высказывается мысль и о циклической природе романов писателя: Иссова Л.Н. Романы И.С.Тургенева: современные проблемы изучения. Калининград, 1999.

³ Он считал, что его «стихи и даже поэмы <...> ужасно посредственны и их можно сравнить только с грязной тепловатой водой» (П., 7, 201; письмо от 25 июля (6 августа) 1868 года к Юлиану Шмидту). А в письме к С.А.Венгерову, пожелавшему издать его ранние сочинения, Тургенев определил свои опыты как «клам» и высказался о них довольно резко: «Я чувствую положительную, чуть не физическую, антипатию к моим стихотворениям — и не только не имею ни одного экземпляра моих поэм — но дорого дал бы, чтобы их вообще не существовало на свете» (П., 10, 256). В письме Н.В.Гербелю (от 8 (20) июня 1874 года), содержащем отзыв об изданной им книге «Хрестоматия для всех. Русские поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1873) Тургенев не без сожаления констатирует: «Что касается до моего биографического очерка, то мне — в сущности — следовало бы сделать одно замечание: Вы слишком лестно обо мне отзываетесь и — в особенности — придаете слишком большое значение моему поэтическому дару, которого, по правде говоря, у меня не было вовсе» (П., 10, 247).

«спутником больших поэтических жанров», «помогает создавать некое обобщенное и целостное представление о мире и о себе»¹. «С одной стороны, циклическая форма позволяет сохранить свойственную лирике дискретность, прерывистость, некую «точечность» состояний лирического субъекта, с другой — она позволяет обобщить лирическое изображение, «укрупняя» лирического героя или поэтическую личность до масштабов лирического характера, создавая определенное целостное представление о мире и человеке в их единстве»². И тяготение Тургенева к циклообразованию в лирике было выражением его движения к целостности и диалогичности видения мира и человека, в основе своей обнаруживающей почти «романный» импульс, особенно в эпоху «романизации жанров» (М.М.Бахтин).

Эта тенденция существует в раннем творчестве Тургенева-поэта наряду с противоположной линией: и в его лирике, особенно в стихотворении «Вечер», и в некоторых поэмах, прежде всего в «Стено», размышления о смысле жизни полны пессимизма, основанного на осознании как раз не целостности, а разрыва, раздвоенности человека и мира, человека и Природы. Р.-Д.Клуге, анализируя раннее творчество Тургенева, особенно «Стено», пишет по этому поводу: «С болью Тургенев понимает, что в жизни и вообще в бытии не торжествует ни добро, ни гармония. Он не может согласиться с Гете, который признает этот процесс положительным, как вечное чередование рождения и смерти в виде постоянной трансформации, за которым, в конце концов, все-таки скрывается вера в существование хранящего его создания Бога. Тургенев <...> трактует беспрестанные изменения бытия как хаотическую бессмысленную трансцендентную волну»³. Р.-Д.Клуге справедливо отмечает в связи с этим интерес Тургенева к байроновской образно-мировоззренческой модели и находит в ней собственно тургеньевские характерные черты: «Герой (Тургенева — И.Б.) страдает от молчания Бога, от постоянности экзистенциального одиночества...», он ощущает действие «непостижимой для человека силы», которую исследователь определяет как «пустую или опустошенную трансценденцию»⁴. С этими утверждениями трудно не согласиться, однако, думается, что исповедальные формы лирики, к которым относятся, например, тургеньевский «Вечер» или «Отрывки и наброски» 1838 года, не довлеют тому поэтическому материалу, который в настоящее время доступен исследователям.

Ведущей жанровой тенденцией лирики раннего Тургенева является циклизация с ее «собирающим», целостным, всеохватным взглядом на мир и человека, с ее, с одной стороны, почти романным вниманием к лирическому «я», а с другой — с мощным «иммунитетом к односторонности». Сам же процесс циклообразования в литературе можно рассматривать как жанровый, о чем пишет Л.Е.Ляпина: «Литературная циклизация в ее историческом развитии, очевидно,

¹ Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики... С. 14.

² Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина... С. 32.

³ Клуге Р.-Д. Идеиное содержание раннего поэтического творчества И.С.Тургенева // Тургенев и современность. Международная конференция, посвященная 175-летию со дня рождения И.С.Тургенева. М., 1997. С. 104.

⁴ Клуге Р.-Д. Идеиное содержание раннего поэтического творчества И.С.Тургенева... С. 100, 102.

подлежит изучению наравне с многими другими явлениями жанрового порядка». Наиболее частые дефиниции циклизации как «метажанра» (М.Н.Дарвин), «супержанра» (В.Г.Одинокоев) или «жанрового образования» (В.А.Сапогов) позволяют исследователю утверждать, что «...очевидна жанрообразующая потенция циклизации и способность цикловых форм в определенных исторических условиях формироваться и развиваться по законам жанра»¹.

Возвращаясь к раннему лирическому наследию Тургенева, возможно также предположить, что творческий успех «Записок охотника», в которых несомненно сказался и собственный опыт лирической циклизации (помимо общей направленности литературы 1840-х годов к собиранию малых форм), а затем и поиски в области крупных эпических жанров (повесть и роман), выведут деятельность Тургенева-поэта на периферию его художественных интересов и его жанровой системы.

1.2. Поэмы

Первые десятилетия литературного творчества Тургенева отмечены созданием целого ряда поэм. Сам автор ощущал их разнородность, многие из них носят уточняющие жанровые подзаголовки, обозначающие важные, видимо, для самого писателя качества и оттенки жанра. Так, «Стено» (1834) Тургенев определял как драматическую поэму, включив тем самым произведение не только в ряд сочинений, ориентированных на байроновский образец, но и подчеркнув ее драматическое начало, обозначив интерес к возможностям драмы, который ярко проявится у писателя в 1840-е годы. Поэма «Разговор» (1844) «стоит несколько особняком» среди других тургеневских поэм, «написана в иной <...> художественной манере»². Своеобразным обозначением ее жанра можно считать подзаголовок «стихотворение». Другая поэма, «Параша» (1843), одна из первых ярких публикаций Тургенева, имеет подзаголовок: «рассказ в стихах».

Литературоведы также не единодушны в определении жанра тургеневских поэм. Считается, что Тургенев продолжил линию романтической поэмы («Стено», «Разговор»), однако эти опыты не были удачными и ничего нового не привнесли в данную разновидность жанра. Большинство тургеневских поэм («Параша», «Поп» (1844), «Андрей» (1845), «Помещик» (1846)) относят к жанру шутилой бытовой поэмы в стихах, который, в свою очередь, восходит к стихотворной сказке (новелле) XVIII – начала XIX века³ и является пародией на высокую поэму («поэмой “наизнанку”»)⁴. Высказываются мнения, что в этой области Тургеневу

¹ Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века... С. 40.

² Ямпольский И.Г. Поэзия И.С.Тургенева... С. 38.

³ См: Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982; Соколов А.Н. Стихотворная сказка (новелла) в русской литературе // Стихотворная сказка (новелла) XVIII – начала XIX веков. Л., 1969; Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVII и первой половины XIX века. М., 1955; Фридман Н.В. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция // Изв. АН СССР. Отд. Русского языка и словесности. 1969. Т. 28. Вып. 3; Ямпольский И.Г. Поэзия И.С.Тургенева... Эта точка зрения представлена в комментариях к поэмам Тургенева в академическом издании (С., 1, 436).

⁴ Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVII и первой половины XIX века... С. 11.

удалось создать новые формы: например, «сатирико-физиологическую поэму», «сатирический эпос»¹ или даже «маленькие романы в стихах»². Но, как справедливо замечает А.Н.Соколов, ироническая поэма (сказка) в 1820–30-е годы «претерпевала процесс модификации», который, однако, «не выводил ее за пределы жанра»: она превращалась в стихотворную повесть или «новеллистическую поэму»³. Именно как повести в стихах определяются исследователем «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» А.С.Пушкина или «Тамбовская казначейша» М.Ю.Лермонтова, к которым восходит большинство тургеневских поэм. Последние, в свою очередь, «намечают перспективы складывающейся повести в стихах»: она выражалась прежде всего в непосредственной соотнесенности тургеневских опытов с пушкинским «Евгением Онегиным»⁴. Это наблюдение исследователя представляется нам исключительно важным для понимания жанровой природы поэм Тургенева и его жанровой системы в целом.

Действительно, для большинства поэм Тургенева принципиально важным оказывался диалог с «Евгением Онегиным», с его романной традицией. И жанр повести в стихах, выросший из комической поэмы, был, видимо, наиболее приемлемой формой такого диалога.

* * *

Повесть (рассказ) в стихах. Интерес к жанру романа наблюдается у Тургенева на протяжении 1840-х годов. Он проявляется на уровне жанровых поисков, о чем речь пойдет ниже, об этом же свидетельствуют и высказывания Тургенева – литературного критика. Так, в рецензии на сочинения В.И.Даля Тургенев, не касаясь напрямую вопроса жанра романа, выскажет тем не менее существенное замечание о необходимости для «большой повести» «развить последовательно целый характер», «представить игру страстей» (С., 1, 279). Мысль о характере как ключевой составляющей жанра выражена здесь довольно определенно, и в дальнейшем она будет значима в собственном романном творчестве Тургенева. В самом начале 1850-х годов писатель также откликнется на появление романа Е.Тур «Племянница». В этой рецензии он остановится на вопросе романной традиции и выскажет суждения, родившиеся далеко не в одночасье, а в результате длительного, глубокого осмысления проблемы. «Исторический, вальтерскоттовский роман», по его мнению, «отжил свой век», «несовременен». Романы “a la Dumas” Тургенев обходит молчанием. А вот романы сандовского и диккенсовского типа, основанные на эпически масштабном ин-

¹ Гершензон М. Мечта и мысль Тургенева. М., 1919. С. 42.

² Басихин Ю.Ф. Поэмы И.С.Тургенева (Путь к роману). Саранск, 1973. С. 24. Позиция исследователя, считавшего некоторые поэмы Тургенева «маленькими романами в стихах» или «миниатюрными романами» (с. 71) на основании того, что «сюжет, построение образов героев, проблематика, тип авторского повествования» выражены в них «в романских и, прежде всего, онегинских традициях», (с. 74) представляется нам зыбкой. И не только в виду терминологической нечеткости, но и по существу: тургеневские поэмы были диалогичны по отношению к роману, во многом даже полемичны ему.

³ Соколов А.Н. Стихотворная сказка (новелла) в русской литературе... С. 39; Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVII и первой половины XIX века... С. 12. Исследователь намечает и пути сравнительного изучения стихотворной сказки (новеллы) и повести в стихах.

⁴ Соколов А.Н. Стихотворная сказка (новелла) в русской литературе... С. 42.

тересе к «стихам <...> общественной жизни» (С., 4, 477), представляются ему на тот момент единственно возможными и продуктивными жанровыми формами для русской литературы.

В этом жанровом «исследовании» Тургенева практически не представлена русская романная традиция, за исключением обращения к «Мертвым душам» Н.В.Гоголя, которые воспринимаются писателем как эпическое сочинение, поэма, а не роман (С., 4, 478). Однако романное звучание гоголевской поэмы Тургенев все же чувствовал и писал об этом. В самом начале 1853 года он с нетерпением ожидал выхода в свет «“посмертного” романа» Гоголя, то есть второго тома «Мертвых душ» (II, 2, 128). И все же «Мертвые души» для Тургенева — творение гения, а «для таких людей <...> эстетические законы не писаны» (С., 4, 478). А вот пушкинской или лермонтовской романной традиции в своей рецензии Тургенев не касается вовсе.

И все же 1840-е годы для русской литературы, критиков и писателей были как раз временем осмысления традиций, заложенных в предшествующие десятилетия: В.Г.Белинский создает знаменитый цикл статей о Пушкине, где оценивает вклад русского поэта в отечественную словесность. И Тургенев размышляет о наследии Пушкина, Лермонтова, Гоголя в своей статье «О современной русской литературе» (1845), адресованной, правда, европейскому читателю. Он гораздо выше оценивает Гоголя, но то, что говорит о Пушкине, — очень важно для понимания его собственного творчества, его художественных исканий в те годы. Тургенев говорит, на первый взгляд, совершенно обычные вещи. Он называет Пушкина «первым национальным поэтом России», считает, что «основа, характер, душа его произведений — в высшей степени русские», особо выделяет два его шедевра — роман в стихах «Евгений Онегин» и драму «Борис Годунов». Но интересно, что говорит также и о некоторой «бледности» Пушкина: однако видит в этом не нечто отрицательное, а наоборот, высоко «идеальное» и недостижимое для современной литературы качество (комический дар Гоголя гораздо насущней в настоящее время, считает Тургенев, чем идеальность Пушкина). Он отмечает, что эта «бледность» обусловлена тем, что в поэте нет ничего необычного, ничего неожиданного, <...> исключительно личного», что Тургенев впоследствии так высоко будет ценить в идее Дон Кихота. В нем нет «ему одному присущего колорита», «себялюбивой оригинальности» (С., 12, 511; курсив Тургенева). И, может быть, именно в виду этой «неосуществимости» художественной идеи Пушкина в настоящее время Тургенев не говорит в своих «романных» изысканиях и об актуальности традиции «романа в стихах». Однако внутренняя несоотнесенность с ней — неотъемлемое качество произведений писателя тех лет.

Поэмы Тургенева 1840-х годов (исключая только «Разговор») во многом ориентированы на осмысление жанровой традиции пушкинского «романа в стихах». Не случайна и сама «перекличка» жанров: «роман в стихах» — «повесть в стихах» — или «рассказ в стихах», как сам автор определит жанр «Параши». Но едва ли Тургенев продолжает пушкинскую традицию «романа в стихах», как полагают некоторые исследователи¹, он ведет с ней диалог и даже спор. В этой связи пред-

¹ Фридман Н.В. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция... С. 241; Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев и русская литература. М., 1980. С. 16.

ставляется более справедливой позиция В.И.Кулешова, писавшего о «пародировании учителей» в тургеневских поэмах, в результате чего «традиция оборачивалась иронией»¹. Однако спор с Пушкиным пародией не ограничивается.

Он касается аспектов, неизменно важных для пушкинского романа: концепции человека и героя, а также понимания ключевой романной «контroversь»², явленной в «Евгении Онегине» коллизией любви и долга. В конечном счете, это спор с пушкинской «картиной мира».

Каким был герой пушкинского романа? Он представлял собой «динамическую интеграцию противоречивых свойств»³. Как справедливо отмечает В.А.Недзвецкий, «герой конца *первой* главы и глав последующих отличался от Онегина всех предшествующих строф (первой главы — И.Б.) разительно»⁴. Из безличного, внешнего, типового, каким показан Онегин в первой главе, он постепенно, переживая ряд потрясений, преобразался в «личность и сущность»⁵. Шел процесс «собираения» духовного мира героя: из внешней функции, знака образа жизни дворянского щеголя, он превращался в «современного человека», «уже открытого универсальным человеческим связям» и стоящего перед вопросом обретения «единства с людьми и миром»⁶. Конечно, Онегин и в конце романа стоит лишь на пороге обретения этого единства: он удивлен, и восхищен, и потрясен («как будто громом поражен») величию души и духа Татьяны. «Судьба Онегина дана так, что ни в какой перспективе не предполагает итога: «русский скиталец» предстает у Пушкина «скитальцем вечным», никогда не обретающим гармонической цели», — пишет В.М.Маркович⁷. Однако, как утверждал М.М.Бахтин, в романе рождалась более сложная целостность человека, «на более высокой ступени <...> развития»⁸. И нельзя не согласиться с тем, что «Онегин больше той жизни, которую он живет, и выше того отношения к жизни, которое им усвоено»⁹, в нем скрыт огромный духовный потенциал. Во многом поэтому Онегин всегда осмыслялся как фигура героическая, даже несмотря на свою романную прозаичность (он ведь не герой высокой байроновской или классической поэмы, основным жанровым качеством которой было воспевание^{10,11}). И тем не менее благодаря своей

¹ Кулешов В.И. *Натуральная школа в русской литературе XIX века...* С. 180, 181.

² Грифцов Б. *Теория романа.* М., 1927. С. 147.

³ Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин» // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1997. С. 460.

⁴ Недзвецкий В.А. *Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция.* М., 1997. С. 44.

⁵ Непомнящий В.С. Пушкин. *Избранные работы 1960-х – 1990-х гг.:* В 2-х тт. М., 2001. Т. 1. С. 396.

⁶ Недзвецкий В.А. *От Пушкина к Чехову.* М., 1999. С. 18.

⁷ Маркович В.М. *И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века.* Л., 1982. С. 20.

⁸ Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества.* М., 1979. С. 480.

⁹ Непомнящий В.С. Пушкин. *Избранные работы 1960–90-х гг.:* Т. 1. С. 396.

¹⁰ Соколов А.Н. *Очерки по истории русской поэмы XVII и первой половины XIX века...* С. 10–11.

¹¹ О прозаизации и обытовлении байроновского «Дон Жуана» в пушкинском «Евгении Онегине» см.: Недзвецкий В.А. *Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция...* С. 43–52; Также о «диалоге-полемике» двух «стихотворных романов» см.: Драгомирецкая Н.В. А.С.Пушкин. «Евгений Онегин»: Манифест диалога-полемике с романтизмом. М., 2000. С. 13–42.

сложности, многогранной объемности Онегин предстает героем, но уже в ином, романном, быто-бытийном¹ смысле.

Центральная романная «контroversа» «Евгения Онегина», представленная коллизией любви и долга, разворачивается не по принципу противопоставления, а по принципу взаимопроникновения, глубокого духовного единства, исключаящего, в сущности, онтологический трагизм. Правда, в первой главе романа любовь еще предстает перед читателем как «наука страсти нежной», как чувственное наслаждение жизнью, которого требует человеческое «естество». В этом сказывается «философия потребления мира человеком»². Но, пережив многое и многое осмыслив, Онегин в конце романа приоткрывает тайну высокого чувства любви, ее одухотворяющая сила коснется героя. Не случайно он окажется влюблен в Татьяну «как дитя»³, перед ним откроются новые, духовные смыслы жизни. «Он меж печатными строками / Читал духовными глазами / Другие строки» (Пушкин, 6, 183), — это сказано о чувстве, захватившем Онегина в конце романа. В первых главах он был далек от поэзии, а теперь, напротив, «походил <...> на поэта / Когда в углу сидел один» (Пушкин, 6, 184). Любовь, таким образом, во многом и для героя и, безусловно, для героини не только и не столько естественное чувство, которым они обязаны поступиться, руководствуясь правилами морального долга, подавляя свою свободу. В романе противоречия, тем более трагического, между чувством и долгом нет. Потому что чувство предстает не как «проявление “потребностей” или “страстей” эгоистического “естества”, разъединяющего одного человека с “другими”», а как «качество, очеловечивающее человека в единении и взаимопонимании с “другими”, в любви к ближнему, не отделяющей “одного” человека от “другого”»⁴. И Татьяна, например, по справедливому замечанию В.С.Непомнящего, не под давлением долга расстается с Онегиным, а «во имя любви к нему, ради него»⁵. Трудно в данном случае согласиться с мнением В.М.Марковича, который считает, что «позиция Татьяны — особый род “пребывания” в трагической ситуации, <...> которое исключает мысль о том, что человек рожден для счастья», причем счастье понимается, видимо, как «приспособление» мира к потребностям человека? Татьяна же представляется в таком случае естественно-природным существом, для которого страдание равно «возможности видеть, слышать, осязать», а индивидуальное право любить (то есть приспособить мир к своим потребностям) оказывается еще не открытым ей. И потому «черты поэтической ясности и стройности» Татьяны («все тихо, просто

¹ Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века Становление и жанровая эволюция... С. 51.

² Непомнящий В.С. Пушкин. Избранные работы 1960–90-х гг.... Т. 1. С. 378.

³ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 19-ти тт. М., 1995. Т. 6. С. 178. Далее ссылки на сочинения А.С.Пушкина приводятся в тексте по этому изданию с указанием фамилии, тома и страницы.

⁴ Непомнящий В.С. Пушкин. Избранные работы 1960–90-х гг.... Т. 1. С. 382.

⁵ Там же. В этой связи интересным представляется диалог Тургенева с Пушкиным в начале романа «Накануне», когда герои рассуждают о любви «разъединяющей» и «соединяющей» (С., 6, 167).

было в ней...») воспринимаются как совершенно «неожиданное» приближение героини к совершенству¹. Однако трагедийная жизненная коллизия в пушкинском романе разрешается не трагически или, точнее, вопреки представлению об онтологическом трагизме, «трагизме человеческой участи в мире», благодаря духовной силе человеческой личности. Такова пушкинская картина мира, такова его концепция человека — открытие пушкинского романа.

Эти размышления Пушкина-романиста были, несомненно, услышаны Тургеневым. В 1840-е годы писатель серьезно размышляет о тех вопросах, которые ставит перед читателем роман Пушкина. Но он был тогда с ними скорее не согласен, а потому возникла необходимость переосмысления онегинской романной традиции.

Тургенев в поэмах настойчиво обращается к сюжетным ситуациям пушкинского романа и «онегинской ситуации» в частности. Там действуют «онегинские» герои: Андрей и Дуняша («Андрей»), Виктор Алексеевич и Прасковья Николаевна («Параша»), герой-рассказчик и Саша («Поп»). Иногда, как полагает К.К.Истомин, «целые картины и сцены из Пушкина почти целиком переносятся в поэмы Тургенева: письмо Дуняши к Андрею и смерть дяди Андрея (поэма «Андрей»), длинное описание бала у вдовушки в поэме «Помещик»...». Очевиден и параллелизм некоторых сюжетных эпизодов, например, ожидание приезда Онегина и Андрея². Можно также отметить, что начало поэмы «Андрей», встреча двух приятелей и знакомство одного из них с женой другого, напоминает эпизод встречи Онегина с мужем Татьяны в восьмой главе романа, с той лишь значительной разницей, что у Тургенева Андрей и Дуняша не были знакомы раньше³. В «Помещике» «физиологическая» часть описания семейной жизни героя напоминает деревенские картины дома Лариных с реминисценциями об их патриархальной любви к «жирным блинам», умении жены «самодержавно управлять» мужем и проч.

В основе всех перечисленных поэм лежит семейная тема, которая концентрирует собой пушкинскую романную «контроверсу» любви – долга. Примечательно, например, что поэма «Андрей» в рукописи была названа «Любовь» («Недолгая любовь»), то есть само заглавие изначально акцентировало внимание не на героя, как в окончательном варианте, и даже не на самой любовной истории как случае в жизни героя и героини, а на осмыслении самого образа, идеи любви.

Пушкинское видение этой проблемы, о котором говорилось выше, когда человеческая личность «собиралась» из эгоистической индивидуальности и осмысляла любовь и долг как духовные качества, как потребность души, объединяющую человека с миром и людьми и возрождающую его, не согласовалось с метафизическими представлениями Тургенева той поры. Его концепция мира и чело-

¹ Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 20.

² Истомин К.К. «Старая манера» Тургенева (1843–1855): Опыт психологии творчества // Изв. Акад. Наук. М., 1913. Т. 18. Кн. 2–3. С. 321.

³ Тургенев неоднократно будет использовать аналогичную сюжетную ситуацию в своих произведениях. Например, в повести «Вешние воды», «Фауст». На параллелизм последней повести с «Евгением Онегиным» в этой связи обратила внимание Г.Е.Потапова: Потапова Е.Г. «Гетевское» и «пушкинское» в повести И.С.Тургенева «Фауст» // Русская литература. 1999. №3. С. 38–39.

века была другой, хотя и не рационалистические представления лежали в ее основе: ее определяла «пустая или опустошенная трансценденция»¹. Об этом автор заявил еще в поэме «Стено»: человек мыслился там случайной, одинокой и бесконечно безразличной остальному миру точкой.

Быть так... ничем... явиться и исчезнуть,
Как на воде волнистый круг... и люди —
Смешно — гордятся своим бедным,
Пустым умом, существованьем жалким
И требуют почтенья от такой же
Ничтожной грязи, как они... (С., 1, 338).

Романный быто-бытийный разговор о насущном и о сущностном (когда между двумя этими планами не возникало никакого трагического разлада) вызывал Тургенева на диалог, диалог с романной картиной мира.

Его поэма (повесть или «рассказ в стихах») была не травестированием романа, а диалогически противопоставленной ему художественной картиной мира. Пушкинский роман был чреват эпическим («эпопея русской жизни») размахом и величием человеческих характеров. В «рассказе в стихах» мир так же велик, но человек, даже при своей потенциальной значительности, все же оказывается подавлен этим мировым величием. И обретая любовь, он становится счастлив лишь на мгновение, потому что его человеческий «хронотоп» неизмеримо мал по сравнению с «хронотопом» вселенной. Не случайно лермонтовский эпитафия открывает повествование в «Параше» («И ненавидим мы, и любим мы случайно»): он говорит о мгновенности, сиюминутности чувств. Отсюда и контрверса долга и любви у Тургенева приобретает новое качество, в ее основе лежит онтологический трагизм мирового устройства, а не рационалистическая непримиримость между правом свободного чувства и долгом, диктуемым моралью. В таком решении и путь любви-счастья, и путь долга — одинаково трагичны в бытийном значении, но комичны в своем бытовом проявлении.

Человек у Тургенева не «собирается», как у Пушкина, потому что его душевных сил недостаточно, чтобы преодолеть разъединенность и враждебность мира, а духовное движение ему неведомо. И хотя Р.Клуге справедливо отмечал, что «нейтральная пустая трансценденция» у Тургенева нередко «заполняется любимыми представлениями или воображениями» — Природой, Любовью, Страстью², все порывы души человека любить мгновенны, так же быстротечна и красота природы.

М.О.Гершензон был неправ, когда писал, что ядром поэмы «Параша» является «полная счастья и грез душа впервые полюбившей Параша», а Тургенев все испортил своей идеей: у него были «сложные счета с бесконечностью»³. Видеть в этой героине предшественницу «обаятельных тургеневских девушек с пробудившейся или пробуждающейся душой»⁴ представляется нам неверным. Жанр

¹ Клуге Р.-Д. Идейное содержание раннего творчества И.С.Тургенева... С. 101.

² Клуге Р.-Д. Идейное содержание раннего творчества И.С.Тургенева... С. 102.

³ Гершензон М. Мечта и мысль Тургенева... С. 32.

⁴ Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева... С. 43.

повести (рассказа) в стихах актуализировал не «надежду» на «богатые потенциальные возможности»¹ героини, а неизбежную потерю этих возможностей, причем мысль эта выражена комически.

В критической литературе о поэме «Параша» единодушно и справедливо говорится о том, что Виктор Алексеевич является сниженным вариантом Онегина, и в этом видится дань современному, прозаическому взгляду 1840-х годов. Однако «сниженность» героя — свидетельство той же жанровой заданности характера в повести (рассказе) в стихах. И степень «сниженности» героя ничуть не большая, чем в случае с Парашей. Так, автор может быть резок и по отношению к герою, и к героине.

Параша:

...Никто красоткой²
Ее б не назвал, правда; но, ей-ей
(Ее два брата умерли чахоткой), —
Я девушки не видывал стройней. (С, 1, 67)

Или:

Она в деревне выросла... а вы,
Читатель мой, — слыхали вы, наверно,
Что барышни уездные — увы!
Бывают иногда смешны безмерно.
... но сознаюсь с смиреньем
Что над моей степнячкой иногда
Вы б посмеялись: над ее волньем
В воскресный день — за завтраком, когда
Съезжались гости, — над ее молчаньем,
И вздохами, и робким трепетаньем...
Но и она подчас бывала зла
И жалиться умела, как пчела. (С, 1, 68)

Виктор:

Он все бранил от скуки — так!..
Не предаваясь злобе слишком детской.
Скажу вам, в бесы метил мой остряк;
Но русский бес не то, что черт немецкой.
Немецкий черт, задумчивый чудака,
Смешон и страшен; наш же бес, природный,
Российский бес — и толст и простоват,
Наружности отменно благородной
И уж куда какой аристократ!
Не удивляйтесь: мой приятель тоже
Был очень дружен не с одним вельможей
И падал в прах с смеющимся лицом
Пред золотым тельцом — или быком.
Вам гадко... но, читатель мой, —
Увы! <...> (С, 1, 79)

¹ Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев и русская литература... С. 17.

² Автор неоднократно повторяет это уничижительное определение.

Эта «болтовня» и очевидная разговорность слога, прозаические и резкие характеристики используются автором не для того, чтобы показать, насколько незначительны именно эти конкретные герои или же, как полагает И.Г.Ямпольский, чтобы их «приблизить <...> к читателю» — героиню, в частности¹. Ведь и Виктор Алексеевич под влиянием чувства проникается «мирной простотой», может «пылать святым и чистым жаром», «покоряться <...> душе другой» (С., 1, 81). И в Параше автору дорого «святое, благодатное страданье», в ней он «ласкал последнюю мечту / И на нее с таинственным волнением / Глядел, как на любимую звезду...» (С., 1, 91). Но Виктор и Параша — не романские герои, а герои именно повести (рассказа) в стихах, им не дано реализовать свою значительность, человеческую многогранность, они слишком мелки для «большого» мира. Беда тургеневских героев вовсе не в том состоит, что один из них «не стоит» любви другого (рассказчику казалось, что Виктор Алексеевич не достоин любви Параша). Просто семейное «гнездо», которое они создают, как бы логически увенчивающее их любовное чувство — лишь иллюзия, и иного здесь быть не может. Она приносит покой, который равносителен окончательному душевному умертвию: «Как ручеек извилистый, но плавный, / Катилась жизнь Прасковьи Николавы...» (С., 1, 91).

Практически в то же время, когда Тургенев пишет «Парашу», он переводит «Фауста» Гете и пишет большую рецензию на русский перевод этого произведения, сделанный М.Вронченко. В истории Гретхен он видит вечный сюжет и радуется за героиню Гете, которая «удостаивается трагической кончины» (в отличие от его Параша), так что никогда «пошлость не восторжествует» над ней (С., 1, 224). Действительно, в «Фаусте» Гете иные жанровые требования предъявляются к герою. Таким образом, жанровый диалог Тургенев вел не только с пушкинским романом, но и с трагедией Гете. Интересно, что «Евгений Онегин» создавался Пушкиным также на фоне серьезных размышлений о «Фаусте»: первая глава романа, описание онегинской скуки переключается со «Сценой из Фауста» (1825).

Героям поэм Тургенева довлеет онтологический трагизм, они вовлечены в неизбежно трагедийные коллизии, но, как уже отмечалось, в художественной ткани произведений эти коллизии реализуются комически — как высмеивание пошлости, о чем писали К.К.Истомин, В.И.Кулешов, Н.В.Фридман². Так, в исследовании Н.В. Фридмана указывается на то, что «основные идеи поэм Тургенева были развитием мыслей Пушкина о пошлости быта», которые ученый связывает, правда, исключительно с судьбой Ленского, его «обыкновенным уделом», лишенным движения, что «равносильно духовной смерти»³. Действительно, линия Ленского была своего рода обытовленной альтернативой онегинской линии, намеченной уже в недрах пушкинского романа своеобразной полемикой с ней. «Роман в стихах» полемизировал с «повестью в стихах». Думается, Тургенев видел эти внут-

¹ Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева... С. 39.

² Истомин К.К. «Старая манера» Тургенева (1843 — 1855): Опыт психологии творчества...; Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века...; Фридман Н.В. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция...

³ Фридман Н.В. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция... С. 233, 236.

ренние перспективы и смыслы пушкинского романа, слышал внутри его диалог других жанров с самим романом¹.

Комическое как выражение трагического устройства мира становится важным жанровым качеством тургеневских поэм. Порой комизм у Тургенева резко заострен, как, например, в «Попе» или «Помещике». Герои выглядят слишком неприятными, так что в них сложно усмотреть архетипическую связь с образами пушкинских Татьяны и Онегина. Сергей Петрович из поэмы «Помещик» — покорный муж и неудавшийся Дон Жуан. Его супружескую жизнь можно рассматривать как возможное продолжение истории, рассказанной в «Параше» и, в свою очередь, как диалог с онегинской традицией.

Тургенев подробно описывает в «Помещике» каждодневный быт «отца небожримого семейства» (С., 1, 153), который, впрочем, подразумевает и неприменный адюльтер. Он, казалось бы, должен, если не изменить, то встревожить жизнь Сергея Петровича и его супруги. Но жизненный круг оказывается замкнут, выйти из него невозможно — необходимо покориться:

Покорный строгому веленью,
Садится муж. В его груди
Нет места даже сожаленью...
Все замерло. <...>
...Подруга
Его когда-то молода
Была, но даже в те года
Не думала, что друг для друга
Супруги созданы... нет! Муж
Устроен для жены. К тому ж
Неравный бой недолго длился:
Сергей Петрович покорился.
Теперь везет его домой
Она для грозного расчета...
Так ястреб ловкий и лихой
Уносит селезня с болота. (С., 1, 171)

Случай, рассказанный в поэме «Поп», может быть рассмотрен как еще более сниженный вариант любовных историй тургеневских «Параша» и «Андрея», которые, в свою очередь, полемичны «онегинской ситуации».

Традиционно сильной позицией в поэмах обладает концовка, своеобразный аналог эпилогов тургеневских повестей и романов. Она как бы аккумулирует в себе основную мысль произведения. Пафос концовок повестей (рассказов) в стихах — комическое осмеяние трагедии обыденности — пошлости. Трагическое имеет комическое разрешение.

Героиня поэмы «Поп» Саша, чьи чувства были довольно цинично обмануты героем, вышла замуж за чиновника, «слывет прекраснейшей женою», «толстеет» и изменяет мужу. «Живут они на Воскресенской, в пятом / Этаже, в номере пятьсот

¹ О жанровом многоголосии пушкинского романа см: Турбин В.Н. Поэтика романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996.

двадцатом» (С., 1, 394), — со знанием дела заключает рассказчик. В финале поэмы «Помещик» повествователь многозначительно философствует: «Все на свете ненадежно! / Бог случая, лукавый бог, / Играет нами... Что возможно / Вчера — сегодня навсегда / Недостижимо...». И сообщает читателю, что «с своей женой <...> под конец рассказа соединяется герой» и тем самым «закон приличья <...> священный строго соблюден, и торжествует добродетель» (С., 1, 171, 172). Поэма «Андрей» завершается словами, перекликающимися с подобными размышлениями в «Параше»:

Что сделалось с героями моими?..
Я видел их... Тому не так давно...
Но то, над чем я даже плакал с ними,
Теперь мне даже несколько смешно... (С., 1, 152)

Причем звучат эти слова после сцены чтения Андреем письма Дуняши, которое поражает героя, подобно тому, как действует на Онегина прощальное признание Татьяны, когда он «стоял как громом поражен» (здесь «...листок в его руках дрожал...»).

В «Параше» финал выписан сложнее: комическое там сосуществует с трагическим почти на равных. Размышления о «нелепом блаженстве» Параша, память о котором она хранит и при этом «вздыхает по часам» (С., 1, 92) чередуются с рассуждениями о тщетности всего земного: «Сбылось все...и оба влюблены... / Но все ж мне слышен хохот сатаны» (С., 1, 90). Важно также, что зловещий бесовский взгляд «брошен» не только на конкретную обыденно-пошлую историю Виктора Алексеевича и Прасковьи Николаевны:

Мне кажется, он смотрит не на них —
Россия вся раскинулась, как поле,
Перед его глазами в этот миг...
И как блестят над тучами зарницы,
Сверкают злобно яркие зеницы;
И страшная улыбка проползла
Медлительно вдоль губ владыки зла. (С., 1, 90)

И собственно индивидуальное, и национальное осмысляется автором как трагическая неизбежность, так как начало Зла предопределяет и отрицает все светлые движения, добрые чувства, одухотворяющие жизнь человека.

В финале «Параша» слышны и другие интонации, оттенки трагического. Уже отмечалось, что одухотворяющая, хотя лишь на мгновение, сила чувства не отрицается Тургеневым. Вообще минуты, связанные с единственно возможным мимолетным счастьем нередко поэтизируются в повести (рассказе) в стихах. И вот в самом конце поэмы автор рисует следующую картину: элегическое воспоминание о счастливо-мимолетной встрече.

Тому давно — стоял я над кормой,
И плыли мы вдоль города чужого;
Я был один на палубе...волна
Вздымала нас и опускала снова...
И вдруг мне кто-то машет из окна,
Кто он, когда и где мы с ним видались,
Не мог я вспомнить... быстро мы промчались —
Ему в ответ и я махнул рукой —
И город тихо скрылся за горой. (С., 1, 93)

Хронотоп тургеневской поэмы сосредотачивает мысль читателя на минуте, мгновении, напоминая, что так же мгновенна и человеческая жизнь. Автору непременно оказывается важно, чтобы читатель воспринимал эту сцену в элегическом ключе: «А если кто рассказ небрежный мой / Прочтет — в друг, задумавшись невольно, / На миг один поникнет головой / И скажет мне спасибо: мне довольно...» (С., 1, 93). Так, помимо иронии в финале актуализируются собственно трагические смыслы, которые впоследствии станут неотъемлемой чертой повестей и рассказов Тургенева.

Также, несмотря на определенную физиологическую описательность, которая отмечается в поэмах Тургенева в целом¹, герои и события, с ними происходящие, оказываются в гораздо большей степени детерминированы не средой и бытом, а трагическим мироустройством. При этом Тургенев, что называется, идет в ногу с литературным процессом 1840-х годов, с «натуральной школой», одной из ведущих творческих проблем которой было обличение пошлости, в том числе «пошлости помещицкой провинциальной жизни»², а ирония направлялась «на социальный портрет (дворянина — И.Б.) как таковой»³. Это обличение действительно сопровождалось и «дискредитацией прежних “значительных” героев», и иронией в адрес «“общих мест” в описании усадебных романов»⁴, однако в основании этого всего лежало не слепое неприятие традиции или литературная злободневность, а иное ощущение и осмысление мира и человека.

* * *

Итак, повесть (рассказ) в стихах Тургенева является развитием и продолжением жанра, восходящего к стихотворной сказке (новелле) XVIII–XIX веков, то есть собственно комической поэмы или повести в стихах, какой она являлась у Пушкина и Лермонтова. Однако в жанровой системе Тургенева повесть (рассказ) в стихах была связана не с задачей травестирования героических, воспевающих смыслов поэмы, а с осмыслением традиции русского романа, прежде всего, пушкинского «Евгения Онегина». Тургеневская поэма предлагала свою, альтернативную роману, картину мира, где актуализировались разъединяющие жизненные начала, обусловленные трагизмом конечного и бренного человеческого бытия.

Романтические поэмы. Поэмы «Стено» (1834) и «Разговор» (1844), написанные почти с десятилетним интервалом, представляют собой иную разновидность жанра. Несмотря на то, что эти произведения разнятся и по времени написания, и с точки зрения авторских жанровых дефиниций («Стено» определяется как «драматическая поэма», а «Разговор» как «стихотворение»), исследователи практически единодушны в том, что Тургенев продолжал в них линию романтической

¹ Поэмы Тургенева, как отмечают многие исследователи, развивая мысли Белинского по этому поводу, напоминают физиологические очерки.

² Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века... С. 106.

³ Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева... С. 51.

⁴ Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века... С. 106, 181.

поэмы¹. «Стено» традиционно связывается с байронической традицией, а «Разговор» — с лермонтовской («Мцыри») и рылеевской («Войнаровский») поэмой².

Тургенев, как известно, был крайне критичен по отношению к своим первым поэтическим опытам, в том числе и к поэме «Стено». Исследователи также всегда делают скидку на неопытность автора, которая очевидна в его первом сочинении. И хотя практически любое исследование, где речь идет о творческом пути Тургенева в целом или же изучается его стихотворения и поэмы в частности, не обходится без обращения к «Стено», это сочинение рассматривается скорее как «документ, в котором выразились настроения и мысли юноши-Тургенева», представляющий «исключительно биографический интерес»³. Действительно, трудно рассуждать о собственно жанровых пристрастиях автора в связи с этой поэмой. Скорее можно говорить о его читательской восприимчивости и писательской интуиции: он понял как читатель и попытался прочувствовать как поэт совершенно необычную, но чрезвычайно характерную для романтической эпохи жанровую форму. Тургенев создавал не просто «философскую драму»⁴ или «фантастическую драму»⁵, а сочинение, в котором должны свободно соединяться лирическое, эпическое и драматическое (драматургическое).

Основным содержательным качеством «драматической поэмы», как определил свое сочинение молодой автор, является «свобода»⁶. Тургенев ориентировался, конечно, на жанровую форму байроновского «Манфреда». Его привлекал не только герой, ему были, вполне вероятно, подсознательно интересны те художественные возможности, та художественная свобода, которые являлись в этом произведении в форме соединения, в сущности, мало соединимого: эпоса, лирики и драмы. Можно предположить, что отчасти повлиял на «Стено» и «Фауст» Гете, которым Тургенев интересовался на протяжении всей жизни. Молодой писатель, видимо, не мог не ощущать сложную жанровую природу «Фауста», которую сам автор называл «варварской», вкладывая в это слово эстетический смысл, имея в виду нерасторжимость в жизни эпического, лирического и драматического начал.⁷ Драматическая поэма не диктовала, в сущности, никаких четких правил, она, перефразируя мысль Пушкина, предоставляла автору устанавливать те художественные законы, которые он над собой признавал.

¹ Обобщает и фиксирует эту точку зрения Ю.Ф.Басихин в книге: Басихин Ю.Ф. Поэмы И.С.Тургенева (Путь к роману)... Исследователь объединяет поэмы «Стено» и «Разговор» в одной главе «Романтические поэмы».

² Гершензон М. Мечта и мысль Тургенева... С. 11–15; Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева... С. 32, 48; и др.

³ Гершензон М. Мечта и мысль Тургенева... С. 7.

⁴ Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева... С. 7.

⁵ Басихин Ю.Ф. Поэмы И.С.Тургенева (Путь к роману)... С. 36.

⁶ Медведева И.Н. «Горе от ума» А.С.Грибоедова. М., 1971. С. 65.

⁷ См.: Аникст А. Гете и Фауст: От замысла к свершению. М., 1983. С. 133–139. А.А.Аникст писал о «художественном универсализме Гете: «“Фауст” соединяет в себе черты всех основных родов поэзии. Он написан в форме диалогов и монологов персонажей и разбит на отдельные сцены подобно драмам. Речи персонажей, в первую очередь самого Фауста и Маргариты, подчас подобны лирическим стихотворениям. Обширность действия придает произведению эпический характер. Так органично слиты в произведении начала драмы, лирики, эпоса»: Аникст А. Творческий путь Гете. М., 1986. С. 356.

Тургенев писал драматическую поэму, которая была абсолютно не сценична, «по существу статична и лишена внутреннего движения», а второстепенные герои в ней «нужны были только как фон для переживаний Стено, чтобы показать трагические следствия его исключительной личности»¹. По верному замечанию М.О.Гершензона, в «Стено» не только не важны все другие (кроме героя) сюжетные линии, они, как пишет исследователь, оказываются «ни при чем», но и собственно «драмы в обычном смысле здесь нет, так как нет столкновения двух или нескольких волей или (по античному представлению) воли с судьбой»². В отличие от А.С.Грибоедова, который также изначально мыслил комедию «Горе от ума» как драматическую или «сценическую поэму», но впоследствии вынужден был отказаться от этой жанровой формы именно в виду ее несценичности³, Тургенев, видимо, и не рассчитывал на доминирование в своем сочинении драматургических свойств. Драма ощущалась им как расширение возможностей поэмы.

Не осознавая, должно быть, вполне всю сложность жанрового задания в «Стено», Тургенев тем не менее начинает свой творческий путь как поэт, мечтающий создать нечто значительное, величественное, всеобъемлющее — это тем более очевидно, если, хотя бы условно, поставить «Стено» в один ряд с «Манфредом», «Фаустом», «Горем от ума». Молодой автор открыт всему — и лирическому, и эпическому, и драматическому. Он желает как романтический и лирический поэт рассказать о своих идеях и чувствах, вместить мир в себе; как драматург он понимает драматизм и даже трагизм бытия, когда человек противопоставлен людям и судьбе; и как эпический автор он видит и слышит голоса мира. Позже, в 1840-е годы все эти возможности писателя — лирический, эпический и драматургический дар — проявятся в его творчестве непосредственно, в отделимости.

«Драматическая поэма» «Стено» не могла сравниться с аналогичными жанровыми явлениями, о которых шла речь выше. И все же не случайно исследователи, отмечая подражательность и неопытность молодого Тургенева, выделяют очень важную черту поэмы. Пожалуй, раньше всех об этом сказал М.О.Гершензон: «Поразительно, как неуклонно мысль Тургенева шла по одному и тому же пути от юности до зрелого возраста; 26-ти лет он поглощен тем же вопросом, как и в 16 лет; отчего происходит распадение природного единства в человеке, и что оно есть — благо или зло?»⁴. Трудно, правда, согласиться с исследователем, полагающим, что в 1840-е годы в творчестве Тургенева этот вопрос решится так: двойственность, которая свойственна герою его произведений — это зло, а цельность героини — добро. Все гораздо сложнее.

¹ Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева... С. 9.

² Гершензон М. Мечта и мысль Тургенева... С. 8.

³ А.С.Грибоедов писал «По поводу «Горя от ума»: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его»: Грибоедов А.С. Сочинения в стихах. Л., 1987. С. 387–388. О причинах отказа Грибоедова от первоначальной жанровой формы «Горя от ума», восходящей к «Фаусту» Гете см.: Пиксанов Н.К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934. С. 264.

⁴ Гершензон М. Мечта и мысль Тургенева... С. 18.

Действительно, в многополюсной жанровой природе «Стено» кроется главная проблема творчества Тургенева: «герой <...>, страдающий от растерзанности жизни, в которой нет идеального всеединства, ищет божественной сути мироздания, трансцендентной гармонии, тоскует по откровению небесного»¹. Решение этой проблемы может быть различным в произведениях Тургенева. В «Стено» желания и надежды героя и автора не исполняются, они «страдают от молчания Бога, от потерянности и экзистенциального одиночества»². То есть мир и человек видятся Богооставленными, а воля человека — единственной ценностью. Так, самоубийство является для Стено высшим проявлением свободы и счастья (взамен счастьем Богоприсутствия).

Моя душа нетерпеливо ждет —
Я это чувствую — свое освобожденье, —
Ей тесно здесь. Туда, туда ее
Влечет неотразимое желанье.
Свободы час настал!
Я чувствую, пора стряхнуть мне цепи
Обнять все тайны мира! Я готов!
Свободен я — тебе привет мой, небо! (С., 1, 382)

Позже этот вопрос у Тургенева нередко решался иначе. Уже с конца 1840-х годов, когда писатель глубоко погрузился в изучение человеческой природы, работал над статьей о Гамлете и Дон Кихоте, а может быть даже и раньше (не случайно рождались в его раннем творчестве совершенно не свойственные преобладающей в то время у него скептической манере Великопостные стихи)³, он утверждал ценность человеческой личности, которая рождалась не из индивидуалистического протеста, а из веры в Богоприсутствие. Так или иначе, ответ на вопрос о поиске трансцендентной гармонии — точка отсчета всего его творчества. Поэтому «Стено» и воспринимается не просто как первое сочинение Тургенева, а как такая точка отсчета.

Однако говорить о жанровом единстве, жанровой логике в «Стено», с нашей точки зрения, проблематично. Поэма хотя и завершена автором — он ее дарил знакомым, представлял на суд людей профессиональных в области русской словесности — но она не завершена в жанровом отношении. Претензии драматической поэмы на «всеохватность» (почти романные!) не оправдались, несмотря на грандиозность, глобальность центральной проблемы, о чем шла речь выше. Собственно драматургические, сценические возможности «Стено» предельно скупы,

¹ Клуге Р.-Д. Идейное содержание раннего поэтического творчества И.С.Тургенева... С. 100.

² Там же.

³ Имеется в виду стихотворение «Восторг души или чувства души в высокаторжественный день праздника», впервые напечатанные в 1840-м году в «Литературной газете» под криптонимом «Л.». Это произведение включено в раздел «Dubia» 12 тома в последнем собрании сочинений и писем Тургенева в 30-ти томах. Также большой знаток русской лирики, готовивший издание стихотворных сочинений поэта в большой серии «Библиотеки поэта» И.Г.Ямпольский посчитал возможным поместить его в раздел «Dubia». См.: Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева // Тургенев И.С. Стихотворения и поэмы. Л., 1970.

только намечены пунктиром линии Стено – Джулия, Стено – Джакоппо, Стено – Антонио и Джакоппо – Риензи. Эпического воспевания героя, что свойственно поэме как лиро-эпическому жанру в целом и сохранено в романтической поэме, не то чтобы нет совсем, но оно несколько иного качества. В исследовательской литературе отмечалось, что герои в «Стено», в отличие от байроновских героев, например, выглядят не столько символами (Духи, Парки, Фея Альп и др.), сколько конкретными людьми. Да и сам Стено менее «целен и монолитен» по сравнению с Манфредом — титанической натурой¹. И хотя читатель испытывает «двойное сочувствие» и к жертвам Стено, и к нему самому,² ему все же не хватает собственно героической масштабности. Типологически Стено может быть отнесен к байроническому герою, но в нем ощущается некоторая пустота «героического», которая недопустима для байронического героя. И поэтому во многом прав был М.О.Гершензон, полагавший, что у Тургенева не получилась ни поэма, ни драма, а всего лишь «психологический этюд»³.

Однако «Стено» обладает все же некоторыми конструктивными признаками собственно романтической поэмы. В ней очевидна особая постановка центрального персонажа, есть необходимая для внутреннего романтического конфликта ситуация отчуждения героя, заявлена его исключительность по сравнению с другими персонажами (Стено может воздействовать на окружающих, завораживать их собой, как в ситуации с Джулией). Во многом традиционен и финал, развязкой коллизии является смерть героя. Смерть в традиционной романтической поэме не обязательно является снятием отчуждения героя: «на уровне центрального персонажа конфликт всегда неразрешим, а его исход почти всегда не примирительный»⁴. У Тургенева все так же — его Стено знаком с высокой тоской, своей гибелью утверждает неразрешимость ситуации, но при этом смерть — вообще и его в частности — в самом конце произведения постулируется автором как высшая тайна, за которой, как у Шекспира в «Гамлете», — вечное молчание, страдание и которая не снимается поступком героя:

2-й голос
<...> на небе молчанье
Он найдет, его ждет здесь:
Вечность! страданье!

1-й голос
Тайна свершилась. Молчанье! Молчанье!

Порыв героя к свободе — он сам выбирает смерть, совершает самоубийство — может пониматься как преодоление несвободы мира путем собственного волеизъявления. Ситуация типично романтическая, потому что, несмотря на довлеющий трагизм обстоятельств жизни, герой оказывается формально сильнее. Однако на симво-

¹ Сравнение произведено И.Г.Ямпольским: Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева... С. 9.

² См.: Ямпольский И. Поэзия И.С.Тургенева... С. 9. Исследователь пишет, что подобная ситуация «двойного сочувствия» свойственна и драматургии М.Ю.Лермонтова.

³ Гершензон М. Мечта и мысль Тургенева... С. 9.

⁴ Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 130. Модель романтического конфликта описана в этой работе и в его же исследовании «Динамика русского романтизма».

лико-философском уровне он и его волеизъявление — ничтожны и бесплодны: просто свершилась вечная тайна жизни и смерти, одинаково равнодушных к человеку. В этом итоге обнаруживается чисто тургеневское художественно-философское звучание темы «лишнего человека», в основе которой лежит представление об онтологическом трагизме бытия¹. Тургеневский герой в этом смысле несколько отличается от традиционного романтического героя: обычно констатацией его трагической судьбы в финале обнажалась идея внесловной ценности человека², его красота и величие. У Тургенева — его ничтожность и «лишность», несмотря на потенциальную силу и значительность характера.

Другая романтическая поэма, «Разговор», как уже отмечалось, имеет авторский жанровый подзаголовок — «стихотворение». В полном смысле слова «стихотворение» — это не каноническое жанровое определение, во всяком случае, для периода создания этой поэмы. Тогда еще, несмотря на активный процесс стирания жанровых границ, который особенно ярко проявил себя в лирике, жанровое мышление оставалось в русле привычных дефиниций. А «стихотворение» — дефиниция непривычная³. Что хотел сказать этим Тургенев?

Наверное, он осознавал, что его «Разговор» — не традиционная жанровая форма, хотя сознательно и откровенно ориентированная на романтическую поэму, особенно лермонтовский ее вариант. В ней много явных не пародийных заимствований: они касаются композиции, метрической формы («Разговор» написан четырехстопным ямбом со сплошными мужскими рифмами, как в «Мцыри»), речевых оборотов и фраз. «Разговор» обнаруживает и немало формальных признаков романтической поэмы. Портреты героев даны традиционно, по схеме: описание чела, волос, глаз (взгляда), улыбки (смеха), печали (тоски)⁴. Сочинению Тургенева, вполне вероятно, предшествовало посвящение⁵, его адресатом, возможно, был Белинский. Функцию посвящения в «Разговоре» несет вступление. Традиционно в посвящении читателю предлагался краткий рассказ о судьбе автора (иногда, правда, она прослеживалась в эпилоге)⁶, которая многим напоминала этапы пути главного героя поэмы. Вступление-посвящение к «Разговору» являет такую же параллель, только не судеб автора и героя (отчуждение, изгнание, разочарование), как, например, в пушкинском «Кавказском пленнике», а их фи-

¹ Т.В. Швецова обнаруживает в этом влияние Вольтера, в интерпретации которого Тургенев знакомился с «Гамлетом»: Швецова Т.В. Гамлет И.С. Тургенева — англичанин или француз // Проблемы истории и теории литературы и фольклора. М, 2004. С. 345–351.

² О развязке коллизии в романтической поэме см.: Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма... С. 129–132.

³ А.С.Пушкин в «Предисловии к первому изданию первой главы «Евгения Онегина»» (1825) определял жанр своего сочинения как «большое стихотворение, которое, вероятно, не будет окончено» (Пушкин, 6, 638). Однако дефиниция «большое стихотворение» была такой же непривычной, как и «роман в стихах».

⁴ См.: Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма... С. 102–104.

⁵ В издании стихотворений Тургенева 1891 года поэма «Разговор», издававшаяся по автографу, сопровождалась подзаголовком «Посвящено ***»: Стихотворения И.С.Тургенева. СПб., 1891.

⁶ См.: Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма... С. 157–160.

лософских размышлений о мире и бытии. Тургенев во вступлении предлагает читателю ключевой вопрос, который будет волновать и его героя:

О жизни думал я, об Истине святой,
О всем, что на земле навек неразрешимо.
Я небо вопрошал... и тяжело было мне —
И вся душа моя пресытилась тоскою...
А звезды вечные спокойной чередою
Торжественно неслись в туманной вышине (С., 1, 94).

Молодой человек позже скажет похожее, обращаясь к Старику:

Ты презираешь глубоко
Мою тоску... Но, Боже мой!
<...>
Взгляни кругом:
Спокойно, кротко спит земля;
Леса, широкие поля
Озарены — обагрены
Лучами влажными луны...
<...>
И с гор, живущих сотый век,
Несется плавно звучный зов:
Смирись, безумный человек! (С., 1, 111)

Мотив «равнодушной природы» («спящего мира»), его «бессмертной красоты, спокойного движения звезд» становится в дальнейшем чем-то большим, значительным — философским основанием, на котором разворачиваются все «события» поэмы. И вся современная и исторически-конкретная злободневность «Разговора» как бы подчиняется тому закону, который предсказан во вступлении: закону величия равнодушной природы и тщетности всего земного, человеческого. Горькие слова Молодого человека:

...Великий, бесконечный крик
Победы, жизни молодой
Не долетит до нас, старик...
Не пережив унылой тьмы,
С тобой в могилу ляжем мы —
Замрет упорная тоска;
Но будет нам земля тяжка...

подытоживаются заключительными строками поэмы:

Шумит сурово темный лес;
И тучи ходят — и страшна
Пустынной ночи тишина. (С., 1, 114, 115).

Очевидна здесь и явная переключка мотива тишины с мотивом молчания в финале «Стено». Мыслью о бренности земного, собственно человеческого, пронизаны все поэмы Тургенева, и «Стено», и повести в стихах. Таким образом, финал, исход поэмы «Разговор» предreshен ее вступлением. И не случайно событийная функция посвящения романтической поэмы у Тургенева заменяется философской медитацией.

В «Разговоре» изначально, как уже отмечалось, отсутствует установка на событийность, эпическое следование событий. В поэме Тургенева нет эпического сюжета, который необходим для поэмы и который есть в «Мцыри» Лермонтова, например, несмотря на всю исповедальность ее основной части. «Разговор» Тургенева — собственно и есть разговор, диалог двух героев, Молодого человека и Старика (в черновике Монаха), встреча которых ничем особенно не мотивирована с точки зрения сюжета. Старик-монах встречает «нежданного гостя», Молодого человека, с которым он «по вечерам сходил в прежние года» и который «с детской жадностью внимал» ему когда-то» (С., 1, 96). В сущности, о поэме «Разговор» вообще трудно рассуждать в плане специфики построения действия, сюжетного движения, мотивировки поступков героев (скорее — речей, потому что поступков как таковых и нет).

Весьма условно предполагается в ней и развитие характеров героев. Формально и предельно скупы намечены этапы отчуждения, бегства, духовного изгнания, которые проходят и Старик, и Молодой человек. Только рассказы героев о своей прежней любви можно рассматривать как кульминацию образов и поэмы в целом, потому что степень романтического отчуждения героев от мира и других людей предельно возрастает именно в моменты вновь переживаемого ими чувства. Интересно, что их рассказы о любви начинаются скрытыми реминисценциями из «Мцыри»: «Ты говоришь: любил ли я?» (Старик), «Как ты, любил и я... / Но не могу я рассказать, / Как ты, любовь свою...» (Молодой человек) (С., 1; 101, 104). У Лермонтова аналогичные вопросы звучат иначе: «Ты хочешь знать, что видел я / На воле?», «Ты хочешь знать, что делал я / На воле?» (Лермонтов, 2; 472, 474) — и подразумевают ответы эпического, описательного характера. Что делал? — «Жил — и жизнь моя / Без этих трех блаженных дней / Была б печальней и мрачней / Бессильной старости твоей» (Лермонтов, 2, 474); что видел? — бурлящую, радостную жизнь. У Лермонтова внутренний мир героя предельно открыт всему внешнему. У Тургенева герои «рассказывают» свою любовь, они как бы замкнуты в самих себе. Рассказ о страстной и живой любви Старика сменяется рассказом Молодого человека о его странной любви, лишенной страстного порыва:

Когда ж настал прощальный миг —
Я был и сумрачен и тих...
Она рыдала... видит Бог:
Я сам тогда понять не мог:
Зачем я расставался с ней...
Молчал я... в сердце стыла кровь
Молчал я... но в душе моей
Была не жалость, а любовь (С., 1, 106).

Эта ситуация очень напоминает ту любовь, которая на мгновение озаряет жизнь многих героев тургеневской прозы. И в основе ее краткости, сиюминутности — все та же трагическая предопределенность. Да и из рассказа Старика (он обычно характеризуется как цельная натура, противопоставленная Молодому человеку) становится очевидным, что причиной его ухода, бегства из большого мира было не страдание, которое связано с любовью, а равнодушие природы к его несчастью.

Даже культурно-исторический фон, наличие которого отмечали многие исследователи и который актуализировал декабристскую тему, не привносил в поэму недостающего ей эпического элемента. Абсолютно отсутствовал у Тургенева и описательный элемент, свойственный романтической поэме в целом и русской, в частности: экзотика Кавказа, севера, гор и проч. Поэма оставалась «стихотворением» или, точнее, «стихотворение» не вырастало в поэму, несмотря на свой внушительный объем. Не случайно она органично вписывалась в ряд других стихотворных медитаций Тургенева («Толпа» (1843), «Один, опять один я...» (1844), «Тьма» (1845), «Исповедь» (1845)).

* * *

Таким образом, «Стено» и «Разговор» сохраняют формально многие свойства жанра романтической поэмы: традиционен портрет героя, конфликт отчуждения, положение его «среди других», намечен и параллелизм автора и героя, однако не в событийном, а в метафизическом плане. Но при этом очевидно желание автора выйти за пределы традиционного жанра, прослеживается и определенная установка на «всеохватность», особенно в «Стено». В обоих произведениях предлагается возможный путь развития романтической поэмы — драматизация (драматическая поэма) или лиризация (стихотворение).

1.3. Эпический цикл «Записки охотника»

«Записки охотника» создавались Тургеневым в конце 1840-х – начале 1850-х годов как единое художественное произведение. В примечаниях к последнему академическому изданию сочинений и писем писателя утверждается, что «несмотря на отмеченную самим автором «Записок охотника» некоторую случайность публикации первого рассказа, возникновение этого цикла было явлением глубоко закономерным в идейном и творческом развитии Тургенева»¹. По свидетельству исследователей, только два первых рассказа «Хорь и Калиныч» и «Петр Петрович Каратаев» изначально, видимо, мыслились писателем вне большого художественного полотна, однако уже весной 1847 года во время работы над «Ермолаем и мельничихой» Тургенев утверждает в мысли создать состоящий из небольших произведений эпический цикл, который все время расширялся². Уже с самых первых публикаций в «Современнике» рассказов, составляющих «Записки охотника», для автора, видимо, принципиальное значение приобретала их

¹ Цейтлин А.Г. Примечания // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1979. Т. 3. С. 402.

² Там же. С. 404. М.К.Клеман в известной статье «Программы “Записок охотника”» полагал, что «замысел «Записок охотника», как объединенного цикла рассказов, оформился в связи с исключительным успехом очерка «Хорь и Калиныч», вероятно еще в феврале 1847 года. Первые из сохранившихся программ, набросанные в Зальцбрунне в июне месяце, свидетельствуют, что Тургенев представлял себе все произведение состоящим из двенадцати эпизодов и предполагал закончить работу над ним в течение года». А уже «в сентябре 1847 года программа была расширена до двадцати эпизодов...». См.: Клеман М.К. Программы «Записок охотника» // Уч. зап. Ленинградского ун-та. Сер. филологич. наук. 1946. №76. Вып. 11. С. 124.

взаимосвязь. Важно также, что у Тургенева довольно рано, еще летом 1847 года, как утверждает М.К.Клеман, возникло желание издать «Записки охотника» отдельной книгой. Это желание, безусловно, поддерживалось и вдохновлялось как редакцией «Современника», так и собственно внутрилитературными процессами 1830–40-х годов, общим интересом к сборникам, циклам и проч.

Если обратиться к жанровым исканиям Тургенева в 1840-е годы, то обнаруживается определенная тенденция: при желании «попробовать» себя в разных жанрах, осмыслить свои писательские возможности, Тургенев тяготеет к целостным формам, к «собираанию» малых элементов. Интерес к циклизации проявился уже в его лирике, особенно в 1840-е годы. В «Записках охотника» обнаруживается своего рода преемственность. Не случайно им предшествовал лирический цикл «Деревня», объединенный общей темой русской деревни. Он создавался в 1846 году, то есть практически параллельно с работой Тургенева над «Хорем и Калинычем», открывающим «Записки охотника».

Вопрос жанра «Записок охотника» Тургенева касается прежде всего тех процессов, которые обнаруживают себя в цикле как особой жанровой организации. А во вторую очередь он связан с осмыслением жанровых качеств составляющих этот цикл «отрывков», «очерков» или «рассказов», как сам писатель определял произведения, входившие в «Записки охотника», потому что «жанрообразующие факторы цикла всегда «крупнее» жанрообразующих факторов отдельных произведений»¹.

* * *

Как справедливо отмечает Л.Е.Ляпина, «как бы ни квалифицировать литературный цикл — как жанр, “метажанр” (М.Н.Дарвин), “супержанр” (В.Г.Одинок), “жанровое образование” (В.А.Сапогов), — очевидна жанрообразующая потенция циклизации и способность цикловых форм в определенных исторических условиях формироваться и развиваться по законам жанра»². В последнее время в литературоведческой науке не вызывает сомнения вопрос о целостности «Записок охотника», о довлеющем значении цикла как жанра³. Именно это жанровое определение укрепилось и не вызывает никаких возражений. Однако в течение долгого времени жанровая сущность «Записок охотника» разными исследователями понималась и определялась по-разному. История этого вопроса подробно освещена в книге С.Е.Шаталова «Художественный мир И.С.Тургенева»: «Записки охотника» определяли как поэму, народную книгу, сборник, серию рассказов. Но, как утверждает С.Е.Шаталов, выражая мнения исследователей последних

¹ Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Роды и жанры: Основные проблемы в историческом освещении. Том 3. М., 2003. С. 481.

² Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века... С. 40.

³ См.: Журавлева А.И. «Записки охотника» И.С.Тургенева: К проблеме целостности // Русская словесность. 1997. №5; Ковалев В.А. «Записки охотника» И.С.Тургенева. Вопросы генезиса. Л., 1980; Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов. Ярославль, 1975; Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века...; Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. М., 1979.

десятилетий, «определение цикл <...> представляется наиболее точным в приложении к «Запискам охотника»¹.

Вопрос о средствах, которыми достигается целостность цикла «Записок охотника», также поднимался в тургенеvedении неоднократно. Сейчас практически не подвергается сомнению объединяющая ключевая функция образа рассказчика-охотника. Так, С.Е.Шаталов утверждает, что этот образ «проходит по циклу от начала и до конца — и это обуславливает сохранение одного угла зрения на разнородный материал, одного типа мировоззрения и однородности оценок различных явлений русской действительности»; «с образом рассказчика-охотника в цикл вводится та гуманистическая точка зрения, которая <...> организует определенную систему идей и взглядов или, точнее, идеологическую систему цикла»; «образ рассказчика-охотника объясняет и то единство тона, слога повествования в различных сценах и зарисовках, которое придает циклу стиливую целостность». При этом исследователь не склонен считать «главным средством достижения единства цикла» его «тематическую однородность»², которая ранее нередко рассматривалась как единый стержень «Записок охотника»³.

Ю.В.Лебедев, анализируя очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов, также не отрицает центральной и циклообразующей роли образа рассказчика. Однако исследователь приходит к выводу, что «в тургеневском рассказчике важен не столько неповторимый, личностный облик, сколько другое — его поразительная способность приобщения»⁴. Речь идет, собственно, об эпическом созвучии с миром, которое обнаруживает рассказчик. Ю.В.Лебедев отмечает его простодушное общение с героями, доверчивость, дружескую обращенность к читателю, а также доверчивость и открытость тех, с кем рассказчик-охотник общается. Исследователь подчеркивает в «Записках охотника» «уникальную для русской литературы конца 1840-х годов диалектику “общений”», которую как бы провоцирует рассказчик: «Тургенев демонстрирует в книге <...> раскрепощение душ, <...> эпическую по своей природе их эмансипацию». Циклообразующая, объединяющая роль рассказчика в «Записках охотника», по мнению Ю.В.Лебедева, бесспорна. При этом для исследователя оказывается принципиально важной эпическая отстранненность рассказчика, которая, с его точки зрения, не совместима с лиризмом. Исследователь пишет о «существенном свойстве повествования Тургенева — нецелестремленности»: «рассказчик не торопится, не спешит с развитием действия», «он воспринимает жизнь широко, во всем разливе ее звуков, запахов, красок». Рассказчик, по словам ученого, стремится «всякий раз уйти в тень», устранился. И потому его наблюдательная действенность — ведь это он путешествует и его взором читатель обзревает русскую деревню — имеет «обратный эффект». «Читателю кажется, что это сама жизнь совершает перед его

¹ Шаталов С.Е. *Художественный мир И.С.Тургенева...* С. 241–245.

² Шаталов С.Е. *Художественный мир И.С.Тургенева...* С. 252, 253, 255.

³ См.: Голубков В.В. *Идейно-художественное единство «Записок охотника» // Творчество И.С.Тургенева / Под ред. С.М.Петрова. М., 1959. С. 20–22.*

⁴ Лебедев Ю.В. *У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов...* С. 45.

глазами возможные превращения»: возникает «чудо самодвижения жизни»¹. Речь идет об эпической целостности, которая рождается в «предэпосном»² цикле «Записок охотника» во многом благодаря образу рассказчика.

О «беспорности» «важной структурообразующей роли рассказчика» также пишет и А.И.Журавлева. Она рассматривает рассказчика «как лицо, порождающее повествование» и обнаруживает в повествователе «лирического героя» — «мощное средство “собрать” цикл, сколь угодно разнообразный по материалу и проблематике». Не отрицая эпических взаимоотношений рассказчика (повествователя) и героев, исследователь обращает внимание на его личность: «Дело не только в том, как стоит повествователь по отношению к своим мужикам, но и в том, каков он сам»³. Интересно, что А.И.Журавлева также отмечает удивительную открытость рассказчика миру и доверие, которое внушает его слово, но связывает эти смыслы не с эпическими возможностями «Записок охотника», а с лиризмом: «Острая личностная состоятельность обеспечивает глубину и жизненность всему, что говорит рассказчик, вызывая абсолютное человеческое доверие...»⁴. Возникает параллель: рассказчик — лирический герой. И общий смысл «Записок охотника», который рождается не столько из отдельных составляющих цикла, сколько из его целостного единства, — лирическое, живое и эмоциональное «свидетельство» правоты близкого автору героя-рассказчика, выступающего против крепостного права.

Думается, что и эпические, и лирические интонации, обнаруживающие себя в «Записках охотника» во многом благодаря рассказчику, чье повествование (сказ) предельно близко автору⁵, свидетельствуют о больших жанровых возможностях цикла. Опять очевидны масштаб и почти романная «всеохватность» замысла⁶, стремление к которым было свойственно Тургеневу с самого начала его литературной деятельности.

Важно также учитывать и другие циклообразующие, жанрообразующие факторы «Записок охотника». Один из них касается такого вопроса, как соотношение или созвучие составляющих цикл частей. Произведения, входящие в «Записки охотника», представляют собой, на первый взгляд, разные в тематическом (хотя

¹ Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов... С. 46, 47, 48, 64.

² Там же. С. 6., 12. Л.Е.Ляпина считает, что правильнее было бы определять такие циклы как «эпосные или эпопейные»: Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века... С. 154.

³ Журавлева А.И. «Записки охотника» И.С.Тургенева: К проблеме целостности... С. 29.

⁴ Там же. С. 31.

⁵ Об этом пишет А.П.Чудаков: «...Повествователь получает черты рассказчика, а рассказчик — черты полноправного автора. <...> Создается столь единая форма повествования, какой нет ни у одного писателя такого масштаба»: Чудаков А.П. О поэтике Тургенева-прозаика: Повествование, предметный мир — сюжет // И.С.Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 251.

⁶ С.Е.Шаталов полагает, что циклы 1830–40-х годов и «Записки охотника», в частности, «тяготеют к «романоподобному» способу воспроизведения действительности» и «романоподобными» способами оформления жизненного материала»: Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева... С. 264, 238.

они могут объединяться в тематические группы)¹ и сюжетном плане произведения, разнятся они и с точки зрения объема. Однако исследователи давно обратили внимание, что между ними существует связь, очевидны и столь необходимые для цикла «скрепы», которые объединяют все части «Записок охотника» между собой как бы помимо образа рассказчика².

«Записки охотника» являются, как уже отмечалось выше, не сборником очерков и рассказов (подборкой произведений одного или разных жанров), связанных общей тематикой, а авторским циклом. Это означает, что для Тургенева принципиально важной была последовательность расположения частей в «Записках охотника», о чем свидетельствует тщательная работа писателя над окончательным вариантом произведения, что нашло выражение в его «программах». Цикл, сама внутренняя форма слова которого актуализирует значения «круга», «окружности», последовательности, как утверждает Л.Е.Ляпина, является «носителем процессуально-временного начала»³. Поэтому для «Записок охотника» оказываются важными и «малые» связи в рамках соседства частей, и «большие» — обнаруживающие себя в пространственной, архитектурно-организационной организации произведения. А жанровое содержание цикла рождается именно из общего согласия всех его частей.

С.Е.Шаталов сопоставил порядок журнальной публикации «Записок охотника» с расположением частей в тексте издания 1852 года и пришел к выводу, что «Тургенев учитывал и взвешивал соседство сцен и картин именно в плане развития и усиления основных мотивов, скреплявших совокупность произведений в единый цикл»⁴. Так, «Петр Петрович Каратаев», в журнальной публикации следовавший сразу за «Хорем и Калинычем», в издании 1852 года оказывался восемнадцатым и располагался рядом с «Певцами» и «Свиданием», а всего «Записки охотника» тогда насчитывали 22 рассказа. Такое перемещение исследователь объясняет тем, что это произведение, если бы оно располагалось после «Хоря и Калиныча», «резко меняло аспект изображения: еще не сложилось представление о системе отношений, охватившей буквально все стороны жизни, как уже возникает стихийный протест против нее». Соседство же с «Гамлетом Щигровского уезда» и «Чертопхановым и Недопоскиным» было, по мнению ученого, органичным. «...В финале складывалось убеждение, что не отдельные люди — «злые» или «добрые» господа — определяют отношения, а всеобщая система, от гнета которой в равной мере страдают и крестьяне, и мещане, и наиболее чуткие неиспорченные дворяне»⁵.

Это верное наблюдение, однако, требует некоторой корректировки. Ближайшие «соседи» по циклу для «Петра Петровича Каратаева» — рассказы «Певцы» и «Сви-

¹ Попытка такого разграничения и объединения в самостоятельные тематические группы была предпринята в работах: Голубков В.В. Идейно-художественное единство «Записок охотника»... С. 22–23; Ковалев В.А. «Записки охотника» И.С.Тургенева. Вопросы генезиса... С. 122–124.

² Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева... С. 247.

³ Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века... С. 14.

⁴ Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева... С. 260.

⁵ Там же. С. 259.

дание», в которых представлены поэтические и трогательные истории из жизни крепостных. Но все три произведения, располагаясь последовательно, как бы уравнивают тем самым и дворянина Каратаева, и крепостную Акулину, и талантливого певца и безудержного пьяницу Якова. Их социальное различие оказывается не так уж и принципиально для автора, а на первый план выступает общая судьба — «невыванцовавшаяся», как сказал один из тургеневских героев по поводу своей любви, цитируя Гоголя (С., 4, 31). Органично продолжает эту тему и «Гамлет Щигровского уезда», где, правда, мысль о растраченных впустую человеческих возможностях, несостоявшейся жизни приобретает несколько иной оборот. «Неизвестное существо», «пришибленный судьбой» Василий Васильевич (С., 3, 272) возводится к типу Гамлета, что вовсе не является насмешкой со стороны автора, скорее наоборот. Гамлет всегда знает больше о мире, чем остальные. Он знает, «как пошла, пуста, плоска и ничтожна кажется <...> жизнь» (С., 5, 334). Может быть, именно поэтому рассказчик в начале повествования о герое назовет его не несчастным и жалким, а именно «замечательным человеком» (С., 3, 256). В самоисследовании Гамлета скрыто его самоуничтожение, которое, однако, возвышает его над всеми окружающими, делая его «незначительность», обыкновенность значительной, потому как герой, с точки зрения автора, приближается к высшему знанию о жизни и бытии. В такие сложные взаимоотношения с другими рассказами «Записок охотника» вступает рассказ «Петр Петрович Каратаев». И, безусловно, более близкие, тесные смыслы связывают второй по времени создания рассказ с «Певцами», «Свиданием», и «Гамлетом Щигровского уезда». А «Хорь и Калиныч» оказывается как бы несколько дальше, и не в силу еще неярко выраженной социальной конфликтности — просто между ними не возникает тех последовательных «скрепов», которые необходимы для цикла. Хотя на уровне общей архитектоники «Записок охотника» эти произведения связаны крепко ассоциативными связями.

Видимо, были и другие причины именно такой последовательности в расположении частей «Записок охотника», которая сложилась к 1852 году. В этой редакции наблюдается своеобразная волнообразная или спиралевидная структура. Первые три части — «Хорь и Калиныч», «Ермолай и Мельничиха», «Малиновая вода» — сосредоточены на жизни крестьянской. И социальная тема представлена в них уже на уровне некой общей для всей книги задачи: изобразить, показать жизнь крестьянина. «Уездный лекарь», «Мой сосед Радиллов», «Однорец Овсянников» несколько расширяют тему, усложняя ее непреодолимостью социального конфликта. Но далее — в «Бежином луге» и «Касьяне с Красивой Мечи» — собственно социальное вообще отходит на второй план, обнаруживая себя лишь в небольших и незначительных деталях и характеристиках. А на первое место выходит тема взаимоотношения человека и природы, размышления о границах понимания человеком Неведомого. И с новой силой социальная заостренность обнаруживает себя в «Бурмистре», «Конторе» и «Бирюке», отходя снова на второй план в «Певцах» и «Смерти», где вечные темы красоты, искусства, смерти как бы уравнивают все социальные противоречия на одном уровне — размышления о русском человеке: «Да, удивительно умирают русские люди!» (С., 3, 207).

Ближе к финалу расположена группа рассказов, о которых уже шла речь, — «Петр Петрович Каратаев», «Свидание», «Гамлет Щигровского уезда», «Чертопханов и Недопоскин». Их пронизывает мысль о нерастраченных человеческих возможностях, звучит тема русских Гамлетов, которая объединяет героев в независимости от их социальной принадлежности. Хотя на архитектурном уровне каждый из рассказов «Записок охотника» «вмещает» в себя многие темы и мотивы, резче и ярче обозначенные в других частях цикла.

На уникальное, жанровое, в сущности, качество цикла «Записок охотника», связанное с принципом последовательности, цикличности, обратил внимание Ю.В.Лебедев. Он отмечал своеобразную «рифмовку», которая возникает между частями цикла: «концовки тургеневских очерков <...> постоянно движутся к началам новых и новых встреч, порождая тяготение одного рассказа к другому»¹. Исследователь также писал о «предвосхищении одного рассказа другим»², правда речь в данном случае шла скорее об ассоциативных связях, обнаруживающих себя на уровне архитектоники. Однако в «Записках охотника» есть и непосредственные «скрепы» между частями цикла. Так, рассказ «Однодворец Овсяников» заканчивается следующей фразой: «Но, может быть, читателю уже наскучило сидеть со мною у однодворца Овсяникова, и потому я красноречиво умолкаю» (С., 3, 74). Следующий за ним «Льгов» начинается фразой Ермолая: «Поедемтека во Льгов, <...> мы там уток настреляем» (С., 3, 75). Конечно, нельзя объединять эти части общим действием или сюжетом, в этом смысле оба рассказа абсолютно самостоятельны. Однако якобы наскучившее читателю «сидение» у однодворца Овсяникова сменяется в следующем рассказе динамичным движением. Возникает ощущение связанности этих частей: сначала сидели и слушали, а потом, устав, поехали на охоту. Стоит отметить, что в таком случае и читатель как бы вовлекается в действие, становится живым участником событий.

Или другой пример. В конце первого рассказа «Хорь и Калиныч» есть небольшой диалог между рассказчиком и Калинычем о погоде. «Мы поехали; заря только что разгоралась. «Славная погода завтра будет», — заметил я, глядя на светлое небо. «Нет, дождь пойдет, — возразил мне Калиныч, — утка вон плещутся, да и трава больно сильно пахнет»» (С., 3, 18). Этот диалог может показаться читателю и не столь важным, особенно в контексте предыдущих типологических рассуждений рассказчика о «романтиках» и «рационалистах». Однако значение его в полной мере проявляется на фоне начала следующего рассказа — «Ермолай и Мельничиха». Там описывается «славная погода»: солнечный весенний день («солнце село, но в лесу еще светло; воздух чист и прозрачен; птицы болтливо лепечут; молодая трава блестит веселым блеском изумруда...»), С., 3, 19) сменяется сумерками, тишиной, в которых обнаруживается некая таинственность, загадочность. Тургенев здесь открыто не говорит о непостижимости Неведомого,

¹ Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов... С. 65.

² Там же. С. 79.

сказывающегося в жизни природы и человека, как, например, он это делает в «Поездке в Полесье». Его Калиныч, умеющий предсказывать погоду, живущий с природой в какой-то удивительной и непонятной остальным гармонии, просто вглядывается в небо («все глядел да глядел на зарю», С, 3, 18), и автор лишь намекает читателю на некие высшие смыслы, которые непонятны рассказчику, но открыты герою. А вот описание «стояния на тяге» в теплый весенний день, которое открывает повествование следующего за «Хорем и Калинычем» рассказа, усиливает эти смыслы, придает незначительному диалогу философическую окраску, указывает на его скрытую потенциальную глубину. Существует и «обратное» влияние — «в контексте» диалога между рассказчиком и Калинычем описание, открывающее повествование в «Ермолае и Мельничихе», не выглядит простой очерковой экспозицией, а оказывается глубокой эмоциональной прелюдией истории Арины.

Волнообразность и цикличность проявляется и в том, как реализуется в «Записках охотника» последовательность смены времен года. Автор не всегда указывает, когда происходит событие, — весной, летом или осенью. Но все же стремится к последовательности в этом плане. Так, действие в «Ермолае и мельничихе» происходит весной. В следующей за этим рассказом «Малиновой воде» — в августе, летом, а в «Уездном лекаре», который идет следом, — осенью. Осенью происходят события и в рассказе «Мой сосед Радилов». Далее в «Бежином луге» и «Касьяне с Красивой Мечи» изображено лето, а в примыкающем к ним рассказе «Контора» — осень. Такая «смена» времен года, исключая зимы, происходит в «Записках охотника» на протяжении всего повествования и заключается миниатюрой «Лес и степь», где как бы всеобъемлющим взглядом обзревается русская жизнь в циклической последовательности всех четырех времен года.

Циклическое единство обладает уникальной особенностью, которая выражается в том, что содержание цикла складывается не из простой суммы содержания входящих в него частей — оно всегда шире, в нем рождаются новые, добавочные смыслы. Целостность цикла возникает как результат взаимодействия между собой произведений, его составляющих¹. И характер этого взаимодействия проявляется на уровне ассоциативных связей. Именно ассоциативность считается «универсальным конструктивным механизмом художественной семантизации целого» в цикле². При этом цикл подразумевает «двойное прочтение»³, когда те или иные события, факты, детали, незначительные в пределах небольшого пространства одной части, обретают новый смысл в объеме всего произведения.

¹ В исследованиях, посвященных проблемам циклизации, часто встречается апелляция к С.Эйзенштейну и его теории монтажа, суть которой режиссер выразил формулой: $1+1>2$. Ср. высказывание С.Е.Шаталова: «В «Записках охотника» следует видеть цикл сближенных самим автором произведений, стремившимся самим сближением их выразить то «дополнительное» содержание, которое возникает сверх «суммы» отдельных значений элементов, входящих в цикл...»: Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева... С. 249.

² Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века... С. 15.

³ Там же. С. 10.

Такие ассоциативные связи исследователями отмечались. Так, Ю.В.Лебедев попытался представить процесс работы Тургенева над «Записками охотника» в виде «приблизительной схемы», где первоначальное контурное, эскизное видение отдельных характеров сменялось у писателя «на более высоком этапе творчества» их соотношением «по принципу художественной параллели». А далее, «на последнем, третьем этапе вступившие в связи друг с другом характеры» включались «в эпический контекст жизни, народа, природы, истории»¹. Исследователь отмечал, что «несмотря на эскизность и внешнюю случайность зарисовок охотника, в которых автор не собирает, не компонуется впечатления жизни, а как бы отдается ее стихии, вверяется ее прихотливому и сложному ходу, несмотря на все это, скорее всего, благодаря этому, жизнь сводит многообразие народных индивидуальностей в некое эпическое единство». Эта схема, условность которой признавал сам исследователь, проясняет и подчеркивает, однако, не только «выход» писателя за пределы «замкнутых исторических характеров» в область эпического синтеза², но обнаруживает собственно ведущий конструктивный признак цикла — ассоциативность.

Ассоциативность проявляется в «Записках охотника» на разных уровнях: идейно-тематическом, сюжетном, образно-символическом, в характерологии цикла. Выше уже говорилось о том, что в общем семантическом пространстве «Записок охотника» возникают добавочные смыслы, которые могут быть приглушены в каждой отдельной части цикла. Так, давно замечено, что «в масштабах цикла один герой перекликается с другим», возникают своеобразные «гнезда» характеров, приближающихся то к Хорю, то к Калинычу — «будущим тургеневским гамлетам и донкихотам»³. Однако вопрос не исчерпывается только типологическими построениями и сближениями. Важна сама ситуация «перекличек» характеров и возможность реализации добавочных смыслов в «Записках охотника».

Например, в «Лебедяни» штрихами намечен образ господина Хлопакова, несчастного, униженного и пошлого приживала, шута при богатом князе. О прошлом его ничего неизвестно, кроме того, что «именно он свое давным-давно промотал и живет единственно на счет приятелей» (С., 3, 175). Как он дошел до такого низкого и жалкого пресмыкательства, унижения, неизвестно. Характер Хлопакова не является центральным в «Лебедяни», большее сюжетное значение имеет здесь, конечно, покупка рассказчиком коня у господина Чернобая и именно его характер. Однако в конце рассказчик снова и как бы невзначай обращается к истории Хлопакова: «Но в судьбе господина Хлопакова уже успела произойти обычная перемена. Белокурый офицерик сменил его в милостях князя. Бедный отставной поручик попытался еще раз при мне пустить в ход свое словечко — авось, дескать, понравится по-прежнему, — но князь не только не улыбнулся, даже нахмурился и пожал плечом. Господин Хлопаков потупился, съежился, пробрался в уголок и начал втихомолку набивать себе тру-

¹ Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов... С. 54.

² Там же. С. 56, 54.

³ Там же. С. 70, 71.

бочку...» (С., 3, 183). Отзвук этого «нецентрального» героя будет слышен и в следующем рассказе «Татьяна Борисовна и ее племянник», где речь идет уже о другом типе приживала и нахлебника, художнике Андрее Ивановиче Беловзорове — невежественном эстете-бездельнике. Вспомнится господин Хлопаков и во время чтения рассказа «Гамлет Щигровского уезда». Более того, его характер во многом станет яснее, а образ приобретет конкретные очертания при сопоставлении с Василием Васильевичем, российским Гамлетом. То есть ассоциативность углубляет смыслы отдельных героев и рассказов в целом, делает их более емкими. Сама ситуация «недоказанности», например, судьбы и характера Хлопакова оборачивается «допрочтением» этого же произведения в контексте других рассказов — частей цикла. А цикл, как уже отмечалось, подразумевает и требует такого «двойного прочтения».

Примеров таких характерологических «перекличек» и параллелей в «Записках охотника» немало. Исследователи отмечают типологическую близость Калиныча, Касьяна, Кости из «Бежина луга», Авенира Сорокоумова. Вообще, если представить себе цепочку этих героев последовательно, то они, образно говоря, образуют собой своеобразную мелодию, где одна и та же нота повторяется, но в разной октаве, раскрывая тем самым новые грани одного и того же характера-звука.

Необходимо также отметить, что большинство героев «Записок охотника», вне зависимости от их социального положения, обладают уникальным качеством: они раскрываются «во всероссийском и общечеловеческом контексте»¹. Сам автор проводит параллель между своими героями и величайшими художниками, мыслителями, преобразователями. Как отмечает В.А.Недзвецкий, причисление Хоря и Калиныча к типам «рационалиста» и «идеалиста», порождало «целый рой ассоциаций с общеисторическими лицами». «Ведь “рационалистами” по типу миропонимания были <...> Вольтер, Дидро, и русские писатели–классицисты; “человеком положительным” считался и Гете, а к людям чувства, “идеалистам” причисляли и Ж.-Ж. Руссо, и сентименталистов, и романтиков, символом которых стал великий Ф.Шиллер»². То есть сам тургеневский герой, может быть, во многом благодаря своей краткости, пунктирности обрисовки, требовал от читателя ассоциативного мышления: неизменным условием постижения характера героя являлось прочтение и «расшифровка» метафорических и образно-исторических параллелей. Причем важно, что Тургенев не настаивает на конкретности тех или иных сравнений и аллюзий. Так, он изымает из окончательного варианта рассказа «Хорь и Калиныч», вошедшего в отдельное издание «Записок охотника», наличествующую в журнальной публикации параллель Хоря и Калиныча с Гете и Шиллером. Как пишет Г.А.Тиме, в первом очерке «Записок охотника» при изображении русских характеров наблюдается «намеренное или случайное смещение смыслового содержания» философских категорий, закрепленных за типами Шиллера и Гете. Калиныч и Хорь не в полной мере соответствуют характеру «наивному» (Шиллер) и «сентиментальному» (Гете): Калиныч еще и «романтик»

¹ Недзвецкий В.А. В мире человечества и природы // Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю. И.С.Тургенев. М., 2000. С. 5.

² Там же. С. 6, 7.

и «идеалист», а Хорь — «рационалист»¹. Изъятое сравнение, однако, заложено в тексте и может быть услышано читателем. А слишком явная параллель Тургеневу, видимо, показалась избыточной, слишком навязчивой².

Такие ассоциативные парадигмы и аллюзии возникают вокруг большинства героев «Записок охотника», объединяя их между собой и связывая как с реальностью, так и с историей, вечностью, образуя при этом те самые «дополнительные смыслы», которые могут оставаться невидимыми в отдельно взятых рассказах.

Иногда ассоциативные связи — на уровне тем и мотивов — пронизывают и отдельные части «Записок охотника». Яркий пример тому — рассказ «Смерть», где показано, как умирают деревья (описание леса Ардалиона Михайловича), крестьяне (подрядчик Максим, мельник Василий), студент Аvenir Сорокоумов, старушка помещица. Сам рассказ построен по принципу смысловых ассоциаций — промелькнувшая мысль об умирающем лесе вдруг подкрепились реальной историей, смертью подрядчика Максима. В свою очередь, случайно увиденная смерть крестьянина заставила задуматься рассказчика и вспомнить другие истории — и все они разворачиваются как бы под аккомпанемент единой мысли: как «удивительно умирают русские люди»³. Семантическая ассоциативность, которая возникает в этом рассказе, распространяется с помощью мотивной структуры и на другие части «Записок охотника». Нет, пожалуй, ни одного рассказа, где бы мотив смерти так или иначе не проявился бы и не был соотнесен с темой искусства, любви, природы. Не случайно рассказ «Смерть» в окончательной редакции 1870-х годов стал практически центральным (16-ым из 25-ти) в «Записках охотника», его своеобразной философской кульминацией, хотя все части цикла сравнительно равноправны. Смерть как «коренная ситуация бытия»⁴ оказывается одной из важнейших ассоциативных нитей «Записок охотника».

¹ Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты. Munchen, 1997. С. 34.

² В данном случае хотелось бы обратиться к интересной статье Е.Г.Потаповой: Потапова Г.Е. Состязание певцов: К истории одного литературного мотива из «Записок охотника Тургенева // Риторическая традиция и русская литература. СПб., 2003. С. 146–164. В этой работе речь идет об отражении общекультурного и литературного пласта, связанного с мотивом «песенного состязания», правда, в пределах одного рассказа «Певцы», который воссоздает, например, идиллическую или балладную традиции. Они, как считает автор работы, не были предметом сознательной литературной игры со стороны Тургенева, однако все же обнаруживались в тексте как скрытые, не совсем явные для самого писателя, культурные ассоциации. В рамках целого цикла такого рода ассоциативность проявляется ярче.

³ Однако, как справедливо отмечает Г.А.Тиме, «авторское сознание в рассказе «Смерть» обозначает себя как рефлектирующее», а не созерцательно-эпическое и, в сущности, чуждо исключительно любования и восхищения: Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 36.

⁴ О ведущем значении темы смерти в «Записках охотника» писал Ю.В.Лебедев, отмечая, что герои «сводятся русской жизнью в “хоровые” единства» и поверяются в «коренных ситуациях бытия» — искусстве (красоте) и смерти: Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов... С. 77.

Система символических образов и мотивов, которые пронизывают «Записки охотника» и зачастую как бы имеются в виду исследователями этого эпического цикла, все же не получила еще всестороннего освещения. Однако она чрезвычайно важна для понимания жанрового единства цикла. Так, в исследовательской литературе обращалось внимание на постоянно варьирующиеся в «Записках охотника» мотив охоты¹, дороги, странничества², пения³, мотив границы как символического выражения отчужденности, уособицы, раздора в человеческом мире, которые преодолеваются мотивом движения-полета, выражающим единение и гармонию⁴. Анализировались и символические смыслы имен героев в «Записках охотника», которые также порождают ассоциативные сцепления в цикле. Позволим себе обратиться к некоторым наблюдениям, сделанным А.А.Кулаковой, над символично-мифологической семантикой имен тургеневских героев. Так, имя героя рассказа «Уездный лекарь» — Трифон — как совершенно справедливо полагает исследователь, является не только социально окрашенным (об этот говорит сам герой), но и соотносится с Житием святого мученика Трифона, наделенного даром врачевания и призванного исцелить дочь императора Гордиану. Как пишет А.А.Кулакова, «агиографические мотивы, заложенные в имени тургеневского героя, целенаправленно проявляются в рассказе, придавая его семантике второй план, в котором просматривается отношение Тургенева к фаустовскому бунту героини, жаждущей счастья и не приемлющей смерти». И его смирение и терпение оказывается созвучно самоотверженности христианских мучеников⁵. Этот рассказ писался Тургеневым почти одновременно с рассказом «Смерть», очевидно их идейно-тематическое родство: онтологический трагизм человека уравнивается смирением и природной гармонией. Только в «Смерти» эта мысль выражена ярче⁶, а в «Уездном лекаре» она скрыта в подтексте. В рамках цикла в целом эти рассказы располагаются далеко друг от друга, что, однако, вовсе не стирает и не нивелирует их внутреннего родства (А.А.Кулакова, например, предлагает рассматривать текст «Записок охотника» «так, как он возникал», тогда родство станет очевиднее), а, наоборот, актуализирует общие смыслы — только как бы на новом витке спирали. Попробуем предположить, что Тургенев потому и не расположил рядом эти два близкие по времени создания и по идейно-

¹ Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов... С. 63; Одесская М. Русский охотничий рассказ XIX века // Русский охотничий рассказ. М., 1991. С. 5–14.

² Там же. С. 65, 74.

³ Там же. С. 77–78.

⁴ Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов... С. 79; Потапова Г.Е. Состязание певцов: К истории одного литературного мотива из «Записок охотника» Тургенева... С. 146–164; Кулакова А.А. Мифопоэтика «Записок охотника» И.С.Тургенева: Пространство и имя: Автореферат... канд. филол. наук. М., 2003. С. 11–20.

⁵ Кулакова А.А. Мифопоэтика «Записок охотника» И.С. Тургенева: Пространство и имя... С. 23; Кулакова А.А. Мифологизирующие функции собственного имени в «Записках охотника» И.С. Тургенева: рассказ «Уездный лекарь» // Художественные искания русских и зарубежных писателей: вопросы поэтики. М., 2003. С. 61–69.

⁶ Проявление религиозного чувства, свойственного героям рассказа «Смерть», рассматривается писателем в тот момент как покорное принятие человеком законов равнодушной природы.

тематическому звучанию произведения в «Записках охотника», что ему было необходимо как бы снова вернуться к этой же мысли и теме, хотя мотив смерти, непосредственно объединяющий два этих рассказа, как уже отмечалось, присутствует практически во всех остальных частях произведения. Таким образом, «рассредоточенные» в «Записках охотника» рассказы «Уездный лекарь» и «Смерть» составляют очень важный смысловой аккорд цикла.

Обращается А.А.Кулакова и к семантике других имен тургеневских героев в этом цикле — любимым именам писателя: Павлу и Петру; имени Филофей из позднего рассказа «Стучит!». Везде, как отмечает исследователь, возникает многоплановая, полисемантическая парадигма, соединяющая тургеневских героев с христианскими подвижниками, великими историческими деятелями, художниками и поэтами (актуализируются миф национальный и историко-культурный). Этот глубокий мифологический пласт еще и дополняется ассоциациями на уровне архитектоники всего цикла, провоцируя читателя на повторное прочтение текста.

Собственно целостность произведения как «эстетического объекта» характеризуется совместной «эстетической деятельностью» автора и читателя¹. Но в данном случае от читателя, всегда призываемого писателем к диалогу, требуется «специальное интеллектуальное усилие» и «активное творческое начало»². А «ассоциативность оказывается востребованной как необходимое условие восприятия» текста «Записок охотника»³.

Именно ассоциативно-смысловые связи, возникающие в тургеневском цикле, создают в восприятии читателя целостный «образ народа» и даже «образ человека» вообще. Как справедливо отмечал Ю.В.Лебедев, в «Записках охотника» «одна судьба цепляется за другую, возникает единая “хоровая” судьба народа в условиях беззаконной крепостнической страны»⁴. Можно также добавить, что «хоровая» народная судьба вовлекается и в общую судьбу человечества.

Уникален хронотоп «Записок охотника». Пространственно-временная организация цикла является его важной жанровой составляющей. Несмотря на то, что «Записки охотника» составлены из различных и самостоятельных вне цикла произведений, можно, однако, говорить о единой пространственно-временной организации и даже едином сюжете. Эту общность нельзя искать исключительно в эпической плоскости, как это делал Ю.В.Лебедев, хотя с его наблюдениями по этому поводу нельзя не согласиться. Исследователь пишет о новой, «внефабульной» целостности «Записок охотника», основанной на «калейдоскопическом течении этюдов, сценок, разговоров» — это сама жизнь, «постоянно ускользающая стихия бытия». Автор, а вместе с ним и рассказчик, лишь ловят и передают это «чудо самодвижения жизни» в его эпической детальности, многогранности и

¹ Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1975. С. 17.

² Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века... С. 15.

³ Там же. С. 158.

⁴ Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов... С. 67.

бесконечности. В «Записках охотника», как отмечает исследователь, «схвачен мир как целое, как сложный и живой организм». И мотивы движения, дороги, охоты играют при этом «синтезирующую роль»¹. Однако при такой постановке вопроса автор-рассказчик как бы самоустраняется, а творческое сознание Тургенева уравнивается с сознанием эпического творца, что, думается, не вполне справедливо по отношению к творческому дару писателя, изначально лирическому. Как справедливо отмечает А.П.Чудаков, для тургеневского рассказчика, всегда предельно близкого автору, «вещный и событийный мир» — «поле художнического наблюдения и повод к рефлексии и медитации». Рассказчик Тургенева — наблюдатель, однако не спокойный, эпический. «...В наблюдательстве его не было пассивной созерцательности — это было визионерство страстное, в ненасыщаемости которого крылась живая точность и необычайная отзывчивость художника, запечатлевающего не только твердое, социально устоявшееся, но и уходящее, но и нарождающееся...»². Тургенев, таким образом, не столько запечатлевает «самодвижение жизни», сколько так организует повествование в «Записках охотника», что раскрывает свое творческое представление о мире, человеке, бытии. Его принцип обращения с миром при этом не похож на «детское» радостное любование, которое присуще эпическому автору, о чем писал Г.Д.Гачев: «Эпос похож на ребенка, шествующего по кунсткамере мироздания: вот его внимание привлек один герой, или здание, или мысль — и автор, забыв обо всем, погружается в него; потом его отвлек другой — и он так же полно отдается ему»³. Хотя Тургенев пользуется возможностями эпоса. Но есть в «Записках охотника» некая не свойственная эпосу «несвобода», быть может, исходящая от авторского лирического «диктата»⁴. Он не просто воспринимает мир таким, каков он есть, в его яркой и меняющейся циклической бесконечности, созерцает и отражает сложившуюся картину мира как эпический автор, а как бы пропускает мир через себя, создает свою, глубоко лирическую картину мира.⁵

Поэтому хронотоп «Записок охотника» — не эпический по сути. Пространственно-временная организация цикла не является отражением, констатацией эпической бесконечности и многогранности бытия, когда автор готов принять те правила игры, которые предлагаются ему извне. Он видит в мире, вечном и бесконечном, дисгармонию, которая становится очевидна тогда, когда писатель задумывается о человеке.

Эпический мир создается из бесконечности фрагментов: малая часть, независимо от своей значительности, важна для него. В картине мира «Записок охотни-

¹ Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов... С. 59–60, 62, 64, 63.

² Чудаков А.П. О поэтике Тургенева-прозаика: Повествование – предметный мир – сюжет... С. 261, 262.

³ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 101.

⁴ О лирическом «диктате»: «Лирик <...> дает свое мнение, убеждение, суждение, разрешение, и они всегда более увесисты, чем стоящие за ним объективные картины и доводы». Таков «довод» лирики, то есть «способ движения лирической художественной идеи»: Там же. С. 175.

⁵ Г.Д.Гачев пишет, что эпический автор предполагает в мире и бытии «самостоятельность и оттого сам не поработается своим же целенаправленным планом, а делает неожиданные и для самого себя заходы»: Там же. С. 101.

ка» общее единство также слагается из фрагментов: рассказы состоят из серии зарисовок — портретов и пейзажей; в свою очередь, отдельные произведения, не объединенные единой фабулой, как уже говорилось, организуются в цикл. Нелучайно сам писатель называл свои рассказы из «Записок охотника» отрывками, эскизами, так их оценивали и его друзья-литераторы¹. Собираются они в эпическое целое? Да. Об этом убедительно писал Ю.В.Лебедев. Но готов ли автор это эпическое целое принять? Готов ли он быть эпически-спокойным, беспристрастным наблюдателем? Эпическое созерцание не абсолютно в «Записках охотника», хотя и понятно и близко автору, о чем свидетельствует, например, его отзыв о «Записках ружейного охотника» С.Т.Аксакова. Тургенев интересно размышляет об «истинном смысле» природы, который заключается в гармонии, но гармонии, чуждой человеку. Природа, по мнению писателя, составляет «одно великое стройное целое», в котором «каждая точка соединена со всеми другими». Вообще, как он полагает, «все, что существует, — существует для другого, в другом только достигает своего примирения или разрешения — и все жизни сливаются в одну мировую жизнь». Эту гармонию и видит эпический автор — и принимает ее. Так видит природу С.Т.Аксаков, по мнению Тургенева: «Он смотрит на природу (одушевленную и неодушевленную) не с какой-нибудь исключительной точки зрения, а так, как на нее смотреть должно: ясно, просто и с полным участием; он не мудрит, не хитрит, не подкладывает ей посторонних намерений и целей: он наблюдает умно, добросовестно и тонко; и только хочет узнать, увидеть». В аксаковском взгляде на природу эпически равноправны и человек, и птица. «...Вы будете смеяться, — продолжает Тургенев, — но я вас уверяю, что когда я прочел, например, статью о тетереве, мне, право, показалось, что лучше тетерева жить невозможно...» (С., 4, 516–517).

Но для Тургенева, в отличие от Аксакова, в самом этом факте гармонии природы заключена «тайна». ««Открытая» тайна, которую мы все видим и не видим», — пишет он. Раскрыть свое объяснение этой тайны он не решается, уклоняется от ответа. Однако обращается к опыту Гете, к его мыслям о природе. Вот одна из них: «Кажется, она (природа — И.Б.) только и хлопочет о том, чтобы создавать личности, — и личности ей ничего не значат. Она беспрестанно строит и беспрестанно разрушает» (С., 4, 517). Вот почему Тургенев не мог быть сугубо эпическим писателем — он видел, что мир целостен и гармоничен только тогда, когда человек воспринимает себя частью природы. Кстати, так воспринимают себя многие герои «Записок охотника». Но человек как личность — духовное, поэтическое создание, не только природа в нем все определяет — это также понималось Тургеневым. И для него жизнь птицы или мухи не может быть «настолько же сама по себе — насколько вы сами по себе» (С., 4, 517) хотя бы только потому, что человек способен над этим задуматься². И циклическое течение жизни, где время бесконечно как

¹ П.В.Анненков писал о «Записках охотника»: «Это *эпюды* многоцветного русского мира, исполненные тонких заметок и ловко подмеченных черт»: Анненков П.В. Заметки о русской литературе 1848 года // Анненков П.В. Критические очерки. СПб., 2000. С. 51.

² Идея Паскаля, хорошо знакомая Тургеневу во время работы над «Записками охотника».

чередование рождения и смерти, где смерть одного существа или части природы оказывается рождением нового, новой ее частицы, не приемлемо для него. В хронотопе его «Записок охотника» в центре стоит не вечная и бесконечная природа как все объединяющая и округляющая данность, а природа в ее отношении к человеку. Именно эти отношения определяют пространственно-временные границы цикла. И если человек как часть природного единства умирает, а природная гармония при этом не нарушается, потому что циклична, потому что являет собой череду рождений и смертей¹, потому что вечна, то человек как личностное создание — конечен. А значит и его время и пространство конечны и замкнуты (а при этом хронотоп природы не имеет конца).

Тургенев писал: «...ничего не может быть труднее человеку, как отделиться от самого себя и вдуматься в явления природы» (С., 4, 518). Аксакову, как он считает, это удалось. А ему самому в «Записках охотника» так и не удалось полностью раствориться в эпическом созерцании. Он много размышляет о человеке и его диалоге с природой. Но не так, как это делал, по словам Тургенева, В.Гюго — в отношении к самому себе, «эгоистически», рассматривая природу как свой пьедестал. Природа для Тургенева не пьедестал и не фон, на котором ярче вырисовывается судьба человека, а равнозначная человеку данность. Только она бесконечна, а он — конечен.

Л.П.Гроссман был неправ, когда писал о том, что в «Записках охотника» Тургенев «устал от философии» и «затосковал по большой непосредственности, свежести и простодушию, по наивному безыскусственному творчеству»². Писатель был сосредоточен и в этой книге на том «космическом» вопросе, который стоял перед ним еще в «Стено». Только открыто Тургенев в «Записках охотника» действительно не философствует. Может быть, именно поэтому так и не решается оставить в окончательном варианте цикла «Поездку в Полесье» — слишком явно выделялась там философская тема. Однако пространственно-временные представления, которые реализуются в «Записках охотника», выводят читателя к художественно-философскому уровню авторской картины мира.

Тургенев в этом произведении стремился к целостности, испытывал потребность в гармонии. Собственно в 1840-е годы, как уже отмечалось, его вообще много занимает циклическая форма — и в прозе, и в лирике. В ней он, в некотором смысле, ищет преодоления дискретности мира, которая была обнаружена писателем в «Стено» и противопоставлялась пушкинской романной картине мира в стихотворных новеллах. Эпический опыт в «Записках охотника» был для Тургенева своеобразным выходом — сам жанр подразумевал единство, гармонию множеств, спокойное непрерывное движение. Тургенев писал, что «мы слышим

¹ Причем мысль об умирании природы в «Записках охотника» в принципе даже отсутствует. Так, например, там чередуются весна, лето, осень, но нет зимы, вернее, она появляется только в «эпilogue» — рассказе «Лес и степь» — ненадолго и сменяется весной. Она практически не участвует в общем движении времени в цикле. Есть осень как временное засыпание, замирание жизни, но полного исчезновения жизни нет.

² Гроссман Л.П. Ранний жанр Тургенева // Гроссман Л.П. Цех пера: эссеистика. М., 2000. С. 162.

пока в жизни русской отдельные звуки, на которые поэзия отвечает такими же быстрыми отголосками» (С., 4, 478), жанровый потенциал цикла давал возможность соединить их. Так, «внефабульный» сюжет «Записок охотника» можно рассматривать следующим образом: изначально мир делится, дробится, разделяется непреодолимой границей, как в экспозиции рассказа «Хорь и Калиныч» разделены крестьяне Орловской и Калужской губерний. Это деление, граница пролегает между многими героями «Записок охотника», но движение сюжета направлено на преодоление этой раздробленности. Не случайно социальная заостренность, различие между бариним и мужиком, например, стираются. Автор размышляет о русском народе, человечестве в целом — поэтах, рационалистах, романтиках, преобразователях, гамлетах. Тургенев, как пишет А.А.Кулакова, развивает сюжет так, что он стремится к «выходу в безграничность пространства». В тургеневском тексте, как полагает исследователь, «преодолевается расчлененность пространства, восстанавливается его целостность, гармония всех его уровней. Этот процесс цикличен. В конце книги «корпускулообразность» пространства преодолевается не окончательно. Вслед за картиной зимы, ассоциирующейся в мифологическом сознании со смертью, идет воскресение — «первые весенние дни» и продолжение пути: «Весной и счастливых тянет вдаль!» (С., 3, 360). Время идет по кругу, перед нами цикличное, характерное для архаического сознания движение времени, и динамика пространства, связанная со временем, мыслится как путь от сплошной протяженности и гомогенности к корпускулярности и качественной разнородности, а затем — опять к безграничности и однородности¹. Действительно, для писателя, видимо, было важно зафиксировать в восприятии читателя непрерывное и бесконечное движение мира, сокрытое в самой циклической последовательности частей «Записок охотника». Не случайно в большинстве «программ» этого произведения в качестве своеобразного «эпилога» всего цикла располагалась миниатюра «Лес и степь». И в окончательном варианте, даже после переработки «Записок» в 1870-е годы, цикл завершается «Лесом и степью». В отличие от большинства рассказов, составляющих цикл, где время и пространство конкретно, сосредоточено на том или ином событии или факте, в рассказе «Лес и степь» хронотоп аналогичен хронотопу «Записок охотника» в целом. В этом «послесловии» автора, как бы отделенном от конкретного «действия» предыдущих частей и подводящем всему итог, сконцентрирована мысль Тургенева о бессмертном природном единстве, выраженном в последовательной смене времен года. И все времена года — равнозначно прекрасны и благодатны. И даже в «умирании» жизни — зиме — скрывается новое рождение, весна.

Однако этот тургеневский порыв к гармонии и цельности существовал только на уровне архаического сознания. Но сознание человека Нового времени, понимающего себя не только как природное существо, но и духовное, личностное создание, с такой циклической бесконечностью, которой до него не было дело, вступало в противоречие. Как пишет Г.А.Тиме, «человек, сознающий себя как лич-

¹ Кулакова А.А. Мифопоэтика «Записок охотника» И.С. Тургенева: Пространство и имя... С. 19.

ность, словно противостоит самой Природе и тем самым разрушает собственную природную сущность»¹. И если мир в целом раздробленность преодолевал, то человек — нет. Не случайно в «Записках охотника» появляется образ тургеневского «лишнего человека». Само определение «лишний», возникшее у Тургенева во время его работы над последними рассказами из «Записок охотника» и оформившееся в повести «Дневник лишнего человека», является не столько социальной, сколько художественно-философской категорией, определяющей сущность человеческого бытия в его пространственно-временной протяженности. «Лишний» у Тургенева не только Гамлет Щигровского уезда, но и Петр Петрович Каратаев, и Чертопханов, и многие другие. «Лишние» не потому, что не нашли своего места в жизни, а потому что слишком малы в беспредельности времени и пространства вечного и бессмертного мира. Сознание тургеневского Гамлета — сознание рефлектирующее, а «рефлектирующий рассудок обычно исходит из предпосылки конечности и признает за ней абсолютную значимость»². Кстати, великое открытие тургеневского Гамлета — это понимание того, что он ничтожен и мал, чего другие не понимают и даже об этом не догадываются — что видно из описания абсолютно самодостаточных и довольных гостей, собравшихся на обед к богатому помещику и охотнику в рассказе «Гамлет Щигровского уезда».

Уже отмечалось, что внутренняя форма слова «цикл» сопряжена с «кругом», собственно цикличность и состоит из связанных между собой, переходящих друг в друга окружностей. То есть, в определенном смысле, жанровое содержание цикла подразумевает такую пространственную организацию, которая предполагает «округление». Также известно, что «круг» и «округление» для Тургенева были тесно связаны с примирением, согласием человека с природным миром. Об этом он сам писал неоднократно и в письмах, и литературно-критических отзывах³. На фоне вечного бытия природы, «округленного» и тем самым открытого хронотопа, диссонансом вырисовывается мысль о смерти и конечности человека как личности⁴, несмотря на все ее потенциальное величие. Личность у Тургенева не включается в округленную бесконечность в отличие от богатой и одаренной природной индивидуальности. Личностное в человеке не округляется, потому что нет полного его растворения в цикличности жизни и Природы. А пространственно-временное бытие личности практически сведено к точке, в своем личностном звучании совершенно безразличной и «лишней» для «круга». «Округление» человеческих жизней происходит только в случае неразвитого в самом человеке сознания личности или же его подавления, как будет нередко у Тургенева впоследствии.

¹ Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 33.

² Там же. С. 36.

³ Мотив «круга» был предметом анализа в статье: Краснокутский В.С. О некоторых символических мотивах в творчестве И.С.Тургенева // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX века. Л., 1985. С. 135–137.

⁴ Как часть природы человек не умирает, а «словно обряд совершает». Его смерть — залог нового рождения, новой жизни совершенно другого существа, но не духовной жизни этой самой личности.

Вообще в «Записках охотника» при всем многообразии ярких, запоминающихся характеров, при всем внимании Тургенева к личностям крестьян, «нередко сложным или даровитым, но всегда неповторимым»¹, личностное начало героев показывается как бы в своем потенциале: то есть о том, что крестьянин — личность, знает писатель, а вот сам крестьянин — нет. Книга Тургенева как раз и отмечала тот чудовищный зазор, который существовал между данными человеку талантами и силами Шиллера, Гете, Петра I и его «невытанцевавшейся» жизнью. Поэтому «Записки охотника» овеяны тоской о личности, ассоциативные связи явственно указывают читателю на это. Но природе и миру в целом нет дела до отдельной человеческой индивидуальности, которая заключает в себе личностное начало, а она, эта индивидуальность, слишком мала во времени и пространстве, чтобы состояться как личность.

Таким образом, эпический цикл, объединяющий собой малые жанры, уже на уровне хронотопа являл собой целостное, но противоречивое единство. Мир предстал перед читателем «округленным» и бесконечно движущимся, разнообразным. Разнообразие это складывалось из разных составляющих — картин, характеров, деталей, звуков. Из общего циклического «округления», однако, выбивался человек. В случае своего отдаления от природного единства он терялся и исчезал в отдельной точке. Единство «круга», «цикла» разрывалось «точкой». А человеческую личность, не примирившуюся и «округленную» ценой потери своего личностного самосознания, писатель еще в тот момент не мог противопоставить природе. Малые жанры рассказа или очерка, которые образовывали в своем сцеплении цикл, не предполагали интереса к целостной личности героя.

Рассказ и очерк имеет дело с характером, индивидуальностью, в которой еще не определился сильный личностный стержень. Более того, и рассказ с его обязательным жанровым требованием — рассказыванием, сказом,² и очерк с его наблюдательством, были сосредоточены на «локальном» изображении действительности³. То есть время и пространство в очерке и рассказе всегда сосредоточены на настоящем, а предметно-бытовой мир всегда детализирован. Об этом свойстве тургеневских рассказов и очерков писала М.А.Рыбникова, подчеркивая, что рассказчик всегда довольствуется ограниченным материалом — услышанным от кого-то или увиденным вместе с кем-то сейчас, в данную минуту и воспроизведенным в подробности⁴. Эта «локальность» составляющих цикл малых жанров органично соответствует хронотопу человека в «Записках охотника» — малюсенькой «точке». Не случайно Тургенев в начале 1850-х годов, разочаровавшись в циклической форме, потому что «до полноты созданья все это еще далеко» (П., 2, 64–65), писал: «Довольно я старался извлекать из людских характеров разводные эссенции — *triples extraits* —

¹ Недзвецкий В.А. В мире человечества и природы... С. 13.

² Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985. С. 55.

³ Там же. С. 62.

⁴ Рыбникова М.А. Об одном композиционном приеме у Тургенева // Творческий путь Тургенева / Под ред. Н.Л.Бродского. Пг., 1923. С. 123–125.

чтобы влить их потом в маленькие скляночки...» (П., 2, 77). Хотя, как уже отмечалось, в общей композиции и архитектонике «Записок охотника» рассказы и очерки обретали «дополнительные» смыслы¹.

Целостность, «округление» достигалось в «Записках охотника» путем исключения человеческой личности из всеобщей гармонии, так что при всей масштабности, эпическом спокойствии и лирической гражданственности цикла, «Записки» оказались для Тургенева неким художественным тупиком — так их воспринимал сам писатель. Отдавая должное своему созданию и не без иронии признавая, что эта книга будет «*лентой, внесенной в сокровищницу русской литературы*» (П., 2, 64; курсив Тургенева), автор считает ее теперь «обузой» (П., 2, 71) и намерен в своих новых сочинениях идти «по другому пути» (П., 2, 98). Небезынтересно, что в этот момент он страстно мечтает о романе: пишет его уже в течение нескольких лет, но «простые и ясные» романские «линии» (П., 2, 77) Тургеневу, по его же признанию, пока не даются. Однако цикл «Записки охотника», видимо, неправомерно считать только промежуточным звеном, этапом между малыми жанрами и романом, как, например, это делает С.Е.Шаталов², или видеть в нем освоение Тургеневым «стихий и сил русской жизни», некий подготовительный материал к роману, как полагает Г.А.Бялый³. Хотя особенность данного произведения состояла в почти по-романному широком использовании средств эпоса, лирики и драматургии⁴. «Всеохватность» эпического цикла, состоящего из малых художественных форм, объединяла настоящее, историческое, меняющееся и становящееся, как в романе, время; почти как «новый эпос» вглядывалась в многообразие предметно-вещного мира; вмещала в себя драматизм и даже трагизм жизненных коллизий и бытия в целом; выводила читателя к философскому осмыслению мира, сохраняя лирическую эмоциональность автора. Исследователи даже уподобляют цикл книге бытия⁵. Но в этой «всеохватности» не было центра, того центра, например, который непременно должен быть в романе и о котором молодой Тургенев писал как об одном из важных условий этого жанра: романисту необходимо «развить последовательно целый характер» (С., 1, 279). «Записки охот-

¹ Но при этом отдельные рассказы и очерки из «Записок охотника» вполне правомерно могут рассматриваться как отдельные самостоятельные произведения, несущие на себе, однако, «печать» цикла. Нельзя согласиться со слишком консервативной, на наш взгляд, точкой зрения некоторых исследователей, которые усматривают в «выборочном» чтении и знакомстве с «Записками охотника» обеднение масштабности и значительности всего цикла. Цикл — удивительно открытая, диалогическая, свободная художественная структура, она не ограничивает читателя.

² Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева... С. 246: «...цикл находит свое жанровое место между совокупностью разнородных произведений малой формы и романом».

³ Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. Л., 1962. С. 27.

⁴ О драматургичности и сценичности прозаических циклов и сборников середины XIX века и о близости жанров «очерка» и «сцены» см.: Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов... С. 27–33; Журавлева А.И., Пенская Е.Н. Накануне создания национального театра // Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С. 34–35.

⁵ Так, А.С.Янушкевич пишет о «мирозидительной особенности цикла как своеобразного жизнестроительства, как аналога книги бытия»: Янушкевич А.С. Русский прозаический цикл: Нарратив, автор, читатель // Автор. Аудитория. Текст. Саратов, 2002. С. 4.

ника» не устраивали Тургенева не потому, что были ограничены какой-либо узкой темой, например, крепостнической — известно, что это не так — или как-то принципиально ограничивали авторский лиризм — это тоже не так. Они были удивительно открытой и продуктивной художественной формой, способной к очень широким обобщениям. Но все же в «Записках» не было возможности изображения «эпоса» человеческого характера, в своем личностном становлении восходящего к истории страстей, смерти и воскресения Христа¹, не было возможности человеческого хронотоп «точки» сделать продолженным, бесконечным, открытым, к чему Тургенев будет впоследствии стремиться.

Очень интересно в этой связи вспомнить одно из письменных признаний Тургенева по поводу «Записок охотника». Уже после выхода книги он сообщает Анненкову, что перечитал свое сочинение и убедился, что оно несовершенно. «Несовершенство» «Записок» ему помог почувствовать Мольер, которого Тургенев читал одновременно со своей книгой. Он восхищается умением драматурга создавать яркие характеры, способные, видимо, определять собой поэтику произведения². Скорее всего, Тургенев мечтает не столько о человековедческом мастерстве Мольера, сколько о сильной позиции героя в художественном произведении. А лирический «предэпос» тургеньевских «Записок охотника» наткнулся на преграду — недостаток героя. Ни лиризм, ни авторское начало в рассказчике не могло заменить отсутствие героя — не «древнего» эпического героя, но именно личности, противоречивой, становящейся, но в своем потенциале непременно равной по своему масштабу бесконечному миру. Не случайно Тургенев практически параллельно с «Записками охотника» работает над «новым эпосом» — романом «Два поколения», где попытается совместить «историю целого характера» со вниманием к «стихиям <...> общественной жизни».

* * *

Итак, «Записки охотника» представляют собой в жанровом отношении целостное произведение. Поэтика цикла определяет эту целостность и реализуется не только с помощью единого образа рассказчика, но и в композиционной последовательности и архитектурной ассоциативности. Тургеньевский цикл ориентирован на «всеохватность» и обладает удивительной жанровой емкостью. Он способен объективно услышать в разрозненном и раздробленном жизненном пространстве гармоническую целостность и циклическую бесконечность, то есть быть «эпосным» или «эпическим» циклом; обладает лирической пристрастностью автора, высвечивая в рассказчике и его сказе лирического героя; познает жизнь во всем

¹ Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч. 1. М., 1972. С. 99–100. Г.Д.Гачев пишет о том, что «история жизни, страстей, смерти и воскресения Христа» «провозвещала форму романа нового времени.

² «...Стоит прочесть какого-нибудь мастера, у которого кисть свободно и быстро ходила в руке, чтобы понять, какой наш брат маленький, маленький человек. Я эти дни все читал Молиера — одна какая-нибудь... как напр. Пурсоньяк — своей силой, веселостью, свежестью и грацией — просто положила меня ничком. Оно бы ничего — откуда взять Молиеров — да перо потом как—то из рук валится и совестно продолжать свой стрекозиный писк...» (П., 2, 65).

ее «драматургическом» многообразии, запечатлевая реалистичность характеров, диалогов, картин. Важной жанровой составляющей «Записок охотника», определяющей «внефабульный» сюжет цикла, является хронотоп. Он как бы складывается из протяженного и неконечного пространства и времени Природы и конечного, равного «точке», хронотопа человека, воплощенного в художественно-философской категории «лишнего человека». В «концентрированном» виде пространственно-временные отношения реализованы в «эпизоде» цикла — заключительной части «Записок охотника». В рамках этой художественной формы ярко проявился интерес писателя к человеческой индивидуальности и ее личностному потенциалу. Однако преимущественный интерес к «истории целого характера», личности, не «окружающейся» в циклической бесконечности мира и не теряющейся в ограниченности «точки», не мог реализоваться в рамках данного жанрового образования. Поэтому огромный содержательный потенциал циклической формы перестал в какой-то момент устраивать Тургенева — мир оказывался враждебным человеку, а его целостность оказывалась причиной «мгновенности» человеческого бытия. Жанровые «претензии» эпического цикла — быть как бы книгой бытия — в то же время были лишены того стержня, который определяет все в первообразе этой книги, — истории страстей, смерти и воскресения Христа. И писатель, видимо, это прекрасно ощущал. Потому и устремился к другим жанровым формам — повести и роману.

1.4. Драматургические жанры

Значительную часть творческого наследия Тургенева представляет его драматургия. Большинство пьес написаны им в 1840-х – начале 1850-х годов, то есть в период, когда создавались и лирические стихотворения, поэмы, рассказы, писались «Записки охотника». Широкий жанровый диапазон связан, безусловно, с попыткой самого Тургенева разобраться в своих писательских возможностях, что называется, найти себя на литературном поприще. Однако обращение к театру было для него далеко не случайным и во многом закономерным. К драматургии писатель относился чрезвычайно серьезно и рассматривал эту область художественной деятельности как возможно доминирующую в дальнейшем его творчестве. Во всяком случае, более пятнадцати написанных и задуманных им в эти годы пьес говорят о серьезности намерений и даже об определенной целеустремленности и одержимости автора театром. Без сомнения можно утверждать, что 1840-х – начале 1850-х годов Тургенев был полон мыслью о драматургии.

В исследовательской литературе давно обращено внимание на предпосылки тургеневского интереса к театру. Здесь можно выделить несколько факторов: личное увлечение театром, о чем Тургенев восторженно напишет в своем «Мемориале»; его знакомство с В.Г.Белинским и влияние театральной эстетики последнего на начинающего автора; а также музыкальная и театральная деятельность Полины Виардо, за которой писатель следил и которой очень интересовался¹. Конечно, при этом необходимо учитывать и первый писательский опыт Тургенева, драматическую поэму «Стено», в которой сказалась увлеченность жанром универсализмом драматических поэм Байрона, Гете, а также переводческий

¹ См.: Лотман Л.М. Драматургия И.С.Тургенева и натуральная школа 1840-х годов // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С.475–478.

диалог с театром Шекспира (еще в 1830-е годы Тургенев переводит, а затем уничтожает переводы «Отелло» и «Короля Лира»), интерес к творчеству Кальдерона, Аристофана, Расина и др.

Однако стоит отметить, что в «Стено» драматическое начало не было сопряжено для Тургенева с собственно сценическим, театральным выражением. Как уже отмечалось, «драматическое» предстало там, в большей степени, как возможность расширить содержательный потенциал художественной формы и тесно было связано с лиро-эпическим началом. Но уже с начала 1840-х годов Тургенев серьезно думает о сочинении, которое предназначалось бы для сцены. Он даже, видимо, намеревается не только обновить репертуар национального театра, но желает создать новое направление в драматургии, опираясь на достижения русской и европейской драмы. Эти намерения вдохновляют Тургенева вплоть до первых значительных шагов на этом поприще А.Н.Островского, успех которого он переживает с восторгом и настороженностью. По словам Л.М.Лотман, «становление творчества Островского» оказало «несомненное влияние на судьбу драматургической деятельности Тургенева»¹. Как известно, пьеса «Свои люди — сочтемся» была оценена Тургеневым высоко, а вот «Бедная невеста», в которой, по свидетельству современных исследователей творчества Островского, несмотря на несовершенство пьесы, «были заложены разом несколько направлений, получивших развитие позднее», воплотился потенциал его будущего психологического театра², вызвала серьезные нарекания. Связаны они были с пониманием психологизма, слишком, как казалось Тургеневу, явного в драме Островского. «Г-н Островский, — пишет Тургенев, — в наших глазах, так сказать, забирается в душу каждого из лиц, им созданных...». Такая, «мелочная кропотливая манера», как считал Тургенев, «неуместна особенно в драматическом произведении, где она замедляет и охлаждает ход действия» и где зрителю должны быть «дороже всего те простые, внезапные движения, в которых звучно высказывается человеческая душа» (С., 4, 496). Позже писатель изменит свое отношение к этой пьесе, скажет, что Островский «посрамил» его «опасения» и «более нежели оправдал <...> надежды». Однако все же не станет отрицать, что «некоторые отдельные замечания» его статьи «не лишены справедливости» (С., 4, 491).

К началу 1850-х годов, времени появления первых пьес Островского, относятся последние драматургические опыты Тургенева («Вечер в Сорренте»). Они расценивались самим писателем как часть его литературного творчества в целом, а пьесы 1860-х годов при всем интересе и увлеченности работы автора над ними уже будут восприниматься им как нечто отстоящее от его магистральных задач в литературе. Вполне вероятно, что Тургенев как художник, быть может, и не желал видеть в «Бедной невесте» потенциал будущего театра Островского, но все же почувствовал значительность этой пьесы, отчасти близость своим драматургическим приемам, и самоустранился. Хотя и внешних серьезных причин для отказа Тургенева от драматургической деятельности было немало: это и неуспех

¹ Лотман Л.М. Драматургия И.С. Тургенева и натуральная школа 1840-х годов... С. 510.

² Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С. 122.

на сцене комедий «Где тонко, там и рвется» и «Безденежье», а также прохладное отношение к его пьесам друзей-критиков, не желавших оказывать ему как драматургу поддержки¹. Но все же талант Островского и его быстро растущий авторитет драматического писателя были в этом вопросе не на последнем месте.

В целом драматургическое творчество Тургенева 1840 – начала 1850-х годов представляет собой не только объемное наследие, но и являет собой попытку реформирования национального театра. В этой связи исключительно важным представляется вопрос о жанровом составе этого нового театра, каким его видел писатель. Приоритет жанра во многом определит и суть художественных принципов драматургии Тургенева.

* * *

Издавая свои пьесы в 1869 году, Тургенев сам даст им жанровое определение, назвав их «Сценами и комедиями». Не всегда такие дефиниции могут оказываться точными и справедливыми, иногда они требуют литературоведческой корректировки, учитывающей историю развития тех или иных художественных процессов. Так, известно, например, что многие пьесы Островского, которые сам автор называл «комедиями», по прошествии времени стали рассматриваться как социально-психологические драмы — и в научной литературе, и в театрално-исполнительской традиции². Во многом это были действительно драмы, так как судьба этого жанра в русской литературе была тесно переплетена с жанром комедии. Как справедливо отмечает А.И.Журавлева, «многие идейные функции драмы в России приняла на себя комедия»³. И более того, социально-психологическая драма в творчестве Островского рождалась именно в «недрах» его комедии, так называемого «мира Островского». Точно так же рождался и подготавливался к восприятию нового жанра драмы и зритель, воспитывающийся на драматизированной в своей основе комедии драматурга⁴.

Тургенев в историю русской драматургии XIX века вошел как писатель, во многом предвосхищающий открытия психологической драмы не только Островского, но и «новой драмы» Чехова⁵. Однако центральным жанром его драматургии станет комедия, термин «драма» Тургенев почти не использует для определения жанровой сущности своих пьес. В этом он удивительно оказался близок Островскому, также, видимо, понимая и чувствуя огромный потенциал комедии. И именно на комедию в основном возлагает надежды Тургенев как драматург,

¹ См.: Лотман Л.М. Драматургия И.С.Тургенева и натуральная школа 1840-х годов... С. 512. Л.М.Лотман также отмечает, что «в 1840-х годах в кругу «Современника» на Тургенева смотрели как на драматурга, подающего большие надежды». Так, например, А.В.Дружинин в те годы видел в Тургеневе «надежду русской сцены и новое светило нового театра», а в 1850-х годах отношение к его пьесам со стороны критики «Современника» кардинально изменилось (там же).

² См. об этом: Журавлева А.И. А.Н.Островский — комедиограф... С. 25.

³ Там же, С. 26.

⁴ См об этом: Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века... С. 113–169.

⁵ Это положение принято в большинстве исследований о драматургии Тургенева.

осознавая необходимость если не реформы, то значительных изменений на русской сцене. Однако комедия явлена в его творчестве в новаторском осмыслении: она впитывает в себя черты других жанров, при этом все же оставаясь комедией в том общественно-социальном звучании, как она была представлена в русской драматургической традиции¹.

Из более чем пятнадцати задуманных и написанных Тургеневым в 1840-х – начале 1850-х годов пьес одиннадцать — одноактные; две пьесы («Нахлебник» (1848) и «Жених» (задумана весной 1850 года)) состоят из двух сцен; три действия в комедии «Холостяк» (1848); и только две — законченная комедия «Месяц в деревне» (1850) и ненаписанная «Компаньонка» (1849–50) — пятиактные. Прослеживается, на наш взгляд, определенная тенденция, свидетельствующая о тяготении Тургенева-драматурга к малым художественным формам. С одной стороны, ее можно объяснить историческим временем, влиянием литературы «натуральной школы», малой формы рассказа и очерка на тургеневские пьесы. «Тургенев широко пользовался в своих маленьких комедиях приемами, «техникой» физиологического очерка, который зачастую использовал форму диалога», — пишет Л.М.Лотман². Эта точка зрения принята в большинстве исследовательских работ о драматургии Тургенева, она подкрепляется также единым тематическим полем многих его пьес и литературы «натуральной школы»³ и не вызывает возражений. Однако все же «маленькие комедии» Тургенева (Л.М.Лотман) — это не «нечто вроде очерков и набросков в драматической форме»⁴, написанных под влиянием жанра «физиологии». Эскизность, фрагментарность и нравоописательность физиологического очерка — одна из составляющих тургеневских комедий, но не единственная и не ключевая. «Маленькая комедия» Тургенева вырастает также на слиянии множества драматургических тенденций: традиции русской комедии, пушкинских драматургических исканиях, линии русского водевиля и новаций европейского театра⁵.

Итак, драматургия малого жанра явно преобладает в творчестве Тургенева. Это, как отмечается в исследовательской литературе, драматическая сцена, бытовая комедия-водевиль (водевиль некрасовского типа с широким использованием приемов Гоголя)⁶ и лирическая одноактная комедия⁷. С этими жанровыми фор-

¹ См. об этом: Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века. М., 1962. С. 75–163.

² Лотман Л.М. Драматургия И.С.Тургенева и натуральная школа 1840-х годов... С. 491.

³ Бердников Г.П. Драматургия Тургенева // Бердников Г.П. Над страницами русской классики. М., 1985. С. 145–156; Винникова Г. Тургенев и Россия. М., 1971, С. 50–58; Лотман Л.М. А.Н.Островский и русская драматургия его времени. М., Л., 1961. С. 35–37; Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века... С. 228.

⁴ Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века... С. 228.

⁵ О влиянии европейского театра на драматургию Тургенева см.: Гроссман Л.П. Театр Тургенева. Пг. 1924.

⁶ О распространении в 1840-е годы на русской сцене комедии-водевиля и некрасовском типе водевиля см.: Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века... С. 223–227; Чистова И.С. Водевиль 1830–40-х годов // История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 410–425.

⁷ Петров С.М. И.С.Тургенев: Творческий путь. М., 1979. С. 125.

мами обычно соотносят «Безденежье», «Завтрак у предводителя», «Где тонко, там и рвется», «Разговор на большой дороге», «Провинциалку», «Вечер в Сорренте». Пьесы большого объема — «Нахлебник» и «Холостяк» — рассматривают как социально-бытовые комедии с глубокой психологической разработкой характеров. Они сближаются рядом черт с «психологической драмой»¹, как нередко определяют жанр «Месяца в деревне», особенно комедия «Холостяк»².

Пьеса «Месяц в деревне» действительно несколько отстоит от других драматургических сочинений Тургенева — не только по объему. Она единственная из завершенных писателем комедий состоит из пяти актов. Но, по признанию Тургенева, ее «тема более подходит для новеллы, чем для пьесы» (П., 7, 201). Не случайно сюжет другой из задуманных им крупных пьес, «Компаньонки», частично должен был войти в роман «Два поколения»³. Вообще «большая» комедия «Месяц в деревне» в жанровом отношении в какой-то степени уникальна для театра Тургенева, в основе которого лежит «маленькая комедия» — жанр, позволяющий довольно смело и свободно совмещать разные тенденции и стили.

Особенностью всех «маленьких комедий» Тургенева являлся не только их малый объем, что, видимо, было для драматурга принципиальным, но и использование в качестве сюжетной основы известной истории, анекдота или распространенного литературного сюжета, модели. Причем малый объем и «традиционное» содержание нередко оказываются взаимообусловленными и тесно связанными признаками пьес Тургенева. Современники и исследователи часто почти единодушно отмечали ослабленность драматургического действия, отсутствие внешней динамики и малую насыщенность событиями тургеневских комедий и сцен. Причем эти характеристики касались как пьес о современности, так и с условно-театральной тематикой. Например, «Неосторожности» — первого драматического сочинения Тургенева, предназначенного для сцены. Однако такая «бессобытийность» нередко оказывалась мнимой. Не случайно практически в каждой работе, посвященной театру Тургенева, независимо от литературоведческих пристрастий и исторического времени, когда эти работы были написаны, отмечается сюжетно-событийная узнаваемость тургеневских пьес. Известная книга Л.П.Гроссмана «Театр Тургенева» практически целиком посвящена вопросу «узнаваемости» в драматургических опытах Тургенева распространенных сюжетов и приемов западноевропейского театра. И имена Мюссе, Мериме, Скриба, Бальзака и др. были представлены исследователем в тесной соотнесенности с драматургическими поисками Тургенева. Нередко Тургенев обращается к сюжетам и мотивам, знакомым русскому читателю и зрителю по русскому театру, например, по

¹ Так определяют жанр «Месяца в деревне» Л.П.Гроссман, С.М.Петров.

² Об этом родстве, в частности, пишут Г.П.Бердников, А.Б.Муратов: Бердников Г.П. Драматургия Тургенева... С. 165; Муратов А.Б. Драматургия Тургенева... С. 17.

³ См.: Оксман Ю.Г. Комментарии к комедии «Компаньонка» // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт. Сочинения: В 12-ти тт. М., 1979. Т. 2. С. 695; Назарова Л.Н. Комментарии к «Плану романа «Два поколения» // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт. Сочинения: в 12-ти тт. М., 1980. Т. 5. С. 525–527.

пьесам Гоголя, использует приемы и сюжетные схемы водевиля, опирается на распространенные литературные мотивы и образы, а также на известные и злободневные жизненные истории, анекдоты. На первый взгляд может показаться, что Тургенев просто схематично перелицовывает известные сюжеты, что как бы лишает его театр самобытности¹. Однако думается, эта черта свидетельствует не о недостатке художественно-изобретательского таланта у Тургенева, а об определенной писательской установке. Тургенев, как уже отмечалось, прекрасно осознавал, какая реформаторская миссия лежала на нем как на драматурге, поэтому и явные «заимствования» рассматривались им самим как принципиально новаторские. Ему важно было, чтобы читатель и зритель знал и узнавал сюжет, чтобы он мог также, зная логику развития событий, как бы и ожидать, предсказывать развязку. При этом тургеневская пьеса строилась на намеренном нарушении привычных сюжетных схем, логики художественных образов — словом, читательских и зрительских ожиданий.

Так, например, в «Неосторожности» очевидны черты «испанских комедий» Мери́ме. Хотя, как отмечает А.Б.Муратов, «среди пьес («Театра Клары Газуль») нет ни одной, которую можно было бы прямо соотнести с “Неосторожностью”». Но исследователь также констатирует, что пьеса Тургенева, как и пьесы Мери́ме, — «остроконфликтная одноактная драма, в которой стремительно развивающееся действие определяется столкновением страстей»; «ее сюжет и ее герои столь же условны, как условна и тургеневская Испания»². Также в «Неосторожности» очевидны и черты европейской романтической драмы³, о чем говорят амплуа героев, впоследствии, правда, нарушаемые Тургеневым, резко обозначенная в начале пьесы любовная интрига, которая тоже, в итоге, претерпевает неожиданные метаморфозы. Так, встреча тоскующей о любви доньи Долорес с доном Рафаэлем, который поначалу воспринимается читателем как герой-любовник, предвещает романтическую любовную историю. Однако все ожидания такого рода развенчиваются самим ходом событий. «Обманутый муж» доньи Долорес дон Бальтазар оказывается обманут вовсе не своей женой, а коварным другом доном Рафаэлем. Служанка доньи Долорес Маргарита также далека от амплуа субретки, о чем говорит уже ее возраст, обозначенный в афише (59 лет) и ее, как выясняется позже, тайная ненависть к своей госпоже. Таким образом, изначальное «сходство» сюжета и героев «Неосторожности» с романтической драмой оказывается мнимым, а смысл пьесы и содержание

¹ Против акцентуации проблемы влияний в драматургии Тургенева, якобы лишающей его театр самобытности, выступает И.Л.Вишневская: Вишневская И.Л. Театр Тургенева. М., 1989. С. 47.

² Муратов А.Б. Романтическая драма Тургенева «Неосторожность» // Тургенев И.С. Вопросы биографии и творчества. Л., 1990. С. 29.

³ Романтическая драма отличалась запутанным сюжетом, который строился на «загадочных убийствах, таинственных похищениях, неожиданных встречах и совпадениях». Там фигурировали «демонические злодеи и их кроткие жертвы — ангелы добродетели». Также романтической драме в той или иной степени был свойствен мелодраматизм. «Он выражался в стремлении к эффектам, нарочитой эмоциональности, остром и демонстративном сопоставлении гонимой добродетели и преступного гонителя, в сюжетах, основанных на загадках и тайнах»: Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века... С. 165.

характеров героев рождается из того «зазора», который возникает в сознании читателя и зрителя при сопоставлении известного театрального штампа, модели и реальной реализации событий и поступков героев. Поэтому отсутствие в этой пьесе Тургенева «ловко построенной интриги»¹ объясняется своеобразием диалога драматурга со зрителем и с читателем — тот должен знать предполагаемый сюжет, а автор, рассчитывая на это, меняет традиционное развитие событий, разрушая собственно интригу и переворачивая коренным образом событийную канву. Это рождает новую событийность — явленную психологическими мотивами, внутренними помыслами героев и их тайными страстями.

Также комедии и сцены Тургенева, как отмечают многие исследователи, нередко опирались на русскую водевильную традицию, и многие из его пьес воспринимались как остросюжетные анекдоты. Так, например, один из первых исследователей тургеневского театра, Б.В.Варнеке, полагал, что «Холостяк» без вдумчивой игры актеров (В.Н.Давыдова и В.Ф.Комиссаржевской) «потерял бы всю глубину своей художественной правды и превратился бы в *маловероятный анекдот* про то, как вдруг сердобольный чиновник неожиданно для самого себя превратился в жениха своей воспитанницы» (курсив мой — И.Б.)².

Близость тургеневских пьес к анекдоту и водевилю, которые чрезвычайно родственны друг другу³, отмечается в исследовательской литературе постоянно. Так, Л.П.Гроссман подчеркивает водевильную основу комедии «Безденежье», возводя водевиль к анекдоту⁴. Такого же мнения Б.В.Варнеке⁵, Г.П.Бердников⁶ и А.Л.Штейн⁷. Причем, как отмечает А.Л.Штейн, водевиль в 1840-е годы оказался чрезвычайно близок к физиологическому очерку⁸ — и в «Безденежье» мы можем обнаружить черты очерковости. Комедия «Где тонко, там и рвется» также, с точки зрения Л.П.Гроссмана, близка к водевилю⁹. Фабула этой пьесы может быть определена как «провинциальный анекдот», считает Л.М.Аринина¹⁰. В целом,

¹ Варнеке Б.В. Тургенев-драматург // Венок Тургеневу. Одесса, 1919. С. 2.

² Там же. С. 21.

³ А.Л.Штейн полагает, что водевильные в своей основе сюжеты пьес А.П.Чехова «Медведь», «Предложение» и др. «основаны на анекдотах»: Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века... С. 326. А.И.Журавлева и Е.Н.Пенская отмечают, что водевиль — «легкая пьеса, действие которой построено на занимательной интриге, порой совершенно анекдотического свойства»: Журавлева А.И., Пенская Е.Н. Накануне создания национального театра // Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века... С. 30. А.Б.Муратов характеризует русский водевиль и водевильный конфликт как «легкую, преимущественно развлекательную комедию, действие которой основано на острой, веселой, связанной с массой неожиданных интриг, нередко даже на анекдоте»: А.Б.Муратов «Медведь», «Шутка» А.П.Чехова // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 314.

⁴ Гроссман Л.П. Театр Тургенева... С. 38.

⁵ Варнеке Б.В. Тургенев-драматург... С. 5.

⁶ Бердников Г.П. Драматургия Тургенева... С. 132.

⁷ Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века... С. 228.

⁸ Там же. С. 224–225.

⁹ Гроссман Л.П. Театр Тургенева... С. 49.

¹⁰ Аринина Л.М. Драматургия И.С.Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX века // Писатель в литературном процессе. Вологда, 1991. С. 21.

пьесы Тургенева «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка», «Вечер в Сорренте», в которых ощущается родство с жанром «драматической пословицы», имеют немало общего с салонной, иронической «светской комедией», которая закрепилась на русской сцене в пьесах Н.И.Хмельницкого и в чем-то была близка водевилю¹. Не случайно и тургеневская «Провинциалка», и «Вечер в Сорренте», близкие провербу, иногда расцениваются как водевили или шутки². Интересно также, что сюжет комедии «Нахлебник», например, как полагает И.Л.Вишневская, напоминал зрителям водевиль Д.Т.Ленского «Филипп, или Фамильная гордость»³. И несмотря на то, что «маленькие комедии» Тургенева, как отмечали современники, трудно пересказать — действительно, пересказ как изложение последовательности событий здесь невозможен — передача «содержания», своего рода «сути» пьесы как краткой, нередко забавной, а иногда печальной истории, анекдота, вполне вероятна, хотя, безусловно, не исчерпывает всей глубины пьес. В любом случае, этот «пересказ» будет начинаться словами: это история о том... как, например, бедный чиновник желал выдать замуж свою воспитанницу, да сам женился на ней; или как бедный и несчастный отец, потерявший свою дочь, нашел ее, но вынужден был с ней расстаться и т.д.⁴. И сам читатель или зритель должен как бы воссоздавать модель этой истории, то есть возможную цепь событий. Потому Тургеневу оказываются и не очень нужны события внешние — читатель и сам все знает, но автору важно нарушить привычное, знакомое, показать не содержательно-событийную, а содержательно-психологическую глубину происходящего на сцене. Еще раз хочется подчеркнуть, что пьесы Тургенева основаны на «узнавании» — не только водевиля или анекдота, но и других традиционных жанровых схем и художественных моделей. В этом состояла содержательная установка жанра тургеневских «маленьких комедий».

Литературная основа, известный сюжет становился, таким образом, своеобразным содержательным кодом пьесы. Автору, в определенном смысле, даже оказывалась необходимой читательская или зрительская литературная осведомленность — но не столько для того, чтобы они могли соотнести его сочинение с традицией, как бы причислить его к тому или иному направлению, стилю или понять его художественные задачи как пародийные. Читатель или зритель обязан быть всегда начеку — выступать своего рода сотворцом пьесы. Так, например, в комедии «Безденежье» Тургенев представляет, с одной стороны, «сцены из петербургской жизни молодого дворянина», напоминающие нравоописательные картины в духе физиологических очерков, но с другой — в ней явно отражаются и некоторые сюжетные линии гоголевского «Ревизора». В исследовательской литературе также отмечаются параллели между «Безденежьем» и пьесой

¹ Об истории жанра французской «драматической пословицы», восходящей к салонной комедии Мариво см.: Муратов А.Б. «Светская комедия И.С.Тургенева «Где тонко, там и рвется» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 173–174. О родстве «светской комедии» Н.И.Хмельницкого и водевиля: Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века... С. 116.

² Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века... С. 229, 234.

³ Вишневская И.Л. Театр Тургенева... С. 99.

⁴ Однако этот «пересказ» лишен, на наш взгляд, пародийности парафразы.

А.Н.Островского «Утро молодого человека», сочинением молодого И.А.Гончарова «Иван Саввич Поджабрин»¹, правда эти произведения еще не были опубликованы или написаны в то время, когда Тургенев работал над своей пьесой. Но, конечно же, все они, и тургеневское «Безденежье» соотнесены с гоголевской традицией, с «Ревизором»: главный герой пьесы, молодой дворянин Жазиков напоминает Хлестакова, а комическая пара дворянин – слуга (Жазиков и Матвей) восходит к паре Хлестаков и Осип. Гоголевская комедия (и прежде всего линия Хлестаков – Осип), а также общеизвестный сюжет «натуральной школы» являются своеобразным событийным кодом для пьесы Тургенева. Очевидно, что молодой автор не подражал Гоголю и не просто продолжал его направление в драматургии, хотя известно, что Тургенев именно за ним видел будущее². Его пьеса вступала, в частности, с комедией Гоголя в более сложные отношения, которые одной школой, подражанием (или же, наоборот, пародированием), не исчерпываются. В сущности, опять, как и в случае с тургеневскими поэмами и с пушкинскими текстами, возникал интересный диалог-спор. Но отличие его состояло в том, что этот диалог обязательно должен был быть услышан читателем или зрителем. Такова была жанровая задача. Читатель или зритель знает, в чем суть отношений между баринем и слугой, знает он и то, что случится с Хлестаковым, то есть событийную канву «Ревизора». Таким образом, пьеса Гоголя тоже как бы включается в действие, имеется в виду. И Тургеневу уже такая «явная» событийность не нужна — ведь все или почти все известно. И потому он может позволить себе обратить внимание не столько на ситуацию (барин без денег со слугой проживают в гостинице и их «терзают» кредиторы), а на поведение и психологические мотивы героев. Об этом писала Л.М.Лотман, отмечая, что для Тургенева в «Безденежье» большую роль играет «лирико-комедийное осмысление ситуации»: «автор наблюдает героя не извне, а как бы изнутри, приобщаясь к его переживаниям, хотя и остро чувствуя комизм положения»³.

Однако и событийная канва в пьесе Тургенева иная, чем можно ожидать. С гоголевским интертекстом в «Безденежье» выступает совместно и водевильная традиция. Счастливый водевильный финал — приезд богатого соседа — нивелирует драматизм и даже трагизм гоголевского начала, но им же корректируется, с ним соотносится. И в тургеневской пьесе переплетаются разные линии, известные читателю и зрителю, однако это качество требует больших усилий при восприятии произведения. Не случайно зрительского успеха «Безденежье» не имело. Определять жанр «Безденежья» как «комедию-водевиль» нам представляется не совсем верным. В этой тургеневской пьесе обнаруживается тот же жанровый принцип, что и в других комедиях и сценах — рождение «своей» комедии, ее содержания, смысла на основе игры, диалога с другими жанрами и стилями. Этот механизм актуален для всех драматургических сочинений Тургенева. Конечно, перед нами жанр — подвижный, становящийся, и «при желании» всегда дающий

¹ Созина Е.К. Архетипические сюжеты и литературные мотивы в пьесах И.С.Тургенева // Драма и театр. Тверь, 2002. Вып. 4. С. 53.

² Об этом Тургенев пишет в рецензии 1846 года на пьесу С.А.Гедеонова «Смерть Ляпунова».

³ Лотман Л.М. Драматургия И.С.Тургенева и натуральная школа 1840-х годов... С. 491.

читателю и зрителю возможность «прочитать» его как «сцену», «очерк», «комедию», «водевиль». Содержательно-событийный код, то есть художественный материал, с которым соотносятся пьесы Тургенева, может быть разным, а принцип, жанровый механизм рождения смысла — один.

Аналогичную ситуацию можно наблюдать и с другими «маленькими комедиями» Тургенева. Например, пьесы «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка», «Вечер в Сорренте» очень напоминают распространенные «драматические поговорки», пришедшие на русскую сцену из французского театра. Однако только *напоминают*. В полном смысле слова к этому жанру перечисленные сочинения Тургенева отнести нельзя. Это отмечается и в современной исследовательской литературе¹, и в первых отзывах критиков². Однако «драматическая поговорка» и ее жанрово-сюжетные ожидания³ выступают по отношению к этим пьесам как событийно-смысловой код. Немаловажное значение имеют здесь и ассоциации с онегинско-печоринскими чертами в характере главного героя пьесы «Где тонко, там и рвется» Евгения Горского. Здесь по-своему интересны и имя — онегинское, и фамилия — Горский, актуализирующее весь комплекс значений и смыслов, связанных с романом «Герой нашего времени», и с творчеством Лермонтова в целом, особенно его кавказской темой. Имя главной героини пьесы Веры Николаевны также созвучно с именем героини лермонтовского романа Веры Лиговской. А сюжетная ситуация комедии Тургенева в целом близка светской повести (любовный треугольник — Вера, Горский и Станицын). Поэтому событийный ряд оказывается неярким, и на первый план, как это обычно бывает в прозе, выдвигается диалог, разговор. Однако и здесь Тургенев нарушает зрительские и читательские ожидания — в его пьесе «треугольник» становится «четырёхугольником», так как появляется новое лицо — Мухин — с тайными, не совсем явно очерченными мотивами. На это обратил внимание А.Б.Муратов: традиционное амплуа конфидента (наперсника), которому, казалось бы, соответствует образ Мухина, им же самим и нарушается. Оказывается, что он не помогает Горскому выиграть дуэль с Верой, а «помогает» проиграть⁴. Комедия Тургенева

¹ А.Б.Муратов полагает, что, «придав жанру <«драматической поговорки»> новое качество», Тургенев в этой пьесе создал «тип комедии», который станет «важной составной частью его драматургической системы»: Муратов А.Б. «Светская комедия И.С.Тургенева «Где тонко, там и рвется»... С. 185.

² Даже критически относившийся к светским «драматическим поговоркам» Ап.Григорьев полагал, что тургеневские пьесы «стоят над всем этим дамским и кавалерским баловством»: Григорьев А.А. Тургенев и его деятельность // Григорьев А.А. Собрание сочинений / Под ред. В.Ф.Саводника. СПб., 1915. Вып. 10. С. 36.

³ «Пословица» — пьеса из дворянской жизни; в ней мало действия, и содержание ее определяется изяществом диалога, призванного продемонстрировать «тонкость» чувств двух главных героев — разочарованного человека печоринского склада и играющей в чувство героини»: Муратов А.Б. «Светская комедия И.С.Тургенева «Где тонко, там и рвется»... С. 173.

⁴ См.: Муратов А.Б. «Светская комедия И.С.Тургенева «Где тонко, там и рвется»... С. 183–184.

отличается не только тонким психологизмом, но и глубоким вниманием к быту дворянской усадьбы, социальной точностью речевого рисунка, диалога¹.

Пьеса «Провинциалка», также рассматриваемая часто как близкая к жанру «драматической пословицы», восходила не только к распространенному жизненному сюжету, анекдоту. Но и, возможно, к литературному источнику — повести «Провинциалка» М.С.Жуковой (цикл «Вечера на Карповке», 1837), с которой, по всей вероятности, Тургенев был хорошо знаком, хотя бы в силу шумного успеха этой книги писательницы². В тургеневской интерпретации сюжета опять же нарушаются все традиционные схемы: героиня Дарья Ивановна Ступендьева оказывается довольно ловкой, вовсе не романтически-застенчивой; граф Любин, расположением которого она хочет воспользоваться, вовсе не коварным и жестоко-сердным, а трогательно-смешным и благородным. И опять же у каждого из героев, даже у второстепенных, например, у Мити, дальнего родственника Дарьи Ивановны, есть свои тайные мотивы поступать так, а не иначе. У Тургенева есть возможность обратить внимание читателей и зрителей не на события, а на нарушение событий, на внутренние грани человеческих характеров. В этом смысле «Провинциалка», как и пьеса «Где тонко, там и рвется» и другие комедии Тургенева — являются психологическими этюдами, психологическими студиями.

Комедии «Нахлебник» и «Холостяк» большего объема, однако принцип образования жанра в них остается тем же. Для этих пьес оказываются важны как жизненные истории, анекдоты, так и литературная традиция — прежде всего темы и сюжеты «натуральной школы», а именно раннего творчества Ф.М.Достоевского. На родство «трагической фигуры Кузовкина» из пьесы «Нахлебник» с Макаром Девушкиным из «Бедных людей» Достоевского исследователи обратили внимание давно³. Л.М.Лотман, например, отмечает, что именно Достоевский предложил читателю «новый принцип сочетания трагизма и комизма». «На место гоголевского трагизма авторской мысли, скрытого за смехом, он ставил трагизм объективного положения героя — «маленького человека», образ которого традиционно воспринимается в комическом ключе, но который приобретает право на ранг трагического героя и по драматизму своей судьбы, и по содержанию своей

¹ Этот вопрос проанализирован в работах А.Б.Муратова: Муратов А.Б. «Светская комедия И.С.Тургенева «Где тонко, там и рвется»... С. 175–177; Муратов А.Б. Драматургия Тургенева... С. 12–14.

² На этот факт обратила внимание Е.К.Созина: Созина Е.К. Архетипические сюжеты и литературные мотивы в пьесах И.С.Тургенева... С. 60.

³ Впервые об этом, пожалуй, сказал Ап.Григорьев: Григорьев А.А. Тургенев и его деятельность... С. 34. Далее эта мысль была поддержана литературоведами: Бердников Г.П. Драматургия И.С.Тургенева... С. 146–147; Лотман Л.М. Драматургия И.С.Тургенева и натуральная школа 1840-х годов... С. 494–495. О стилистическом влиянии «школы молодого Достоевского» на творчество Тургенева, в том числе его драматургию см.: Виноградов В.В. Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века) // Русская литература. 1959. №2. С. 45–71.

личности»¹. Поэтому в Кузовкине, в его счастливо-трагическом обретении дочери Ольги, звучали известные по творчеству Достоевского и «натуральной школы» мотивы. Но гораздо ближе к сюжетной канве романа Достоевского находится комедия «Холостяк». В обеих пьесах, однако, Тургенев несколько усложнил структуру сюжета. В отличие от остальных «маленьких комедий», где присутствует только одна ярко выраженная сюжетная линия, а сложность ситуации предлагается увидеть читателю или зрителю через постижение внутренних мотивов разных героев (например, Миша из пьесы «Провинциалка» едва ли не больше Дарьи Ивановны хочет попасть в столицу, или коварная служанка из пьесы «Неосторожность», предающая свою госпожу), в «Холостяке» и «Нахлебнике» Тургенев намечает самостоятельные сюжетные линии этих героев. Так, ярче и определенной выписана линия жениха Маши Вилицкого из пьесы «Холостяк» или важного чиновника Елецкого в комедии «Нахлебник». Комедия Тургенева сюжетно «разрастается», однако в ней сохраняются прежние черты. Не случайно после написания комедий в двух и трех сценах Тургенев не отказывается и от одноактной комедии.

Так, «Завтрак у предводителя» — «одноактная комедия» в авторском определении 1849 года² и просто «комедия» в печатном варианте «Современника» в 1856 году. Исследователи же нередко склонны были видеть в этой пьесе явление не совсем драматургическое, театральное. Так, Г.П.Бердников выделял в «Завтраке у предводителя» «ряд последовательно дополняющих друг друга сцен из провинциальной дворянской жизни, своими общими очертаниями хорошо знакомых читателю по «Запискам охотника» и другим произведениям Тургенева»³. Во многом разделяла эту точку зрения и Л.М.Лотман. Она склонна была видеть в этой пьесе «картину быта», «сцену» «по своей теме (размежевание помещичьих земель) и по созданным в ней типам близкую к физиологическим очеркам 1840-х годов», хотя все же являющуюся самобытной комедией.⁴ Близость темы «Завтрака у предводителя» тургеньевским рассказам из «Записок охотника» («Однодворец Овсяников» и ненаписанный рассказ «Размежевание») также отмечалась неоднократно⁵. Исследователи в целом не склонны видеть в тургеньевской пьесе водевильное начало: более того, считается, что «Завтрак у предводителя» противопоставит господствующему в 1840-е годы жанру водевиля⁶. Однако сама актуаль-

¹ Лотман Л.М. Драматургия И.С.Тургенева и натуральная школа 1840-х годов... С. 495.

² Так определяет жанр пьесы Тургенев: из письма П.Виардо от 27 июля (8 августа) 1849 года (П., 1, 488).

³ Бердников Г.П. Драматургия И.С.Тургенева... С. 157.

⁴ Лотман Л.М. Драматургия И.С.Тургенева и натуральная школа 1840-х годов... С. 493, 494.

⁵ Оксман Ю.Г. Комментарий к комедии «Завтрак у предводителя» // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1979. Т. 2. С. 624; Муратов А.Б. Тургенев и Чехов. «Завтрак у предводителя» и «Юбилей» // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 275–276.

⁶ Бердников Г.П. Драматургия И.С.Тургенева... С. 157.

ность темы — размежевание земель — напоминает фельетонную злободневность водевиля. Но в этом, скорее всего, проявляется собственно близость физиологического очерка, также злободневного, и водевильного жанра, о чем уже шла речь. Интересно замечание А.Б.Муратова по поводу «эффекта узнаваемости ситуации», который наблюдается в этой пьесе благодаря распространенности самой истории о размежевании, популярной в очерках и рассказах. Исследователь пишет о том, что этот эффект может также порождать драматическую напряженность действия, которое, в сущности, не обладает внешним драматизмом. Сам сюжет не занимателен, «ибо итог событий заранее предопределен», но «действие такой пьесы может быть “в высшей степени комично”, если герои демонстрируют ту степень абсурдности своего поведения, которую зритель или читатель не вполне в них (или в себе) осознает»¹. Таким образом, узнавание известного сюжета, истории (анекдота, в сущности) является важной составляющей жанровой специфики тургеневской комедии «Завтрак у предводителя». История, жизненный анекдот становится также событийно-содержательным кодом тургеневской комедии.

В связи с вопросом о жанровой природе пьесы «Завтрак у предводителя» и многих других драматических сочинений Тургенева («Безденежье», «Искушение святого Антония», «Вечеринка», «Разговор на большой дороге», «Вечер в Сорренте»), которые сам автор определял как «сцены», хотелось бы отметить следующее их свойство: жанровую зыбкость. «Сцена», «картина» — такими дефинициями часто пользовались литераторы в 1840-е годы: и очеркисты, и драматурги, и на этот факт давно обратили внимание исследователи². Все это определения, свидетельствующие о жанровой переходности произведения: об олитературивании театра и о драматизации и «театрализации» прозы, литературы в целом. Пьесы Тургенева в этом смысле не являются исключениями — и тоже свидетельствуют о переходности, о процессе становления и его драматургии, и его прозы в том числе. Известно, насколько велико было влияние драматургического опыта писателя в формировании его «новой манеры», романистики прежде всего³. Но тургеневские пьесы при этом все же остаются драматургическими сочинениями, как правило, комедиями. Они в жанровом отношении не аморфны и не многообразны, несмотря на совершенно разную тематику — обращение к абстрактной Италии, провинциальной жизни современной России или петербургской теме и проч. — они имеют четкий жанровый стержень. Не случайно автор часто называл многие из них именно комедиями. Так, «Вечер в Сорренте» в письмах он называет «небольшой комедийкой» или «комедией» (П., 2, 91); «Безденежье» —

¹ Муратов А.Б. Тургенев и Чехов. «Завтрак у предводителя» и «Юбилей»... С. 276.

² См.: Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века... С. 34–36; Лебедев Ю.В. У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–60-х годов... С. 27–33.

³ Только из работ последних лет на эту тему можно назвать следующие книги: Курляндская Г.Б. Сцены драматического действия в романах И.С.Тургенева // Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев. Мироззрение, метод, традиции. Тула, 2001. С. 35–99; Егоров О.Г., Савоськина Т.А., Халфина Н.Н. Романы И.С.Тургенева: проблемы культуры. М., 2001. С. 29–47.

«комедией», ставя ее в один ряд с «Неосторожностью», «Нахлебником», «Холостяком» и «Провинциалкой» (П., 7, 221); незавершенная «Вечеринка» именовалась им и «сценой» (в рукописи) и «комедией» в письмах (П., 1, 319). В этих пьесах так же работал принцип «узнавания» сюжета и материала, как и в остальных комедиях. Только для «сцен» актуальнее была первичность рассказа и очерка, то есть повествовательной прозы, а для комедий «в чистом виде» — водевильная основа или обращение к известным литературным и драматургическим сюжетам и моделям. И в обоих случаях художественная реальность тургеневских пьес рождалась на нарушении общепринятых схем и привычных ожиданий, обнажая скрытое, не высказанное в слове и не нашедшее яркого сценического выражения.

В определенном смысле, таким приемом нарушения читательских ожиданий пользовался А.С.Пушкин в «Повестях Белкина», когда создавал истории, идущие как бы вразрез с общепринятыми литературными, романтическими большей частью, сюжетами и схемами. Пушкин смешивал разные темы и ассоциации, ведущие к ним, и на этом фоне рождалась новая художественная реальность, которая не может быть сведена только к травестированию прежних литературных форм и сюжетов, как правило, беллетристического свойства. Эта реальность требовала от читателя особого сотворчества, основанного как на воспроизведении известного и знакомого, так и на понимании глубины новых и неожиданных сюжетных поворотов и развязок¹. Не случайно пушкинская линия в русской прозе была оценена не сразу, она как бы опережала свое время. Аналогичная судьба была и у театра Тургенева, который будет востребован, в сущности, только на рубеже XIX–XX веков параллельно с открытиями «новой драмы».

Однако театру Тургенева оказываются близки и некоторые драматургические принципы Пушкина, особенно его «маленьких трагедий». На этот факт давно обратили внимание исследователи², но о параллелизме драматургических приемов Тургенева и Пушкина в большей степени говорили в связи с тургеневской пьесой «Неосторожность», жанр которой сам автор и разбиравший это сочинение Белинский рассматривали как «драматический очерк»³. Так же Белинский определял и жанровые свойства «маленьких трагедий» Пушкина: «По форме и объему это не больше, как драматические очерки, но по содержанию и его развитию — это трагедии, в полном смысле этого сло-

¹ См.: В.М.Маркович «Повести Белкина» и литературный контекст. К проблеме: классика и беллетристика // Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 30–65.

² Лотман Л.М. Драматургия тридцатых-сороковых годов // История русской литературы. Т. 7. М.; Л., 1955. С. 650; Лотман Л.М. Драматургия И.С.Тургенева и натуральная школа 1840-х годов... С. 480–481, 486; Муратов А.Б. Романтическая драма Тургенева «Неосторожность»... С. 31–32.

³ Белинский В.Г. Русская литература в 1843 году // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 8. С. 96.

ва»¹. «Маленькие трагедии» основываются также на известных сюжетах, имеющих как литературное происхождение, так и характер исторического анекдота. Во всяком случае, Пушкин не «изобретал» сюжеты для своих пьес, а использовал известные событийные схемы, вполне рассчитывая на ассоциативность читательского и зрительского восприятия, впоследствии, однако, решительным образом нарушая ожидания и создавая неожиданные *pointes* — концовки². Тургенев, кстати, прекрасно чувствовал эту авторскую установку Пушкина. По крайней мере, он обратил на это внимание, анализируя пушкинские «маленькие трагедии». «Мы уверены, — писал он в предисловии к французскому изданию драматургических сочинений Пушкина, — что читатели будут нам признательны за то, что мы извлекли из его посмертных сочинений и эту могучую драму в нескольких сценах («Каменный гость» — И.Б.), предполагающую знакомство с предшествующими драмами на тот же сюжет. Это даст повод к интересному сравнению, которого Пушкину, нам кажется, нечего бояться» (С., 15, 338). Также именно у Пушкина малая жанровая драматургическая форма утратила чисто комедийную закрепленность и стала серьезным жанром, совмещающим как комическое, так и трагическое. Думается, что для Тургенева пушкинский опыт новатора — как драматурга, так и прозаика — оказался интересным, но столь же и рискованным в его «маленьких комедиях».

Может быть, отчасти этой необычной новизной, новаторством, объясняется удивительный парадокс тургеневского театра, отмеченный еще Л.П.Гроссманом: исследователь писал о том, что много говорят о несценичности пьес Тургенева, об их литературности, и в то же время ставят их на сцене³. Действительно, скрытый драматизм, психологизм тургеневского театра, основанные на подтексте, системе лейтмотивов, требовали особого зрителя, готового воспринимать сложность и противоречивость человеческих характеров и действительности, чувствовать «внутреннюю» событийность, да и актеров, способных это сыграть. Как уже отмечалось, Островский, изначально идя с Тургеневым почти параллельно в реформировании русского национального театра, подготавливал зрителя к восприятию психологической сложности переживаний героев своей комедией, формируя собственную сюжетную модель, собственные типы характеров (типы Островского), опираясь при этом на национальные традиции. Тургенев же опережал события, потому что не формировал, как Островский, самостоятельную жанрово-сюжетную основу для национальной драмы, а использовал общемировые литературные сюжеты и модели, опираясь на известные факты и истории.

¹ Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 5. С. 59.

² О близости финалов «маленьких трагедий» Пушкина и пьес Тургенева см.: Лотман Л.М. Драматургия И.С.Тургенева и натуральная школа 1840-х годов... С. 486.

³ Гроссман Л.П. Театр Тургенева... С. 9.

Особая судьба и особые жанровые качества у самой яркой комедии Тургенева — «Месяц в деревне». Ее сейчас принято считать вершиной тургеневского театра с точки зрения динамики его драматургической жанровой системы и развития русской драмы в целом. Однако эта пьеса представляет собой явление, трагически опережающее время. Не случайно она будет по-настоящему оценена уже накануне рождения «новой драмы» и абсолютно непонятна современникам Тургенева, может быть, даже в большей степени, чем все его остальные пьесы.

Думается, что комедия «Месяц в деревне», которая долго выкристаллизовывалась в творческой лаборатории писателя¹, представляет собой его попытку вырваться из собственных жанрово-драматургических ограничений. Хотя отчасти Тургенев оставался, что называется, верным своим драматургическим принципам и обозначал для читателя и зрителя сюжетно-событийную канву с помощью ассоциативных связей. События «Месяца в деревне» соотносятся не только с драмой Бальзака «Мачеха», известной и обсуждаемой в России, но, конечно же, восходят и к сюжету «Федры» (Еврипида и Расина)² и, быть может, к пьесе О. Арну и М. Фурнье «Преступление, или восемь лет старше», тоже хорошо известной русскому зрителю³. Таким образом, событийность пьесы опять должна была дополняться литературными знаниями и ассоциациями читателя.

Но Тургенев усложняет ситуацию. Во-первых, он «составляет» одну пьесу из двух сюжетов: о студенте (в первом варианте комедии его образ был довлеющим всему остальному) и о соперничестве двух женщин, а во вторых, также разрабатывает дополнительные сюжетно-смысловые мотивы — пишет действительно «большую» комедию в пяти действиях. Небывалый для Тургенева-драматурга объем! Как и в «Нахлебнике» и в «Холостяке», он развивает несколько сюжетных линий, связанных между собой, но еще более самостоятельных: Наталья Петровна и Беляев, Беляев и Верочка, Наталья Петровна и Ракитин, Верочка и Большинцов, Лизавета Богдановна и доктор Шпигельский и др. Это был почти романный размах.

Позже, в предисловии к изданию своих пьес в 1869 году, Тургенев отметит, что в «Месяце в деревне» он поставил перед собой «довольно сложную психологическую задачу» (С., 2, 481). А в письме к Юлиану Шмидту пояснит также, что «тема» «Месяца в деревне» «более подходит для новеллы, нежели для пьесы» (П., 7, 201). Не только неуспех и цензурные злоключения разочаровали Тургенева в его комедии — важно, видимо, было и осознание того, что материал, его объем и психологическая сложность задачи — оказались недраматургичны и подходят более для повествовательной прозы, романа или повести.

Было в реализации сюжета этой комедии что-то эпическое. Ф.М. Достоевский однажды высказал мысль о том, что для эпического и драматического родов литературы существуют «соответственные им ряды поэтических мыслей» и что

¹ Замысел пьесы о соперничестве двух женщин разного возраста, состоящих между собой в родстве, относится к 1844 году — это пьеса «Две сестры». Исследователями отмечается связь ее замысла с фабулой комедии «Месяц в деревне»: Оксман Ю.Г. Комментарий к драме «Две сестры» // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт. Сочинения: В 12-ти тт. М., 1979. Т. 2. С. 694.

² См. подробнее: Созина Е.К. Архетипические сюжеты и литературные мотивы в пьесах И.С.Тургенева... С. 57–59.

³ См.: Логман Л.М. Драматургия И.С.Тургенева и натуральная школа 1840-х годов... С. 508.

одна мысль «не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме». Это был ответ писателя на просьбу одной дамы инсценировать один из его романов. Достоевский не возражал против этого, но решительно попросил будущего интерпретатора многое изменить в новом, театрализованном варианте романа. И прежде всего следующее: «Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, *сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму*, или, взяв первоначальную мысль, *совершенно измените сюжет?*...» (курсив мой — И.Б.)¹. Тургенев же как будто намеренно не «упрощает», не проясняет сюжет пьесы, а его усложняет.

Более того, любовный конфликт, составляющий сюжетную основу комедии «Месяц в деревне», как отмечает А.Б.Муратов, «начинается, развивается и завершается в психологической сфере». То есть «внимание автора сосредотачивается на том, чтобы проследить за *развитием психологических состояний* героев и тем самым мотивировать поведение каждого из них и объяснить общий смысл происходящего». «Такой тип драматургического действия, — пишет исследователь, — не имел тогда аналогов в русском и западноевропейском театре» (курсив мой — И.Б.)². Действительно, Тургенев довольно смело для раскрытия психологических состояний своих героев обращался к средствам, для театра не свойственным: он использует символику мотивов и образов (сад, кружева, бумажный змей, жара, прохлада и др.), прибегает к описательным ремаркам, сложным аллюзиям и ассоциациям. Достаточно вспомнить эпизод чтения книги Дюма «Граф Монте-Кристо», с которым в пьесу вводится «романтическая», мелодраматическая стихия — целая эпоха и культура чувств и отношений. Диалоги героев или монологи, доля которых чрезвычайно велика, всегда многомысленны в «Месяце в деревне», за словами, внешне незначительными, скрывается сложное и, как правило, не совсем определенное, состояние чувств героев.

Психологические приемы у Тургенева в этой пьесе не были привычны для театра и, видимо, слишком самодовлеющи, а сама пьеса оказывалась «растянутой» (А.П.Чехов). Интересно, что Чехову в отличие от комедии «Месяц в деревне», которая многими своими чертами — темами, мотивами, образами — напоминает его собственную драматургию, больше нравился «Нахлебник». Он был, с точки зрения писателя, «сделан недурно»³. Чехов ведь также олитературивал драму, не отказываясь от средств, свойственных прозе, впрочем, как и Островский. Однако построение драматургического произведения, отсутствие длиннот, даже глубокого и важного для «новой драмы» психологического свойства, не были для него приемлемы. Тургенев сюжетно усложнил и чрезмерно психологизировал свою «маленькую комедию» — и получилась пьеса, неудобная для театра, пьеса для чтения — ни драма, ни новелла. Как отмечают теоретики драмы, «драматизм <...> исключительно “внутренний”, не проявляющийся сколько-нибудь ярко в поведении, не способен дать достаточно богатого материала драме и театру»⁴.

¹ Достоевский Ф.М. Собр. сочинений: В 15-ти тт. СПб., 1996. Письма. Т. 15. С. 491. (Письмо к В.Д.Оболенской от 20 января 1872 года). История с театральной интерпретацией романистики Достоевского анализируется в работе Л.П.Гроссмана: Гроссман Л.П. Достоевский и театрализация романа // Гроссман Л.П. Цех пера: Эссеистика. М., 2000. С. 325–329.

² Муратов А.Б. Драматургия Тургенева... С. 22.

³ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Письма: В 12-ти тт. М., 1978. Т. 11. С. 184.

⁴ Хализев В.Е. Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование. М., 1986. С. 108.

Уже отмечалось, что чувства героев «Месяца в деревне» показаны в становлении, в изменении настроений и состояний — еще не совсем оформившимися, не ясными для самих героев. С трудом угадывает в себе чувство к Беляеву Наталья Петровна. Поначалу ей кажется, что он «заразил» ее «своею молодостью — и только» (С., 2, 337). Прожитый в деревне месяц так и не прояснил ситуации — и только в последние два дня героине становится ясно, что она, оказывается, полюбила Беляева «с первого дня» его приезда, «но сама узнала об этом со вчерашнего дня» (С., 2, 372). Аналогично происходит осознание любви и Беляевым. Во время своего последнего объяснения с Натальей Петровной он признается: «Да я сам, за четверть часа... разве я воображал... Я только сегодня, во время нашего последнего свиданья перед обедом, в первый раз почувствовал что-то необыкновенное, небывалое, словно чья-то рука мне стиснула сердце, и так горячо стало в груди...» (С., 2, 374). Такая «процессуальность» чувства свойственна героям тургеневской прозы. Например, герой повести «Ася» только в момент утраты им героини понимает, что чувство, которое зрело в нем, было любовью. И автору важно при этом не обвинить героя в несостоятельности, тем более общественно-социальной, а показать читателю зыбкость, сложность обретения человеком чувства и его мгновенность. Ситуация, в принципе, очень напоминает «Месяц в деревне».

Сравнивая драматургическую манеру Островского и Тургенева, А.Б.Муратов отмечает, что для последнего в обрисовке характера героя важна прежде всего демонстрация его эмоций. «Но они интересны автору не как доминантное эмоциональное чувство, определяющее поведение героя, а как эмоциональное состояние: смена таких состояний и свидетельствует о характере человека <...>. Они и есть цель писателя (курсив мой — И.Б.)»¹. Психологизм такого рода, видимо, разрушал драму. Так, В.Е.Хализев справедливо отмечает, что Чехов, который тоже «тщательно прослеживал смену настроений своих героев, вместе с тем выявлял прежде всего постоянную, оформившуюся в их сознании» эмоцию, например, неудовлетворенность жизнью². Поэтика драмы требует «цельности черт характера»³, характеры в «Месяце в деревне» Тургенева, как и в его прозе, даются в динамике, в процессе, в становлении.

Больших пьес Тургенев больше писать не будет. И «квинтэссенция» сюжета «Месяца в деревне» вскоре будет им переработана в «маленькую комедию» «Вечер в Сорренте». Как заметит А.Л.Штейн, «в этой пьеске, эскизно намечающей ситуацию, аналогичную «Месяцу в деревне», все сведено к шутке»⁴. Однако, думается, в этой пьесе Тургенев не столько пародировал свою «большую» комедию, сколько как бы снова возвращался к жанровым принципам, свойственным его «маленьким комедиям». После «Месяца в деревне» он напишет также маленькую пьесу «Провинциалка» и «Разговор на большой дороге» — небольшой диалог, предназначенный для актерского чтения. Таким образом, сам писатель, видимо, не вполне был удовлетворен результатом своего драматургического новаторства в «Месяце в деревне». И далее проблематику этой пьесы он будет осваивать в своей повествовательной прозе.

¹ Муратов А.Б. Тургенев и Островский // Муратов А.Б. Из истории русской литературы и филологической науки. СПб., 2004. С. 63.

² Там же. С. 112.

³ Там же. С. 117.

⁴ Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века... С. 234.

Еще один аспект постепенного охлаждения Тургенева к драматургической деятельности связан, возможно, с его метафизическими интересами. Его «маленькие комедии» были сосредоточены более на деятельности человеческой — тайных и явных мотивах поступков героев, «механизме» их общений. Вопросы универсально-философского порядка также реализовывались в драме, но оказывались не на первом плане и большей частью определялись лишь в контексте всего творчества писателя. Поэтому повествовательная проза открывала большие, чем «маленькая комедия», возможности для социально-универсальных обобщений и метафизических исканий Тургенева.

Однако драматургическая деятельность писателя не прерывается в начале 1850-х годов. В 1860-е годы он воодушевленно работает над созданием драматургической основы для домашних музыкальных спектаклей (на немецком и французском языках). Многие из сочинений не завершены Тургеневым и в жанровом отношении представляют собой либретто для комических опер, сценарии («Слишком много жен» (1867), «Последний колдун» (1867), «Зеркало» (1869), «Людоед» (1868), «Мимика» (1868–1870), «Цыгане» (1868) и др.) и водевиль («Ночь в гостинице Великого Кабана» (конец 1860 – начало 1870-х годов)). Несмотря на служебную функцию, почти всех текстов по отношению к музыке и нежелание автора считать эти сочинения самостоятельными литературными произведениями¹, они проясняют многое в драматургии Тургенева предыдущих десятилетий, обнаруживая некую интересную закономерность. Все пьесы (либретто и сценарии) 1860-х годов опираются на традиционные драматургические сюжеты, штампы, площадной, фарсовый театр². Тургенев решительно отказывается от психологизма, он обращается к театральности «в чистом виде», свободно пародируя и травестируя приемы, схемы, сюжеты, прибегая к смелым историческим аллюзиям (например, фигура Наполеона III пародирована в образах жестоких и недалеких правителей — Зулуфа в «Слишком много жен», Кракамиша в «Последнем колдуне» и др.). Важной чертой его позднего театра является литературность — Тургенев использует сюжеты: романа Ж.Санд «Консуэло», намеренно «перепутанный» сюжет поэмы Пушкина «Алеко», идиллий (Мимика и Амандус в «Мимике» — идиллические, но травестированные Дафнис и Хлоя), романтическую историю «Ундины» (незавершенное). Таким образом, сценическое, собственно театральное и установка на «узнавание» и «разрушение» известного сюжета побеждает в драматургии Тургенева. Ситуация, правда, оказывается близка к пародийному парафразу. Но при этом драма оказывается уже на периферии его жанровой системы в 1860-е годы.

* * *

Драматургическая деятельность рассматривалась Тургеневым в 1840–1850-е годы как реформаторская и необходимая для развития национального театра. Писатель обратился к жанру комедии, так как считал его наиболее пластич-

¹ Гозенпуд А.А. И.С.Тургенев — музыкальный драматург // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1986. Т. 12. С. 584.

² См. об этом подробнее: Драматургические опыты И.С.Тургенева 1860-х годов в контексте театральных исканий начала XX века // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Вологда, 1998. С. 75–88.

ным и емким для выражения разнородных по содержанию и пафосу черт (совмещение трагического и комического) мира. Основной строения сюжета в комедиях Тургенева, как правило, имеющих малый объем, является соотношенность с известным литературным сюжетом или жизненной историей, анекдотом. Писатель обращается как к ситуациям и схемам романтической драмы, известным сюжетам европейского театра и литературы «натуральной школы», гоголевской комедии, так и к водевилю, анекдоту. Эти сюжеты, ассоциативно реализующиеся в тургеневских текстах благодаря сотворчеству вдумчивого читателя и зрителя, составляют событийную основу его пьес. Данная черта может рассматриваться как возможное влияние поэтики пушкинской прозы и драмы («маленьких трагедий»). Комедийный театр Тургенева был разнообразным в силу разнообразия стилей и сюжетов, носящих в его пьесах интертекстуальный характер. Но в то же время затруднительно говорить о динамике и о логической, последовательной закономерности смены в нем стилей и жанров.

Ослабляя внешнюю событийность, Тургенев делает акцент на внутреннем развитии событий, раскрывает тайные мотивы поступков героев, движение их эмоций. Однако преимущественный интерес к «процессу» возникновения чувств и ощущений героев не вполне отвечал природе драматического рода, который требовал акцентуации на эмоциональной доминанте характера. Поэтому психологический театр Тургенева не вполне мог реализоваться на русской сцене в середине XIX века. Писатель также ощущал, что больший потенциал для психологизма и изображения характеров в динамике скрыт в повествовательной прозе, особенно повести и романе. Но драма в то же время не только подготавливала и отшлифовывала стиль Тургенева-прозаика, но и раскрывала собственно действенность и самоценность человека и человеческих отношений. Тургеневская «маленькая комедия», тем самым, была несколько отдалена от метафизических исканий писателя: человек и «механизм» человеческих общений представляли в этом жанре как бы самодостаточными, внеположенными трансцендентному. Поэтому наряду с успехами Островского на драматургическом поприще, который предлагал несколько иную и более продуктивную на тот момент линию развития драмы, тургеневский отказ от деятельности драматурга связан еще и с преимущественно метафизическими основами его творческого таланта, который органичнее было реализовать для писателя в те годы в жанрах повествовательной прозы.

* * *

Итак, широкий жанровый диапазон творчества Тургенева 1830 – начала 1850-х годов обусловлен как процессами, происходящими в те годы в русской литературе, динамикой жанровых норм и становлением поэтики авторских стилей, так и многообразием творческого дарования писателя. Собственно, при желании он мог продолжить свою деятельность и как поэт — не случайно Тургенев пристально и иногда слишком придирчиво следил за поэтическим творчеством А.А.Фета, Я.П.Полонского, Ф.И.Тютчева, — и как драматург. Однако именно эти годы оказываются временем формирования и определения, приоритетных для Тургенева жанровых форм, в которых наиболее полно могли отразиться мировоззренческие поиски писателя.

В сущности, даже самые первые шаги Тургенева в литературе — «драматическая поэма» «Стено», первые лирические стихотворные опыты — обнаруживают тяготение к целостности и художественному универсализму в осмыслении мира и человека. Потребность писателя в целостных и всеохватных художественных формах особенно сказалась с начала 1840-х годов и в устойчивом интересе к жанровой перспективе романа. Прежде всего этот интерес связан для Тургенева с осмыслением пушкинской романной традиции. «Евгений Онегин» становится для писателя своеобразной точкой отсчета в его поэмах (повестях (рассказах), в стихах). Формально они многое заимствуют из пушкинского романа — сюжетную схему, конфликт, типологию образов, что может объясняться либо желанием продолжать традицию, либо ее пародийно переосмыслить. Однако Тургенев скорее вступает в серьезный художественный диалог с пушкинской романной картиной мира, с его видением человека, который оказывается способен ярко индивидуальное в себе преобразить в духовно-личностное. Такое понимание человека представляется Тургеневу слишком монументальным и героическим прежде всего в свете прозаической современной социальной действительности, но оно также не согласуется с трагической сущностью человеческого бытия, которая явственно осознавалась писателем. Потому и возникала потребность в споре с Пушкиным. Роман о духовно-нравственном становлении личности, с точки зрения Тургенева, был невозможен. Отсюда, собственно, и возникала как альтернатива романной всеохватности и целостности — циклизация.

Циклизация захватила почти все роды литературы, в которых творил писатель. В его творчестве 1840-х годов встречаются как лирические циклы, так и эпические. Отчасти универсализм, правда, не вылившийся в циклизацию, был свойствен и тургеневской драматургии. Думается, он выражался в стремлении писателя создать новый, национальный театр. Свидетельством этому отчасти могут являться списки уже созданных и задуманных Тургеневым пьес на полях рукописей. Сам факт этого перечня еще не доказывает того, что писатель планировал создать цикл «драматургических очерков» наподобие «Записок охотника». Скорее довлеющей драматургическому циклу была мысль о реформе театра и создании нового репертуара.

Наиболее яркими успехи Тургенева в области циклизации были в прозе. Жанровая организация цикла «Записок охотника» позволяла реализоваться тургеневской философии природы и человека. Сама форма цикла обнаруживает стремление к целостности — в «Записках охотника» запечатлевающей бесконечность, цикличность движения жизни, природы. Однако дискретность частей цикла — рассказов и очерков — выражает мысль о существовании другой системы координат, где точкой отсчета является бытие отдельного человека. Оно оказывается не только конечным, но и беспредельно малым в циклическом движении общего жизненного потока. Поэтому эпическое любование многообразием природы, ее значительностью и величием окрашивается в «Записках охотника» горькой и глубоко лирической интонацией, так как автор остро ощущает необходимость сознания в каждой человеческой индивидуальности сильного духовно-личностного начала. Однако малая художественная форма (рассказ, очерк) не дает жанровой возможности для изображения противоречивой сущности человека, предполагающей потенциальное преображение из индивидуальности в личность. Этот потенциал Тургенев

видел в пути героев пушкинского романа, однако сам был еще не готов тогда ни к этой пушкинской идее, ни к жанровой форме, ее выражающей. Но ощущал в ней потребность, она постепенно зрела в его творческом сознании.

Прежде всего Тургеневу был интересен человек — не только как часть природы, как радостное эпическое явление минуты, мгновения в вечности жизни. Писателя чрезвычайно занимала мысль о действительных силах человека, о его воле, о его поступках — не всегда явных, но тем не менее зависящих не только от тайных сил природы, а от его, человека, тайных стремлений. Эта мысль становится ключевой в драматургии писателя. Ее жанровой основой является комедия, вмещающая в себе многообразие и сложность мира — от комических до трагических черт. Однако «маленькая комедия» Тургенева все же была далека от метафизических исканий писателя, а потому уже в силу сугубо индивидуальных творческих причин драма не могла быть для него приоритетным жанром. Хотя драматургические сочинения Тургенева были его необходимым человековедческим опытом, позволяющим проникнуть во внутренний мир человека — в становление, рождение в нем новых эмоций, чувств, переживаний.

Потребность Тургенева в романной форме все больше росла в 1840-е годы. С одной стороны, потому, что циклизация, прежде всего эпическая — «Записки охотника», для Тургенева оказывалась жанровым тупиком: целостность эпического мира исключала целостность отдельной человеческой личности, что было чрезвычайно важно для писателя. С другой стороны, освоение мира в разных жанровых формах подготавливало возможность появления романного жанра в его творчестве. Это и происходит в конце 1840-х годов — известно, что в 1848 году Тургенев уже работает над своим первым романом «Два поколения», хотя наиболее интенсивно писатель трудится над ним после выхода в свет первого издания «Записок охотника»¹. Однако сложное сюжетное построение романа, большое эпическое задание оказываются трудными или же неприемлемыми для Тургенева: в изображении «стихий и сил русской жизни» как бы терялась линия героя². Роман Тургеневу не удается, хотя он продолжает работать над ним до середины 1850-х годов.

Тургеневский тип романа, принципиально отличающийся от романа «Два поколения», учитывал и этот неудачный опыт. А потому его формирование, выпавшее на 1850-е годы, шло параллельно с рождением другого жанра — тургеневской повести. Именно эти два жанра — повесть и роман — на протяжении почти трех десятилетий будут составлять крепкую жанровую пару. И именно ей суждено будет отразить двойственность мирозерцания Тургенева, которая обусловлена равно возможным для писателя принятием конечного и «эпического», то есть неконечного бытия человека.

¹ Назарова Н.Л. Комментарии к <Плану романа «Два поколения»> // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1980. Т. 5. С. 525–534.

² Не случайно В.М. Маркович отмечал, что в тургеневском типе романа, который сложится в «Рудине» будет реализована свойственная, в частности, первым русским романам «моноцентристская конструкция произведения, группирующая его основные компоненты вокруг фигуры главного героя...»: Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 109.

Глава 2. Жанровый диалог повести и романа: 1850–1870-е годы

В начале 1850-х годов в творческой лаборатории Тургенева окончательно складываются жанры, интерес к которым будет устойчивым у писателя на протяжении нескольких десятилетий: это повесть и роман. Разграничение жанровых понятий «повести» и «романа» самим писателем — проблема особо сложная во многом в силу нечеткости представлений о различиях этих жанров в эпоху становления русской прозы в целом и романистики в частности. Хотя нельзя не согласиться с убедительными наблюдениями и доводами А.И.Батюто по поводу «сбивчивой жанровой терминологии у Тургенева», которая, по мнению исследователя, была «обусловлена не жанровой неопределенностью его романа, а целым рядом других немаловажных, но все-таки побочных обстоятельств: его частыми, но преходящими сомнениями в своих возможностях романиста, суровыми суждениями критики и читателей и т.п.»¹. В цитируемой работе исследователя представлена история сомнений и «колебаний» писателя в определении жанра своих романов и повестей, которые были свойственны Тургеневу на протяжении 1850–70-х годов. Даже работа над последним романом, «Новью», сопровождалась сомнениями. Тургенев в письмах иногда называет свое сочинение «повестью», такие же жанровые определения дает и своим предыдущим романам. И только в предисловии к изданию своих сочинений в 1880-м году писатель сделает окончательный выбор: «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым» и «Новь» он отнесет к романам, отметит их жанровое единство и единство авторского взгляда: «Автор «Рудина», написанного в 1855-м году, и автор «Нови», написанной в 1876-м, является одним и тем же человеком» (С., 9, 390). Тем самым Тургенев определит и временные границы своей деятельности романиста, хотя на самом деле они гораздо шире, чем двадцать лет.

В творчестве Тургенева еще в рамках прежней, так называемой «старой манеры» начинает постепенно оформляться интерес к жанрам, ориентированным на изображение и выражение человеческой личности, которая бы, в свою очередь, сопологалась с судьбой всего человечества. Этот интерес был закономерен и отмечен в литературном процессе 1840-х годов в России бурным развитием повести и романа. Тургенев не стал исключением. Более того, как уже отмечалось, в 1840-е годы он проявлял особое внимание к линии пушкинского романа, которая выражалась в его творчестве в полемике-споре с «Евгением Онегиным» в его стихотворных повестях. Тургенев романов не пишет, но романский жанр все время находится в поле его внимания, он как бы исподволь ориентируется на него. Не случайно в период интенсивной работы над «Записками охотника» и комедиями в литературно-критических статьях «Повести, сказки и рассказы Казака Луганского» (1846) и ««Племянница». Роман соч. Евгении Тур» (1852) писатель размышляет о том, каким должен быть роман. Он и сам трудится над своим первым, так и не законченным романом «Два поколения» (замысел относится к 1848 году).

¹ Батюто А.И. Тургенев-романист // Батюто А.И. Избранные труды. СПб., 2004. С. 477.

Тургенев мыслит создать нечто крупное, эпически объемное, но, в отличие от «Записок охотника», не распадающееся на «маленькие скляночки» (П., 2, 150), где помимо «стихий общественной жизни» прослеживался бы еще и «целый характер» человеческий. Работа над романом «Два поколения» в конце 1840-х годов идет, видимо, лишь умозрительно: Тургенев еще занят «Записками охотника», работает над «Гамлетом Щигровского уезда», но параллельно в его творческой лаборатории зреет и мысль о другом большом, крупном произведении. Его жанр — роман — он определяет сразу и как-то даже намеренно демонстративно, что впоследствии ему не будет свойственно: на черновом автографе рассказа Тургенев сделал запись первоначального варианта заглавия своего будущего сочинения: «Борис Вязовнин. Роман. Глава первая»¹. Интенсивная работа над новым сочинением началась позже, после окончания работы над эпическим циклом, в начале 1850-х годов. До этого времени, как отмечает Л.Н.Назарова в комментариях к «Плану романа «Два поколения»», содержание будущего романа «еще не было дифференцировано» от других жанров — повести и комедии: «...история жизни Бориса Вязовнина легла в основу повести «Два приятеля» (1853), а роман «Два поколения» вобрал в себя художественные заготовки, сделанные для комедии «Компаньонка», о чем свидетельствует почти полное совпадение действующих лиц этих произведений»². Соседство с романным замыслом «повести» и «комедии» далеко не случайно. О «почти романном» масштабе «больших» комедий Тургенева речь шла в предыдущей главе, где отмечалась близость проблематики и поэтики больших пьес прежде всего «Месяца в деревне», сфере повествовательной прозы писателя. Отказ от «больших» комедий был во многом связан с пониманием Тургеневым того, что поставленные в них художественные задачи органичнее решать в других жанрах — в повести и романе, формирование которых происходило в творческой лаборатории писателя почти одновременно. В этой связи интересной представляется одна особенность «существования» этих двух жанров, проявившаяся уже в данном конкретном случае: повесть «Два приятеля» и роман «Два поколения» отличаются сходством заглавий, в которых, однако, высказывается разная степень универсализации.

В литературоведении давно утвердилась мысль о последовательном и закономерном созревании тургеневского романа в жанре его же повести. Эта идея высказывалась еще первыми исследователями творчества писателя — И.И.Ивановым, А.Е.Грузинским, М.К.Клеманом, А.Г.Цейтлиным, Г.А.Бялым и др. — закреплена в академическом труде «Русская повесть XIX века»³, а история данного вопроса подробно освещалась в работе А.И.Батюто «Тургенев-романист». Ее от-

¹ Назарова Л.Н. План романа «Два поколения» // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1980. Т. 5. С. 525.

² Там же. С. 525, 526.

³ Лотман Л.Я. Динамика взаимодействия романа и повести: Углубление концептуальности в повести // Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 382–421. Считается, что в повестях Тургенев «обдумывал и ставил новые темы, пробовал новые средства выразительности» (с. 383).

дельная глава посвящена проблеме жанра в романистике писателя и в ней скорректировано устоявшееся в тургенеvedении положение о «неукоснительно-неизбежном в творчестве Тургенева движении от повести к роману», которое, правда, по мнению А.И.Батюто, характерно только для прозы 1850-х годов. В дальнейшем, как считает исследователь, «после упрочения гегемонии романа <...> он, в свою очередь, начинает оказывать заметное <...> воздействие на тургеневскую повесть»¹. В исследовании В.А.Недзвецкого «Русский социально-универсальный роман: Становление жанра и смысла» говорится о сложном жанровом процессе рождения романа в творчестве Тургенева, который был результатом синтеза лирического (элегического, сатирического, иронического) очерка и любовно-философской повести. По мнению исследователя, «роман Тургенева «держится» повестью, являющейся его главным и основополагающим структурным звеном»². И в том, и в другом случае указывались структурные компоненты романа Тургенева, речь шла о жанровом влиянии и воздействии прежде всего повести на роман. В последнее время все большее внимание уделяется вопросу о взаимопроникновении и взаимовлиянии жанров. В данном аспекте рассматриваются не только повесть и роман, но и драматургия, и поэтическое наследие Тургенева, безусловно влияющие на становление прозы писателя³.

Обращалось также внимание на жанровое родство и преемственность тургеневских повести и романа, на факт принципиального единства их проблематики и сюжета. Закономерен вопрос, зачем «одно и то же» содержание Тургеневу нужно было облекать сначала в форму повести, а затем романа, или наоборот. Проще всего ответить на этот вопрос так: тургеневская повесть 1850-х годов была своего рода «предварительным этюдом» для тургеневского романа, а роман впоследствии стал экспериментальной площадкой для повести. Однако, думается, будет уместным вспомнить одно суждение Достоевского по поводу невозможности пересечения художественных форм в выражении одной мысли или идеи. Он писал: «Я <...> верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные ряды поэтических мыслей, так что одна мысль никогда не может быть выражена в другой, не соответствующей ей форме»⁴. Действительно, то, что мог и хотел Тургенев сказать в повести, он не мог и не хотел сказать в романе, и наоборот. Разные жанры повести и романа в творчестве писателя — это разные художественно-содержательные пространства. И при всей открытости жанровых границ повести и романа каждый из этих жанров обладает присущей только ему содержательной целостностью, а потому и своей внутренней логикой развития и эволюцией. Поэтому представляет особый интерес исследование

¹ Батюто А.И. Тургенев-романист... С.472.

² Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М., 1997. С. 172.

³ Егоров О.Е., Савоськина Т.А., Халфина Н.Н. Романы И.С.Тургенева: проблемы культуры. М., 2001.

⁴ Достоевский Ф.М. Собр. сочинений: В 15-ти тт. СПб., 1996.; Письма. Т. 15. С. 491. (Письмо к В.Д.Оболенской от 20 января 1872 года).

своеобразия этих жанров, тем более что они сосуществовали в творчестве писателя на протяжении нескольких десятилетий.

Проблема жанровой специфики повести и романа давно привлекает литературоведов¹. Идея «гибридности» жанра романа-повести, которая высказывалась в ряде работ известных исследователей — Б.М.Эйхенбаума, Л.В.Пумпянского, А.Г.Цейглина — была опровергнута в уже упоминавшейся монографии А.И.Батюто и не представляется в настоящий момент продуктивной.

Как справедливо отмечала Л.И.Матюшенко в одной из немногих работ, посвященных проблеме разграничения повести и романа у Тургенева, «параллельное существование <...> обеих жанровых форм отражает сложность, противоречивую целостность духовного мира художника»². Исследователь справедливо отмечает обусловленность жанрового содержания особенностью мировидения писателя. Думается, что эта, казалось бы, очевидная и простая мысль заслуживает особого внимания. Проблема мировоззрения Тургенева — одна из сложнейших и, думается, далеко не разрешенных в настоящий момент, несмотря на последовательный интерес к ней. Задачей настоящей работы не является всестороннее и целенаправленное исследование этой проблемы, однако нас интересует обусловленность жанра как «формы видения и осмысления» мира писателем³ его представлениями о человеке и бытии⁴.

¹ См: Фишер В. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева / Под ред. И.Н.Розанова и Ю.М.Соколова. М., 1920; Цейглин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958; Матюшенко Л.И. О соотношении жанров повести и романа в творчестве И.С.Тургенева // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971; Батюто А.И. Тургенев-романист. Л., 1972; Курляндская Г.Б. Структура повести и романа И.С.Тургенева 1850-х годов. Тула, 1977 и др.

² Матюшенко Л.И. О соотношении жанров повести и романа в творчестве И.С.Тургенева... С. 316.

³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 332.

⁴ Несколько позже вопрос связи жанров романа и повести с мировоззрением Тургенева, правда, в контексте сравнительно-типологического изучения, затронула Г.А.Тиме: «Своеобразие жанровых построений, — пишет исследователь, — неразрывно связано с мировоззренческой позицией автора <...>. В частности, жанры романа и повести соответствуют определенной философско-эстетической и общественной позиции; сочетание этой позиции определяет свойства произведения: характер конфликта и героев, роль автора, тяготение к другим жанровым формам, способам типизации»: Тиме Г.А. О жанровых особенностях прозы И.С.Тургенева в свете сравнительной поэтики: Из истории русско-немецких литературных связей // И.С.Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения. Орел, 1991. С. 30. Практически одновременно с данной работой вышло исследование J.B.Woodward “Metaphysical conflict: A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev”, в котором первые четыре романа писателя рассматриваются прежде всего как выражение его философских идей, высказывающихся в различных элементах художественного произведения и придающих каждому роману концептуальное единство (“...essentially dramatized psychological conflict <...> expresses a philosophical conception of life. <...> The result, on the one hand, is a degree of cohesion which ostensibly the novels would seem to lack; it is a distinctive kind of realism which evokes from the “real” world depicted in the novels a sense of the *realiora* which govern man’s life”: Woodward J.B. Metaphysical conflict: A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev // Slavistische Beitrage, B. 261. Munchen, 1990. P. 149–150).

В предыдущей главе отмечалось, что еще в ранние годы, в частности в «драматической поэме» «Стено», Тургенев сформулировал вопрос, ставший основополагающим всему в его дальнейшем творчестве, — вопрос «метафизической устойчивости человека»: «зачеркивает ли смерть все то, что есть в человеке»¹. На него у Тургенева не было однозначного ответа — по множеству причин. Во многом потому, что, будучи прекрасно, можно сказать, профессионально образованным в области философии, он, по справедливому замечанию А.И.Батюто, «никогда не был последовательным приверженцем той или иной философской системы, а тем более такой, которая создавалась бы по преимуществу одним философом, будь то Гегель, Фейербах, Шопенгауэр или кто-нибудь другой»². Хотя Тургенев нередко в разных философских системах находил нечто, близкое его представлениям о мире. Например, его в равной степени привлекали Марк Аврелий, Паскаль, Шопенгауэр, в учениях этих философов Тургенев выделял мысль о ничтожестве человека — безмерно малого пространства — в беспредельности мироздания. Эту особенность мировоззрения писателя подробно рассмотрел А.И.Батюто в книге «Тургенев-романист». Однако это только одна из сторон тургеневского взгляда на мир.

В исследовательской литературе наряду с распространенным утверждением об определяющем значении философского пессимизма Тургенева не менее устойчиво положение о «противоречивой целостности» его мирозерцания. Идея двойственности, мировоззренческого дуализма Тургенева высказывалась еще А.И.Незеленовым. Исследователь писал о «душевном раздвоении» писателя, которое выражалось, по его мнению, в противоречии между скептицизмом ума, мысли Тургенева и гармонией его сердца и чувства³. Интересно также, что А.И.Незеленов прослеживал и определенную зависимость жанров от этой двойственности. Он считал, что гармония сердца и чувства выразилась в романах писателя, а скепсис и сомнение — в повестях. Однако эта мысль не была в полной мере развита самим исследователем.

Об отсутствии у Тургенева «цельного мировоззрения» писал и В.В.Зеньковский, находивший своеобразный «зазор» между творчеством писателя и его философской мыслью. Считая Тургенева рационалистом и скептиком, В.В.Зеньковский находил в его сочинениях светлые интонации и отмечал, что в некоторых из них писатель «вплотную подошел к религиозной теме». «...С полной силой это раздвоение художника и мыслителя сказывается у Тургенева там, где дело идет <...> о человеческой душе», — полагал исследователь⁴. Однако объяснение двойственного впечатления от прочтения произведений Тургенева — присутствие в них наряду с пессимизмом светлого начала — только художнической бессознательно-

¹ Зеньковский В.В. Мирозерцание И.С. Тургенева. К 75-летию со дня смерти // Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. М., 1997. С. 289.

² Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 344–345.

³ Незеленов А.И. Тургенев в его произведениях // Незеленов А.И. Собр. соч. СПб., 1903. Т. 2. С. 116–117.

⁴ Зеньковский В.В. Мирозерцание И.С.Тургенева... С. 295.

стью, интуитивной духовной потребностью автора представляется нам не вполне справедливым. Известно, что любой писатель мыслит не так, как философ-ученый, он постигает мир и бытие в иных формах и иных жанрах. Художник и мыслитель составляют неразделимое целое — художественную философию писателя, и большой художник всегда философ, потому что он писатель. В этой связи представляется справедливым замечание Г.Морсона о том, что «Русская идея» Н.Бердяева может быть дополнена отдельной главой о «жанровом вопросе» (прежде всего о русском романе), потому что «new genres make new philosophical discoveries», а творчество Тургенева займет важное место в этой «главе»¹.

Тургенев — художник противоречив и двойствен точно так же, как и мыслитель. И его философии, и его художническому дару, был свойствен дуализм: трагический пессимизм, идея «метафизической ничтожности» человека сочеталась с потребностью веры в его «метафизическую устойчивость». На эту особенность еще в начале 1930-х годов обратил внимание П.Б.Струве в небольшой заметке о Тургеневе, где он отмечал равнозначную силу и привлекательность для писателя религиозного пессимизма и веры, к которой он испытывал не только «уважение», но и ощущал ее «потребность»². Проводя параллель между Тургеневым и Достоевским, П.Б.Струве отмечал, что в первом не было «той страсти в искании Бога, которая определяла всю душевную и духовную природу Достоевского». И хотя душевное состояние Тургенева было «промежуточным между верой и безверием», критик считал, что писатели были равно чужды «упрощительству рационального объяснения мира» и нигилистическому отрицанию³. П.Б.Струве справедливо полагал, что две равные силы составляли основу представления писателя о мире и человеке. Можно добавить, что они многое определяли и в его творчестве, и в отношении к Западу и России⁴, и в общественных убеждениях, и в личной жизни.

Переписка Тургенева, на наш взгляд, также представляет такую двойственную картину. С одной стороны, известны многочисленные свидетельства не только религиозного пессимизма, но даже откровенного атеизма Тургенева. Так,

¹ Morson G.S. Genre and Hero / Fathers and Sons: Inter-generic Dialogues, Generic Refugees, and the Hidden Prosaic // Literature, culture? And Society in the modern age: In honor of Joseph Frank. Stanford, 1991. V. 4.1. Pt. 1. P. 337, 342. («Новые жанры делают новые философские открытия»).

² Отчасти об этом же писал Л.П.Гроссман, отмечая, что в творчестве Тургенева «сказывалась драма неверующего, но религиозно настроенного духа»: «таким было основное настроение Тургенева во все периоды его внутренней истории с некоторыми переверсами в ту или иную сторону»: Гроссман Л. Собр. соч.: В 5-ти тт. Т. 3. Тургенев. М., 1928. С. 104 (курсив мой — И.Б.).

³ Струве П.Б. Тургенев / Публикация В.Александрова // Литературная учеба. 2000. №2. С. 207.

⁴ В исследовании Г.А.Тиме «Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И.С.Тургенева: Генетический и типологический аспекты» противоречивость Тургенева, заключающаяся «в осуждении индивидуализма и, одновременно, тяготении к нему», комментируется следующим образом: «Здесь словно соседствуют, еще не совсем разделившись, но уже противореча друг другу, «западническое» утверждение человеком «своего ума» и славянофильское скептическое отношение к такой позиции» (С. 33).

в письме к Полине Виардо (от 19 декабря 1847 года), делясь впечатлениями от прочтения Кальдерона, «величайшего католического драматического поэта», как Тургенев его называет, писатель признается: «...Я предпочитаю Прометея, предпочитаю Сатану, тип возмущения и индивидуальности. Какой бы я ни был атом, я сам себе владыка; я хочу истины, а не спасения; я чаю его от своего собственного ума, а не от благодати» (П., 1, 448, 449). Это высказывание — один из ярчайших примеров антихристианского характера. Но, с другой стороны, что также интересно, это же самое письмо к Виардо, как и большинство других писем к ней, писатель заключает молитвой. И самые, казалось бы, радикальные антихристианские высказывания соседствуют в письме с искренней любовью и участием в судьбе ближнего, дорогого человека.

Сам Тургенев, видимо, осознавал в себе этот сложный и двойственный процесс — сомнения в вере и потребности в ней. В письме к Е.Е.Ламберт (от 12 (24) декабря 1859 года) он признавался, что испытывает «...страстное, непреодолимое желание своего гнезда» «вместе с сознанием невозможности осуществления своей мечты» и «постоянной мыслью о тщете всего земного», которой, однако, сопутствует мысль «о близости *чего-то*», что, как Тургенев признается, он «не умеет» назвать. «Слово смерть, — пишет он, — одно не выражает вполне этого *чего-то*, а потому обращение к Богу — рядом с порывами на заповедные, зеленые луга» (П., 3, 385). Говоря о «заповедных, зеленых лугах», писатель имеет в виду знакомую для Е.Е.Ламберт тему, связанную с Полиной Виардо и оперой Глюка «Орфей», в которой она исполняла одну из главных партий. Корреспондентка Тургенева полагала, что эта опера внушает ему «злые вещи» (П., 3, 390). Однако важно, что эти «злые вещи» сосуществовали в Тургенева с мыслью о Боге и потребностью в вере, в чем он и признавался.

Другой пример мировоззренческой двойственности, о котором вскользь упоминалось в предыдущей главе, связан с историей одного стихотворения, которое, как полагают исследователи, вполне вероятно, принадлежало самому Тургенева. Оно называлось «Восторг души, или Чувства души в высокаторжественный день праздника» — Пасхальное стихотворение, рассказывающее о радостных чувствах христианина. Тургенев познакомил с этим стихотворением Анненкова, Некрасова и Панаева сначала как с сочинением своего дворового живописца, потом выдал его за стихотворный опыт протопопа из Малоархангельского уезда. В письмах октября 1853 года он много внимания уделял этой истории. Однако Анненков уличил Тургенева в подделке и до конца не поверил в «неавторство» друга. Нас в данном случае интересует не столько вопрос принадлежности стихотворения Тургенева (он до конца не решен), сколько его пристальный интерес к теме стихотворения. Его это стихи, написанные более десяти лет назад, или нет — важно, что эта «удивительная вещь» (П., 2, 190) занимала сознание и чувства писателя. И наряду с этим вниманием обнаруживается извечное сомнение. И такого рода примеры можно продолжить.

Стоит также отметить, что в семье Тургеновых отношение к вере было сложным и неоднозначным, но не прохладным. Известно, например, что матушка писателя, во многом отдавая дань моде, интересовалась католической верой, пред-

почитала Библию на французском языке и интересовалась католическими молитвами. В архивах музея И.С.Тургенева в Орле хранится интересный документ 1830–1831 годов — письмо С.Н.Тургенева к своей супруге, в котором он самостоятельно переводит молитву «Воззвание смертного к Всемогущему Создателю». Исследовавшая этот документ Л.А.Балькова отмечает, что религиозная тема несколько сближала супругов, между которыми складывались непростые отношения. Тон и стиль письма свидетельствует о не совсем привычном для представлений об этой семье взаимопонимании. Умилительна приписка, которую делает Сергей Николаевич в конце перевода: он просит маленького Ваню поправить, если что не так, прежде всего, грамматические ошибки¹.

В любом случае, упрощение мировоззренческой основы творчества Тургенева в сторону исключительно религиозного или трагического пессимизма или же, наоборот, желание увидеть в нем художника сугубо православного, думается, многое нивелирует в художественной философии его сочинений. Ведь мирозерцательный дуализм, как уже отмечалось, не мог не сказаться в творчестве писателя. Однако это не означает, что его художественный мир раздвоен и не отличается целостностью и единством. Тургенев, глубоко усвоивший гегелевскую диалектику, писал о том, что именно «в дуализме <...> мы должны признать коренной закон всей человеческой жизни; вся эта жизнь есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал». Ведущими началами «всего существующего» писатель считал «центростремительную силу» «эгоизма», и «центробежную силу» «преданности и жертвы». «Они, — отмечал Тургенев, — объясняют нам растение цветка, и они же дают нам ключ к уразумению развития могущественнейших народов» («Гамлет и Дон Кихот», С., 5, 341). Можно добавить, что они же определяют и творческий мир писателя.

В центре художественной картины мира у Тургенева всегда стоял человек и его быто-бытийные отношения. Поэтому, быть может, в прозе писателя особое внимание уделялось герою. По свидетельству известного французского исследователя А.Мазона, проводившего анализ парижских рукописей Тургенева, в основном, его повестей и романов, писатель всегда выстраивал свое будущее сочинение вокруг героя, характер которого он предварительно тщательно разрабатывал. Да и сам Тургенев признавался в том, что для него всегда первичны были именно образы героев. В статье «По поводу “Отцов и детей”» он писал, что в своих произведениях «отправлялся» не «от идеи», а «от образа», в основе которого лежал реальный человеческий характер, «живое лицо». Затем уже «фабула понемногу складывалась» (С., 11; 86, 87). То же отмечает и А.Мазон: после того как «огромное количество частных наблюдений» у Тургенева «наслаивается на отдельные фигуры», то есть вырисовываются основные характеры, определяется и сюжет романа или повести².

¹ Балькова Л.А. Перевод католической молитвы в письме С.Н.Тургенева жене (1830–1831) // Тургениана: Сборник статей и материалов. Орел. 1999. С. 131–142.

² Мазон А. Парижские рукописи И.С.Тургенева. М., Л., 1931. С. 54.

В своем исследовании жанровой природы и специфики тургеневских повести и романа мы обратимся, следуя авторской творческой мысли, к осмыслению концепции героя, особенностей построения сюжета, а также к своеобразию хронотопа как к форме его организации и выражения авторской воли.

2.1. Концепция героя

Миросозерцательный дуализм Тургенева обусловил своеобразие его видения человеческой природы, его антропологизма и породил преимущественно дуалистическую жанровую модель зрелого творчества писателя. В своем «теоретическом» виде тургеневская концепция человека представлена в статье-эссе «Гамлет и Дон Кихот» (1860), основные положения которой начали складываться у Тургенева еще в конце 1840-х годов (конец 1847 – начало 1848 годов), то есть во время зарождения сомнений в своем писательском пути и поиска новых жанровых форм (прежде всего модели повесть – роман).

Хотелось бы обратиться к некоторым положениям тургеневской статьи. Одно из них — мысль о двойственности, амбивалентности человеческой природы¹. Тургенев рассматривает типы Гамлета и Дон Кихота как «оба конца той оси, на которой она (человеческая природа — И.Б.) держится» (С., 5, 331). Он также отмечает, что в одном и том же человеке донкихотское и гамлетовское начала могут «сливаться до некоторой степени» (С., 5, 331). Одним словом, человек противоречив и сложен, а его природа чревата двойственностью проявлений противоречивых качеств. Безусловно, этот тезис многим обязан философской образованности Тургенева. Действительно, в основе статьи «Гамлет и Дон Кихот», по свидетельству многих исследователей, лежат именно философские идеи — прежде всего классической немецкой философии, а также немецкого романтизма в целом². Г.А.Тиме, исследуя влияние немецкой литературно-философской мысли на творчество Тургенева, справедливо отмечает, что «конфликтообразующую мировоззренческую основу» сочинений писателя, в том числе и его статьи «Гамлет и Дон Кихот», во многом определили категории немецкой философии, «в особенности гегелевская система с ее противоположением и единством конечного и бесконечного, частного и всеобщего», а также известная оппозиция Шиллера и Гете³.

Тургеневское видение типов Гамлета и Дон Кихота в целом во многом основывается на восприятии Шекспира и Сервантеса европейскими философами. Так, не слу-

¹ Эта особенность тургеневского видения человека стала предметом специального исследования в книге: Kagan-Kans, Eva. *Hamlet and Don Quixote: Turgenev's ambivalent vision*. Hague; Mouton. 1979.

² См. об этом: Kagan-Kans, Eva. *Hamlet and Don Quixote: Turgenev's ambivalent vision...*; Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С.Тургенева. Орел, 1994; Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты...

³ Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 29.

чайно в Дон Кихоте героическое начало, энтузиазм и верность идее, которые подчеркивал Тургенев, были отмечены в трудах А.-В.Шлегеля, А.Шопенгауэра, тогда как в России герой книги Сервантеса долгое время воспринимался иронически сентиментально или как личность благородная, но несовременная, несостоявшаяся¹. Философский «фундамент» тургеневской статьи не вызывает никаких возражений. При этом думается, для концепции Тургенева был важен и опыт русской мысли, которая, по мнению А.Ф.Лосева, «никогда не занималась чем-либо другим, помимо души, личности и внутреннего подвига» и во многом «вызревала» в недрах литературы². Антропологическая тема всегда была центральной и в русской, философской по преимуществу, поэзии начала и середины XIX века. Одно из ее «человековедческих» открытий афористично сформулировано юным Лермонтовым:

Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят от того³.

При всем содержательном различии противоречивых качеств, которые вмещает в себе человек у Тургенева и у Лермонтова, — романтическое «священное» и «порочное» у последнего не совсем то, что тургеневская оппозиция веры и безверия, эгоизма и самопожертвования, — но принцип амбивалентности действует в обоих случаях. Тургеневская концепция человека в своей метафизической выраженности оказывалась очень близкой европейским философским оппозициям. Однако также в ней ощутимо родство с «коллективной думой о человеке, которую слагала в своем поэтическом слове русская философская лирика»⁴. Словом, тургеневская идея амбивалентности человеческой природы исходила из общей русско-европейской мысли.

В статье Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» есть и другой важный тезис, который, может быть, правильно было бы определить как собственно тургеневское открытие. Хотя сформулирован он писателем несколько риторически как противоречивое возражение самому себе, предложившему поразмышлять о «коренных, противоположных особенностях человеческой природы», двух разных типах, на которые «почти каждый из нас сбивается» (С., 5, 331). «Нам могут возразить, — возражает сам себе Тургенев, — что действительность не допускает таких резких разграничений, что в одном и том же живом существе оба воззрения могут чередоваться...» (С., 5, 331). Итак, противоположные начала не только «сливаются»,

¹ См.: Левин Ю.Д. Комментарий к статье «Гамлет и Дон Кихот» // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1980. Т. 5. С. 510–514; Багно В.Е. «Дон Кихот» как явление литературной жизни России // Мигель де Сервантес Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 2003. Т. 1. С. 628–639.

² Лосев А.Ф. Русская философия // Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. М. 1991. С. 227; 209–214.

³ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4-ти тт. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 191.

⁴ Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...»: Достоевский и Тютчев. М., 2004. С. 42.

но и «чередуются» в одном человеке. Они «чередуются» созвучно тому, как меняется сам человек в отношении к своему идеалу (С., 5, 331). И оказывается, что либо гамлетовское, либо донкихотское начало актуализируется в нем в зависимости от тех или иных условий и жизненных установок, от отношения к миру прежде всего. Одно из этих начал постепенно довлеет всему остальному и, в конце концов, определяет быт и бытие человека. При этом важно, что тургеневская концепция, в сущности, далека от крайних типологически оформившихся разграничений. Дон Кихот или Гамлет — это своеобразные «точки стремления» в самодвижении, саморазвитии человека.

Таким образом, Гамлет и Дон Кихот в тургеневской художественной философии не столько противоположные типы, сколько преобладающие доминанты, полюсы или, как Тургенев писал, «идеалы», к которым стремится человек. Они абсолютно равнозначны в этическом и эстетическом плане, так как не представляют двух полюсов — добра и зла — или разных качественно степеней художественности.

Но если человек представляет собой чередующее соединение противоречивых начал, как происходит его внутреннее движение либо к одной, либо к другой доминанте, то есть собственно «чередование»? И какие именно жизненные условия и установки должны быть стимулом этого движения? В своем «теоретическом» труде, то есть статье о Гамлете и Дон Кихоте, Тургенев дает общий ответ на этот вопрос, характеризуя собственно «идеалы» Гамлетов и Дон Кихотов. Однако именно в творчестве, прежде всего в повестях и романах, он рисует картину мира, стимулирующую преобладание той или иной доминанты в человеке. Как отмечала Г.Б.Курляндская, «борьба противоположных начал в личности героев, часто изображаемая в ее внешних проявлениях, завершается, по мере движения сюжета, преобладанием одного из них»¹. В одном из мемуарных свидетельств также приведены интересные суждения Тургенева на этот счет. Они касаются образа Соломина из романа «Новь». Характеризуя своего героя как человека, «имеющего почву под ногами, на которой можно твердо стоять и гораздо увереннее действовать», писатель в то же время допускал возможность изменения героя — и, быть может, в худшую сторону. «А не думаете ли вы, что Соломины легко могут превращаться в простых буржуа или в самодовольных навозных жуков?» — спросил его собеседник. «Это уж от них зависит, это смотря по человеку или по людям и по тому, как они будут действовать, — в свою пользу или нет, в одиночку или согласно, поддерживая друг друга. Но подобные превращения всегда и во всех положениях возможны»². То есть от внутренней, духовной

¹ Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С.Тургенева. Орел, 1994. С. 295. Однако исследователь считает, что в романах Тургенева, как и в повестях, «так называемая положительная сторона противоречивого единства все более слабеет, а так называемая отрицательная — все более усиливается (там же). В качестве примера смены «положительного» «отрицательным» в герое приводится практицизм Рудина, который вытесняет его прежнюю романтическую созерцательность, и религиозная идея Лизы Калитиной, которая заменяет героине стремление к личному счастью, что представляется нам весьма спорным.

² Кривенко С.Н. Из «Литературных воспоминаний» // И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х тт. М., 1983. Т. 1. С. 419.

силы человека зависит, какая сторона «оси» человеческой природы в нем одержит верх. В повествовательной прозе писателя «превращение» или движение в сторону Гамлета или Дон Кихота во многом зависит от содержательной природы жанра. Жанр как авторская «форма видения и осмысления мира» актуализирует в тургеневском герое то или иное начало, иногда лишь векторно, в плане возможного, лишь потенциально достижимого предела.

Представления Тургенева о человеке, его концепция человека, в жанре повести и романа приобретает конкретное выражение в герое. Жанру соответствует, таким образом, своя концепция героя, формально-содержательные свойства которой обнаруживают себя в его типе и структуре.

2.1.1. Концепция героя повести в свете типологии

Повесть в творчестве Тургенева актуализировала в характере героя гамлетовское начало. Это, конечно, не означает, что все герои тургеневских повестей типологически — Гамлеты. Но им довлеет гамлетовская доминанта. Они, даже при определенной степени открытости миру и людям, все же оказываются сосредоточены на себе, а их существование замкнуто во времени и пространстве.

Изначально герой тургеневской повести мыслился автором как некое противопоставление герою, представленному русской романной традицией. Он формировался в стихотворных повестях писателя — «Параше», «Андрее» и др., о которых шла речь в первой главе. Духовный потенциал романного героя, его осязаемая установка на масштабность и значительность противоречила одной из ключевых сторон тургеневского мировидения — признанию «метафизической ничтожности» человека, которую он как писатель, быть может, явственней осознавал именно «на фоне» целостности и прочности философии романа. Не случайно в ряде своих повестей и рассказов конца 1840-х – начала 1850-х годов Тургенев часто размышлял о таких понятиях как «обыкновенный» и «необыкновенный», «замечательный» или «оригинальный» человек, кстати, также имеющих философскую предысторию¹.

К числу «необыкновенных» героев относятся характеры, в которых подчеркивается простота, ясность взгляда и отсутствие оригинальности. Уже ранняя повесть «Андрей Колосов» (1844), предвосхищавшая в своеобразной полемике с русской романной традицией поэтику тургеневских повестей последующих десятилетий, открывается спором — «о людях необыкновенных и о том, чем они отличаются от обыкновенных людей» (С., 4, 7). «Необыкновенным» предстает в произведении Андрей Колосов, который, не обладая «большими способностями» (С., 4, 11) и талантами, благодаря своей простоте и естественности впечатлял окружающих, был всеобщим любимцем. Как «одного замечательного человека» (С., 3, 256) характеризует рассказчик Василия Васильевича из «Гамлета Щигров-

¹ «Необыкновенный» и «обыкновенный» человек тесно связаны с типами «сентиментальным» и «наивным», восходящим, в свою очередь к оппозиции Шиллера и Гете: См. Тиме Г.А. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И.С.Тургенева: Генетический и типологический аспекты... С. 34–38.

ского уезда» (1848). «Замечательность» героя, который, казалось бы, всем своим рассказом доказывал обратное, представляется еще более значительной на фоне галереи характеров и лиц первой части произведения, отличающихся ущербностью и пустотой.

Однако «необыкновенность» героев, как уже отмечалось, заключалась в их обыкновенности. Более того, в их собственном понимании того, что человек от рождения не то чтобы прост и незатейлив сам по себе, а что он и не может быть никем иным, как незначительным и маленьким. В Андрее Колосове эта идея выражена еще не так ярко, быть может, потому, что автор не предложил читателю исповеди героя. Однако он представил в повести параллельно судьбу другого героя — рассказчика, который как раз пришел к удивительному откровению — сознанию своей простоты и незначительности как самого значительного и важного в мире. Чувство, которое рассказчик испытывал к героине, и которое казалось ему колоссальным и возбуждало в нем «дюжинный, самолюбивый восторг» (С., 4, 30), в минуту наивысшего откровения вдруг обнаружило свою быстротечность, прозаичность, даже пошлость. Для героя исчез «фантастический» мир и возник «новый», «действительный» — простой и ясный, а в этой простоте и состоит «странная тайна» жизни человеческой (С., 4, 31). Андрей Колосов, оказывается, потому и «необыкновенен», что ему уже давно открыта эта тайна, он знает, что то, «что было, то не будет вновь» (С., 4, 25). Рассказчик к этой мысли приходит сложно и мучительно, но это открытие — едва ли не самое важное, что им было почерпнуто из всей истории. Не случайно в своем воспоминании все пережитое в прошлом он преобразует в памяти¹ как малое и незначительное. Да и сам он предстает перед читателем впервые как маленький «человечек»: «Сказав эти слова, небольшой человек небрежно стряхнул в камин пепел с сигарки, прищурил глаза и спокойно улыбнулся» (С., 4, 7). Все в нем незначительно — не человек, а «человечек»; не сигара, а «сигарка»; глаза с прищуром. Хотя «социально» рассказчик не принадлежит к типу «маленького человека»: «В сравнении со многими из моих товарищей я слыл человеком богатым; отец мой изредка присылал мне небольшие пачки синих полинялых ассигнаций, а потому я не только наслаждался независимостью, но у меня постоянно были лъстецы и прислужники... что я говорю — у меня! даже у моей куцей собаки Армишки...» (С., 4, 9). Герой понял всю тщетность и призрачность своих претензий на значительность и колоссальность, а время только укрепило в нем это сознание.

Герой «Гамлета Щигровского уезда» пришел к подобной же мысли. В своем последнем монологе он признается, что «опьянен презреньем к самому себе», но не испытывает от этого боли, не сожалеет. Понимание собственной обыкновенности и ничтожности даже приносит ему радость: «... я испытал, как сладко, в течение целого утра, не торопясь и лежа на своей постели, проклинать день и час своего рождения...». Он «нарочно» подвергает себя «всяким мелочным униже-

¹ О преобразующей функции воспоминаний, правда, иного рода, эстетического, см.: Маркович В.М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов // Памяти Григория Абрамовича Бялого: к 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С. 39.

ниям, и в этом уничижении даже «не позволяет самому себе думать», что передается «горькому удовольствию иронии...» (С., 3, 272). В конце монолога герой, отказывая себе по причине своей незначительности даже в имени, — «пусть я останусь для вас неизвестным существом, пришибленным судьбою Васильем Васильевичем¹» — дает себе «кличку» (С., 3, 273) Гамлет Щигровского уезда. Он, действительно, как и шекспировский Гамлет (в тургеневской интерпретации) узнал, «как пошла, пуста, плоска и ничтожна <...> жизнь» (С., 5, 334). И потому в самоисследовании русского Гамлета скрыто самоуничижение, возвеличивающее его, делающее «замечательным».

Чулкатурин из «Дневника лишнего человека» (1850) — характер также более чем обыкновенный, лишенный какой-либо исключительности. Автор всячески подчеркивает эти качества в герое. Он дает ему чудную фамилию, и определяет «лишним человеком», впервые в русской литературе². Чулкатурин и сам понимает, что он — «случайный» человек, «лишний», но к этому открытию приходит не сразу. «В виду смерти» герою, как и рассказчику из повести «Андрей Колосов», явилось четкое понимание того, что величайшая истина жизни — сознание простоты, ясности, естественности и — своей незначительности. Герой восклицает: «...Сколько удовольствия может человек почерпнуть из созерцания собственного несчастья. О люди! точно, жалкий род!...» (С., 4, 204). Это его сближает и с Гамлетом Щигровского уезда, и выделяет, делает его «необыкновенным» — хотя бы по сравнению с Петром Зудотешиним, который «читал содержание онной (рукописи — И.Б.)» и его «не одобрил» (С., 4, 215). Для Чулкатурина «исчезают последние земные суетности», он становится «проще, яснее» (С., 4, 213), сделав свое открытие.

Однако вся его жизнь до написания дневника складывалась, как он сам понял впоследствии, из попыток и претензий быть «необыкновенным», занять «чужое место», играть роль. Не случайно Чулкатурина один из героев повести назовет «сочинителем», хотя литератором он никогда не был, и потому удивился данному замечанию. Но при этом вся его жизнь до последней исповеди — сплошное

¹ Однако имя Василий означает «царь», «владыка». Вместе с отчеством значение величия, скрытое в имени, звучит подчеркнуто, как бы в квадрате.

² Проблема «лишнего человека» в русской литературе и творчестве Тургенева в частности, в последнее время затрагивалась в следующих работах: Манн Ю.В. «Истинно лишний человек»: К типологии центрального персонажа повести Тургенева «Дневник лишнего человека» // И.С.Тургенев. Жизнь, творчество, традиции. Будапешт, 1994; Маркович В.М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов... 1996; Фаустов А.А., Савинков С.В. Очерки по характерологии русской литературы середины XIX века. Воронеж, 1998; Беляева И.А. «Лишний человек» в поэтике повести и романа И.С.Тургенева // Проблемы истории и теории литературы и фольклора. М., 2004. Нельзя не согласиться с Ю.В.Манном, заметившим, что, несмотря на бытование определения «лишний» в русской литературе и до тургеневской повести, «сочетание прилагательного и существительного, давшего формулу “лишний человек”», было предложено впервые Тургеневым: Манн Ю.В. «Истинно лишний человек»: К типологии центрального персонажа повести Тургенева «Дневник лишнего человека»... С. 140.

«сочинительство» — своей любви, влюбленности Лизы, возможной кровавой развязки всей любовной истории. Он «сочиняет» жизнь свою и чужую, живет в действительности как литературный герой. Так, Чулкатурин то собирается «объясниться с Лизой, дать ей дружеский совет», то написать ей письмо, «исполненное упреков», то великодушно благословляет Лизу на ее любовь к князю, то «переходит в совершенно противоположное настроение духа», «мечтает закутаться плащом наподобие испанца» и из-за угла зарезать соперника (С., 4, 191). Все, что происходило с героем до дневника, осмысляется им теперь как нечто наносное, не случайно он боится в своих признаниях даже малейшего намека на «книжность» (С., 4, 214). Вообще «литературность» и «книжность» становятся для вспоминающего свою жизнь Чулкатурина синонимами «обыкновенности». Единственное, что ему теперь оказывается дорого и важно, это действительность простоты, ясности, незначительности и «лишности». Герой сам не возводит определение «лишний человек» в некий всеобщий закон и только к себе применяет данный эпитет, однако автор склонен к более универсальным обобщениям.

«Лишний» или «не лишний» человек — это не только «область отношений персонажа с окружающими»¹, хотя этот «текст» образа Чулкатурина несомненно важен. Эпитет «лишний» приобретает еще и онтологическое звучание. «Уничтожаясь, я перестану быть лишним...», — признается герой (С., 4, 215). Земное существование человека — существа минутного, не вечного, брэнного — это не только бесконечно малая точка по сравнению с безмерностью вечности, но и «лишняя». Исчезновение земное лишает героя «лишности» как «роли»², но не делает человека «не лишним» онтологически, так как само «уничтожение», бесследное исчезновение, и есть суть «лишности». Чулкатуриным сыграна роль «лишнего человека», но «лишняя» сущность не утеряна. Не случайно последние строки дневника Чулкатурина заканчиваются пушкинскими словами о «равнодушной природе», не оставляющими надежды на инобытие. Не случайна и последняя реплика героя: «Я умираю... Живите, живые!» (С., 4, 215). В ней четко обозначена граница между жизнью живой и смертью, которая уничтожает, ведет в пустоту, в никуда. Эта пустота подчеркивается нарочито резко эпилогом — «примечанием издателя» и сообщением о чтении «рукописи» Чулкатурина Зудотешиним. Мысль о «метафизическом ничтожестве» человека поддерживается здесь мыслью о ничтожестве и пустоте «не одобрявшего» рукопись «читателя»³.

¹ Манн Ю.В. «Истинно лишний человек»: К типологии центрального персонажа повести Тургенева «Дневник лишнего человека»... С. 143.

² Ю.В.Манн пишет: «Если он есть, он лишний; если хочет перестать быть лишним, должен перейти в небытие, раствориться в природе, перестать существовать. Обычно небытие сопряжено с отсутствием роли (любой), здесь же оно превращается в позитивный фактор. Небытие, хотя и способом от обратного, выполняет самое сокровенное желание персонажа — не быть лишним»: Там же. С. 146.

³ Аналогичная трактовка финала повести Тургенева представлена в работе А.А.Фаустова и С.В.Савинкова «Очерки по характерологии русской литературы середины XIX века»: «“Дневник...” завершается *Примечанием издателя*, где как будто реализуются — самым зловеще-насмешливым образом — пушкинские строки о *равнодушной природе*, на цитации которых обрывается собственно *дневник*» (С. 7).

Понятие «лишний человек», непосредственно связанное с представлением о «метафизической ничтожности» человека, приобрело у Тургенева характер художественно-философской категории, коррелирующей с определениями «необыкновенный» или же «замечательный». «Замечательность», «необыкновенность» человека состоит в сознании им тщетности претензий на необыкновенность и значительность. «Лишний человек» также понимает тщетность своих амбиций, свою «малость», «незначительность», «случайность» и «сверхштатность». Такому «лишнему» «необыкновенному» человеку в повестях Тургенева противопоставит человек «обыкновенный». Он то как раз лишен простоты, ясности, естественности, он живет с полным и отчетливым сознанием собственной значительности. Такой герой не понимает, что он — «лишний», и никогда не поймет. Иногда, как уже отмечалось, «замечательный», «лишний» человек предстает во всей возвышающей его ничтожности¹ как раз «на фоне» целой галереи «обыкновенных» лиц, как в «Гамлете Щигровского уезда». Иногда такими «обыкновенными» людьми являются герои действительно простые, но лишенные рефлексии, то есть неизбежность своей собственной обыкновенности и незначительности ими не осознается, они просто живут не мудрствуя. Такая оппозиция героя «необыкновенного» («лишнего») и «обыкновенного» представлена, например, в повестях «Два приятеля» (Вязовник и Крупицын), «Затишье» (Веретьев и Астахов). Но иногда она может вообще отсутствовать, но подразумеваться. Однако в центре внимания Тургенева находится все же образ «необыкновенного», «лишнего» человека, непременно приходящего к сознанию своей ничтожности и бренности всего земного.

«Лишний человек» тургеневской повести типологически самостоятелен, он не равнозначен типу Гамлета, о котором размышлял писатель. Однако все движение его жизни указывает на преобладание в таком герое гамлетовского начала, несмотря иногда на легкие признаки донкихотства, так как принцип амбивалентности человеческого характера непременно действует и здесь. И существенным в данном случае будет не столько исповедальность и рефлексия героя тургеневской повести, что, собственно, свойственно Гамлету, сколько его понимание мира и бытия. Перед смертью Гамлет «смиряется, утихает, приказывает Горацию жить <...>, но взор <его> не обращается вперед... «Остальное... молчание», — говорит умирающий скептик — и действительно умолкает навеки» (С., 5, 347). Интересна здесь не сама сцена ухода героя из жизни, получившая интертекстуальный характер в творчестве писателя и встречающаяся неоднократно в его романах, повестях и поэмах, а метафизический ее смысл. Гамлет в понимании Тургенева «действительно умолкает навеки», а за границей жизни для него очевидно одно — исчезновение. Может быть, отчасти поэтому Тургенев считал Шекспира «самым антихристианским поэтом» (П., 1, 448–449). В содержании тургеневской повести многое, в том числе концепция героя, определяется таким метафизическим итогом.

Определяется им и концепция героини. Вообще важно, что Тургенев предлагает для своих женщин-героинь те же оппозиции и характеристики, что и для героев-мужчин. Интересный выбор делает Гамлет Щигровского уезда. Он предпочитает

¹ Отсюда во многом и гротесковое сочетание безусловно возвышенного «имени» «Гамлет» с принижающим дополнением «Щигровского уезда».

из двух сестер не Веру, которая «ничем не отличалась от обыкновенных уездных барышень» (С., 3, 267), а Софью. При этом, хотя и не говорится, что она «необыкновенна», но само противопоставление многое значит. Автор также объясняет, пусть и не явно, а «тайно», что свойственно его манере, причины и суть такой «необыкновенности» героини. Оказывается, Софья — «благороднейшее», «добрейшее», «любящее» «существо» «с добрым, умным, молчаливым и теплым сердцем» (С., 3, 266, 268): уже в этих определениях скрыто некое уничтожение, словно речь идет не о человеке, а о маленьком и беззащитном животном. Да и сам Василий Васильевич проводит параллель между своей супругой и той ранкой, которая таилась у нее на дне души и о существовании которой он догадался уже после смерти Софьи, и бедным чижом, спасенным когда-то героем из лап кошки, но так и не оправившимся от ран. Причины скрытой раны души героини не ясны ее супругу, он полагает, что виной всему «долгое житье в деревне» (С., 3, 268), но не исключает и иные причины. Читатель может найти и другое объяснение, предположительное, конечно: в комнате сестер среди рисованных портретов их приятелей «отличался один господин с необыкновенно энергическим выражением лица и еще более энергической подписью» (С., 3, 267). Был ли он особенно дорог Софье, неизвестно, но очевидно, что, не смирившись с «жизнью хозяйки дома», она не только была «закрыта» для своего супруга, но и тайно страдала. И, видимо, это тайное страдание делало героиню, это маленькое, молчаливое и доброе «существо», отличающейся от ее «обыкновенной» сестры Веры.

На первый взгляд, такая оппозиция героинь («необыкновенная» — «обыкновенная») созвучна той типологии женских образов, которая представлена в романе Пушкина «Евгений Онегин» и которую позже четко определил И.А.Гончаров. Это оппозиция «идеального» характера (Татьяна) и «положительного» (Ольга). Сопоставление с пушкинскими героинями всячески подчеркивается самим писателем. Он часто, например, в повести «Два приятеля», упоминает о параллели Ольга — Татьяна, характеризуя Эмеренцию (Ольга) и Полину (Татьяна). Также он использует и саму сюжетную ситуацию знакомства героя с домом помещицы-вдовы, где воспитываются две сестры. Такая ситуация наличествует и в «Двух приятелях», и в «Гамлете Щигровского уезда». Однако явное и открытое сопоставление с романскими героинями Пушкина, особенно с Татьяной, только лишний раз подчеркивает принципиально иную, не романную сущность героинь тургеневских повестей. Простота Татьяны, в основе которой лежат ее страдания и величие духа, принципиально отличны от «необыкновенной» обыкновенности и простоты героинь «с ранкой внутри». В них нет прочного стержня, который был в пушкинской Татьяне, и они, в отличие от нее, замыкаются в себе и гибнут, исчезают бесследно.

Мир Софьи из «Гамлета Щигровского уезда» так же замкнут, как и мир Марьи Александровны («Переписка») и мир Веры Николаевны («Фауст»). Эта замкнутость пространства тесно связана с «необыкновенностью» и чревата смертью. Не случайно Софья умирает — ей как бы ничего иного и не дано. А Гамлет Щигровского уезда, осознающий ничтожность человеческой жизни и неизбежность смерти, произносит, казалось бы, жестокие, но для него совершенно искренне-радостные слова: «...А для себя же хорошо сделала, что умерла!» (С., 3, 270). Его

умершей жене, с его точки зрения, удалось миновать пошлого и «плавного ручейка» обыденности — ничтожности. Он точно так же совершенно искренно восторгается и героем «одной трагедии Вольтера», в которой «какой-то барин радуется, что дошел до крайней границы несчастья» (С., 3, 271). Уничтожение смерти или несчастьем осознается как высшая благодать.

Героиня повести «Два приятеля» Верочка Барсукова так же предстает «необыкновенной» именно благодаря своей простоте, «малости» и естественности. «Маленькое» в героине подчеркивается уже в ее описании. Она была «небольшого роста», обладала не голосом, а «голоском», услышав который, хотелось сказать: «Вот доброе существо». Петр Васильевич «недаром называл ее простою» (С., 4, 349). У нее была «*маленькая спальня*», «*чистенькая кровать*», «*умывальный столик с зеркальцем*» (С., 4, 350; курсив мой — И.Б.). В ее душе, однако, не было той ранки, которую носила в себе Софья, она вообще еще не пережила самого важного потрясения в своей жизни. Тургенев такую «непросвещенность» характеризует с помощью одной существенной детали — героиня не любила и не хотела читать («Я бы читала, да некогда», — говорит она (С., 4, 354)). Ситуация очень напоминает «Затишье» или «Фауст». Однако в героине скрыт потенциал, она способна будет, как и Марья Павловна, и Вера Николаевна, прикоснуться «тайных сил» жизни. Потому она сразу же выделяется своей «необыкновенной» простотой по сравнению с непринужденной развязностью Софьи Кирилловны, самодовольной легкостью Эмеренции и тупой молчаливостью Полины.

В обыкновенности и простоте Веры Николаевны («Фауст») также заключается отличительное, особенное, непохожее на всех остальных: «Вера Николаевна не походила на обыкновенных русских барышень: на ней лежал какой-то особый отпечаток». В отличие от всех остальных, героиня была «спокойна», «ни о чем не хлопотала, не тревожилась, отвечала просто и умно, слушала внимательно» (С., 5, 97). Отмечается также, что, она обладала самой обычной, но миловидной внешностью (в героине подчеркиваются все традиционно нейтральные черты «красивости» — «золотисто-русые волосы», «небольшой рост», «правильные и нежные» черты лица) и за ней «не водилось» «никаких особенных талантов» (С., 5, 97–98). И пусть долгое время Вера Николаевна жила, не ведая самого главного о жизни, хотя и была очень начитана, прекрасно разбиралась в «географии, истории и даже естественной истории» (С., 5, 98), но она смогла прикоснуться к тем «тайным силам», которых и она, и ее мать так боялись. Это знание также чревато смертью — не в виде наказания, а в соответствии с неизменным естественным законом бытия человека. Не случайно героиня, открыв для себя мир после прочтения «Фауста», отчетливо понимает, что смерть — часть этой истины. Во время последнего свидания она скажет: «Это сумасшествие... Я с ума схожу... Этим шутить нельзя — это смерть... Прощайте...» (С., 5, 124). Слово «прощание» приобретает в этой сцене онтологический смысл, ибо героиня, не будучи истощена недугом (хотя любовь Тургенев нередко сравнивает с болезнью), умирает, и смерть ее не кажется случайностью. И на смертном одре она «лежала <...> с закрытыми глазами, худая, маленькая» и бредила «Фаустом». После этой закономерной смерти Веры Николаевны герой делает столь же закономерный вывод: «Мы все должны смириться и преклонить головы перед Неведомым» (С., 5, 128).

Характер героини в повести «Ася», несмотря на отличительную детализацию по сравнению с другими женскими характерами, также выдержан в рамках типологии «необыкновенного». Уже в самом первом портрете героини подчеркивается ее детскость, в которой видится «лица необщее выраженье»: «Было что-то свое, особенное, в складе ее смугловатого круглого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными, светлыми глазами» (С., 5, 153). «Необыкновенность» Аси заключается и в ее «дикости» — она иногда напоминает маленького зверька: Ася легко и ловко прыгала по развалинам; она «дичилась» Н.Н., пока Гагин не сказал ей: «Ася, полно *ежиться!* Он не кусается». (С., 5, 154; курсив мой — И.Б.). Подчеркивается в Асе и простота — привычная спутница «необыкновенности». Причем простота связана не только с полудворянским происхождением героини. Ася проста «по природе», однако иногда «с досады насильственно старалась быть развязной и смелой, что ей не всегда удавалось» (С., 5, 164). Иногда Ася казалась Н.Н. «совершенно русской девушкой, <...> простою девушкой, чуть не горничной» (С., 5, 162). Так же, как и Вера Николаевна, и Марья Павловна, она не обладала «никакими способностями». «Я не умею играть на фортепьяно, не умею рисовать, я даже шью плохо», — сожалела она.

Акцентируя внимание читателей на «необыкновенности», загадочности, даже странности Аси, автор предлагает читателю объяснить эти черты социальными причинами — происхождением, воспитанием, ложным положением в обществе. Однако в конце повести становится очевидным, что «социальному» ее смыслу довлеет «метафизический». Жизненный путь Аси подтверждает тот же непреложный закон «метафизической ничтожности» человека. Совершит ли героиня подвиг, посвятит ли себя трудной молитве, оправдаются ли ее надежды — неизвестно. Она, как и все живущие на земле, обречена на «исчезновение».

Однако Тургенев, признавая всеобщий закон «метафизической неустойчивости» человека, женский мир своих произведений, в том числе и повестей, представлял совершенно особой субстанцией. Несмотря на то, что женский характер в повести обнаруживает качества «лишнего человека», почти всегда проходит те же стадии и ступени развития, прикасается, как и «лишний человек», к загадке «тайных сил» жизни, он сам оказывается, с точки зрения автора, интуитивно близок той субстанции, которая именуется Неведомым, является частичкой этой тайны. Тургеневский герой или герой-рассказчик в прозе писателя всегда сказово ближе автору¹, героиня же — изначально обладает некой отстраненностью, загадочностью. Она как бы «неведома» для автора. В какой-то степени в ней таится разрушающая сила этого Неведомого, несмотря на амбивалентно действующую жертвенность, сострадание и духовность. «Тайные силы» самой «неведомой» женской природы особенно проявятся в поздних повестях Тургенева. Например, в повести «Вешние воды» намеренный параллелизм в изображении Джеммы и Марьи Николаевны призван не столько противопоставить их, сколько подчеркнуть

¹ См.: Чудаков А.П. О поэтике Тургенева-прозаика: Повествование – предметный мир – сюжет... С. 241–251.

полярность — божественную чистоту, красоту и очаровывающий, искушающий демонизм — женского начала. Джемма и Марья Николаевна являют собой как бы две стороны одной медали, два лика Неведомого.

В повестях 1850–1860-х годов, поэтика которых определяется проблематикой «метафизической устойчивости» человека, образ «лишнего» или «необыкновенного» человека дополняется новыми смыслами. Человеческий путь в них осмысливается как «лишний», как безмерно малая величина по сравнению с вечностью — особенно вечностью искусства. Акцент на эстетической теме повышает «степень универсализации» повести, если можно так выразиться. Автор меньше уделяет внимания «явной» психологии героя, его внутреннему миру, по сравнению с повестями рубежа 1840–1850-х годов, а потому и сам герой предстает перед читателем с менее болезненной, можно даже считать, здоровой психикой, на что справедливо указывает В.М.Маркович¹. В таких повестях как «Фауст» (1856), «Ася» (1858) и, в определенном смысле, «Затишье» (1854) перед читателем предстает уже не самоисследование героя, а его (или ее) «эстетизированные переживания» (В.М.Маркович), нередко внешне довольно гармоничные². В повести «Довольно» (1864) эстетическая тема в переживаниях героя вновь осложняется собственно рефлексией, значительно меняется и ее хронотоп. Однако во всех этих произведениях переживание героем любовного чувства и осмысление себя и своей значимости в мире тесно связано с восприятием произведений искусства.

В повести «Фауст»³ помимо очевидных интертекстуальных связей с «Фаустом» Гете, немалую роль играют скрытые реминисценции из «Евгения Онегина» Пушкина⁴ и из «Божественной комедии» Данте⁵ и др. Но, без сомнения, роль «Фауста» Гете в повести является ключевой, конфликтообразующей,⁶ и символизирует собой все искусство. Чтение книги Гете героями меняет многое в их жизни, меняет их самих. Так, приехавший в свое родовое гнездо герой до второй встречи с Верой Николаев-

¹ Маркович В.М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов... С. 27.

² Таковую характеристику исследователь использовал только по отношению к герою повести «Ася».

³ Тургенев определял жанр «Фауста» и как «рассказ в письмах», и как «роман в письмах». К числу своих романов это сочинение писатель все же не отнесет, что, на наш взгляд, объяснимо с точки зрения его несоответствия поэтике тургеневского романа. А вот определение «рассказ», возможно, давалось Тургеневым как бы в соотнесении с «Фаустом» Гете, так как оба «Фауста» должны были появиться в одном номере «Современника». Тургенев писал по этому поводу И.И.Панаеву: «Вы хорошо делаете, что помещаете перевод Гетева «Фауста»; боюсь только, чтобы этот колосс, даже в (вероятно) недостаточном переводе Струговщикова, не раздавил моего червячка; но это участь маленьких; и ей должно покориться» (П., 2, 19).

⁴ Потапова Г.Е. «Гетевское» и «пушкинское» в повести И.С.Тургенева «Фауст» // Русская литература. 1999. №3.

⁵ Трофимова Т.Б. Тургенев и Данте (к постановке проблемы) // Русская литература. 2004, № 2. С. 172–175.

⁶ Стеффенсен Е. Гете и Тургенев: Анализ рассказа Тургенева «Фауст» // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Минск, 1985. С.227–229. Исследователь полагает, что центральной темой тургеневского «Фауста» является тема «обольщения с помощью поэзии», «обольщение как действие» (С. 228).

ной с сожалением вынужден был признать, что в его жизни, несмотря на весь его опыт, «есть еще что-то такое», чего он не испытал (С., 5, 94). Но после «Фауста»¹, прочитанного совместно с Верой Николаевной, он открыл для себя «суровое лицо» Неведомого. Это «лицо» состояло не только в итоговом этическом заключении о необходимости исполнять свой долг и смириться, но и в сознании, с одной стороны, очевидности простоты, ясности (С., 5, 113), а с другой — своей «ничтожности», подвластности судьбе. Отсюда долг и воспринимался как спасительное средство, как единственная возможность для человека уцелеть в безмерном жизненном потоке: «не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща» (С., 5, 129).

Если жизнь человеческая представлена в повести «Фауст» как ничтожно малая точка в пространстве и времени, не случайно героиня «внезапно» (но, в сущности, закономерно) умирает, а герой пишет свое последнее письмо как предсмертное прощание и завещание, то искусство кажется неподвластным закону земного бренного бытия. Оно живет своей особенной жизнью в вечности — в книжных шкафах, портретах на стенах, в душах людей («Мефистофель <...> в каждом человеке может быть» (С., 5, 112) и их судьбах. В любом случае, оно помогает человеку понять себя и смысл своего существования (в этом плане главным героям повести противопоставляются «закрытые» для искусства «обыкновенные» г-н Приимков и немец Шиммель). Не прочитав Пушкина и Гете, Вера Николаевна еще, быть может, долго бы жила, но — в каменном, замороженном виде, то есть, в сущности, не жила бы. Однако искусство, способное в потенциале своей вечности дать человеку прочную опору в себе, не реализует в повести такой возможности. Так, Г.Е.Потапова справедливо отмечает, что «пушкинское» в тургеневском «Фаусте» отступает перед «фаустовским», хотя «автор ненавязчиво вводил в повествование намеки на *другую* историю — и тем самым привносил в развертывание сюжета потенциальную возможность варьирования, возможность *другого* финала»². Но такой «возможностью» — романным разрешением финала и романной духовной прочностью человека — герои тургеневской повести воспользоваться не могли. Амбивалентно в них присутствовала тяга к целостности пушкинского мира, но она не могла иметь в «Фаусте» Тургенева решающего значения.

Практически та же роль отведена пушкинской цитате из «Цыган» в «Андрее Колосове» и стихотворению «Анчар» в «Затишье». Поэзия, способная одухотворить человека и придать ему силы, может открыть в нем одновременно и устремленность в бездну. Героиня «Затишья» Марья Павловна до знакомства со стихами Пушкина (а она до этого поэзию не признавала, как сахар), в сущности, не жила и не любила. Не случайно автор подчеркивает в ней нечто дикое, не одухотворенное: ее красоту он сравнивает с величавой статью античных Юноны, Медеи или богини плодородия, злаков и урожая Цереры. В этом последнем сравнении есть желание подчеркнуть в героине нечто, исходящее из земли, не возросшее еще, но могущее дать плоды. В «плодородной» и дикой красоте Марья Пав-

¹ Хотя героями читается не только Гете, но «Фауст» означает некий рубеж, открывшей и герою, и героине высокий смысл искусства.

² Потапова Г.Е. «Гетевское» и «пушкинское» в повести И.С. Тургенева «Фауст»... С. 38, 40.

ловны скрываются одновременно сила и неразвитость, метафорически эти значения присутствуют в заглавии повести — «Затишье». Искусство — стихи Пушкина — дают ей возможность духовно повзреть. Но воздействие поэзии не укрепило Марию Павловну, а разрушило ее, и не потому что стихотворение «Анчар» непременно должно вызывать недобрые мысли о смерти и рабской зависимости человека, а потому что героиня именно этот смысл услышала в пушкинских строках. Но, что также важно, без Пушкина ее жизнь вряд ли могла считаться жизнью, как и в случае с Верой Николаевной. «Анчар» как древо яда (этот мотив в повести присутствует)¹ искушает и героиню. Подобно гетевскому Фаусту она вкушает ядовитые плоды знания — сомнения, прежде всего, сомнения в возможности вечной и не рабской любви. Пушкинские строки из «Анчара» о смерти «бедного раба» у ног «непобедимого владыки» многое объясняют в этом откровении Марии Павловны. Она увидела темный лик Неведомого, оттого ее уход из жизни выглядит, как это ни ужасно, вполне закономерным. Она и «до смерти» уже умерла: «румянец исчез с ее похудевших щек; широкая черная кайма окружила ее глаза; горько сжались губы, все лицо ее, неподвижное и темное, казалось окаменелым» (С., 4, 442).

И в героине, и в герое, который, кстати, воспринимает мир не только в гедоническом, но и в эстетическом ключе, цитирует Пушкина, автор акцентирует сознание «метафизической ничтожности» и краткости всего земного. Не случайно в финале повести он скажет о герое: «Все <...> продолжали считать Веретьева человеком необыкновенным, предназначенным удивить вселенную, и он только потому и был умнее их, что сам очень хорошо сознавал свою совершенную и коренную бесполезность» (С., 4, 450). «Необыкновенность» героя здесь хоть и имеет несколько ироническую окраску, но не отрицается. Только она имеет не тот смысл, который вкладывают в него люди кружка Веретьева. Он «необыкновенен» потому, что «лишний», что сознает «коренную», онтологическую бесполезность человеческого стремления к счастью, к прочности бытия.

В повести «Ася» эстетическая тема представлена многопланово — музыкой, живописью, литературой. Из литературных реминисценций наиболее значимыми оказывается опять же «Фауст» Гете. В.М.Маркович, возводя героя тургеневской повести к архетипу «русского путешественника», справедливо отмечал, что его переживания «легко соединяются с литературностью и эстетической окраской всего, что герой чувствует или даже просто ощущает»². А В.А.Недзвецкий убедительно доказал, что во многих повестях писателя, в том числе в «Асе», музыкальные и литературные реминисценции наделяют изображаемый быт «сверхбытовой поэтичностью»³. Несмотря на то, что в «Асе», в отличие от рассмотренных выше повестей, не было такого сильного воздействия, «участия» того или иного произведения искусства в судьбе героев, общий эстетический фон произведения порождал зависимость человека от

¹ В черновом варианте повести даже цитировались строки: «Природа жаждущих степей / Его в день гнева породила / И зелень мертвую ветвей / И корни ядом напоила»: Мостовская Н.Н. «Пушкинское» в творчестве Тургенева // Русская литература. 1997. №1. С. 33.

² Маркович В.М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов... С. 28.

³ Недзвецкий В.А. Любовь — крест — долг: «Ася» и другие повести 50-х годов // Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю. И.С.Тургенев. М., 1997. С. 31.

искусства, идею о влиянии искусства на осмысление человеком мира. Однако краткость счастья — у него «нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее — и то не день, а мгновенье» (С., 5, 192) — становится очевидней не фоне эстетически окрашенного элегического монолога героя в эпилоге. Несмотря на то, что прожитая Н.Н. жизнь не может считаться потерянной, «лишней», потому что «приобретает» в итоге «эстетический смысл»¹, она все же оказывается в этом своем качестве зависимой от искусства. То есть человек прочен и его путь не бесцелен не сам по себе, а благодаря эстетическому миру, искусству, которое может, как видим из анализа предыдущих повестей, и разрушить его².

Символический подтекст и интертекстуальные смыслы эстетической темы в повести «Ася», расширяющие «диапазон» бытия героя, не являются, однако, единственными. Мотив прекрасной, но равнодушной природы, равно воспринимающей «ничтожность» всех своих «детей», присутствует в произведении и является его финальным аккордом: «Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека — переживает самого человека» (С., 5, 195).

Если вечность природы, неизменная власть ее «тайных сил» над человеком в повестях никогда не подвергается сомнению³, то искусство может так же, как и человек, осознаваться бранным. Наиболее ярко и отчетливо эта мысль выражена в повести «Довольно», имеющей гротесковый подзаголовок — «отрывок из записок умершего художника»: художник, творец вечного искусства, оказывается «умершим», а его жизнь — «отрывком». Тургенев утверждает в «Довольно» превосходство, «несомненность» искусства: «Венера Милосская, пожалуй, несомненное римского права или принципов 89 года». Он уверен, что искусство в определенный момент может быть «сильнее самой природы, потому что в ней нет ни симфонии Бетховена, ни картины Рюисдаля, ни поэмы Гете ..., но, в конце концов, природа неотразима; ей спешить нечего, и рано или поздно она возьмет свое», потому что «не терпит ничего бессмертного, ничего неземного» (С., 7, 228). Искусство, как произведение земного, а значит, бранным творца («творца ... на час»), оказывается тленным. Как отмечает Н.П.Генералова, в «Довольно» Тургенев ведет «спор» с известной сентенцией Шиллера, утверждающей «великую роль искусства, несмотря на его «преходящий», мгновенный характер»: «Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst» («Серьезна жизнь — но радостно искусство»), опи-

¹ Маркович В.М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов... С. 38.

² Г.А.Бялый писал, что искусство иногда становится «пособницей» любви, потому что стремится заглянуть туда, «куда не следует заглядывать человеку»: Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962, С. 99.

³ Хотелось бы в данной связи обратить внимание на одно интересное предположение, сделанное Г.А.Тиме по поводу «Призраков»: «...Природа в «Призраках» предстает как метафизическая бесконечная идея себя самой, которая захотела воплотиться в конечное, но не смогла, ибо это означает смерть. Эллис может быть воспринята как своеобразное пантеистическое божество — поэтому и отстраняется при имени Бога иного». (Тиме Г.А. О жанровых особенностях прозы И.С.Тургенева в свете сравнительной поэтики: Из истории русско-немецких литературных связей... С. 85 (курсив мой — И.Б.).

раясь на трагедию Шекспира «Макбет»¹. Тургеневская цитата из Шекспира о жизни как «сказке, рассказанной безумцем, полной звуков и ярости и не имеющей никакого смысла» (С., 7, 226), созвучна присутствующей в повести мысли Блеза Паскаля о достоинстве человеческого ничтожества, которое писатель считал «слабым достоинством» и «печальным утешением» (С., 7, 226). Если в предыдущих повестях Тургенева герой, осознающий себя, как и все земное, ничтожно малым и лишним в мире, возвеличивался и рассматривался как «необыкновенный» (что, однако, не равнозначно религиозно окрашенной идее «достоинства» человека у Паскаля), то в «Довольно» это ставится под сомнение: «...Каждый более или менее смутно понимает свое значение, чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному — и живет, должен жить в мгновение и для мгновенья. <...> Величайшие из нас — именно те, которые глубже всех других сознают это коренное противоречие; но в таком случае — спрашивается — уместны ли слова: величайший, великий?» (С., 7, 230). А далее возникает уже привычная тургеневская типологическая параллель «необыкновенный» — «обыкновенный», лишь еще раз подчеркивающая ключевую мысль повести о непрочности человека: «Что же сказать о тех, к которым, при всем желании, нельзя применить эти имена, даже в том значении, которое придает им слабый человеческий язык? Что сказать об обыкновенных, дюжинных, второстепенных, третьестепенных тружениках, кто бы они ни были — государственные люди, ученые, художники — особенно художники? <...> Зачем «с изнеможением в кости» поплетутся они вновь в этот мир, где народы, как крестьянские мальчишки в праздничный день, барахтаются в грязи из-за горсти пустых орехов или дивятся, разинув рты, на лубочные картины, раскрашенные сусальным золотом, — в этот мир, где живуче только то, что не имеет права на жизнь...» (С., 7, 230–231).

В «Довольно», пожалуй, впервые в повестях писателя тургеневское понимание «достоинства» и «величия» простого, маленького, «лишнего человека» подвергнуто серьезному сомнению. «Лишняя» сущность человека уже не эстетизируется, как во многих повестях 1850-х годов, а потому не приобретает хотя бы в этом ореоле вневременной смысл, так как искусство само мимолетно. И потому гамлетовские последние слова художника из повести «Довольно» («...The rest is silence»), за которыми следует отточие, значимая *пустота*, звучат исключительно мрачно. Да и повесть в целом воспринимается в творчестве Тургенева как одна из самых пессимистических. А ее герой, возможно, являет собой почти конечную точку в гамлетовском векторном движении характеров.

В повестях и рассказах («студиях») последующих лет, не отказываясь от доминирующей в романном повествовательном жанре установки на «метафизическую неустойчивость» всего человеческого, Тургенев обратился к художественному освоению иных черт «лишнего человека». Герой теперь характеризуется не как «необыкновенный», а как «странный». В типологической парадигме «странного» героя будут представлены разные оттенки этого качества: «несчастный», «фатальный», «отчаянный».

¹ Генералова Н.П. И.С.Тургенев: Россия и Европа. СПб., 2003. С. 275–280.

Итак, одной из вариаций «лишнего» человека в творчестве Тургенева конца 1860-х – начала 1870-х годов станет герой «несчастный». Именно так, «Несчастливая» (1868), называется одна из повестей писателя. Нельзя не согласиться с утверждением Т.Б.Трофимовой, считающей, что эта повесть — «не только осмысление «трагедии русского быта»¹ или уникальный в тургеневской творческой лаборатории опыт в стиле Достоевского² В ней сочетается социально-историческое и общечеловеческое, что «ставит ее в один ряд с другими философскими произведениями Тургенева»³, всегда обращенными к постижению сложной природы человека. В интересном и содержательном исследовании Т.Б.Трофимовой справедливо, на наш взгляд, прослеживается связь, своего рода преемственность, между тургеневским «лишним человеком» 1840–50-х годов и данной повестью. Находя немало общего в этапах жизни Чулкатурина и Сусанны (одинаковое детство, смерть близких людей и похожие переживания по этому поводу, ведение дневников, болезненная реакция на любые действия и слова окружающих), исследователь делает вывод о том, что эти герои «объединены чувством безысходного одиночества, так как оба они “лишние на пиру жизни”». Действительно, мысль о смерти как неизменной и неизбежной закономерности завершения своей «несчастной» и «лишней» жизни, объединяет героев. «Смерть всюду, всюду неизбежная смерть!» (С., 8, 90) — восклицает героиня. Однако в отличие от «лишнего» Чулкатурина, «лишняя» и «несчастливая» Сусанна не просветляется от сознания собственной ничтожности — «несчастья». Мысль о смерти ее не делает проще и яснее, как Чулкатурина. Как замечает Т.Б.Трофимова, у нее нет и «отрадного и светлого воспоминания», например, о саде, которое хранил в себе герой повести «Дневник лишнего человека»⁴. Сусанна сама отчаянно стремится к гибели («лихорадочно надела она плащ, накинула шаль» прощаясь перед самоубийством), но признает, что она безвольна в этом стремлении, а ею властвует predeterminedность. Не случайно именно так она воспринимает и судьбу Ревекки из романа В.Скотта «Айвенго», и судьбу своего племени: «О, бедное, бедное мое племя, племя вечных странников, проклятие лежит на тебе!» (С., 8, 90). И если в романе «Рудин» автор произносит своеобразную молитву за «скитальцев» («И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам!») (С., 5, 322), то в данном случае молитвенное слово бессмысленно, его нет, потому что нет в художественной реальности

¹ Муратов А.Б. Повести и рассказы И.С.Тургенева 1867–1871 годов. Л., 1980. С. 180. Правда, исследователь справедливо полагает, что частная бытовая ситуация в повести Тургенева отражает «коренной вопрос русской жизни», «характерные черты нации и эпохи», то есть представляет собой явление историософии писателя (С. 6).

² Тюхова Е.В. Достоевский и Тургенев: Типологическая общность и родовое своеобразие. Курск, 1981. С. 19–40.

³ Трофимова Т.Б. О повести И.С.Тургенева «Несчастливая» // Русская литература. 2001. №1. С. 205.

⁴ Там же. С.201–202.

повести метафизических предпосылок к тому. Так, даже Библейская легенда о Сусанне, которая как подтекст присутствует в «Несчастной»¹, лишь резко обнажает безбожие земной реальности и «русского быта». Сусанна, героиня повести, в отличие от Библейской Сусанны, лишена молитвы (своей и чужой за нее) и надежды на спасение в инобытии. Иными словами, между двумя Сусаннами лежит огромная пропасть — метафизического свойства. И онтологическая «лишность» человека в «Несчастной» как бы усугубляется, выглядит еще более обреченной и мрачной, чуждой «достоинства» и «величия».

«Фатальный» человек Теглев из «студии» «Стук... стук... стук!», русский Лир Мартын Харлов из повести «Степной король Лир» во многом интересуют Тургенева как характеры, совмещающие в себе те же свойства, что и «лишние» люди ранних повестей: высокое мнение о себе, граничащее, правда, уже с гордыней, и способность к самоуничтожению. Только эти качества осмысляются автором как бы со стороны, как некое нестандартное явление. Не случайно из повествования исчезает собственно лирическое начало, отличавшее всю малую прозу писателя вплоть до середины 1860-х годов, включая «Призраки» и «Довольно»². Писателя интересует человеческий характер и жизнь как «психологический этюд», «студия». Причем удостоиться такого внимания автора может любое человеческое явление, которое имеет статус «необыкновенного» или «необычного». Как справедливо пишет Л.И.Полякова, «Тургенев выделяет в образе какою-то одну, главную черту характера, поражающую своей необычностью»³. Однако «странный» герой Тургенева является лишь иллюзией «необыкновенного». Здесь стоит оговориться. «Странный» герой может быть совершенно обыкновенным, простым человеком, «среднего роста, сутулым» и «пришипетывающим» (Теглев, С., 8, 253), то есть очень напоминать какого-нибудь Чулкатурина. А может быть, как Харлов, богатырем, о чем говорит и его портрет, и сложенные о нем легенды, к которому, казалось бы, не применимы определения «маленький», «лишний», «случайный». Однако в обоих случаях связь с «лишним человеком» ранних повестей Тургенева прослеживается.

¹ Там же. С. 196–200. Интересно, что у Библейской Сусанны, оклеветанной двумя старцами, был заступник Даниил, который и спас ее. В «Несчастной» такой мотив присутствует скрыто и только потенциально, однако в одном из вариантов повести был и действительный, реальный заступник, разночинец Меркул Цилиндров, которого принято типологически относить к Дон Кихотам: Лотман Л.М. Комментарии к повести «Несчастная» // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30-ти тт. Сочинения: В 12-ти тт. М., 1981, Т. 8. С. 450. Однако в тексте у Тургенева Цилиндров характеризуется не только как «энтузиаст», но и как человек «фатальный» (С., 8, 406; курсив мой — И.Б.). Важно также, что писатель отказывается от мотива явного заступничества за Сусанну, считая его, возможно, бессмысленным противопоставлением метафизической силе рока.

² О лирической тенденции, подчиняющей себе эпическое и драматические начала в повестях Тургенева 1860-х годов см.: Новикова Е.Г. «Лирические» повести И.С.Тургенева «Призраки» и «Довольно»: К проблеме жанра // Проблемы метода и жанра. Томск. 1986. Вып. 12. С. 186–206.

³ Полякова Л.И. Повести И.С.Тургенева 70-х годов. Киев, 1983. С. 100.

Так, несчастный Теглев, ставший жертвой своего суеверия, был «сирота», которого «некому было любить смолоду» — и все его «чуждались», с сослуживцами он «находился в отношениях натянутых» (С., 8, 252, 230). Точно так же чуждались и Чулкатурина его приятели — отходили в сторону при встрече. Характерны и похожие размышления героев о своем месте (роли) и призвании. Теглев говорил, что «доселе в него верит», однако считал, что если «в нем когда-нибудь на этот счет возникнут сомнения, то он сумеет разделиться с ними и с жизнью, ибо жизнь потеряет для него всякое значение» (С., 8, 234). Смерть для него в этом случае, как и для Чулкатурина, становилась неким значимым рубежом, устранившим его «нефатальность» или «лишность» (как у Чулкатурина). Оба героя отличались натянутостью, мнительностью, раздражительностью, «самолюбивой возней с самим собою» (С., 8, 234) и — литературностью, она многое определяет в их поведении. Однако в случае с Теглевым писатель не ставил перед собой задачи показать величие «лишнего», «странного», человека¹ — ему важно было, видимо, изучить иную его черту — смутную, темную, суеверную. Это та тема, которая не поднималась писателем в 1850-е годы с такой отчетливостью и выраженностью². Однако едва ли не большую часть истории Теглева объясняют слова, сказанные когда-то Чулкатуриным: «Несчастье людей одиноких и робких — от самолюбия робких — состоит именно в том, что они, имея глаза и даже растарашив их, ничего не видят или видят все в ложном свете, словно сквозь окрашенные очки» (С., 4, 184). «Окрашенные очки» Теглева — это его марлинизм, «вера в судьбу, в звезду, в силу характера, поза и фраза — и тоска пустоты; тревожные волнения мелкого самолюбия, <...> плохое воспитание, невежество» (С., 8, 228–229).

«Странность» Харлова, на первый взгляд, ничего общего не имеет со странностью Теглева или «лишностью» Чулкатурина и гамлетовским сознанием. Однако мысль о собственной бренности и ничтожности, которая его с некоторых пор постоянно тревожила и которая многое изменила в его жизни, роднит его и с Чулкатуриным, и с героем «Довольно», и с героями многих других повестей. Собственно, не приди эта мысль в голову Мартыну Харлову, что называется, не было бы и «повести», не было бы и самой «шекспировской ситуации». Его боязнь смерти, которая свидетельствует «о бренности, о том, что все пойдет прахом, увянет, яко былие; преидет — и не будет», определяет все его поступки,

¹ Однако мысль о том, что Теглев представлял собой не просто набор ложных риторических фраз и скрывал за ними свою ничтожность и пустоту подкрепляется вставной историей о мелодраматической барыне, потерявшей сына, о которой поведал рассказчик. Ее напускное, как ему изначально показалось, горе, было на самом деле глубоким и искренним. И рассказчик приходит к выводу: «С тех пор я стал гораздо осторожнее в своих суждениях и гораздо меньше доверял собственным впечатлениям» (С., 8, 240). То есть натура героя также является амбивалентной, в его странности есть нечто трогательное и искреннее.

² Однако элементы этой темы прослеживаются, например, в образе «необыкновенной» и «странной» старухи Ельцовой в «Фаусте», которая также верила в магическую силу книг, «действующих на воображение» (С., 5, 96, 98). Свою собственную жизнь и жизнь дочери она выстраивала в четком соотношении с литературой, книгой (символически эту роль выполняет «Манон Леско» Прево).

является той «необыкновенной» чертой, которая относит Харлова к типу «странных» героев. Причем наличие этой черты и ее следствие — непредсказуемость гордыни, тоски, удачи, страха и смиренного уничтожения — подчеркиваются как исключительно русское явление: «Русский был человек» (С., 8, 165).

Справедливость и оправданность страха смерти, который испытывал Харлов, подтверждается не только утверждением, что «все бывает, все случается» и общим строем повествования, но и философской сентенцией рассказчика, созвучной «странной» мысли Харлова: «Все на свете — и хорошее и дурное — дается человеку не по его заслугам, а вследствие каких-то еще неизвестных, но логических законов, на которые я даже указывать не берусь, хоть иногда мне кажется, что я смутно чувствую их» (С., 8, 225).

Одним из вариантов «странного» героя является в поздних сочинениях Тургенева герой «отчаянный». В «отчаянном» характере Миши Полтева из «студии» «Отчаянный» проявилось «нечто неистовое, какое-то бешенство самоистребления» (С., 10, 31). Эта черта, в сущности, содержалась и в Чулкатурине, и в Гамлете Щигровского уезда, только в менее неистовой, «оглашенной» форме. Полтев, как и Чулкатурин, «самого себя истреблять <...> готов был всячески и во всякое время» (С., 10, 33). Как Гамлет Щигровского уезда, он испытывает странную радость и удовольствие от собственного уничтожения. Рассказчик сообщает, что герой «понемногу спустился до последних унижений». «Он раз до того дошел, что в Т...м дворянском собрании выставил на столе кружку с надписью: “Всякий, кому покажется лестным щелкнуть по носу столбового дворянина Полтева (подлинные документы при сем прилагаются), может удовлетворить свое желание, положивши рубль в сию кружку”» (С., 10, 37).

«Отчаянность» Полтева, хотя отчасти и обусловлена социальными или общественно-историческими причинами (Миша говорит, что не может жить в «барском треклятом доме», что ему «гадко», «совестно так спокойно жить», размышляет «о бедности, о несправедливости, о России» (С., 10, 43; 33)), в целом автором оценивается как «беспредметная» (С., 10, 27), а потому приобретает метафизический смысл. Не случайно параллельно говорится о похожей на «беспредметную отчаянность» «беспредметной восторженности» некоторых людей. Мысли о собственном несовершенстве, которые посещали Полтева, упреки в том, что он «никому добра не делал, не помогал, не трудился», был «белоручкой» (С., 10, 45), являются, в сущности, своеобразным способом самоуничтожения и самоистребления. Иногда даже сцены, где описывается Мишин «протест» против несправедливости, — например, протест против «афериста», лишившего Мишу состояния, — намеренно подчеркивают юродство, какое-то кривляние героя. Не случайно Миша говорит при прощании со своим дядей, что его «спасти нельзя» (С., 10, 44). Весь его жизненный путь — это верное движение к смерти, о которой, кстати, герой нередко думает и которая чревата исчезновением, а не спасением. К концу своей недолгой жизни Миша «утихает», смиряется, как бы бесследно исчезает, не оставляя по себе следа.

Сущность «отчаянности» объясняется автором в финале «студии» «Отчаянный» как «жажда самоистребления, тоска, неудовлетворенность». В этом качестве она оказывается родственна «лишности» тургеневского героя повестей преды-

душих десятилетий. Подчеркивается писателем и онтологическая обусловленность «отчаянности». Не случайна в этой связи заключительная фраза «студии»: «А с чего все это (тоска, самоистребление, неудовлетворенность — И.Б.) берется, представляю судить — именно философу» (С., 10, 46).

В «Рассказе отца Алексея» писателем исследуется тоже тип «отчаянного» (С., 9, 127). В сыне отца Алексея Якове также подчеркивается «самоистребление», только проявляется оно иначе, чем в Мише Полтеве. Начало процесса самоистребления было связано с самоисследованием героя. «...Боюсь я самого себя, ибо много размышлять начал», — говорит он (С., 9, 123). «Сомнение» в себе — это та «мысль», которая, по словам рассказчика, «затесалась в голову» Якову. Она, впрочем, как и в случае с Мишей Полтевым, имела социальное выражение. «Ближним, говорит, хочу помогать», — сообщает о Якове отец Алексей. Однако и здесь идея служения людям оказывается вторичной по отношению к «отчаянности», которая выстраивает и определяет весь путь героя. Мысль о помощи ближним сменяется «равнодушием» — «ему точно все свое опостытело», — каменностью и дикостью, а затем и «звериностью» (С., 9, 124, 130). В произведении недвусмысленно говорится о причинах «отчаянности» Якова, которые основываются на его сомнении в вере, на признании силы Другого, кто противостоит Богу. «Когда, ты помнишь, я причастился, — говорит Яков отцу, — и частицу еще во рту держал, — вдруг он (в церкви-то это, белым-то днем!) встал передо мною, словно из земли выскочил, и шепчет он мне (а прежде никогда ничего не говаривал)... — шепчет: выплюнь и разотри! Я так и сделал: выплюнул — и ногой растер. И стало быть, я теперь навсегда пропащий — потому что всякое преступление отпускается, но только не преступление против святого духа...». И его «спасти нельзя», как и Мишу Полтева, потому как умер он, по словам отца Алексея, как «бессмысленный червь» (С., 10, 131). Тургенев-писатель не исключает и другой трактовки событий, изложенных в «Рассказе отца Алексея». Все происшедшее с Яковым могло быть следствием его галлюцинаций, болезни. Однако для самого героя, а также для рассказчика «отчаянность», без сомнения, связана с потерей им веры, искушением, что делает «отчаянного» Якова «навсегда пропащим».

* * *

Таким образом, герой тургеневской повести формировался на основе противопоставления герою русской романной традиции. Этот процесс начался еще в первых стихотворных повестях (новеллах) писателя и продолжился в повестях прозаических. В тургеневской концепции героя повести решающее значение приобретало представление писателя о «метафизической ничтожности» человека, которое существовало в его дуалистическом мировидении наряду с верой в его «метафизическую устойчивость». В повести герой типологически осмысливается как «лишний человек». Его «лишность» связана не столько с социальной или общественной ролью, сколько с осмыслением себя, своего места во вселенной. Земное существование человека признается героем как минутное, вечное, брэнное,

видится бесконечно малой точкой по сравнению с безмерностью вечности. Отсюда собственная «лишность» воспринимается как неизбежность чего-то малого, незначительного, уничтожительного. Герой, сознающий свою «лишность», как правило, горд этим сознанием и велик и значителен в глазах автора.

В повести тип «лишнего человека» имеет свои оттенки значений и смыслов, образует свою типологическую парадигму. Как правило, «лишний человек» представляется автором как «замечательный» и «необыкновенный», особенно в повестях 1840 – начала 1850-х годов. «Необыкновенность» героя состоит в том, что он понимает обыкновенность и простоту жизни, а также свою незначительность (в сущности, обыкновенность) и ничтожность. Он горд этим сознанием и с удовольствием и радостью предается самоуничтожению. Оппозицию ему иногда составляет герой «обыкновенный», то есть лишенный рефлексии, самосознания. Он, как правило, благополучен и счастлив, но эти качества оцениваются как ложные, чреватые пошлостью. Оппозиция «необыкновенный» — «обыкновенный» (вторая часть оппозиции может отсутствовать, но подразумеваться) сохраняется и применительно к героям тургеневских повестей и во многом также полемична по отношению к типологии женских образов в романе «Евгений Онегин». Однако амбивалентная сущность характера героини выражается еще в том, что она является не только «жертвой» «тайных сил» Неведомого, но и сама как бы причастна ему.

В повестях 1850–1860-х годов образ «лишнего человека», сохраняющего в целом черты человека «необыкновенного», дополняется новыми смыслами. «Метафизическая ничтожность» человека осмысливается чаще в соотношении с вечностью искусства. Искусство («эстетизированные переживания»), как и любовь, способны вознести и возвеличить человека и в его глазах все земное, однако не могут повлиять на его «метафизическую неустойчивость». Вечное искусство только укрепляет человека в мысли о собственной конечности, беспольности, о неизбежности смерти как пустоты. Однако со временем и искусство предстает в повестях Тургенева как явление брэнное, и любовь все больше обнаруживает свою разрушительную сторону. Потому трагизм «ничтожности» человека приобретает более острое звучание.

В повестях и рассказах («студиях») последующих лет, не отказываясь от доминирующей в нероманном повествовательном жанре установки на «метафизическую неустойчивость» всего человеческого, Тургенев обратился к художественному освоению иных черт «лишнего человека». Герой теперь характеризуется не как «необыкновенный», а как «странный». В типологической парадигме «странного» героя будут представлены разные оттенки этого качества: «несчастный», «фатальный», «отчаянный».

В типе «лишнего человека» актуализируется гамлетовская доминанта. Герой повести сосредоточен на себе, а его существование замкнуто во времени и пространстве.

2.1.2. Концепция романного героя в свете типологии

Роман Тургенева, несмотря на свое несомненное генетическое родство с повестью, характеризовался особым жанровым содержанием. Исследователи, видящие истоки рождения тургеневского романа в его же повести, отмечают, что нельзя говорить здесь ни о каком «механическом переносе» компонентов повести в роман¹. Наоборот, в романе по сравнению с повестью «происходит процесс, характеризующийся появлением нового качества»².

Качественно иным является и романский герой. Он отражает, как и тургеневский роман, одну из сторон противоречивого мировидения писателя. При этом, как уже отмечалось, романский герой, как и герой повести, представляет собой единство противоположных тенденций, амбивалентность «крайних граней» гамлетовского и донкихотского начал. Однако определяющей в концепции романного героя будет доминанта Дон Кихота.

Не справившись с большим эпическим заданием своего первого задуманного романа «Два поколения», но так и не оставив мысли о его завершении, Тургенев начинает работу над романом «Рудин». Не будучи твердо уверенным в жанровой принадлежности своего будущего сочинения, писатель, однако, уже летом 1855 года, в момент интенсивной работы над романом, отмечал, что «Рудин» — это его «последняя попытка» (П., 2, 282) написать нечто вроде его незаконченного романа «Два поколения». Хотя, без сомнения, Тургенев понимал и чувствовал огромную разницу между ними. Очевидно, что в новом романе акцент был сделан не на эпические силы, которые этот жанр, безусловно, содержит, а на героя, в романном пути которого воплотилась судьба современной личности³. Потому собственно жанровое содержание «Рудина» обусловлено не только и не столько «расширением и углублением его социально-исторических рамок» и «выходом за пределы индивидуально-психологической проблематики»⁴, а особой романной концепцией героя. Новый роман Тургенева «Рудин» действительно справедливо считать романом «героическим» («культурно-героическим»), как полагал Л.В.Пумпянский. Только не потому что «в героическом романе совершается непрерывный суд над лицом» и идет речь «об общей социальной качественности героя»⁵, а в силу особой, центральной позиции героя и его собственно романной концепции.

Известно, что Тургенев очень заботился о «правильном» впечатлении, которое должно было произвести его сочинение на окружающих: его волновало,

¹ Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция... С. 168.

² Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 254.

³ О неприятии Тургеневым романа как разновидности эпоса («Семейной хроники» С.Т.Аксакова) или «безгеройного» романа А.Ф.Писемского и Д.В.Григоровича см.: Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция... С. 158–160.

⁴ Габель М.О. Комментарий к роману «Рудин» // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1981. Т. 5. С. 473.

⁵ Пумпянский Л.В. Статьи о Тургеневе // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 381.

«вышел ли Рудин действительно умным среди остальных, которые умничают»¹. Причем важно, что такие опасения возникали у писателя уже на первом этапе работы над романом летом 1855 года, до значительной его переработки осенью того же года, когда начался процесс героизации Рудина².

В исследовательской литературе о Тургеневе утвердилось мнение, что «первая редакция произведения представляла в жанровом отношении повесть». «Она построена на одном эпизоде из жизни героя — его двухмесячном пребывании в имении Ласунской. Развязкой действия является внезапный, после объяснения с Натальей, отъезд Рудина. Последняя сцена с разговором о нем Липиной, Лежнева, Басистова, Пигасова — эпилог, где намечена последующая судьба всех действующих лиц». В этой еще «повести», а не романе, как считает М.О.Габель, Рудин «проявляет себя только в узкой области чувства»³, а потому не дотягивает до романного героя с широким социально-историческим диапазоном. И только эпилог — встреча с Лежневым, а затем и гибель на баррикадах — придадут повести эпическое звучание.

Это совершенно справедливое утверждение требует, с нашей точки зрения, некоторого уточнения. Очень многое из нового «романного» качества в «Рудине» было связано именно с главным героем, с содержанием этого образа, что должно было проявиться и сказаться уже в первой редакции и о чем косвенно свидетельствует забота писателя о «правильном» впечатлении от героя. Ведь Тургенев писал роман, все силы которого были сосредоточены в герое.

Образ Рудина действительно выделялся на фоне тургеневской повествовательной прозы 1840 – начала 1850-х годов. Он был, конечно, отчасти похож на «необыкновенного» или «замечательного», то есть «лишнего человека» тургеневских повестей. Но при этом было в нем нечто, исключающее его из разряда «необыкновенных» «лишних людей». В первоначальном варианте заглавия герой был заявлен как «гениальная натура». В дальнейшем, изменив заглавие, Тургенев тем не менее не отказался от выделения в герое именно этого качества, да и не мог отказаться. В одну из заключительных сцен романа, происходящих спустя около двух лет после основных событий, писатель включил суждения о Рудине других героев. Лежнев, бывший оппонент Рудина, предложил собравшимся вместе Пигасову, Басистову, Александре Павловне Липиной выпить за здоровье Рудина. При этом Лежнев дал герою высокую оценку: «Я знаю его хорошо, <...> недостатки его мне хорошо известны. Они тем более выступают наружу, что *сам он не мелкий человек*». Лежнева «подхватывает» Басистов и произносит ту характеристику, которая изначально была вынесена в заглавие: «Рудин — гениальная натура!» (С., 5, 303; курсив мой — И.Б.). Под сомнение, правда, попадает факт наличия в Рудине «натуры» («В том-то вся его беда, что натуры-то собственно в

¹ И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х тт. М., 1983. Т. 1. С. 222.

² См. об этом подробнее: Габель М.О. Творческая история романа «Рудин» // ЛН, Т. 76. В работе Л.М.Долотовой высказываются сомнения в изначальной критической обрисовке главного героя, которая разрушала целостность тургеневского замысла: Долотова Л.М. «Рудин»: прототип, герой, автор // И.С.Тургенев в современном мире. — М., 1987.

³ Габель М.О. Творческая история романа «Рудин»... С. 29.

нем нет...», «крови нет», — говорит Лежнев), однако «гениальность» Рудина не отрицается. «Гениальность» — это «самобытный, творческий дар», «созидательная способность», как трактуется это понятие В.И.Далем. Однако эта тургеневская «терминология», видимо, имела также немецкие истоки, о чем речь идет в уже упоминавшемся исследовании Г.А.Тиме, где говорится о философско-генетических корнях тургеневского героя с «инстинктом гениальности»¹. Такая «гениальность», «созидательная способность» была и у Рудина, более того — это качество являлось сущностным, наиболее значимым. У него не было «силы деятельности» (С., 5, 304), как сказал Лежнев, но «созидательная способность» была, и именно ее он высоко и оценивал.

«Гениальность» как «высшая созидательная способность» задает тон всему в образе Рудина и разительно отличает его от «необыкновенных» людей (Андрей Колосов, Гамлет Щигровского уезда) или собственно «лишних людей» (Чулкатури-рин). Это различие становится тем более очевидным на фоне параллели: Рудин — Пигасов. Последний оказывается близок «лишнему человеку» Чулкатури-ну. Он, подобно герою «Дневника лишнего человека», бранит день и час своего появления на свет, считает свою жизнь и жизнь человеческую вообще случайной и ничтожной: Пигасов упоминает о своей матушке, женщине, как он сам говорит, «очень доброй», однако полагает, что она его «обидела» — «тем, что родила» (С., 5, 213). Как о «случайном», говорит о своем рождении Чулкатури-н: «На мое появление природа, очевидно, не рассчитывала и вследствие этого обошлась со мной, как с неожиданным и незванным гостем. Недаром про меня сказал один шутник, большой охотник до преферанса, что моя матушка мною обремизилась» (С., 4, 173). В юности Пигасов хотел быть, как все: занять, в сущности, не свое, а чужое место, подобно Чулкатури-ну, который «во все продолжение жизни <...> постоянно находил свое место занятым, может быть, оттого, что искал это место не там, где бы следовало». Автор рассказывает об «ученых» занятиях Пигасова, которым он хотел посвятить жизнь, но вовсе «не из любви к науке», а чтобы «угнаться за своими товарищами», так как «на всяком другом поприще», как герою казалось, это бы не удалось. Затем была служба — но «он споткнулся, запутался и принужден был выйти в отставку». Потом — женитьба «на богатой полуобразованной помещице». Теперь, подобно Гамлету Щигровского уезда, «он доживал свой век одиноко, разъезжал по соседям, <...> которые принимали его с каким-то напряженным полухохотом, хотя серьезного страха он им не внушал...» (С., 5, 211), и был мастером «парадоксов». Это, как и в случае с героями тургеневских повестей, была своеобразная реакция на пустоту и ничтожество человеческой жизни.

Но Пигасов оказывается своеобразной романной пародией на «лишнего человека» тургеневских повестей. Это характер, доведенный до крайней степени, данный как бы в избытке. Он, может быть, и понимает мир лучше, чем осталь-

¹ Тиме Г.А. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетический и типологический аспекты... С. 88.

ные¹, но читатель не видит за ним все же той глубины проникновения в тайны жизни, какая дана, например, герою рассказа «Гамлет Щигровского уезда», «Дневника лишнего человека» или «Фауста». И даже если это допустить, то все равно предполагаемое знание не просветляет Пигасова, не делает его проще и яснее, как Чулкаурина, и не завершается трагическим катарсисом смерти, а ведет в тупик, в желчное душевное подполье. И Тургенев показывает в романе его внутреннюю бесперспективность, пошлую замкнутость, особенно в соотношении с личностью Рудина.

Человек, по мнению Рудина, не должен становиться на путь саморазрушения, подобно Пигасову. Именно в связи с размышлениями о его характере Рудин формулирует свою «концепцию» человека: в отрицании, к которому склонен Пигасов, «полном и всеобщем — нет благодати» (С., 5, 233). Благодать, вообще, то понятие, которое почти не знакомо «лишним людям» в тургеневских повестях. Рудин считает, что самолюбивое отрицание, к которому склонны многие (Пигасов или барон, вместо которого прибыл Рудин к Ласунским), лишает человека правильного понимания жизни: «...жизнь — сущность жизни — ускользает от вашего мелкого и желчного наблюдения» (С., 5, 233).

Для Рудина в человеке важно не отрицание, а созидание. И основой этого созидания является самолюбие. Он «доказывал, что человек без самолюбия ничтожен, что самолюбие — архимедов рычаг, которым землю с места можно сдвинуть, но что в то же время тот только заслуживает название человека, кто умеет овладеть своим самолюбием, как всадник конем, кто свою личность приносит в жертву общему благу...». При этом Рудин различает такие вещи, как «себялюбие» и «самолюбие». «Себялюбие» для него является «самоубийством». «...Но самолюбие, как *деятельное стремление к совершенству*, есть источник всего великого... Да! человеку надо надломить упорный эгоизм своей личности, чтобы дать ей право себя высказывать!» (С., 5, 227; курсив мой — И.Б.). Эта мысль Рудина заслуживает того, чтобы в нее вчитаться внимательнее. Дело в том, что «овладение своим самолюбием» не отрицает личностного начала, а напротив — подразумевает его. Словом, ты можешь и должен «высказывать себя», проявлять себя как личность, «надломив», однако то, что эту личность уничтожает — эгоизм².

Понятие «личности» подразумевает в данном случае память и о себе и о мире, вмещает в тебя нечто большее, чем есть ты сам, и не отрицает индивидуальности (она только зародыш личности). Это требует от человека большого напряжения сил и дано не каждому. Читатель видит, например, что Рудин, который размыш-

¹ В споре с Рудиным Пигасов нападает на «системы», которые, с точки зрения Рудина, «основываются на знании основных законов, начал жизни»; Пигасов же — и, думается, автор с ним согласен — восклицает: «Да их узнать, открыть их нельзя... помиуйте!» (С., 5, 223).

² В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И.Далю слово «эгоизм» определяется как «себялюбие». Слово «личность» восходит к «лицу», то есть несет в себе образ Божий. О категории «личности» в социальных науках и литературоведении см.: Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985. С. 70–89. Исследователь отмечает, что для литературоведческой науки личностный аспект тесно связан с изучением фактов проявления «душевного опыта» героев (С. 84).

ляет о высшем проявлении личности, часто сам не дотягивает до столь высокой планки (не случайно Лежнев сожалеет об отсутствии в Рудине «натуры»). Поэтому герой, например, с таким жаром благодарит недоумевающую Наталью за то, что та напоминает ему о необходимости быть обращенным к людям (глава V). Резкая перемена настроения от разочарования к воодушевлению — не знак позерства. Она во многом продиктована его искренней признательностью Наталье за помощь в минуты слабости.

Кстати, только что упомянутый фрагмент пятой главы нередко в исследовательской литературе рассматривается как один из примеров чрезмерности красноречия Рудина, ставившегося в вину герою. Однако сущность «слова» героя, а потому и функциональная роль речей в его характеристике, думается, куда более сложная и далеко не однозначно негативная. Скорее наоборот. Тургенев подробно описывает в романе не сами речи Рудина, а впечатление, общий образ этих речей. «Обилие мыслей мешало Рудину выражаться определительно и точно. Образы сменялись образами; сравнения, то неожиданно смелые, то поразительно верные, возникали за сравнениями. Не самодовольной изысканностью опытного говоруна — вдохновением дышала его нетерпеливая импровизация. Он не искал слов: они сами послушно и свободно приходили к нему на уста, и каждое слово, казалось, так и лилось прямо из души, пылало всем жаром убеждения. Рудин владел едва ли не высшей тайной — музыкой красноречия» (С., 5, 229). Герой — мастер слова, в самом высоком значении. Его слова вселяют надежду, несут собой свет, зажигают сердца. Рудин — не «говорун», его слово — «вдохновенно», оно совершенно — «музыка красноречия».

«Все мысли Рудина казались обращенными в будущее; это придавало им что-то стремительное, молодое...», — пишет автор (С., 5, 230). Он также отмечает, что Рудиным владело нечто надмирное, а слова его были как бы высшим откровением. «...Он возвысился до красноречия, до поэзии... Самый звук его голоса, сосредоточенный и тихий, увеличивал обаяние; казалось, его устами говорило что-то высшее, для него самого неожиданное... *Рудин говорил о том, что придает вечное значение временной жизни человека*» (курсив мой — И.Б.; С., 5, 230).

Как уже отмечалось, это был вопрос, волновавший самого писателя и определивший основную проблематику его творчества. Известно, как этот вопрос решался в повести — любовь и искусство могли возвысить человека, но придать его «временной жизни» «вечное значение» не могли, потому что сами были бренны. В романе «Рудин» мысли о «вечном значении временной жизни человека» придан другой ракурс. Герой рассказывает «скандинавскую» легенду: «Царь сидит с своими воинами в темном и длинном сарае, вокруг огня. Дело происходит ночью, зимой¹. Вдруг небольшая птичка влетает в раскрытые двери и вылетает в другие. Царь замечает, что эта птичка, как человек в мире: прилетела из темноты и улетела в темноту, и не долго побывала в тепле и свете...». Если следовать логике тургеневской повести, то легенду на этом должно было бы завершить. Но в романе у нее есть продолжение: «Царь, — возражает самый старый из воинов, — птичка и во

¹ Здесь очень важны символы огня (света душевного), зимы и ночи (внутреннего мрака).

тьме не пропадет и гнездо свое сыщет...». А Рудин заключает: «Точно, наша жизнь быстра и ничтожна; но все великое совершается через людей. Сознание быть орудием тех высших сил должно заменить человеку все другие радости: в самой смерти найдет он жизнь свою, свое гнездо...» (С., 5, 230).

В последней фразе удивительным образом преодолевается онтологический трагизм противоречия жизни и смерти, ведь человек оказывается причастен высшему началу, и потому — «все великое совершается через людей». Интересно, что сама смерть, в повестях воспринимаемая как шаг человека в небытие, здесь приобретает значение, пусть и метафорическое — жизни, качественно, конечно, иной. Важно при этом, что человек, подобно птичке, «во тьме не пропадет», тьма небытия оказывается неабсолютной. Здесь не жизнь чревата смертью, то есть концом, но смерть — жизнью («гнездом»), неким новым рождением.

И автор ценит своего героя, прежде всего, за эту способность почувствовать свою вечность, свое величие. Не величие «ничтожества», а величие «гениальности», «созидательной способности» — как основы «деятельного стремления к совершенству», о котором говорил герой. При этом важно понимать, что сам Рудин — характер не идеальный и не совершенный — Тургенев не любил героев, которые вытянуты в одну струнку, — но он обладает важным качеством. Это качество определяет при всей противоречивости и слабости «натуры» героя его сущность — это «деятельное стремление к совершенству». В дальнейшей тургеневской романистике это качество будет отличать всех центральных героев, независимо от их социального происхождения и исторического времени, тем самым образуя самостоятельный типологический ряд.

Герой «деятельного стремления к совершенству» — вовсе не герой-практик, но его нельзя считать исключительно «абстрактно-умозрительным» (В.А.Недзвецкий), так как область «слова», размышления, в которой он себя чаще всего в романе и реализует, имеет прямое деятельное значение. В этом смысле определяющей становится оценка Лежневым рудинского красноречия: «Доброе слово — тоже дело». В этом сказывается донкихотская «непрактическая практичность», то есть не столько способность действовать, сколько готовность к делу. Однако такой герой способен и к самоотрицанию, и к унынию временному, и даже к отчаянию. В нем немало того, что Тургенев называл чертами Гамлета, но определяющим является не «дух праздного беспокойства» или «червь сомнения», а «огонь любви к истине». Как скажет о Рудине Лежнев: «... и видно, несмотря на все твои дразги, он горит в тебе сильнее, чем во многих, которые даже не считают себя эгоистами...» (С., 5, 320). Автор словно ценит героя не за то, что он есть на самом деле, а за ту надежду, тот потенциал духовной силы, которые он в себе несет.

Интересно, что первый романский герой Тургенева, в вершинном своем потенциале стремящийся к «крайней грани» Дон Кихота, и внешне и внутренне

нередко его напоминает (впрочем, он может нередко напоминать и Гамлета¹)². Рудин, например, вспоминает Дон Кихота, покидая дом Ласунских, его «высокого роста», «седая и сгорбленная» (С., 5, 310) фигура вызывает в памяти героя Сервантеса. Но помимо такого рода внешнего сходства, Рудин и любит так же, как Дон Кихот.

Вообще, вопрос о понимании Рудиным любви и его поведении на rendez-vous один из самых сложных в романе и важных для понимания сущности характера героя и его романной «концепции». Традиционно считается, что Рудин, что называется, не проходит испытание любовью, он оказывается слабым перед более сильной духом Натальей³. Рудина укоряют в том, что он любить не может, между тем как проблема эта представляется нам куда более сложной. Рудин действительно «много и охотно» говорит о любви. Он пишет статью о «трагическом в жизни и в искусстве». Основная мысль статьи — «трагическое значение любви», которую герой, по его же признанию, «не довольно уяснил самому себе» (С., 5, 250)⁴. Это так похоже на то, как думают и понимают любовь герои тургеневских повестей. Но наряду с гамлетовским анализом чувства, есть в понимании любви Рудиным и нечто донкихотское. Достаточно вспомнить рассказанную Лежневым историю, которая когда-то в жизни развела героев в разные стороны. Именно она характеризует Рудина как Дон Кихота. Лежнев был влюблен и об этом поведал Рудину. Тот «пришел в восторг неописанный», тотчас же «пустился вразумлять» друга, «толковал <...> всю важность моего нового положения» (С., 5, 259). Рудин пытался сотворить благо, помочь влюбленным осмыслить то, что с ними происходит. Однако в этой ситуации он выступал как разрушитель, напоминая во многом Дон Кихота. И он был так же простодушен, как Дон Кихот.

Аналогично выглядят и отношения Рудина с Натальей. На ее признание в любви он, не без энтузиазма, присущего всей лежневской истории, отвечает:

¹ Рудин, как и Гамлет в тургеневском понимании, «с наслаждением, преувеличенно бранит себя, постоянно наблюдая за собою, вечно глядя внутрь себя, он знает до тонкости все свои недостатки, презирает их, презирает самого себя...» (С., 5, 333). Это качество с очевидностью проявляется и в диалогах с Натальей, и в прощальном письме Рудина.

² Г.А.Тиме считает именно Рудина «первой попыткой соединения в одном конкретном персонаже двух тенденций, резко выделенных в <...> эссе «Гамлет и Дон Кихот» — И.Б.): Тиме Г.А. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетический и типологический аспекты... С. 61. Сам же Тургенев полагал, как уже отмечалось выше, что такое соединение неизбежно в любом человеке. Однако в Рудине оно, действительно, особо заметно.

³ Тургенев и сам почти соглашался с таким мнением о его герое (П., 2, 584). Правда, при этом он не без иронии замечал в письме к М.Н.Толстой, которая считала чувства Натальи более сильными: «В делах сердца женщины — непогрешительные судьи — и нашему брату следует их слушаться» (П., 2, 303).

⁴ Для Натальи ясно, в чем состоит «трагическое значение любви» — «это несчастная любовь». Но Рудин (и автор с ним согласен) ей возражает: «Вовсе нет! Это скорее комическая сторона любви... Вопрос этот надобно совсем иначе поставить... надо поглубже зачерпнуть... Любовь! В ней все тайна: как она приходит, как развивается, как исчезает» (С., 5, 250).

«Ваша тайна мне известна». И героиня, и читатели уверены, что Рудин знает о том, что происходит в ее душе. Но герой, характеризуя избранника Натальи — «он человек прекрасный; он сумеет оценить вас; он не измят жизнь — он прост и ясен душою... он составит ваше счастье» (С., 5, 265) — имеет в виду Волынцева. Рудин — устроитель чужих судеб, но не своей собственной. Он понимает, что Наталья ему дорога, однако и чувствует, что она не стоит его любви (С., 5, 283).

Рудин-энтузиаст любит Наталью, как он сам позже напишет ей, «любовью воображения» (Т. 5, с. 293), сродни тому, как любит Дон Кихот в представлении Тургенева — «идеально, чисто». Чувства Рудина лишены практической стороны, они, как и у Дон Кихота¹, «стыдливы и безгрешны, и едва ли в тайной глубине своего сердца надеется он на конечное соединение с Дульциней (в случае Рудина — с Натальей — И.Б.), едва ли не страшится он этого соединения!» (С., 5, 338). Поэтому практическая решимость героини так его пугает. Он пасует перед ней, видимо, точно так же, как спасовал бы Дон Кихот. А мысли Рудина, изложенные в письме к Наталье о страхе ответственности перед любимым человеком (С., 5, 295), которые, конечно, нельзя игнорировать, но нельзя и возводить в абсолюты, рождались в душе героя в момент гамлетовского отчаяния и скорбного примирения, что знакомо тургеневским «лишним людям» и не чуждо оказывается и Рудину.

Герой следующего романа Тургенева «Дворянское гнездо» Лаврецкий с точки зрения «внешней типологии» вовсе не похож на Рудина. Лаврецкий не любит, как Рудин, красноречиво философствовать, его родовое прошлое, быт, поведение и проч. разительно отличны от рудинского. Он ближе к герою толстовского склада (Левину) или же тургеневскому герою-«постепеновцу» Соломину, или Литвинову, герою «здорового дюжинного рассудка». Г.А.Тиме предлагает типологическую оппозицию: герой с «инстинктом гениальности» и герой «здорового дюжинного рассудка», которая в творчестве Тургенева восходит к категориям классической немецкой философии (*Verstand* (логический разум) и *Vernunft* (рассудок)). Однако исследователь, опираясь на мнение В.В.Зеньковского, утверждает, что на русской почве эти категории имели «тенденцию к отождествлению»². И, действительно, Рудин и Лаврецкий гораздо ближе между собой, чем это может показаться. Не случайно эти романы (включая и «Накануне») создавались как бы под аккомпанемент интенсивных размышлений писателя о Гамлете и Дон Кихоте: к непосредственной работе над статьей Тургенев приступил осенью 1856 года, когда был закончен «Рудин», а окончательно она будет завершена в декабре 1859 года, спустя год после написания «Дворянского гнезда».

Развитие образа Лаврецкого связано не столько со становлением характера героя и его эволюцией, сколько с обнаружением в его «натуре» качеств «деятельного стремления к совершенству». Выявить эти качества в герое помогает мощная донкихотская оркестровка, можно метафорически сказать «пафос», идейно-эмоциональная направленность всего того, что происходит с героем.

¹ Идеальная и чистая любовь Дон Кихота противопоставляется любви Гамлета, «чувственной и сластолюбивой».

² Тиме Г.А. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетический и типологический аспекты... С. 88.

Одно из самых важных событий в личностном становлении Лаврецкого — это его встреча с бывшим студенческим товарищем Михалевичем, который с очевидностью напоминает Рудина. Сходство героев становится еще более явным в свете их единого пра-образа — Дон Кихота.

О типологической близости Михалевича к Дон Кихоту в тургеневедении говорилось давно: указывалось как на внешнее сходство, так и на внутренний энтузиазм и веру¹. Последний момент представляется нам исключительно важным. Известно, что в своей трактовке образов Шекспира и Сервантеса Тургенев нередко отступал от оригинальных текстов, уходил от культурно-исторической конкретики произведений. На первый план он выдвигал сущностные, универсальные черты этих характеров. И ключевой точкой в оппозиции Гамлет — Дон Кихот является не столько пассивность или деятельность, скептицизм или энтузиазм, эгоизм или самопожертвование, сколько принцип веры, веры сердечной.

Действительно, Михалевич показан в романе человеком, в ком произошел тот необходимый «перелом», о котором позже уже в связи с Лаврецким скажет автор. Этот перелом состоял в обретении веры как прочной духовной опоры. Об этом свидетельствуют многочисленные реминисценции в речи Михалевича из Евангелия, отмеченные в комментариях к полному собранию сочинений писателя, размышления о судьбе и Промысле, даже его стихи. Так, рассуждая о счастье, он обращается к евангельским образам — «птиц небесных» и «лилий долины» (Мф., VI); разговор о «самоустроении» человека Михалевич подкрепляет рассуждением о доме, построенном на песке как символе безрассудного строительства, всего преходящего в человеческой жизни (Мф., VII): «Ибо ты искал опоры там, где ее найти нельзя, ибо ты строил свой дом на зыбком песке...» (С, 6, 76–76), — скажет он Лаврецкому о его прошлой жизни.

Михалевич, не изменившись «в важном, существенном», веря «по-прежнему в добро, в истину» (С, 6, 74), теперь иначе смотрит и на свою прошлую жизнь, и на идеалы добра и истины. Это принципиальное отличие основано опять же на вере —

¹ «Михалевич напоминает собою Дон Кихота. Романтик, идеалист и поэт в душе, он чужд всяких эгоистических и своекорыстных расчетов. Неизменный мечтатель, он никогда не может быть практическим человеком; но он вечно стремится к деятельности, деятельности возвышенной и благородной. Подобные ему люди сами никакого дела не сделают; но они будят жизнь, не дают ей покрыться плесенью и толкают на дело тех, кто способен к нему <...>. В них жизнь никогда не останавливается, вечно кипит горячим ключом»: Незеленов А.И. Тургенев в его произведениях // Незеленов А.И. Собр. соч.: В 6-ти тт. СПб., 1889–1903. Т. 2. С. 169. Т.П. Голованова в комментариях к роману «Дворянское гнездо» отмечает также черты «внешнего “донкихотства”» Михалевича: «его облик («человек высокого роста и худой», «окутанный в какой-то испанский плащ с порыжелым воротником и львиными лапами вместо застёжек»); «беззаветную влюбленность в «гаиштенную и чернокудрую» красавицу, сомнительная репутация которой не мешала ей быть воспетой стихами, достойными прекрасной Дульцинеи»; основную самохарактеристику Михалевича: «... я по-прежнему верю в добро, в истину; но я не только верю, — я верую теперь, да — я верую, верую»: Голованова Т.П. Комментарии к роману «Дворянское гнездо» // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1981. Т. 6. С. 385.

сущностной черте и Дон Кихота. Интересна в этой связи одна оговорка героя и то, как он ее исправит. Размышляя о своей неудавшейся любви и других невзгодах, он скажет: «Положим, положим; я был орудием судьбы, — впрочем, что это я вру, — судьбы тут нету; старая привычка неточно выражаться» (С, 6, 75; выделено мной — И.Б.). Вера в судьбу, философский фатализм, сменяется «верованием», признанием Промысла Божьего. Да и стихи

Новым чувствам всем сердцем отдался,
Как ребенок душою я стал:
И я сжег все, чему поклонялся,
Поклонился всему, что сжигал (С., 6, 75)

имеют свой глубокий смысл. Они восходят к преданию о Хлодвиге 1, принявшем христианство. Крестивший его архиепископ сказал ставшую впоследствии знаменитой фразу: «Поклонись тому, что сжигал, и сожги то, чему поклонялся», — которая часто потом цитировалась историками Франции¹. Именно обретение веры дает силу и необходимую «подпору»² Михалевичу. Не случайно в его знаменитой триаде «религия, прогресс, человечность» (С., 6, 79) на первом месте стоит осознание необходимости веры, а уже как следствие — соподчинение — прогресс и человечность³. Михалевич призывает Лаврецкого не только к необходимости практических действий (обеспечить быт крестьян), но и внушает ему мысль о внутреннем «деятельном совершенствовании». Это не менее важно и, по сути, включает в себя практическую пользу⁴. Понятия «религия, прогресс, человечность» соединяются в сложной, глубинной идее добра. Не случайно «многие из слов Михалевича неотразимо вошли в душу» Лаврецкого: «Будь только человек добр, — его никто отразить не может» (С., 6, 79)⁵.

Однако Лаврецкий не «Дон Кихот» Михалевич, его характер не столь однозначен. Но он испытывает серьезное влияние донкихотства Михалевича, которое подкрепляется и религиозностью Лизы, также оказавшей немалое воздействие на

¹ Голованова Т.П. Комментарий к роману «Дворянское гнездо»... С. 424. На этот же смысл стихов Михалевича обращает внимание В.М. Маркович, однако этот факт включается в общий строй размышлений об имени Лаврецкого (Федор — Феодор Стратилат), который, в свою очередь, ведется «на уровне самых общих ситуативных схем». Но сам образ Михалевича и его идеалы связываются исследователем лишь с «философией, наукой», а не с религией и верой: Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 166, 149.

² О необходимости «подпоры» в жизни человека рассуждает Рудин.

³ Доминантное начало идеи социального прогресса в романистике Тургенева было признано в советском тургенеvedении и до сих пор еще принимается как основополагающее.

⁴ О религиозном аспекте социальной темы в романе «Дворянское гнездо» см.: Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 66–68.

⁵ Глубоко несправедливыми представляются в свете сказанного выше сближения энтузиазма Михалевича и жажды наслаждений Варвары Павловны Лаврецкой — якобы они являются «возвышенно-героической и животво-эгоистической ипостасями индивидуалистического сознания»: Лучников М.Ю. Сюжет и диалог в «Дворянском гнезде» И.С.Тургенева // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово. 1982. С. 110.

Лаврецкого. Для писателя важно, что герой сам в себе обнаруживает возможность донкихотства, как дар потенциально достижимый, но не достигаемый в абсолюте. Однако в себе герой этот «абсолют» ощущает.

Михалевич и Лиза, как непосредственные «факторы влияния» на Лаврецкого, лишь пробудили в герое то, что было в нем самом — внутреннюю духовную деятельную неуспокоенность. Несмотря на то, что воспитание, родовая наследственность, построенная на чрезмерных крайностях (они сказывались и в деспотичном прадеде, и в прожигающем и растрачивающем жизнь деде, и в отце — вольтерьянце, к старости обратившемся к слепой вере) «посеяли путаницу» в голове у Лаврецкого (С., 6, 41), он стремился «преодолеть недостатки своего воспитания». И когда он оказался в Москве и «заколдованный круг расторгся», он все еще «продолжал стоять на одном месте, замкнутый и сжатый в себе самом» (С., 6, 43). Но тем не менее герой чувствовал противоестественность такого состояния «сжатости» и «замкнутости» в отличие от «лишнего человека» повестей, испытывающего радостное чувство по этому поводу. И потому Лаврецкий «надел студентский мундир», не боясь насмешек и «чужих толков» (в отличие от равнения героя повести на чужое мнение). Его внутренняя неуспокоенность проявилась и в том, когда он во время жития в Париже, вдали от родины, не мог и не желал опять замыкаться в себе, думал о необходимости внутреннего труда, деятельности. «Он читал газеты, слушал лекции в Sorbonne и College de France, следил за прениями палат, принялся за перевод известного ученого сочинения об ирригациях. «Я не теряю времени, — думал он, — все это полезно; но к будущей зиме надобно непременно вернуться в Россию и приняться за дело». «Трудно сказать, — добавляет автор, — ясно ли он сознавал, в чем собственно состояло это дело...» (С., 6, 51). Некоторая неясность мысли нисколько не нивелирует в данном случае внутренний порыв героя.

Скептицизм, «подготовленный опытами жизни, воспитанием», который «окончательно забрался в душу» Лаврецкого после разрыва с женой, боролся в его душе со «здоровой природой». Автор пояснит это так: «Он не был рожден страдальцем» (С., 6, 54–55). Герой, «прислушиваясь к тишине» деревенской жизни, тем самым присушивается и к себе и находит источник, пусть даже очень слабый, тепла, весеннего возрождения, стремления к деятельности.

Автор акцентирует внимание на «переломе», который испытал Лаврецкий, «без которого нельзя остаться порядочным человеком до конца»: «он действительно перестал думать о собственном счастье, о своекорыстных целях. <...> Тот уже может быть доволен, кто не утратил веры в добро, постоянство воли, охоты к деятельности» (С., 5, 157). Думается, что этот «перелом» обусловлен не только «смирением» героя «перед народной правдой»¹, но прежде всего обнаружением им в самом себе духовных сил, и даже возможности веры. Этот смысл романа был отмечен еще Н.А.Добролюбовым — критиком, чутко относящимся именно к мировоззренческой позиции героя. Он не без сожаления и некоего удивления отмечал, что Лаврецкий часто «изменяет одной из родовых черт своего типа», и

¹ Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 149.

«во всем романе робко склоняется перед неизбежностью ее (Лизы — И.Б.) понятий и ни разу не смеет приступить к ней с холодными разуверениями»¹.

Мысли о необходимости прощения для того, чтобы быть прощенным самому, о том, что «будь только человек добр — его никто отразить не может», стали прочной опорой сомневавшемуся Лаврецкому. И в финале романа он предстает перед читателем «надломившим упорный эгоизм своей личности» для того, чтобы «иметь право себя высказывать» («Рудин»). Этот путь был для героя мучительным и сложным, но возможным. Образ Лаврецкого, не лишаясь противоречивости, амбивалентности (Гамлет — Дон Кихот), цементируется донкихотской идеей веры и добра, «деятельного стремления к совершенству».

В целом роман «Дворянское гнездо» весь пронизан идеей добра. «Добрый» — один из самых частых эпитетов, характеризующих Лизу Калитину, речи Михалевича. Открытие в человеке вообще и в себе самом доброго начала стало началом духовного возрождения Лаврецкого, своеобразным вектором движения его души. «Жажда» «деятельного добра» (С., 6, 183) отличает и искания центральных персонажей романа «Накануне».

Стоит отметить, что в «Накануне» неизмеримо вырос по сравнению с первым романом «Рудин» и даже с «Дворянским гнездом» центризм героини. Хотя образ Лизы Калитиной никак нельзя назвать «второстепенным» — как известно, Тургенев не возражал против того, чтобы роман назывался «Лиза» в английском переводе². В исследовательской литературе также обращалось внимание на разрушение в «Дворянском гнезде» «моноцентризма» героя (он был свойственен роману «Рудин») ³. При этом Лиза Калитина так же, как и Лаврецкий, обнаруживает, открывает сама в себе на протяжении романа те качества, которые ей уже были свойственны и проявлялись в большей или меньшей степени. А потому уход Лизы в монастырь не объясним ее личными невзгодами и неудачами. Он глубоко закономерен — как итог ее религиозного чувства. Не случайно Тургенев дополнил окончательный вариант романа главой о детстве Лизы, о ее радостной и открытой любви к Богу. Эту особенность образа Лизы Калитиной подметил еще Д.Н.Овсяннико-Куликовский. Размышляя о влиянии на Лизу ее няни Агафьи, исследователь пришел к заключению, что это влияние «могло оказаться столь могущественным только потому, что сама натура Лизы была от рождения наделена задатками глубо-

¹ Добролюбов Н.А. Когда же придет настоящий день? // Добролюбов Н.А. Литературная критика: В 2-х тт. Л., 1984. Т. 2. С. 187.

² В письме В.Рольстону от 8 дек. 1868 года Тургенев писал: «Я нахожу, что заглавие «Лиза» очень удачное, тем более что название «Дворянское гнездо» — не совсем точное и было выбрано не мной, а моим издателем» (П., 7, 415). Возможно, как утверждают комментаторы романа в полном собрании сочинений писателя, первоначально на стадии замысла (1856–57 гг.) роман имел другое название, однако окончательный выбор заглавия был за автором, а не за издателями.

³ См., например: Маркович В.М. Между эпосом и трагедией: О художественной структуре романа И.С.Тургенева «Дворянское гнездо» // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 54–55.

кой, всепоглощающей религиозности». «Когда Агафья рассказывала ей «о пречистой деве, о святых угодниках, которые жили в пустынях, терпели голод и нужду и царей не боялись, Христа исповедывали», — пишет Д.Н.Овсяннико-Куликовский, — Лиза слушала и проникалась очарованием этой религиозной эпопеи так, как это возможно только для натуры, одаренной исключительно глубиной и широтой религиозного чувства»¹. Но в «Дворянском гнезде» при всей значимости и значительности роли героини в центре все же — история Лаврецкого. В «Накануне» ситуация, как уже отмечалось, несколько иная. Большой акцент сделан на образе Елены Стаховой. И не только потому, что Инсаров — характер статичный и отвлеченный, а в силу того, что героиня сложнее и мучительней открывает в себе идею добра, а потому ее «деятельное стремление к совершенству» оказывается созвучней духу времени.

С самого детства Елена отличалась тем, что «жаждала деятельности, деятельного добра»; особенно, «с волнением» подавала милостыню, «долго думала о нищих, о Божьей воле», о том, «как она будет скитаться по дорогам в венке из васильков» (С., 6, 183). Елена в отличие от Лизы внешне не так религиозна, но все же автор подчеркивает ее почти христианское милосердие и жертвенность, а весь роман пронизан ее молитвами: монологи героини нередко обращены к Богу. Также отмечается ее «покровительство» и забота о животных, «притесненных» и несчастных. В связи с этой «зоологической» темой значимым может оказаться один забавный эпизод — освобождение мухи из лап паука. «Леночка, — кричал он (отец — И.Б.) ей, бывало, — иди скорей, паук муху сосет, освобождай несчастную!» И Леночка, вся встревоженная, прибежала, освобождала муху, расклеивала ей лапки» (С., 6, 183). Муха — частая в творчестве Тургенева метафора человека, человеческой жизни. Человек, как и муха, обречен на страдание в лапах паука². В лучах этой метафоры освобождение Еленой мухи принимает некое высшее значение. И героиня подспудно верит, что в человеке скрывается не слабое, мгновенное и лишнее (подобно Паскалевой «математической точке»), а здоровое, сильное начало³. Своеобразного освободителя можно увидеть и в Инсарове: в его довольно убогой городской квартире располагалась «громадная клетка», в которой «когда-то жил соловей» (С., 6, 187). Герои мечтают о преодолении человеком замкнутости, на которую он обречен самой жизнью — этот мотив, как уже отмечалось, довольно часто звучит в произведениях писателя.

¹ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9-ти тт. Тургенев. Т. 2. М., 1923. С. 149.

² Один из многочисленных примеров: Марфа Тимофеевна в «Дворянском гнезде» скажет Лаврецкому: «Уж на что я, бывало, завидовала мухам: вот, думала я, кому хорошо на свете пожить; да услышала раз ночью, как муха у паука в лапках ноет, — нет, думаю, и на них есть угроза» (С., 6, 141).

³ Примечательны упоминания автора об организме Елены, «от природы здоровом и крепком», который перенес, правда, с трудом, «злокачественную лихорадку» (С., 6, 184). Важно при этом, что героиня избежала смерти — во многом благодаря своему внутреннему «прочному» характеру. Думается, что параллели с образом Лаврецкого, в котором также подчеркиваются здоровье и силы, в этой связи могут быть допустимы.

Мысли Елены о спасении всех отверженных и нуждающихся выписаны Тургеневым в контексте особого, высшим началом отмеченного избранничества. Она, как и Лиза Калитина, слышит зов — «ей самой казалось, что ее зовут» (С., 6, 184).

Но до встречи с Инсаровым все же ее «мысли», как отмечает Елена, ей самой были «не ясны» (С., 6, 195). Ее впечатление от первой встречи с Инсаровым расходилось с представлениями о нем. Как уточняет автор, Инсаров «произвел на нее не то впечатление, которого ожидала она» (С., 6, 206). Изначально Инсаров был ей представлен как человек «действительно замечательный», с «необыкновенной судьбой», у которого «много характера» (С., 6, 199, 200). Она воображала себе его непременно как «героя» и, «сама того не подозревая, ожидала чего-то более фатально-го» (С., 6, 206). Однако постепенно ей становилось ясно, что его «необыкновенность» состоит не в «фатальности» или «странности», а в «правдивости» и обладании «соединяющим словом» — Родина¹ (С., 6, 226, 167). Потому Инсаров, будучи в обычной жизни совершенно прозаическим человеком (не случайно Шубин не без злорадства назовет его «ироем») и лишенным в какой-то степени художественного вкуса, оказывается все же «больше», значительнее всех остальных. В дневнике Елена, сравнивая Инсарова с Берсеневым, отметит: «Андрей Петрович, может быть, даже учнее его, может быть, даже умнее... Но, я не знаю, он перед ним такой маленький» (С., 6, 226). Встреча с Инсаровым не только пробуждает в Елене любовное чувство — страстное, человеческое, но и открывает в ней самой то качество, которое было присуще ей изначально — потребность деятельного добра. В Инсарове она находит не только источник «любви-наслаждения», но и «любви жертвенной», с полемики о которых и начинается роман.

Опять же хочется отметить, что в романе «Накануне» Тургенев не «выравнивает» своих героев, не делает из них схематических «дейтелей». Не случайно он даже не описывает борьбы Инсарова за независимость Болгарии. Ему, как и в случае его предыдущих романов, важно не само «дело», а духовная способность героев к нему, «деятельное стремление к совершенству». И при этом героев отличает и страстность, и чувственность, и желание личного счастья для себя.

Противоречие в героях между их потребностью «любви-жертвы» и «любви-наслаждения» в романе не снимается, а намеренно обостряется. Так, после смерти Инсарова, выдержанной, кстати, в донкихотском ключе, Елена много размышляет о неизбежности смерти. Она воспринимает смерть как «бездну» — «я приведена на край бездны и должна упасть» (С., 6, 298), во сне накануне смерти Инсарова ее повозка падает в пропасть. А «место» свое Елена мыслит рядом с умершим мужем. «Я уже найду себе место; только возьмите нас, возьмите меня», — просит она Рендича (С., 6, 297). Однако ни смерть любимого человека, ни ее собственный страх смерти не уничтожают ее, не замыкают в плотный круг, из которого бессмысленно и невозможно вырваться, как это было с героями повестей. Не случайно она отправляется туда, где «готовится восстание, собираются на войну», она мыслит себя сестрой милосердия, будет «ходить за больными, ранеными» (С., 6, 298).

¹ Для самого Инсарова любовь к родине подобна любви к Богу. «Но вы спрашивали меня, люблю ли я свою родину? Что же другое можно любить на земле? Что одно неизменно, что выше всех сомнений, чему нельзя не верить после Бога? <...> Поймите, какую это дает уверенность и крепость!» (С., 6, 214).

В эпилоге романа Елена, вроде бы, «исчезает» — так же, как и тургеневская Ася: «След Елены исчез навсегда и безвозвратно, и никто не знает, жива ли она еще, скрывается ли где...» (С., 6, 298–299). Но это «исчезновение» героини — иного рода. Тургенев как будто специально предлагает читателю «сравнить» судьбу Аси, также желавшей уйти «на молитву, на подвиг», и Елены. «Исчезновение» первой — окончательное потому, что, даже если Ася и жива (и возможно жива), но в сознании героя она уже часть небытия, так как само ее имя и жизнь для него становятся символом скоротечной любви. «Исчезновение» Елены комментируется «слухами», сообщавшими о гибели корабля во время бури, после чего «выкинуло на берег гроб, в котором нашли труп мужчины», но не только. Как отмечается, были и другие «более достоверные сведения» — не «слухи»: «Гроб этот вовсе не был выкинут морем, но привезен и похоронен возле берега иностранной дамой, приехавшею из Венеции; некоторые прибавляли, что даму видели потом в Герцеговине при войске, которое тогда собиралось; описывали даже ее наряд, черный с головы до ног» (С., 6, 298). А после автор рассуждает о скоротечности жизни, о ее «легком брожении», которое прерывается смертью. Он пишет: «Случатся, что человек, просыпаясь, с невольным испугом спрашивает себя: неужели мне уже тридцать... сорок... пятьдесят лет? Как это жизнь так скоро прошла? Как это смерть так близко надвинулась? Смерть, как рыбак, который поймал рыбу в свою сеть и оставляет ее на время в воде: рыба еще плавает, но сеть на ней, и рыбак выхватит ее — когда захочет» (С., 6, 299). Путь Елены чем-то напоминает уход Лизы из мира, ее монашеское служение — не случайно и «наряд» ее «черный с головы до ног». Не случайно, как и Лиза, Елена размышляет о грехах, своих, прежде всего, о своей вине в молитвах. Что было бы с ней, если хоть на секунду допустить возможность того, что она осталась бы вместе с Инсаровым? Скорее всего, ее также увидели бы в черных одеждах, помогающей раненым, сестрой милосердия. А размышления о людях, которые и в тридцать, и в сорок, и в пятьдесят лет не замечают жизни — это размышление о тех, кто замкнут в себе, в своем круге. Такой Елена не была никогда — она всегда хотела освободить муху из лап паука, то есть освободить человека из лап «тайных сил». И светлый и сильный образ Елены как бы прорывается через ту сеть, в которую «смерть-рыбак» ловит рыбу. А ее детские мечты о том, как она будет «скитаться по дорогам в венке из васильков» (С., 6, 183) лишь только подчеркивают ее избранническую, почти пастырскую миссию, так как васильки нередко уподоблялись «прелестным пастырям среди волнующегося моря колосьев и вещали людям о милости и благодати неба»¹.

¹ Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. СПб. 1913, С. 123. Одна из легенд о васильках связана с богиней плодородия и злаков Церерой, упоминаемой и Тургеневым в своих произведениях. «Когда Церера, богиня жатвы и земледелия, гуляла однажды по хлебным полям и радовалась тому благословию и благодарности, которые ей расточало за них человечество, из гущи колосьев вдруг раздался жалобный голос росших там васильков: «О, Церера, зачем ты приказала вырасти нам среди твоих хлебных злаков, которые покрывают своими роскошными

В романе «Отцы и дети» нигилист Базаров может быть отнесен к типологическому ряду «новых людей», концептуально осмысленному Н.Г.Чернышевским в романе «Что делать?». Как справедливо полагал А.И.Батюто, тургеневский роман «несомненно послужил» «питательной почвой для революционно-демократической героики романа “Что делать?”» и, «отправляясь от Тургенева», в том числе тургеневского Базарова, Чернышевский «возвел в апофеозу ригоризм Рахметова и отчасти Лопухова и Кирсанова»¹. Однако в исследовательской литературе, в том числе и в упомянутом труде А.И.Батюто, отмечалось, что Базаров в этом типологическом ряду стоит все же несколько особняком, а его взгляды и отношение к живым вопросам современности отличаются от отношения реальных «новых людей», революционных демократов 1860-х годов². Собственно Базаров интересует Тургенева не столько в силу своей прогрессивной общественно-демократической позиции или потому, что принадлежит к разночинцам, сколько как ищущая и непростая личность, неуспокоенная, не остановившаяся в своем развитии. Типологически Базаров, несмотря на свое иное социальное положение по сравнению с Рудиным или Лаврецким, оказывается принципиально близок им в силу сходной концепции романного героя.

В известном письме к К.К.Случевскому Тургенев писал, что в Базарове ему «мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы,

колосьями всю страну? Сын земли рассчитывает только количество барыша, который ему принесут твои злаки, и не удостаивает нас даже одним благосклонным взглядом! Так дай же и нам такую снабженную колосом вершину, как у пониких от тяжести хлебных колосьев, или же позволь нам расти где-нибудь отдельно, где бы мы могли избавиться от презрительных взглядов человека».

На это богиня ответила дорогим своим цветочкам: «Нет, милые мои дети, не для того я поместила вас среди шумящих хлебных колосьев, чтобы вы приносили какую-либо пользу человечеству; нет, ваше назначение гораздо выше; чем то, которое вы предполагаете и которое предполагает человек: вы должны быть пастырями среди великого народа — колосьев. Поэтому-то вам и не следует, подобно им, шуметь и клониться отягощенной головой к земле, а, наоборот, вы должны свободно и весело цвести и глядеть, как чистый образ тихой радости и твердой веры, вверх, на вечносинее небо — место пребывания божества.

По этой же причине дано вам лазоревое, цвета небесной тверди, пастырское одеяние, чтобы отличить вас как служителей неба, посланных на землю проповедовать людям веру, а богам — верность.

Имейте только терпение, настанет день жатвы, когда все эти колосья падут под рукою жниц и жнецов, и тогда вы, кажущиеся теперь и заброшенными и одинокими, обратите на себя всеобщее внимание. Жницы будут искать и рвать вас и, свив из вас венки, украсят ими свои головы или же, связав из вас букетики, пришьют их себе на грудь».

Слова эти успокоили обиженных васильков. Исполненные благодарности, они замолкли, и радовались своему выдающемуся положению и своему высокому назначению» (С. 222–223). Василек нередко фигурировал в русских народных обрядах, связанных с хлебопашеством, с праздником «именинного снопа» и обряда «водить колос» (С. 231–232).

¹ Батюто А.И. Тургенев и русская литература от Чернышевского до Чехова: проблема героя и человека // Батюто А.И. Избранные труды. СПб. 2004. С. 834.

² Манн Ю.В. Базаров и другие // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М. 1987, С. 99; Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 186–194.

сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на погибель — потому что она стоит еще в преддверии будущего, — <...> мечтался какой-то странный *pendant* с Пугачевым...» (П., 4, 381). Это одна из самых загадочных и в то же время точных авторских характеристик героя, так как обнаруживает в нем не только противоречивость натуры (смешение злобы и честности, сумрачности, дикости и величия), доведенную до трагизма в силу крайней полярности этих качеств, не только какую-то мифологическую колоссальность («фигура, <...> до половины выросшая из почвы»), но и насыщенность традицией, прежде всего пушкинской. Первым на этот факт обратил внимание А.И.Батюто, который отмечал, что «тургеневского Базарова и пушкинского Пугачева роднит присущее их поступкам и переживаниям сочетание жестокости и подкупающей человечности», «синтез “добра” и “зла”, лежащий в основе их духовного облика». «Идя в таком изображении характера главного героя вслед за Пушкиным, Тургенев подчеркивает противоречия «добра» и «зла» в поведении Базарова и, в конце концов, как и Пушкин, отдает предпочтение “добру”»¹.

Это верное наблюдение не только оказывается созвучным тургеневской концепции человека как единству противоречивых граней, но подтверждает и его концепцию романного героя, в которой амбивалентное проявление качеств Гамлета и Дон Кихота тяготеет к доминанте добра, непосредственно соотносимой с донкихотским началом². Это, безусловно, не означает, что типологически Базаров представляет собой Дон Кихота, хотя такие сопоставления в истории литературы проводились, при этом тургеневский герой рассматривался, например, как «Дон Кихот позитивизма», который «видел в любимой женщине (Прекрасной Даме) — роскошное тело для анатомического театра»³. Общечеловеческие «добрые чувства» ищущей и деятельной натуры героя здесь не принимались во внимание, что, думается, несправедливо, как несправедливо в Базарове находить исключительно черты гамлетовские, обусловленные его обожествлением «себя и себе подобных» «сверхчеловеков», которое, в свою очередь, было результатом его «конечного индивидуалистического сознания», приводившего в итоге к признанию человеческого ничтожества⁴. Не убеждает и мысль о смене в Базарове «донкихотской уверенности в своей правоте, в способности действовать» гамлетовским «открытием неподвластных ему иррационально-метафизических стихий

¹ Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 563; Данную точку зрения разделяет и существенно дополняет И.Л.Альми: Альми И.Л. Базаров — «pendant с Пугачевым»: Пушкинская традиция в романе И.С.Тургенева «Отцы и дети» // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб. С. 292–304.

² Ю.В.Манн верно заметил, что «отношение Базарова к <...> дилемме (Гамлет — Дон Кихот — И.Б.)» таково: «если хотите, это гамлетизирующий Дон Кихот»: Манн Ю.В. Базаров и другие... С. 111.

³ Энгельгардт Б. В пути погибший // Цит. по кн: Багно В.Е. Дорогами Дон Кихота. М., 1988. С. 349.

⁴ Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 80.

бытия» и уединением в себя¹. Такая эволюция героя, думается, противоречит тургеневской концепции романного героя и общему строю романа.

Дело в том, что герой, несмотря на свою невозмутимость и внешнее спокойствие уже в первых сценах романа, в первых столкновениях с Павлом Кирсановым предстает хотя и уверенным в себе, но его уверенность не является чем-то раз и навсегда данным, в ней есть какой-то диссонанс, какое-то внутреннее самоопровержение. «Мировоззрение и позиция тургеневского героя поначалу выглядят непоколебимо, — пишет В.М.Маркович. — Единое впечатление, которое производит на читателя герой, в первых главах ничем не нарушается; оно лишь едва заметно осложняется едва диссонирующей деталью — каким-то оттенком неловкости или беспокойства, проскальзывающим в поведении Базарова сразу же после его приезда в усадьбу Кирсановых»². Очевидно, конечно, что вопросы оппонента не застают Базарова врасплох, у него есть четкие представления о жизни, о нигилизме, науках, искусстве и проч. Эта ясность в воззрениях героя предстает как результат длительной работы — «самовоспитания» («всякий человек сам себя воспитать должен» (С., 7, 34). Но что это было за «самовоспитание» (Базаров позже назовет себя «самоломанным») как процесс, неизвестно. Известно лишь, что перед Базаровым, скорее всего, давно стояли и вопросы о вечности и бренности человеческой жизни, о счастье и проч. На рассуждения Одинцовой о разнице между «действительным счастьем» и «безмерным, где-то существующим счастьем» Базаров отвечает «готовой» мыслью: «...что за охота говорить и думать о будущем, которое большей частью не от нас зависит?» (С., 7, 96–97). Случаи, доказывающие власть над человеком «тайных сил» жизни (история любви Павла Петровича Кирсанова), он предпочитает не обсуждать, но после неудачного объяснения с Одинцовой, например, говорит фразу, возникшую едва ли внезапно: «Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно под ним разверзнуться может, а он еще сам придумывает себе всякие неприятности...» (С., 7, 104). Известно также, что итогом «самовоспитания» героя стало отрицание всего, что недоступно позитивистскому сознанию, и потому единственной правдой оказались лягушки, которых режет Базаров, природа как мастерская, любовь как физиология и т.д.

Однако нигилизм и позитивизм Базарова особого свойства. Он отличается от нигилизма Ситникова, Кукшиной или Аркадия. Нигилистические рассуждения первых Базарова ужасно коробят, пугает его и некоторая чрезмерность в выражении нигилистических идей Аркадием³. В базаровском же нигилизме нет коснос-

¹ Недзвецкий В.А. Гамлет и Дон Кихот в романе «Отцы и дети» // Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю. И.С.Тургенев... С. 78.

² Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 192.

³ На этот факт обратил внимание В.М.Маркович: «Во время спора с Павлом Петровичем Аркадий поддерживает мысль Базарова о необходимости разрушения старого мира. «Современное состояние народа этого требует, — с важностью прибавил Аркадий, — мы должны исполнять эти требования, мы не имеем права предаваться удовлетворению личного эгоизма». По своему общему смыслу эта фраза не так уж существенно отличается от базаровского утверждения «мы действуем в силу того, что мы признаем полезным», и тем не менее она явно не нравится Базарову. Отталкивают, как видно, те категории, в которых оформляется мысль, — “требует”, “должны”, “не имеем права”, “личный эгоизм”»: Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 188.

ти, нет подражательности, а есть собственная выстраданность — результат «самовоспитания», какое-то внутренне движение. Его нельзя считать остановившимся и определившимся. Исследователи нередко отмечали в Базарове особое качество — «внутреннюю свободу», под которой, например, Д.Н.Овсяннико-Куликовский понимал «положительный душевный дар», он также отмечал в Базарове отсутствие «догматизма», «доктринерства»¹. Этот «положительный душевный дар» в герое Тургенева, как полагал исследователь, не проявился полностью, но был ощутим в потенциале. Не противоречат данному мнению и высказывания В.М.Марковича, который считал, что Базаров был «свободен даже по отношению к собственным идеям: ни одна из них не получает значения догмата»².

Изначальная уверенность и непоколебимость героя — это своего рода затишье, которое чревато переменой, изменением. И силы этого изменения таятся в самом герое. Нельзя не согласиться с большинством исследователей, справедливо полагающих, что встреча с Одинцовой и чувство к ней Базарова изменили его. Он, как известно, стал «с негодованием сознавать романтика в самом себе» (С., 7, 87), увидел в русском мужике «таинственного незнакомца» (С., 7, 147), стал склонен к философствованию и проч. Любовь к Одинцовой действительно явилась, только не фактором коренного перерождения героя (прежде всего перерождения его убеждений), а необходимым в его жизни «переломом» и катализатором тех его качеств, которые были в нем изначально. Ведь не произошло же такого с Аркадием, вроде бы умеющим ценить искусство, чувства, слог — не было в нем того потенциала, который был в Базарове.

Базаров — «страстное, грешное, бунтующее сердце». Все его человеческое обаяние, при какой-то безумной чудовищности некоторых его высказываний, именно в этом. В нем нет холода душевного³. Это с очевидностью становится ясно тогда, когда он полюбил. Чувство к Одинцовой делает его мягче, человечней и вовсе не отделяет его от людей, а как бы заново их ему открывает.

Базаров в начале романа показан, казалось бы, демократически открытым человеком: он «владел особенным умением возбуждать к себе доверие в людях низших, хотя он никогда не потакал им и обходился с ними небрежно» (С., 7, 21). Однако В.М.Маркович обратил внимание на своеобразие такого «демократизма»,

¹ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 2. Тургенев. М.; Пг. 1923. С. 36, 37.

² Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 188.

³ Мотив душевного холода связан с образом Павла Петровича Кирсанова. Несмотря на свое таинственное и сильное чувство к княгине Р. он, в сущности, закрыт от всего действительно высокого и живого. Например: «Павел Петрович дошел до конца сада, и тоже задумался, и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...» (С., 7, 57) или «Павел Петрович помочил себе лоб одеколоном и закрыл глаза. Освещенная ярким дневным светом, его красивая исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец» (С., 7, 154). Базаров, во многом сближаясь с Кирсановым в своем человеческом пути именно человечески, а не мировоззренчески выше его, благодаря своему «трепетному» сердцу.

когда все в принципе оказывались равны, «как деревья в лесу», и потому «демократизм» был чреват «иерархическим подходом к людям, презрением к подавляющему большинству народа и человечества»¹. И несмотря на то, что Базаров «до встречи» с Одинцовой не чувствовал преград между собой и русским мужиком, находил общий язык и с дворовыми, и с крестьянскими мальчишками, он был от них бесконечно далек. Истинное желание понять и узнать другого появилось потом, «после встречи», когда он со странной, до того невиданной назойливостью стал приставать к крестьянину с вопросами: ему вдруг захотелось узнать, «что такое есть» крестьянский мир (С., 7, 172)? Кстати, как только появилась искренность в его отношении к мужику (хотя она еще соседствовала со свойственной герою иронией: он «вступал в беседу с <...> мужиком», «подтрунивая по обыкновению») — так сразу Базаров стал фигурой комической в его глазах, «чем-то вроде шута горохового» (С., 7, 173). Базаров вдруг начинает чувствовать необходимость и потребность в простом и незатейливом общении с людьми: «Он перестал гулять в одиночку и начал искать общества; пил чай в гостинной, бродил по городу с Василием Ивановичем и курил с ним «в молчанку»; осведомился однажды об отце Алексее» (С., 7, 171). Именно в этот период и был учинен философский «допрос» мужику, о котором уже упоминалось. Вообще, думается, именно теперь Базаров вообще увидел, что вокруг него есть люди, что они его любят. Одновременно с вниманием к другому человеку, которое, нужно отметить, всегда было присуще герою («хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними» (С., 7, 119), к Базарову приходит и желание беседы, общения — глубокого, философского. Раньше он неохотно разговаривал даже с Аркадием², не говоря уже о своем оппоненте Павле Кирсанове или Одинцовой, которой приходилось буквально насильно вызывать Базарова на спор. Базаров сам говорил, что для спора «нужно увлечение», а для этого, в свою очередь, нрав не должен быть «спокойным и холодным» (С., 7, 78). Вот «после встречи» с Одинцовой внешние спокойствие и холодность героя, которыми он отличался в начале романа и в которых было что-то неловкое, диссонансирующее, вылились во внутреннюю горячность Базарова.

Ф.М.Достоевский одним из первых увидел в герое Тургенева этот душевный энтузиазм, о чем и писал в письмах к писателю, к сожалению, не сохранившихся. Известно также, что оценка Достоевским главного героя романа была самой дорогой для Тургенева. В ответном письме Достоевскому он сообщал: «Вы до того полно и тонко схватили то, что я хотел выразить Базаровым, что я только руки расставлял от изумленья — и удовольствия. Точно Вы в душу мне вошли и почувствовали даже то, что я не счел нужным вымолвить. Дай Бог, чтобы <...> все

¹ Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 189.

² Разговоры с Аркадием в романе долгое время носили характер назидательно поучающий со стороны Базарова и были для него самого не очень важны. А вот знаменитый философский спор «под стогом» состоялся между ними едва ли не в самый кульминационный момент любовных переживаний Базарова, когда им были высказаны самые сокровенные, болезненно выстраданные мысли.

увидали хотя часть того, что Вы увидели!» (П., 4, 358). Как справедливо отмечает К.И.Тюнькин, «все тургеневские объяснения и толкования романа в месяцы его оживленного обсуждения в печати и в переписке современников, несомненно идут под знаком «слова» Достоевского»: «мы уже не встречаем у Тургенева утверждений, будто Базаров “пуст” и “бесплоден”»¹. А.И.Батюто предпринял попытку воссоздать возможные ключевые моменты письменных отзывов Достоевского об «Отцах и детях». Проанализировав литературно-критические суждения писателя тех лет, исследователь пришел к выводу, что для Достоевского герой «Отцов и детей» был ценен и дорог прежде всего как человек «великого сердца»², основные признаки которого, «тоска и беспокойство», «знаменуют собою не отрицание жизни, как полагал Страхов, а ее утверждение»³. По мнению исследователя, «тоска и беспокойство» для Достоевского — «это “вечное искание” совершенства, придающее высокий смысл существованию **каждого** человека», это «признак “приближения Бога”»⁴. «“Вечное искание” совершенства» или «деятельное стремление к совершенству» ценил в своем герое и Тургенев, видевший в нем «фигуру, <...> стоящую в преддверии будущего», которого должны непременно полюбить читатели: «...если читатель не полюбит Базарова со всей его грубостью, бессердечностью, безжалостной сухостью и резкостью — если он его не полюбит, повторяю я — я виноват и не достиг своей цели» (П., 4, 381)⁵.

Следующий за «Отцами и детьми» роман «Дым» написан, по свидетельству самого Тургенева, «в продолжение <его> прежних романов», однако «в новом для <него> роде» (П., 6, 49, 138). Эта новизна традиционно связывается с усилением сатирического элемента в романе⁶ и «падением централизованной роли героя»⁷. Считая «Дым» новым экспериментом в области романа, который вылился в создание «усложненной в направлении романа повести», Л.В.Пумпянский писал, что героем «Дыма» оказывался «герой повести, только повести» Литвинов, который «терял централизующую (в жанровом отношении) роль, как только он выходил за ее пределы»⁸.

¹ Тюнькин К.И. Базаров глазами Достоевского // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 115.

² Э.И.Худошина отмечает, что «упоминание страстного, грешного, бунтующего сердца отсылает читателя к языку Библии, на котором сердце обозначает «внутреннюю сущность человека <...>, не только чувства, но и воспоминания и мысли, намерения и решения»: Худошина Э.И. О богоборчестве Базарова // Концепция и смысл. Сб. статей к 60-летию проф. В.М.Марковича. СПб., 1996. С. 268.

³ Батюто А.И. Признаки великого сердца: К истории восприятия Достоевским романа «Отцы и дети» // Батюто А.И. Избранные труды. СПб., 2004. С. 91.

⁴ Там же. С. 97; курсив мой — И.Б.

⁵ Гамлета же, как отмечает Тургенев, «любить <...> нельзя, потому что он сам не любит» (С., 5, 335).

⁶ Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм... С. 190–192; Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев — художник слова. М., 1980. С. 110–113.

⁷ Пумпянский Л.В. «Дым»: Историко-литературный очерк // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 464.

⁸ Там же. С. 480.

«Впервые в тургеневском романе идеологический герой (т.е. герой — носитель центральной идеологии) отделился от героя сюжетного, — полагал исследователь. — В старом, классическом его романе, Лаврецкий, Базаров, например, были заодно и тем и другим»¹. По свидетельству Л.В.Пумпянского, «общим местом» в оценке тургеневского «Дыма» в критике 1867–1868 годов также было признание факта искусственности фигуры Потугина в романе, который, не будучи главным лицом романного действия, оказывался идеологическим центром, а Литвинов, наоборот, сюжетным. Однако интересна известная оговорка Д.И.Писарева, который в одном из писем к Тургеневу говорил именно о Литвинове как о главном герое романа, что в свою очередь было замечено Тургеневым, он не преминул поправить своего корреспондента: «Вы находите, что *Потугин* (Вы, вероятно, хотели *его* назвать, а не Литвинова) — тот же Аркадий; но тут я не могу не сказать, что Ваше критическое чувство Вам изменило...» (П., 6, 261). Но Писарев едва ли ошибся: он, видимо, интуитивно чувствовал, что Потугин является не исключительно единственным «главным лицом» романа (как называл его Тургенев), потому что в «Дыме» «на все явления русской жизни» писатель смотрит «глазами Литвинова»².

Во всяком случае, налицо оказывается некая связка двух героев: Литвинов — Потугин, — которая образовывала своеобразный центр романа. Интересными в этой связи представляются наблюдения П.Уоддингтона над подготовительными материалами Тургенева к роману «Дым». Исследователь отмечает, что на определенном этапе работы над произведением Потугин «может быть, слишком напоминал Литвинова» и их следовало «отделить» друг от друга «для достижения драматического контраста». Так, например, Литвинов изначально питал страсть к спорам, от которой в окончательном варианте романа почти не осталось следа, намечалась и некоторая общность их политических убеждений. Исследователь не только отмечает нерасторжимую связь между героями — «значение Потугина для Литвинова является решающим»³, — но и, по утверждению Н.П.Генераловой, разделяющей точку зрения Уоддингтона, показывает, что «в определенном смысле слова Потугин и Литвинов — это... одно лицо»⁴. Размышляя о возможной автобиографической основе романа, П.Уоддингтон пишет: «...Потугин не более, а, возможно, и гораздо менее Тургенев, чем Литвинов». «В действительности большую часть своих переживаний и склада характера автор вложил в Литвинова, а большую часть размышлений в Потугина»⁵.

Тургенев, таким образом, не отказывается от «единства романа в герое» и не строит его исключительно «на единстве символа», обозначенного заглавием⁶. Он лишь «разделяет» героя для большего «драматического контраста», предлагая

¹ Пумпянский Л.В. «Дым»: Историко-литературный очерк // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 473.

² Писарев Д.И. Письмо И.С.Тургеневу (18/30 мая 1867 г.) // Писарев Д.И. Соч.: В 4-х тт. М., 1956. Т. 4. С. 424.

³ Уоддингтон П. Послесловие к Подготовительным материалам И.С.Тургенева к роману «Дым» // Русская литература. 2000. №3. С. 139.

⁴ Генералова Н.П. И.С.Тургенев: Россия и Европа... С. 338.

⁵ Уоддингтон П. Послесловие к Подготовительным материалам И.С.Тургенева к роману «Дым». С. 142.

⁶ Пумпянский Л.В. «Дым»: Историко-литературный очерк... С. 480.

читателю сложный двухполюсный центр. Думается, что Потугина и Литвинова справедливо было бы рассматривать не только и не столько как возможных единомышленников, близких по духу людей, но и как единую линию романного героя, не забывая при этом их новаторское «разделение» в романе, уход автора от явного центризма только одного героя.

Потугин — «главное лицо всей повести»¹. В нем, по мысли Тургенева должен был сконцентрироваться «глухой и неугасимый огонь», и, если он не чувствуется, как пишет Тургенев в письме к Д.И.Писареву, его «труды пропали даром» (П., 6, 261). Любовь и ненависть Потугина к России, выраженная в резком западничестве, как раз и являются таким «неугасимым огнем», который также отличал и Базарова и был знаком его ««вечного искания» совершенства» (Ф.М.Достоевский). Потугинский «огонь» действительно «являлся решающим» для Литвинова (П. Уоддингтон), давал герою «огонь» и «воображение», которых у него не было², и выражал то пламенное отрицание, которое чревато обновлением. «Очевидно, — пишет П.Уоддингтон, — что задача, которую Тургенев поставил перед собой, была насыщенной, грандиозной, идущей от сердца. Здесь, наконец, должен был вспыхнуть огонь, огонь без дыма, огонь карающий и очищающий»³. Интересно в этой связи отметить значимую для писателя перемену имени Потугина с Сократа на Созонта. Сначала, как отмечает П.Уоддингтон, героя звали Сократ Ильич, и это «указывало на то, что он должен был обладать чертами философа и пророка». Однако заключающиеся в отчестве смыслы Тургенев корректирует и в какой-то степени усиливает именем Созонт (Созонтий), то есть «спаситель»⁴. Имя Сократ, безусловно соотносимое с известным философом и ставшее для Тургенева своеобразным символом «мыслителя», не устраивает писателя. «Мыслитель» меняется на «спасителя». Это значимая замена, еще раз подчеркивающая значение «спасительного» «огня», который должен захватить, в частности, Литвинова.

Определенную «зависимость» Литвинова от Потугина можно усмотреть и в том, что Литвинов — один из немногих тургеневских героев, у которого нет определенного прототипа (помимо лишь чисто внешнего сходства с немецким писателем Рудольфом Линдау). Однако автобиографизм Литвинова (как и Потугина), думается, снимает с героя ореол искусственности, «разумной благополучности». В этом смысле не вполне убедительными представляются заключения Г.А.Тиме, считающей, что Литвинов «достигает счастья, основанного на разумной, рациональной ступени осмысления жизни» и является своеобразным тургеневским «Штольцем»⁵. Условно говоря, его «дюжинность», обычность — компенсируется и вдохновляется потугинским «огнем».

¹ Тургенев И.С. Подготовительные материалы к роману «Дым» // Русская литература. 2000. №3. С. 109.

² Там же. С. 107.

³ Уоддингтон П. Послесловие к Подготовительным материалам И.С.Тургенева к роману «Дым»... С. 139.

⁴ Там же. С. 141.

⁵ Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 90.

Однако и Литвинов был так же необходим Потугину, как и тот ему. Без Литвинова и его мыслей о том, что «все» «дым» и «пар», которые подобны словам Экклезиаста, напоминающим о суете земной («суета сует, — все суета») ¹, не так, быть может, явственно была обозначена в Потугине чрезмерность, крайность отрицания. Во время разговоров с Потугиным Литвинов вовсе не является равнодушным слушателем (он хотя и «зритель», но, как отмечает Тургенев, «не вялый в роде моих прежних») ². Его реплики-ответы Потугину звучат вовсе не апатично и безразлично по отношению к услышанному, а выражают скорее спокойную иронию. Так, в ответ Потугину по поводу слабости и дилетантизма русской музыки он упоминает Глинку: «Глинку вы, стало быть, тоже не признаете?». Потугин на это вынужден был «почесать у себя за ухом» (С., 7, 325). А увлеченный рассказ Потугина о российской «изобретательности» перебивается удачным замечанием Литвинова по поводу любимой русской забавы — охоты. Оказывается, западнику ничто русское не чуждо. Нередко монологи Потугина заключаются подобными замечаниями автора: «Литвинов ничего не отвечал и только вздохнул сочувственно» (С., 7, 328), иногда он и не слушает Потугина, он погружен в свое чувство к Ирине. Думается, не случаен здесь параллелизм страсти Потугина и Литвинова — одного к женщине, другого — к «цивилизации»: сходство в одном — в возможности обернуться разрушением.

Одухотворенное потугинским «огнем» литвиновское чувство «дыма» как «суеты сует» чревато «спасением», а не разрушением. «Добрые дела» Литвинова, которые торжествуют в эпилоге, «не разлетятся дымом; они долговечнее самой сияющей красоты», и любовь к Татьяне — останется, потому что, как сказал Тургенев, цитируя апостола Павла, «все минется, одна любовь останется» (С., 5, 348).

Литвинов и Потугин представляют собой своеобразный вариант «единства романа в герое». Как индивидуальные характеры они, безусловно, значимы и ценны. Каждый из них по отдельности представляет собой сложное соединение противоречивых качеств и, в свою очередь, может быть типологически самостоятельным: Потугин — тип «философа русского» ³, а Литвинов — «дюжинного честного человека» (П., 6, 261). Однако вместе они продолжают линию тургеневского романного героя, идущую от Рудина к Базарову и далее, внутренняя сущность которого основывается на «деятельном стремлении к совершенству».

Роман «Новь» в изначальном замысле своем предлагал, казалось бы, новую типологическую парадигму: Тургенева интересовали «романтики реализма» — люди с тоской о «реальности». Эта тоска, однако, как отмечал писатель в подготовительных материалах к роману, была созвучна тоске «прежних романтиков» по идеалу. Поиск «великого и значительного» в «реальном», что было важно для

¹ Уоддингтон П. Послесловие к Подготовительным материалам И.С. Тургенева к роману «Дым»... С. 124–125; Генералова Н.П. И.С.Тургенев: Россия и Европа... С. 304–305. Н.П.Генералова рассматривает общеевропейский контекст тургеневской фразы «все дым». Осмоловский О.Н. Ф.М.Достоевский и русский роман XIX века. Орел, 2001. С. 236–247: рассматривается символическая тема «дыма» в значении «зыбкой, хаотичной, призрачной жизни».

² Тургенев И.С. Подготовительные материалы к роману «Дым»... С. 107.

³ Там же. С. 109.

новых романтиков, Тургенев считал «вздором», однако делом далеко не бессмысленным. При этом он рассматривал «романтиков реализма» как явление полезное и даже необходимое, «пропедевтическое, воспитательное», он проводил параллель между ними и Базаровым и находил в обоих случаях нечто пророческое и проповедническое¹. Однако писатель подчеркивал в их проповедничестве также и некую неполноту — отсутствие здоровой жизненной силы.

Но пророческий энтузиазм новых романтиков был необходим и возможной здоровой силе. Данное утверждение подкрепляется не только известным замыслом Тургенева — «поставить» рядом с «романтиком реализма» Неждановым «настоящего практика на американский лад, который так же спокойно делает свое дело, как мужик сеет и пашет», — но и притяжением этих героев, выраженным в особой расстановке персонажей в романе, и их взаимными оценками.

Интересно проследить, как Нежданов и Соломин воспринимают друг друга, в их «рецепциях» есть что-то внутренне родственное. Например, Нежданов наблюдает за тем, как Соломин читает письмо от Василия Николаевича, невидимого «руководителя» деятельности героев-народников в романе, за его лицом и манерой читать, и отмечает, что «все это, Бог знает почему, нравилось» ему. А затем и голос Соломина, «немного сиплый, но молодой и сильный, тоже понравился Нежданову» (С., 9, 224). Позже Нежданов даже сам удивлялся тому, что Соломин, не высказывая «ничего особенно умного», а иногда и идя «вразрез» с его убеждениями, вызывал в нем «восторг» и «сочувствие». Он с удивлением и восхищением сознавал, что в Соломине есть то, чего не было в нем самом. «Уравновешенный характер, — думалось ему, — вот что; обстоятельный, свежий, как говорила Фимушка, крупный человек; спокойная, крепкая сила; знает, что ему нужно, и себе доверяет — и возбуждает доверие; тревоги нет... и равновесие! равновесие!.. Вот главное; именно, чего у меня нет» (С., 9, 267). Соломин также проявляет особое расположение к Нежданову. С самого начала «с Неждановым он обходился особенным образом: молодой студент возбуждал в нем участие, почти нежность». А когда во время одной беседы «Нежданов вдруг разгорячился и пришел в азарт; Соломин тихонько встал и, перейдя своей развалистой походкой через всю комнату, запер открывшееся за головой Нежданова окошко... «Как бы вы не простудились», — добродушно промолвил он...» (С., 9, 226). Позже он признается и Нежданову, и Марианне, что «полюбил» их, «как родных» (С., 9, 291, 288). Он также готов был «послушать» и «даже поучиться, если так придется», у «романтика реализма», и всегда слушал «с любопытством, даже с уважением» (С., 9, 226, 227).

Соломину, человеку «крепкому, серому» (С., 9, 387), герою «крепкого дюжинного рассудка», оказывалось необходимо их «пропедевтическое» проповедничество. А Соломин, в свою очередь, был для них, прежде всего Нежданова и Марианны, крепким и прочным словом и делом. И здесь, думается, очень важно понимать, что «серая» и «крепкая» сущность Соломина, о которой упоминает резонер Паклин в конце романа, вроде бы лишенная лица и имени, не чревата безличностью. Хотя, например, Марианне Соломин «показался каким-то неопре-

¹ Г.А.Тиме усматривает в этом проповедничестве, и, думается, не без основания, религиозный характер: Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 101.

деленным, безличным», но только «на первый взгляд» (С., 9, 285). Та же Марианна позже отмечает, сравнивая Нежданова с Соломиным, что у последнего ««то, как он» никогда ни в чем не зависит от “того, как другие”» (С., 9, 286). В полном смысле слова к Соломину не вполне применимо тургеневское типологическое определение «безмянный»¹. В «безмянном человеке», по воспоминаниям С.Н.Кривенко, Тургенев выделял основополагающее качество — «полное отречение от себя и всего, чем люди дорожат и дорожили»², что в большей степени характерно для изображенной в романе народнической идеи. Соломин же выделяется как личность, имеющая право себя высказывать, потому что он преодолел эгоизм своей собственной личности (слова Рудина)³. Соломин — личность не потому, что «выше других» и даже не потому, что «ближе и понятнее» самому писателю, а в силу того, что у него «есть практическое дело с народом»⁴, он разделяет соборную идею «хорового» развития⁵. На эту особенность тургеневского Соломина обратила внимание Г.А.Тиме, отмечавшая, что герой с его «западным мировосприятием», выражающемся в идее «ступенчатого прогресса» и отказе от «высшей цели», «оказывается в тургеневском романе тесно слитым с людской массой» и потому «именно им достигается гармоническая цельность личности в себе самой и в мире»⁶.

Видимо, эту «цельность личности в себе самой и в мире» ощущали в Соломине и Марианна, и Нежданов. Однако, как уже отмечалось, в «Нови», подобно тому, как уже было в романе «Дым» с Литвиновым и Потугиным, обнаруживалась некая взаимозависимость, взаимопритяжение и родственность двух героев — Нежданова и Соломина⁷. Вместе они как бы составили некую единую линию романного героя. Правда, в отличие от «Дыма», где Литвинов и Потугин достаточно гармонично существовали и в «единстве» и самостоятельно, «по отдельности», в «Нови» со-бытие Нежданова и Соломина оказы-

¹ Ю.В.Манн обратил внимание на то, что «к Соломину не совсем подходит иногда применяемое к нему литературоведами высказывание Тургенева из письма А.Философовой (от 11 (23) сентября 1874 г.): «... ничего крупного, выдающегося, слишком индивидуально-го...» Наоборот, в этом персонаже заметна тенденция к возвышению, отчасти с помощью реакции других персонажей. «Так улыбаются такие люди, которые выше других, а сами этого не знают», — замечает Паклин. «Разве бывают такие люди?» — спросил Нежданов. «Редко, но бывают», — отвечал Паклин»: Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 149–150.

² Кривенко С.Н. Из «Литературных воспоминаний»... С. 419.

³ Г.А.Тиме справедливо отмечает, что «по всей видимости, Соломин писателя привлекает тем, что эгоизм и индивидуализм в этом характере преодолевается «в струе социальной, гуманной, общечеловеческой»: Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 106.

⁴ Кривенко С.Н. Из «Литературных воспоминаний»... С. 419.

⁵ См.: Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 106.

⁶ Там же. С. 105.

⁷ Тургенев, как и в случае с Потугиным и романом «Дым», считал «главным лицом» «Нови» Соломина, о чем он откровенно сообщал в письме к Я.П.Полонскому (П., 12 (I), 73), а также имел в виду в письме к К.Д.Кавелину (П., 12 (I), 39). Однако сюжетно более яркая роль отводится Нежданову, как и Литвинову в «Дыме».

вается невозможным. Несмотря на то, что оба героя не являются антагонистами, более того, трогательно относятся друг к другу и даже положительно воздействуют друг на друга, «идея» одного героя вытесняет «идею» другого. В этой связи интересны размышления Нежданова о том, что он (как «лишний человек») в тургеневских повестях) занимает не свое место, а именно, место Соломина. В прощальном письме, адресованном Марианне и Соломину, он, вспоминая счастливое утро их с Марианной побега, признается: «Ах, то утро! Какое оно было славное, свежее молодое! Оно представляется мне теперь как знамение, как *символ вашей двойной жизни* — твоей и его; и я только случайно находился тогда на его месте» (С., 9, 379; курсив мой — И.Б.).

Соломин воспринимается Неждановым как некое продолжение его собственной жизни, а точнее, его «идеи», воплощенной в жизни. В начале романа Нежданов вовсе не предстает неуверенным и потерянным, случайным или «лишним» человеком. Он достаточно независим (например, в силу врожденного аристократизма или самоуверенности не желает брать денег у Паклина, не кланяется первый Калломейцеву, что того явно возмущает), может горячо высказывать свое мнение (о «деле» ли или же о пьесах Островского). Уверенность и какая-то внутренняя сила отмечается в Нежданове даже в том, как он размышляет о «вероятности ничтожества», как пишет стихи («почти без поправки»), полные «равнодушия», «скептицизма» и «легкомысленного безверия», в которых звучит радость и какая-то жажда смерти (С., 9, 202). «Тайный червь», однако, уже «точил и грыз» Нежданова давно, но тем не менее, как отмечал автор, «чем эта грызь была сильней, тем громче и бесповоротней» он отстаивал идею «дела» (С., 9, 197). Словом, он жил в противоречии и сомнении, но сомнение не брало верх над энтузиазмом «дела». И только с появлением в его жизни Соломина, который произвел на него сильное и благоприятное впечатление, Нежданов понял, что «вера» его иллюзорна и что «отысканная им почва» (С., 9, 253) — мираж. Разуверившись постепенно в «деле», которому он должен верить, Нежданов все больше осознавал себя «трупом», «существом полумертвым» (С., 9, 325). С постепенным ослаблением веры в «дело», исчезала у него и потребность в чувстве к Марианне, в желании быть с нею рядом и ощущение прочности самой жизни. И постепенно Нежданов пришел к выводу, что именно Соломин обладает тем, чего у него нет (С., 9, 267), что «вся суть» превосходства Соломина состоит «не в убеждениях, а в характере»¹ (С., 9, 328) и его жизненная позиция — «выжидать да подвигать

¹ О необходимости «характера» для того, чтобы служить «делу» рассуждает Нежданов с Марианной в XXII главе. Так, по мнению Нежданова невидимый в романе Василий Николаевич, который руководит деятельностью Нежданова, Маркелова, Машуриной и др., человек не столько «замечательный», по предположению Марианны, сколько «с характером». Интересно, что Нежданову не очень понравилось определение, данное Марианной, и он именно «характер» видит в Василии Николаевиче, а не абстрактную исключительность. Однако «характер» руководителя и смущает его, потому что выражается в том, что Василий Николаевич «ни перед чем не отступит», «если нужно — убьет», и потому его авторитет основан на страхе: все «его боятся». Умом понимая необходимость «повиновения» и «дисциплины» в «деле», Нежданов ощущал в себе внутреннее неприятие и такого «характера», которому все подчиняются, и свое смутное нежелание подчиняться («И *это* все вздор», — думал Нежданов по этому поводу). «Характер» же Соломина — другого

дело вперед» (С., 9, 254) — следствие внутренней силы, то есть не безличности, а именно личности. Не поступаясь своей самостоятельностью и независимостью, что и отмечала, например, Марианна, Соломин весь обращен к другим. Этому герою, по мнению Д.Н.Овсяннико-Куликовского, свойственны «душевная чуткость и отзывчивость, способность умилиться перед тем, что представляет собой Марианна», он «добряк», а потому «невольно привлекает к себе все симпатии»¹ (не случайно и в истории с бегством Марианны и Нежданова он выступает, будто сказочный помощник).

Словом, «идея» Соломина сменяет «идею» Нежданова, справедливо заменяет ее, как правда — ложь. Интересно при этом, что «идея» «дела», которая в определенной степени и связывает героев, не подвергается сомнению. Нежданов оказывается именно на фоне Соломина «собственно для дела непригодным» — не случайно параллельно возникает и мысль о бесплодности современных и «прежних» Гамлетов (С., 9, 327). Так, Нежданов признается перед смертью Марианне (и Соломину, так как письмо обращено обоим): «Ложь была во мне — а не в том, чему ты веришь!» (С., 9, 379). В свою очередь, Соломин воплощает собой «правду». Эмоциональная Марианна, слушая его речи о «купцах» и «фабриках», которые ее мало интересовали, на основании того, «как он говорил, как он при этом глядел и улыбался», отмечает: «Правдивый человек... вот главное!» (С., 9, 286). Да и в целом, как это ни странно, внутренняя «измена» Марианны ее чувству к Нежданову (даже если согласиться с тем, что оно не совсем любовное)², любовь, а затем, после его смерти, и уход с Соломиным, не воспринимается как предательство. Во многом потому, что отчасти подсознательное движение героини к Соломину и ощущение его превосходства над Неждановым связано с ее душевным «огнем» (С., 9, 269, 371), ее верой в «дело», которому Нежданов только пытался служить, а Соломин если и не воплощал эту веру собой, то порождал ее. В этой связи не случайны и аналогии образа Соломина со спокойно сеющим и пашущим мужиком, обозначенные Тургеневым в первых набросках будущего романа, его эпиграф, а также фамилия героя, связанная с почвой, возросшими зернами и с русской пословицей, которую упоминает Паклин (С., 9, 142). И Марианна обретает свою «соломинку», находит подпору своей «вере» — в Соломине.

свойства, он основан на внутренней свободе и любви к людям, не случайно он нравится Нежданову. Сравнивая Соломина с Василием Николаевичем, он отмечает: «Соломин тоже не очень красив (как и Василий Николаевич — И.Б.); только у этого славное лицо, простое, честное. Между семинаристами — хорошими — такие попадаются лица». Кстати, Марианна заметила, что у него, Нежданова, «*тоже* хорошее лицо» и что «с ним можно жить», и это возможное сходство с Соломиным его «тронуло», окрылило (С., 9, 268; курсив мой — И.Б.). О «характере» как факторе, определяющем «судьбу», то есть в данном случае земной путь человеческий, герои беседуют с Фимушкой в XIX главе романа. Интересные размышления на этот счет находятся и в письмах Тургенева времени создания «Нови»: в декабре 1876 года он дает Я.П.Полонскому совет «на звезды не заглядываться, не ждать избавления свыше — а искать точки опоры внутри себя» (II, 12 (I), 31).

¹ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 2. Тургенев... С. 87.

² См.: Батюто А.И. Роман «Новь» и «процесс пятидесяти» // Батюто А.И. Избранные труды. СПб., 2004. С. 69.

Очень важно понимать, что и сам Соломин не лишен веры, только «веры» не в понимании Нежданова, полагающего, что тот «не верит (в дело — И.Б.)... да это ему и не нужно; он спокойно подвигается вперед». Ему действительно не нужно, как «романтикам реализма», искать «великое и значительное» в реальности и *верить*, что оно есть, но он не считает исключительно «вздором» возможность существования этого «великого и значительного». При этом «великое и значительное» напрямую связаны у Соломина с деятельным стремлением к ним человека. Его позиция может показаться западнически разумной, головной, практической, однако это не совсем так. Соломина очень верно понял Нежданов (еще одно свидетельство их родственности) и как поэт определил его позицию, его своеобразную «веру» с помощью интересной метафоры: «Человек, который идет по дороге в город, не спрашивает себя: да существует ли, полно, этот город? Он идет себе да идет. Так и Соломин. И больше ничего не нужно» (С., 9, 372). Отчасти созвучно с Неждановым охарактеризовал позицию Соломина Паклин в эпилоге, сказав о том, что он «человек с идеалом — и без фразы» (С., 9, 388). «Идеал без фразы» — это подобие неждановского «города», к которому «подвигается» Соломин. То есть герой не анализирует, сможет ли он достичь этого *города-идеала*, но его неопровержимого существования не отрицает и потому «подвигается спокойно вперед». Причем интересно, что задается и направление движения — постепенность «снизу», очевидна устремленность вверх, а не вниз. Не случайно Соломин в беседе с Марианной о возможности торжества «дела» в видимом «живыми глазами» будущем полусуто, полусерьезно заметил: «Глазами мы этого не увидим; вот этими, живыми глазами. Ну — духовными... это другое дело. Любуйся хоть сейчас» (С., 9, 332).

Внешне Соломин предстает героем с вполне сложившимся сознанием и духовным миром, он кажется лишенным сомнений и противоречий — в отличие от Нежданова. Однако его статичность в большей степени связана с художественной манерой раскрытия его образа писателем, где намеренно много недоговоренного, «тайного». Отказавшись от обширной предыстории героя, Тургенев буквально в одном небольшом абзаце упоминает о прошлых переживаниях Соломина, о странной любви к прекрасной ирландке (С., 9, 293–294), об отказе от духовного поприща и посвящении себя наукам и практической деятельности. Сколь сложен и противоречив этот путь сына священника в жизнь исключительно мирскую, Тургенев писал, например, в «Рассказе отца Алексея». Но в романе он в связи с Соломиным уже как бы констатирует «итог»: герой не сломался, он оказался сильнее духом, чем сын отца Алексея, и его собственный отец «был им очень доволен» (С., 9, 226).

В протитовес «беспредметной отчаянности» героя упоминаемого рассказа Соломин назван в романе человеком «прохладным», «постоянным» (С., 9, 248). Данные определения говорят, вроде бы, о неизменности, статичности героя, а может быть даже и о безликости (не холоден и не горяч). Но в поэтике тургеневского романа метафора «постоянства» всегда чревата движением, как, например, в случае с Лаврецким, который в минуту, казалось бы, страшного отчаяния, почти смерти (оказался на дне реки), ощущал «движение «воды по болотным травам» и таяние весеннего снега

(С., 6, 64–65). В «Нови» также присутствует метафора «постоянства» — «стоячей воды». Правда применительно к Соломину она не используется, но может и должна соотноситься с ним. Связана метафора «стоячей воды» со старичками Субочевыми, и разъясняется резонером Паклиным следующим образом: «Стоячая она точно; только не гнилая. Такие есть степные прудки; они хоть и не проточные, а никогда не зацветают, потому что на дне у них есть ключи» (С., 9, 236). Вот и «прохладная», срединная сущность Соломина чревата надеждой, ключом, скрытыми на дне его души. Не случайно тот же Паклин скажет, что Соломин — человек с сердцем, которое «тем же болеет, чем наше, — и ненавидит он то же, что и мы ненавидим, да нервы у него молчат» (С., 9, 387–388).

Таким образом, Нежданов и Соломин в «Нови» образуют не столько важную для структуры романа пару противопоставленных друг другу героев — романтика («романтик реализма», Гамлет) и рационалиста (герой «здорового дюжинного рассудка», «серый», «прохладный»), сколько концептуальное для романа единство. Герои не просто соотнесены, как, например, Рудин и Лежнев, они связаны между собой прочными духовно-родственными связями. Являя собой противоречивое единство, общий комплекс героя, который можно понимать как Нежданов – Соломин, они выражают присущую всем романам Тургенева концепцию героя, сущность которого состоит в «деятельном стремлении к совершенству», в данном случае — деятельном постепенном движении. Автор не считает, однако, что образ Соломина совершенен и целиком соответствует идеальному человеку. Как уже отмечалось, он указывает в романе лишь направление его движения — его устремленность к деятельному добру. Но при этом — правда вне рамок романного пространства — допускает, что «Соломины легко могут превращаться в простых буржуа или в самодовольных навозных жуков». Однако, по его мнению, это будет зависеть от самого человека¹. Как утверждал Рудин, «все великое совершается через людей». В романном герое как раз и актуализируется «все великое».

Проблему типологии женских образов Тургенева нельзя назвать мало изученной. Однако, по справедливому мнению современного исследователя, большинство тургеноведов, писавших об особой роли женских характеров в романах писателя, полагают, что именно они «составляют особый тип “тургеньевской женщины”»². Безусловно, трудно говорить о какой-либо типологической «упорядоченности» таких разных героинь, как Наталья Ласунская, Лиза Калитина, Елена Стахова, Анна Сергеевна Одинцова, Ирина Ратмирова или Марианна Синецкая. Еще Д.Н.Овсянко-Куликовский обратил внимание на особую «ступенчатость», неоднородность женских характеров, относящихся к выделяемым им типам «относительно-рациональных» и «иррациональных» натур³. А В.М.Маркович, размышляя о сложности и многообразии человеческих индивидуальностей в первых

¹ Кривенко С.Н. Из «Литературных воспоминаний»... С. 419.

² Ивакина И.В. Типология тургеньевских героинь в контексте общей типологии центральных женских образов в русском романе 1860-х годов // Спасский вестник. 2004. №11. С. 55.

³ Исследователь отмечает, что он рассмотрит выделяемые им женские типы «в порядке убывающей пошлости и низменности и в возрастающей положительной содержательности женской души»: Овсянко-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 2. Тургенев... С. 95.

четырёх романах писателя, указывал на то, что в рамках восприятия одного героя (героини) «конкретные проявления» его (ее) характера «непрестанно соизмеряются с различными (вплоть до противоположности) типологическими стереотипами»¹. Однако исследователь справедливо говорил об отступлениях от типологической схемы, о неповторимости и уникальности каждого персонажа: внутри каждой из типологических категорий² в романах Тургенева «оказываются персонажи совершенно несхожие по своей психологии, социальному положению, характеру и уровню культуры, относящиеся к разным эпохам, наконец»³. И героини тургеневских романов относятся к разным «уровням человечности». Так, Наталья Ласунская и Елена Стахова, например, исследователем отнесены к разным типам на основании того, что героический и трагический потенциал героини первого романа может остаться нереализованным, а «сама Наталья — человек, подвластный законам житейской обыденности»⁴.

С мнениями и Д.Н.Овсяннико-Куликовского, и В.М.Марковича нельзя не согласиться, определенный схематизм присущ типологическим построениям и не может прояснить уникальность и неповторимость каждого конкретного образа. Однако жанровая (в данном случае романная) обусловленность характера все же предполагает некую типологическую, сущностную закономерность, свойственную всем героиням романов Тургенева, независимо от их «рациональности» — «иррациональности» или принадлежности к тому или иному «уровню человечности». Как и в случае с романным героем, здесь также можно говорить об определенной жанровой концепции героини или жанровом типе характера, принципиально отличающемся от характера героини повести. Думается, что традиционно, но при этом условно-метафорически, его можно определить как «тургеневская женщина».

Всем героиням тургеневских романов, вне зависимости от их возрастного и социального статуса, свойственно особое качество — внутренняя сила и прочность, причем независимо от «степени» героического потенциала. Их отличает непрменная сложность духовного мира (все они не лишены внутренних противоречий и колебаний), а также наличие характера свободного и решительного, независимость и жертвенность. Причем последняя черта присуща, казалось бы, самым «хищным» героиням — Одинцовой и Ратмировой. Достаточно вспомнить один из важнейших мотивов отказа Ирины выйти замуж за Литвинова и ее отъезда в Петербург с графом-бедственнымником. Решение героини едва ли не в первую очередь было продиктовано бедственным положением ее семьи. Нельзя не учитывать и важную причину брака «по расчету» Анны Сергеевны Локтевой с Одинцовым⁵, на который ее подвигла необходимость содержать и дом, и свою двенадцатилетнюю сестру Катю после смерти отца-игрока. Автор ничего не сообщает о том, что думала и чувствовала героиня «Отцов и детей», принимая решение пожертвовать собой ради сестры, но как мастер

¹ Маркович В.М. Человек в романах Тургенева... С. 56.

² Исследователь определяет «тип» как «уровень отношений личности и общества».

³ Маркович В.М. Человек в романах Тургенева... С. 70–71.

⁴ Там же. С. 126.

⁵ Автор замечает, что Анна Сергеевна вышла замуж за Одинцова по расчету, но, «вероятно, не согласилась бы сделаться его женой, если б не считала его за доброго человека» (С., 7, 84). В этом предположении, думается, содержится намек на непростое для героини решение.

«тайной психологии» он предлагает читателю самому проникнуться тем, что происходило тогда в ее душе. В этой связи важен один из диалогов Одинцовой и Базарова, где шла речь о человеческой преданности и жертвенности. Примечательна реакция Одинцовой на слова Базарова о том, что, независимо от «цены» и значения себя самого, он считает, что главное — «уметь отдаться» другому человеку: Анна Сергеевна «отделилась от спинки кресла» (а ее вообще трудно чем-то взволновать!). Примечательны и последующие за этим вопросы Базарову:

«— Вы говорите так, — начала она, — как будто все это испытали.

— К слову пришлось, Анна Сергеевна: это все, вы знаете, не по моей части.

— Но вы бы сумели отдаться?

— Не знаю, хвастаться не хочу.

Одинцова ничего не сказала, и Базаров умолк» (С., 7, 93–94).

Жертвенность — не явная черта обеих героинь, она почти не проявляется в событийной канве романов, однако совершенный ими когда-то поступок, одной из причин которого был такого рода эмоционально-нравственный порыв, коренным образом изменил и предопределил их судьбы.

Нередко решительность и внутренняя свобода соединяются в тургеневской романной героине с жертвенностью, иногда довольно мучительно и противоречиво, но именно оттого свобода не становится чревата вседозволенностью и стийным разрушением, а обретает зависимые от нравственного чувства границы.

Уже в героине первого завершеного романа Наталье Ласунской автор подчеркивал способность «чувствовать глубоко и сильно», «внутреннюю работу мыслей», «сильные страсти» и «характер» (С., 5, 239, 261). Внешне она кажется «добронравной, благоразумной» и даже «холодной» девушкой, что утешает ее мать, так как она считает, что в этом случае дочь будет счастлива. Но это впечатление обманчиво — и потому, как отметит автор, «Дарья Михайловна ошибалась» (С., 5, 239). Внимательный Лежнев усмотрел в Наталье другое. «Эта девочка удивит всех нас», — скажет он о героине. Можно также вспомнить решительное поведение Натальи во время последнего разговора с Рудиным, когда сам герой был поражен ее «силой воли» и когда он понял, что он ее до этого совсем не знал (С., 5, 283). Однако раньше уже приводилось мнение В.М.Марковича, который полагал, что Наталья Ласунская, несмотря на имеющийся у нее героический потенциал, не реализовывает его и остается «под властью обыденности». Думается, что это суждение продиктовано влиянием внешней событийности: героиня не погибает, не совершает в высоком смысле подвига, а «благополучно» выходит замуж за Волынцева. В этом можно было бы действительно усмотреть вариант пошловатого счастья. Однако известно, что в этом выборе, очень, видимо, нелегком для Натальи, сказалась именно ее сила духа, решительность и свобода. «Простого и ясного душою» Волынцева она предпочитает некоему Корчагину, «светскому льву, чрезвычайно надутому и важному», который «держался необыкновенно величественно, точно он был не живой человек, а собственная своя статуя, воздвигнутая по общественной подписке» (С., 5, 301). Наталья настояла на своем, несмотря на симпатии Дарьи Михайловны к Корчагину. Думается, что эта небольшая деталь в характеристике героини не «скругляет» ее существова-

ние, а обозначает величие ее духа и души — подобно тому, как это было с пушкинской Татьяной, и «счастливое» и «довольное» супружество Натальи, таким образом, обретает особый, вовсе не обыденно-пошловатый оттенок.

В Лизе Калитиной и Елене Стаховой обозначенные в героине первого романа черты выражены еще яснее и определеннее. Тургенев подчеркивает в них также внутреннюю свободу и независимость, стремление к деятельному добру и жертвенности, о чем уже выше писалось в связи с анализом образа Елены. Это героини, которых В.М.Маркович относит к «высшему уровню» трагического героизма.

Сложнее представляется ситуация с образами Одинцовой и Ратмировой. Нередко и далеко небеспочвенно этих героинь рассматривают как представительниц «хищного» или «страстного» типа, представляющих собой демоническую и зловещую сущность¹. Однако едва ли такого рода характеристики можно считать определяющими. Автор подчеркивает в этих характерах свободу и решительность, хотя такие же черты свойственны, например, и другой «хищной» героине Тургенева, Марье Николаевне Полозовой (С., 8, 365, 366, 367). Но есть в их «свободе» качественная разница, как есть принципиальное отличие и в содержании этих образов.

Описывая реакцию Анны Сергеевны Одинцовой на слухи о ее недобром прошлом, автор сообщает, что она их переносила относительно спокойно и мужественно благодаря своему характеру: «Все эти толки доходили до нее, но она пропускала их мимо ушей: характер у нее был свободный и довольно решительный» (С., 7, 73). Отмечается также и некая «срединность» героини — «она ни перед чем не отступала и никуда не шла», ее «ум был пытлив и равнодушен в одно и то же время: ее сомнения не утихали до забывчивости и никогда не дорастали до тревоги». Но при этом подчеркивается временность такой «гармонии»: «Не будь она богата и независима, она, быть может, бросилась бы в битву, узнала бы страсть...» (С., 7, 83). Внешне она кажется холодной («Сама себя заморозила», — скажет о ней Базаров), но в ее стиле жизни, внешне очень сдержанном и независимом, ее интересе к Базарову («В нас слишком много <...> однородного»; «я вас боюсь... и в то же время я вам доверяю, потому что, в сущности, вы очень добры» и др. (С., 7, 166) и обсуждаемых с ним вопросах, в ее поступках — немало той свободы и внутренней силы, которая была свойственна и Елене Стаховой, и Наталье Ласунской, и пушкинской Татьяне (не случаен, возможно, параллелизм «крещенского холода» героинь в «Евгении Онегине» и в «Отцах и детях»).

¹ Из работ последних лет, где эта проблема поднималась, см.: Аюпов С.М. Эволюция тургеневского романа 1856–1862 гг.: Соотношение метафизического и исторического. Казань. 2001. С. 139–220. Исследователь полагает, что Одинцова подобна «равнодушной» природе и является «Ангелом Смерти», прельщающим, искушающим и убивающим Базарова. Однако обращается внимание на несоответствующее этой сущности имя героини, означающее «благодать» (С. 163); Уподобляет Одинцову «ангелу смерти» и «равнодушной» природе и Irene Masing-Delic: Masing-Delic I. Базаров перед сфинксом: Научное анатомирование и эстетическая форма в романе Тургенева «Отцы и дети» // *Revue des etudes slaves*. Paris. 1985. Т. 67. Fasc. 3. P. 371–378; Старьгина Н.Н. Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860–1870-х годов. М., 2003. С. 203, 208: в работе речь идет о романе «Дым».

Но, думается, ключевым моментом в понимании сущности внутренней свободы и силы характера Одинцовой является ее приезд к умирающему Базарову. Чем было для нее решение поехать к опасно больному человеку, которого она, скорее всего, не любила (эта мысль первая пришла ей в голову, когда она увидела Базарова, она ее испугала и остановила у двери)? Анна Сергеевна боится болезни, как боялся бы любой здоровый человек: она подала Базарову воды «не снимая перчаток и боязливо дыша». Но она, не любящая его так, чтобы пожертвовать собой (то есть нет собственно героической ситуации), приходит к нему, чтобы облегчить его последние минуты. Трудно представить, что творилось в ее душе, когда она, только что предупредившая Базаровым об опасности, решительно не послушалась его, «быстро перешла комнату и села на кресло возле дивана», на котором он лежал, когда она «наклонилась к нему», а затем «приложила губами к его лбу» (С., 7, 183). Думается, что в словах героя, как и в интенции автора, нет никакой иронии, когда поступку Анны Сергеевны дается такое толкование: «Это доброе дело», а также говорится о ее великодушии. Пушкин, размышляя о подобного рода поступке, о сущности обыденного героизма писал в стихотворении «Герой»:

Не та картина предо мною!
Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней... он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь, ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость... Небесами
Клянусь: кто жизнь свою своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой...

(Пушкин А.С., 3 (I), 252)

Пушкин подчеркивает в своем Герое наличие сердечного чувства («Оставь герою сердце!»). Тургенев также свою героиню далеко не героического потенциала героиню наделяет сердечностью. Это свойство, казалось бы, трудно согласуется с холодностью Одинцовой, однако оно последний и весьма значимый штрих ее образа.

Одинцовой нельзя отказать и в нравственном чувстве. Особенно очевидно это в ее реакции на признание Базарова. Анну Сергеевну испугало его «зверское лицо», его «сильная и тяжелая страсть, <...> похожая на злобу». Она успокаивала себя тем, что этого она «не могла предвидеть», однако позже, посмотрев в зеркало на свою «назад закинутую голову с таинственной улыбкой на полужакрытых глазах и губах», она увидела в себе «что-то такое, от чего она сама смутилась». Автор заметит, что Одинцова «не чувствовала себя оскорбленною; она скорее чувствовала себя виноватою», потому что и в ней самой отчасти была скрыта причина звериной страсти Базарова (С., 98–99). Безусловно, чувство вины не является в героине доминирующим,

но оно во многом определяет ее поступки, наряду с обывательским желанием не возмущать достигнутого в жизни спокойствия.

В эпилоге не без иронии сообщается о новом замужестве Анны Сергеевны. Это был брак уже не «по расчету», но и «не по любви», а «по убеждению». Сообщается также, что супруги «живут в большом ладу друг с другом и доживутся, пожалуй, до счастья... до любви» (С., 7, 185). Последнее предположение довольно странно диссонирует с предыдущим текстом, рассказывающим о супруге Анны Сергеевны и самом браке, который явно выдержан в интонациях обыденных, но вовсе не пошлых: для Тургенева было важно, что «все пошлое» его героиня «ненавидит» (С., 12, 569). Быть может, что указание на чувство, которое возможно для героини в будущем, было знаком глубокой, но нереализованной ее натуры. Итак, думается, Анна Сергеевна далеко не сводима к однозначному демонизму, значениям искушающим, хотя эти смыслы в ее образе присутствуют, она гораздо шире того общего впечатления, которое обусловлено ее спокойствием и невозмутимостью. Она способна видеть и пустоту жизни, и ее безобразия, может быть, даже верить в ее бессмысленность, но она способна на поступок, способна осознать свою вину. Ее невозможно представить себе с хлыстиком в руке, с «глазами, выражающими безжалостную тупость и сытость победы», подобно г-же Полозовой из «Вешних вод» (С., 8, 377). В данном случае, думается, нельзя не признавать за Одинцовой определенных границ нравственного чувства, что вовсе не отличает Полозову. Анна Сергеевна не воплощает собой стихию свободы, ее грубую, животную сторону, которую читатель наблюдает в героине названной повести. Она скорее выражает собой нравственную сторону свободы и решительности. Базаров, человек «великого сердца» (Ф.М.Достоевский), наверное, и не смог бы полюбить другого человека.

Свободному и своенравному характеру героини «Дыма» более, чем Одинцовой, соответствуют значения искушающие, очаровывающие. Также с нею связан мотив предательства, обнаруживающий себя не только в ее поступках, прежде всего в двойной измене Литвинову, но и на уровне образно-символическом: в ее девичьей фамилии — Осинина. Однако Ирина далеко не сводима к типологической схеме «хищной» или «страстной» женщины. На протяжении всего романа в ней подчеркивается чувственность, очарование внешней красоты. Но «страстность» хоть и побеждает в ней в результате, однако не целиком определяет ее сущность. Не случайно свою попытку вернуться к Литвинову героиня не рассматривает как его похищение у его же невесты (такой мотив есть в «Вешних водах»), а как возможность начать жизнь заново, не вспоминая о необходимой жертве, которую она когда-то принесла. В последнем письме Литвинову она пишет: «Я умоляла тебя спасти меня, я сама надеялась все изгладить, сжечь как в огне...» (С., 7, 390). И герой понимает, что «она не хотела обмануть его, она сама в себе обманулась» и «не отрицает своей вины» (С., 7, 391). Сама Ирина отчетливо понимает свое несовершенство. И в этом сознании, из которого следует и мысль о вине, и просьбы о прощении, столько искренности¹, «беспощадной от-

¹ Герой пронизательно отмечает, что «ничто не заставляло ее тотчас высказываться, ничто не мешало ей успокаивать его обещаниями, оттягивать и оставлять все в неизвестности...» (С., 7, 392). Однако она честно написала ему письмо.

кровенности» и самоотверженности, что свойственно всем «тургеневским женщинам». Ей Литвинов был необходим не как «пойманная птица», которую она будет «когтить», как ястреб (Полозова), он нужен был ей как возможность спасения, которым воспользоваться у нее не хватило духа.

Автор не склонен осуждать свою героиню. Это с очевидностью обнаруживается в эпилоге, где он противопоставляет внешнюю бездуховность Ирины, за которую ее порицают люди, живущие лишь внешней, якобы духовной жизнью, их же показной «любовообильной добродетели» (С., 7, 406). «Озлобленный ум» Ирины, который умеет «подметить смешную или мелкую сторону характера» и «безжалостно заклеить ее незабываемым словом», действительно придает ей нечто мефистофелевское. Однако автор едва ли солидаризируется с мнением, исходящим из «храма» всего «неземного» в его сугубо земном, человеческом преломлении. Ирина гораздо сложнее, чем просто искушительница или «заблудшая душа», как о ней говорят в свете. В ней есть потенциал идеального и нравственного, отсюда и ее желание любви и спасения, которых она так и не обрела.

В последнем романе тип «тургеневской женщины» воплощен в образе Марианны. В ней также подчеркивается желание свободы — однако не в значении своеволия и вседозволенности, а свободы, освященной жертвенным трудом. Не принимая долгое время нигилистическую идею, воплощенную в женском характере, Тургенев в последнем романе признал за ней трогательную поэзию, искренность, а за героиней — глубокую внутреннюю силу. Не без некоторого субъективного преувеличения Д.Н.Овсянико-Куликовский писал, что «в Марианне женщина возвысилась до героини» благодаря «полному освобождению женской личности» от «эгоизма» и «фанатизма» личной любви¹. Думается, однако, что не благодаря, а вопреки. Или, точнее, ее любовь к Соломину, лишенная надрывной страстности, а также жертвенность и желание помочь другим придают характеру Марианны звучание того сердечного, сострадательного героизма, о котором писал Пушкин.

* * *

Итак, романый герой, как и герой повести, представляет собой единство противоположных тенденций, амбивалентность «крайних граней» гамлетовского и донкихотского начал. Однако определяющей в концепции романного героя будет доминанта Дон Кихота, выражающаяся прежде всего в открытости героя миру, его «внутреннем стремлении к совершенству», а также нравственном чувстве.

Тургеневский романый герой уже в процессе создания соотносился автором с героем его повестей, «лишним человеком», и противопоставлялся ему. В Рудине подчеркивалась не типологическая «необыкновенность» «лишних людей», а «гениальность» как высшая созидательная способность, как «деятельное стремление к совершенству». Отношения романного героя с миром и обществом не были гармоничными, как и у героев повестей, однако не окрашивались онтологическим пессимизмом и трагизмом. Человек оказывался причастен высшему началу: «все великое совершается через людей», а его жизнь обладала не-

¹ Овсянико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 2. Тургенев... С. 102.

препрекаемой ценностью. Даже возможная, однако, не абсолютно неизбежная для романного героя смерть, не акцентировала его жизненный путь как бранный и мимолетный, не обнаруживала его «лишнюю» сущность.

Все центральные герои тургеневских романов, будучи характерами многогранными и неповторимыми, могут относиться к разным типологическими парадигмам, существующим внутри творчества Тургенева: например, герой с «инстинктом гениальности» (Рудин), герой «здорового дюжинного рассудка» (Литвинов, Соломин), «нигилист» (Базаров). Однако границы между этими типологическими рядами оказываются размытыми во многом благодаря единству концепции героя, характерной для всех романов писателя, в основе которой лежит доминанта добра, непосредственно соотносимая с донкихотским началом.

В последних двух романах «Дым» и «Новь» Тургенев отходит от центризма одного героя, но не отказывается от «единства романа в герое», которое представляет собой сложный двухполюсный центр. Литвинов и Потугин, а также Нежданов и Соломин являются самостоятельными яркими характерами, однако, образуясь в пары, они продолжают линию романного героя, внутренняя сущность которого основывается на «деятельном стремлении к совершенству».

В романистике Тургенева справедливо выделяется тип «тургеневской женщины», который напрямую соотносим с концепцией романной героини, принципиально отличающейся от героини повести. Всем героиням тургеневских романов свойственно особое качество — внутренняя сила и прочность, причем независимо от «степени» их героического потенциала, возрастного и социального статуса. Их отличает непременная сложность духовного мира, жертвенность, а также наличие свободного, решительного характера и нравственного чувства. Последнее качество, раскрывающееся, как правило, в жертвенности и стремлении героинь к добру, актуально даже для так называемого «хищного» или «страстного» типа, что принципиально отличает такого рода женские образы в романах писателя от героинь повестей.

2.1.3. Структура героя в повести и в романе

Выявление типологических, сущностных качеств, как уже отмечалось, не нивелирует «принципиальную неоднородность характеров»¹, представленных в романах и повестях Тургенева. Более того, думается, что анализ тургеневской концепции героя в повести и в романе предполагает не только исследование его типологии, но также и «структуры» его характера в том значении, какое вкладывала в этот термин Л.Я. Гинзбург. Она утверждала, что «типология литературных персонажей имеет дело с их структурой», то есть с определенной системой отношений «более или менее устойчивых признаков и свойств», взаимодействующих между собой и имеющих характер постоянный («признаки со своими организующими доминантами»), и, в конечном счете, выражающей единство героя². Эти признаки и свойства обнаруживают себя на разных уровнях: в портрете, поведении, в самохарактеристике героя, в его имени, смене душевных состояний и т.п.

¹ Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. Л., 1975. С. 70.

² Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 149, 89–90, 97, 123–124.

Важным аспектом структуры героя является, по мнению Л.Я.Гинзбург, принцип связи всех его черт и свойств, который определяется прежде всего «авторской точкой зрения», отношением автора к миру¹. Для психологической литературы XIX века, как отмечает исследователь, ключевым стал принцип исторической и социальной обусловленности персонажа. Так, анализируя первый роман Тургенева в этом аспекте, Л.Я.Гинзбург отмечает, что «свойства Рудина не существуют вне его исторической функции русского кружкового идеолога 1830-х годов». «Таков ключ к восприятию тургеневского героя», — заключает ученый².

Представляется также, что небезоснователен и собственно жанровый подход к этому вопросу, так как именно жанр является для писателя формой осмысления человека и мира. Многое в характеристике, поведении героя (в том числе в ключевых ситуациях), его образе мыслей и проч. зависит от жанровой установки, которая в свою очередь имеет метафизическую обусловленность, о чем уже писалось выше. Для повести — это установка на «метафизическую неустойчивость» человека, в романе — на «метафизическую прочность». Соответственно, жанрово-метафизический принцип выражает себя уже на всех иных уровнях — психологическом, социальном, историческом. И именно он изначально оказывается «ключом» к восприятию тургеневского героя.

Герой повести, как правило, одинок — онтологически и социально. Однако социальный портрет героя не в первую очередь интересует автора³. Акцент делается на другом. Герой может быть дворянином или незаконнорожденным, богатым или бедным, но независимо от своего социального происхождения он осознает неизбежность одиночества. Подспудное желание выйти из замкнутого круга одиночества толкает его на ведение дневников и записок (Чулкатурин, Сусанна, художник («Довольно»), Владимир Петрович («Первая любовь»)), произнесение исповедей (Василий Васильевич («Гамлет Щигровского уезда»)), переписку (Алексей Петрович и Марья Александровна («Переписка»)), Павел Александрович («Фауст»)) и воспоминания (Н.Н. (Ася)), Санин («Вешние воды»)).

В романе герой нередко также одинок. Об этом он может думать и прямо говорить, как, например, говорит Лаврецкий в «Дворянском гнезде» о своей «одинокой старости». Однако одиночество романного героя — особого рода. Оно не представляется неизбежным и единственно возможным для человека. Более того, герои романов часто окружены учениками или людьми, которые испытывают влияние этого героя (иногда, правда, для него самого это «окружение» не столь уж и важно). Это можно сказать о Рудине, Базарове, отчасти об Инсарове и Соломине. Нередко герои испытывают потребность не столько даже преодолеть *свое* личное одиночество, сколько соединиться с людьми, нуждаются в общении с ними, даже служении им. Причем в романе принципиально важным по сравнению с повестью оказывается то, что само по себе служение людям оказывается возможным. Такая перспектива не

¹ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 90.

² Там же. С. 91.

³ В жанре «студии» Тургенев обратится как к психологическому, так и к социальному портрету героя.

только не отрицается, а она предлагается едва ли не как единственная для человека. Подобные интенции можно наблюдать не только в «Дворянском гнезде», «Дыме» и «Нови», но и в «Накануне», «Рудине» (в эпилоге герой вызывает не только любовь окружающих: все единодушно пьют за его здоровье, но и умиляет своей бесспорной жертвенностью, хотя его смерть на баррикадах бессмысленна с точки зрения результата общего дела восставших) и даже в «Отцах и детях». Уже отмечалось, что Базаров, во многом под влиянием чувства, стал испытывать потребность в общении с людьми, несмотря на то, что эта потребность иногда выглядела спонтанной и хаотичной. В исследовательской литературе об «Отцах и детях» также неоднократно подчеркивалось отмеченное еще Н.Н.Страховым торжество «простого человеческого чувства», любви и слез, которые умирающий Базаров пробуждает как в любящих его людях, так и в читателе¹.

Романные герои Тургенева отличались от других (могли быть выше, ярче остальных), но не разделялись с ними. Более того, мысль Рудина о высшем выражении личности, которое состояло в способности «надломить упорный эгоизм своей личности, чтобы дать ей право себя высказывать» (С., 5, 227), оставалась актуальной в последующих сочинениях писателя, созданных в этом жанре.

В повести же служение людям нередко осознается как положительно прекрасная цель, однако, онтологически недостижимая. Ярким примером тому может служить стремление героини повести «Ася» уйти «на молитву, на трудный подвиг», которое и героем, и автором осмысливается как невозможное:

«— Вы честолюбивы, — заметил я, — вы хотите прожить недаром, след за собой оставить...

— А разве это невозможно?

«Невозможно», — чуть было не повторил я... Но я взглянул в ее светлые глаза и только промолвил:

— Попробуйте» (С., 5, 175).

Таким образом, искания героя повести всегда сосредоточены на себе, в романе же — на более высоком, открытом людям личностном самосознании.

Непременной чертой и важным этапом в жизни героев повестей является переоценка ими своей прошлой жизни, своего рода «переоценка ценностей». Василий Васильевич («Гамлет Щигровского уезда»), например, вспоминая свою молодость, отмечает, что питал «высокое мнение <...> о своей особе» и перед отъездом в Германию, где получал образование, и после возвращения. Его все называли «оригиналом» и «чуть не гением» (С., 3, 265), да и он был внутренне совершенно с этим согласен. Однако позже герой будет оценивать себя и в годы ученичества в Европе, и в России, и свое московское «кружковство» принципиально иначе: «И там, и за границей, я остался тем же неоригинальным существом» (С., 3, 263). Чулкатурин из «Дневника лишнего человека» был до момента ведения дневника не столько высокого мнения о себе (скорее наоборот, считал себя

¹ Страхов Н.Н. И.С.Тургенев. «Отцы и дети» // Страхов Н.Н. Литературная критика. СПб., 2000. С. 208–210.

человеком «с замочком внутри»), сколько очень заботился о своей репутации, он был соткан из амбиций, подобно «подпольному парадоксалисту» Достоевского¹. Ему непременно нужно было «быть, как все» (С., 4, 174), то есть он претендовал на «роль» — любовника, заступника, «героя». Чулкатурин считал себя и себе подобных людей «от самолюбия робкими». Это совершенно особое качество амбициозности и превосходства приводило, как он понял впоследствии, таких людей к тому, что они, «имея глаза и даже растарачив их, ничего не видели или видели все в ложном свете, словно сквозь окрашенные очки» (С., 4, 184). Герой пришел к такому же разочарованию в своей прошлой жизни, как и Василий Васильевич.

Алексея Петровича («Переписка») тяготит прошлое себялюбие: «В молодости меня занимало одно: мое милое “я”», фальшивые и ложно-напыщенные отношения. Он воспринимает теперь свою прежнюю жизнь как неискренний спектакль, где он играл не свою роль, где все было «натянато и ложно» — «ощущения, радости, страдания» были «самодельными». Вспоминая прежнее чувство его корреспондентки Марьи Александровны к его брату и свое к ее сестре, герой справедливо признается, что они «вовсе не любили друг друга, а только силились любить, воображали, что любят» (С., 5, 29). Обращаясь к Марье Александровне с просьбой о переписке, герой признается, что «его собственное лицо» и «самодельные ощущения» ему «опротивели» (С., 5, 24).

Павел Александрович («Фауст»), вернувшись после девятилетнего отсутствия в свое родовое гнездо, не только погружен в «грустные» и «унульные» воспоминания. Он также склонен переосмыслить свое прошлое. Молодость ему кажется прекрасной порой, но чувства и жизнь в целом — напускными и фальшивыми: «Бывало, носишься с своей грустью, как с кладом, и совестишься веселого порыва...» (С., 5, 94). «Все делалось сообща, — вспоминает герой жизнь в доме своего богатого дяди, — все старались чем-нибудь рассеяться, что-нибудь придумать, и к концу дня все уставало страшно. Пошлым чем-то отзывалась эта жизнь» (С., 5, 96).

Мотив «переоценки ценностей» важен и в повести «Ася». Кратко и афористично «ложное» прошлое героя сформулировано в одной фразе: «Молодость ест пряники золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный...» (С., 5, 149). В целом и путешествие героя «без всякой цели», и его преимущественный интерес к «одним людям», и нелюбовь к «красотам» природы, и «радостное и ненасытное любопытство» «наблюдать людей», и страдание по поводу измены коварной «молодой вдовы» (С., 5, 149, 150) — все это в свете рассказанной и осмысленной впоследствии истории с Асей представляется герою неважным и ненужным.

Стоит отметить, что молодость, частый тургеневский мотив, в повестях нередко негативно окрашен². Это связано как раз с тем, что герой осмысляет свою молодость как время пустых и ложных ожиданий, как нечто неверное и фальшивое. Не случайно в повести «Первая любовь» он выступает со своеобразным обвине-

¹ О сходстве «Дневника лишнего человека» и «Записок из подполья» и о возможном влиянии Тургенева на Достоевского см.: Бялый Г.А. О психологической манере Тургенева: Тургенев и Достоевский // Русская литература. 1968. №4. С. 34–41.

² В повестях «Фауст» и «Ася» мотив детства и детскости также получает негативную окраску.

нием в ее адрес: «О молодость! молодость! тебе нет ни до чего дела, ты как будто бы обладаешь всеми сокровищами вселенной, даже грусть тебя тешит, даже печаль тебе к лицу, ты самоуверенна и дерзка, ты говоришь: я одна живу — смотрите! а у самой дни бегут и исчезают без следа и без счета, и все в тебе исчезает, как воск на солнце, как снег... И, может быть, вся тайна твоей прелести состоит не в возможности все сделать, а в возможности думать, что ты все сделаешь, — состоит именно в том, что ты пускаешь по ветру силы, которые ни на что другое употребить бы не умела, — в том, что каждый из нас не шутя считает себя расточителем, не шутя полагает, что он вправе сказать: “О, что бы я сделал, если б не потерял времени даром!”» (С., 6, 363). Здесь совместно с «переоценкой ценности» молодости герой произносит другую истину, неприменную для онтологически лишнего человека: «...все в тебе исчезает, как воск на солнце, как снег...».

Словом, герой тургеневской повести непременно осознает тщетность прежних амбиций, собственной значительности, представлений, ощущений и поступков.

Романному герою Тургенева в большей степени свойственна не столько коренная переоценка своей прошлой жизни, сколько обнаружение в себе внутренней силы, скрытого потенциала добрых и здоровых качеств души и сердца. Это свойство сказалось уже в Рудине. Герой, правда, склонен воспринимать свою молодость как нечто ложное и неправильное. «Помнишь, — обращается он в эпилоге к Лежневу, — когда мы с тобой были за границей, я был тогда самонадеян и ложен». Он, подобно герою повести, винит свою молодость в ошибках и неведении: «... я теперь могу сказать вместе с Кольцовым: “До чего ты, моя молодость, довела меня, домыкала, уж и шагу ступить некуда...”». Но сам тут же признается: «И между тем неужели я ни на что не был годен, неужели для меня так-таки нет дела на земле? Часто я ставил себе этот вопрос, и как ни старался себя унижить в собственных глазах, не мог же я не чувствовать в себе присутствия сил, не всем людям данных!» (С., 5, 318).

Герой изображен, как уже отмечалось, в постоянном «чередовании» энтузиазма и сомнения, ему нередко приходится «напоминать», как это делает Наталья Ласунская или Лежнев в эпилоге, о здоровой стороне его души, о его потенциале («таланте»), о «дороге» в жизни. Он проникается мыслью о своей силе, энергии, энтузиазме, а затем как бы теряет опору — но временно, до следующего подъема. Однако значение «доброе слово», которое несет собой герой и которое сказывается в его поступках, в романе чрезвычайно значимо. И это «доброе» зерно заключалось и в «молодости» героя — то есть было присуще ему всегда.

В «Дворянском гнезде» в прошлом Лаврецкого, безусловно, было много того, что ломало и надрывало его сильную человеческую природу. Однако, как уже отмечалось выше, автор указывает на то, что герой был способен не сломиться под влиянием недолжного воспитания, семейного уклада и т.п. И в его прошлой жизни прослеживаются ростки того нового, что скажется в герое после «перелома». То есть прошлое не отрицается, подобно тому, как это было в повести, а рассматривается как важный жизненный этап в «упрочении» героя. Несмотря на то, что равнодушие и холодность близких людей из прошлой жизни Лаврецкого отчасти передались и ему («Федя не любил никого из окружавших его... Горе сердцу, не любившему смо-

лodu»), он все же «сознавал, что он не свободен», и какое-то «темное, но сильное чувство» влекло его в Москву, чтобы «воротить упущенное» и окончательно рассторгнуть заколдованный вокруг себя круг (С., 6, 40–41). Также подчеркивается, даже на уровне портрета, физическая сила и здоровье героя. «Здоровый, краснощекий» (С., 6, 44) в годы студенчества, он не «тускнеет» и после пережитых бурь. Марью Дмитриевну Калитину при встрече с Лаврецким поражает внешнее здоровье героя: «... видно тебе, мой батюшка, все как с гуся вода; иной бы с горя исчах, а тебя еще разнесло» (С., 6, 26). Тургенев тут же рисует его портрет: «Лаврецкий действительно не походил на жертву рока. От его краснощекого, чисто русского лица, с большим белым лбом, немного толстым носом и широкими правильными губами, так и веяло степным здоровьем, крепкой, долговечной силой» (С., 6, 26). В другом месте (глава XVI) писатель отмечает, как страдания (история с женой) повлияли на героя, в его душу даже «забрался» скептицизм, но тем не менее они не изменили его внутренней прочности: «Он не был рожден страдальцем; его здоровая природа вступила в свои права» (С., 6, 54).

Автор нередко отмечает «здоровое» начало в своих романских героях, обнаруживающееся в их прошлом. Выше упоминалось, например, о перенесенной Еленой Стаховой в юности «злокачественной лихорадке». Однако ее «организм, здоровый и крепкий от природы», «потрясенный до основания», не был сломлен болезнью (С., 6, 184)¹.

Тургенев также подчеркивает, что в Лаврецком борются, как и в случае с Рудиным, здоровая сила, прочность со скептицизмом и, как следствие, равнодушием. Но важно, что здоровые, добрые качества изначально присущи герою, а не возникают исключительно под влиянием жизненных обстоятельств и чужих мнений. И в минуты даже самого страшного отчаяния и разочарования во всем герой сохраняет в себе жизненную силу — благодаря прочности своей натуры. В этом смысле показательной является XX глава, повествующая, на первый взгляд, об «умирании» жизненных сил в герое. Лаврецкому кажется, что он очутился «на дне реки», что в поэтике Тургенева часто чревато смертью, умиранием². Однако предощущение смерти в этом случае не оправдывается. Печальные интонации («погрузился в какое-то мирное оцепенение», «во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь, <...> кто входит в ее круг — покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить») чередуются с «аграрной» метафорой зарождения жизни, часто встречающейся в романах писателя: «здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом» (С., 6, 64; курсив мой — И.Б.). Мощный, «здоровый» аккорд продолжает повествование:

¹ Сила и здоровье постоянно подчеркиваются и в Базарове, достаточно вспомнить «здоровый» голод героя, намеренное изображение которого часто ставилось в вину писателю, или эпизод с вырыванием им зуба у заезжего разносчика. Отец комментирует силу сына так: «Вы посмотрите, что за корни! Этакая сила у Евгения! Краснорядец так на воздух и поднялся... Мне кажется, дуб и тот бы вылетел вон!..» (С., 7, 174). Потому смерть героя в финале романа воспринимается как особенно несправедливая и противоестественная.

² Топоров В.Н. Странный Тургенев: Четыре главы. М., 1998. С. 102–110.

«И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши!» (С., 6, 64). Тишина и скука («пусть же вытрезвит меня здесь скука, пусть успокоит меня, подготовит к тому, чтобы и я умел не спеша делать дело» (С., 6, 65) оказываются источниками силы и здоровья, в них нет обреченной стихийности. Тургенев живописует далее сочное летнее многообразие — в пору зрелости, созревания плодов: «...лоснится рожь, и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле». В этом описании нет холода всепожирающей и равнодушной природы: ее зреющие силы параллельны тому процессу, что происходит в душе героя, «тайный психологизм» такого рода часто можно встретить в творчестве писателя. Покой природы чреват здесь новым рождением, обновлением. Тургенев использует метафору движения воды по болотным травам: жизнь течет неспешно, не «торопясь» и не «грохоча», течет «неслышно» и верно (С., 6, 65). Так трансформируется у писателя осмеянный им образ «извилистого, но плавного» ручейка как синонима пошлости из поэмы «Параша». Позже такие же новые интонации этого мотива прозвучат в «Отцах и детях» и в «Нови», где жизнь старосветских старичков Субочевых сравнится с родничками, которые не спеша бьют в «стоячей воде» — но «не гнилой».

Думается, что в данной связи уместно обратиться к пронизательным наблюдениям Х.Бойесена, особенно если вспомнить об «американской теме» в обрисовке «прохладного» Соломина в романе «Новь». «Мне часто приходилось слышать о сходстве между русскими и американцами. И те и другие представляют нации будущего, перед каждой из них лежат великие возможности. Мы привыкли к мысли, что наше общество не обладает определившимися, ясно очерченными типами, что вечно движущаяся поверхность американской жизни не годится для художественных эффектов, не поддается художественной обработке. Вероятно, русские думали то же самое о своей стране, пока не явился Тургенев и не показал им, что *кажушаяся монотонность жизни представляла в действительности великую одухотворенную картину*»¹.

Итак, чувство весеннего обновления в описании состояния Лаврецкого (напомним, что это XX глава, когда еще не произошли «ключевые» беседы с Лизой и встреча с Михалевичем) явственно указано автором. Важную роль в анализируемом описании наряду с метафорой «аграрной» играет метафора тающего весеннего снега. Лед и холодность души героя как знаки разочарования и скептицизма растоплены — утекают, уходят вслед за растаявшим снегом. И неслучайно глава о внутренней готовности героя к возрождению заканчивается радостным патриотическим аккордом: «... Скорбь о прошедшем таяла в его душе, как весенний снег, и — странное дело! — никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» (С., 6, 65). Поэтому слова Михалевича о служении ближнему и Лизы о прощении, можно сказать, упадают на благодатную почву.

¹ Бойесен Х. Визит к Тургеневу: Из воспоминаний // И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х тт. М., 1983. Т. 2. С. 333; курсив мой — И.Б.

В целом для романного героя Тургенева не характерна коренная переоценка всей своей прошлой жизни. Прошлое — важный и значимый этап, обуславливающий в герое необходимый «перелом», но не коренное изменение.

В повести ложное прошлое героя становится очевидным только в свете настоящего, которое связано с его прозрением — как следствием «переворота», потрясения в его жизни. Таким потрясением может быть любовь, скорее даже любовная ситуация, которой нередко сопутствует эстетическая тема. Роль любовной ситуации чрезвычайно велика в построении конфликта и сюжета произведения (как повести, так и романа), она будет отдельно рассмотрена позже. Здесь же хотелось обратить внимание на чувства и переживания, которые испытывает герой или героиня повести, находясь на «точке» любви.

Их можно охарактеризовать как максимально напряженные. В этот момент человек достигает наивысшей слиянности с Неведомым, а герой — своей кульминации. Важно при этом, что любовь, равная по времени мгновению, является началом и концом жизни человека. Она «расширяет» его сердце и открывает миру, одухотворяет собой обыденность, но, будучи минутной, чревата мраком, пустотой и смертью¹.

В тургеневской повести любовная ситуация и связанные с ней переживания героя иногда выписываются очень ярко, иногда — бегло, но они всегда означают собой центр в его развитии. Так, в «Гамлете Щигровского уезда» скупо обозначен намек на любовную драму героини, но именно он — залог ее «необыкновенности». А вот любовные переживания героя описываются подробно, причем они способны опозитивизировать мир и незатейливый быт героя, они образуют своеобразный мостик между земным и небесным. Воссоздавая любовную ситуацию, Тургенев подчеркивает обыденность многих деталей и предметов, однако они становятся знаками счастья и радости для героя. Вот как описываются любовные переживания Гамлета Щигровского уезда: «Я глядел тогда на зарю, на деревья, на зеленые мелкие листья, уже потемневшие, но еще резко отделявшиеся от розового неба; в гостиной, за фортепьянами, сидела Софья и беспрестанно наигрывала какую-нибудь любимую, страстно задумчивую фразу из Бетховена; злая старуха мирно похрапывала, сидя на диване; в столовой, залитой потоком алого света, Вера хлопотала за чаем; самовар затейливо шипел, словно чему-то радовался; с веселым треском ломались крендельки, ложечки звонко стучали по чашкам; канарейка немилосердно трещавшая целый день, внезапно утихала и только изредка чирикала, как будто о чем-то спрашивала; из прозрачного, легкого облачка мимоходом капали редкие капли... А я сидел, сидел, слушал, слушал, глядел, сердце у меня расширялось, и мне опять казалось, что я любил» (С., 3, 268). «Заря», «деревья», «зеленые мелкие листья», «розовое небо», «страстно задумчивая» фраза из Бетховена — все это поэтизировало обыденность. И «беспрестанное наигрывание» Софьи на «фортепьянах» было не скучным; и Верины хлопоты

¹ О разных оттенках любовной темы в повестях Тургенева 1850-х годов см.: Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях И.С.Тургенева 1850-х годов // Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю.В.Манна. М., 2001. С. 275–292.

по поводу чая озарялись «потоком алого света»; и назойливое трещание канарейки сменялось задумчивым чириканьем (как будто она тоже вопрошала жизнь); и ложки звенели, и прозаические крендельки ломались звонко, весело и радостно. И сердце героя «расширилось», оно готово было принять, вместить в себя весь этот сложный, противоречивый и обыденный, но такой прекрасный, звучащий мир. И позже, уже после смерти жены, он признавался, что «воспоминания об иных вечерах», проведенных им с ней до свадьбы, «не возбуждают» в нем «ни малейшей горечи, но, напротив, трогают <...> до слез» (С., 3, 266).

В эти недолгие минуты, мгновения своей жизни герой переживает необыкновенный духовный подъем, ему открывается тайна — мир многогранен, велик, соткан из различных величин, бытовых и космических, но в эти мгновения равно поэтических. Аналогичны и ощущения Чулкатурина. Герой передает свои чувства во время романа с Лизой Ожогойной восторженно. Он сравнивает себя с цветком (правда, сам боится таких высокопарных книжных метафор), который «расцвел душою». «Все во мне и вокруг меня так мгновенно переменилось! Вся жизнь моя озарилась любовью, именно вся, до самых мелочей, словно темная, заброшенная комната, в которую внесли свечку». Герой признается, что все обычные и обыденные вещи и действия, которые он совершал, теперь виделись ему иначе: «Я ложился спать и вставал, одевался, завтракал, трубку курил — иначе, чем прежде; я даже на ходу подпрыгивал — право, словно крылья вдруг выросли у меня за плечами» (С., 4, 179). Происходит одухотворение всего вещного, земного. Однако в этот момент, как отмечает наблюдательный герой, в человеке «исчезает сознание личности», что для гамлетовского сознания недопустимо. А потому, во многом, герой оценивает мгновение любви и как «очарование». И, быть может, этот «страх» потери себя как индивидуальности в любви подспудно тяготит многих тургеневских героев, и они, в свою очередь, оказываются «несостоятельными» в этом чувстве. Не случайно Чулкатурин «блаженствующего» в любви человека сравнивает с мухой: «Счастливый человек — что муха на солнце». А это известная тургеневская метафора актуализирует как раз мысль о метафизической его «ничтожности». Но, в любом случае, Чулкатурин, как и «положено» герою повести, признает: «Эти двадцать дней являются мне чем-то теплым, молодым и пахучим, какой-то светлой полосой в моей тусклой серенькой жизни» (С., 4, 179).

Однако так как счастье прозрения в любви двойственно — оно чревато знанием о трагической обреченности и неизбежности смерти. Герой в минуту любви постигает красоту и величие мира во всем многообразии разных по значению сущностей, но ощущает себя и на краю бездны. Такие интонации обнаруживаются и в «Фаусте», и в «Гамлете Щигровского уезда», и во многих других повестях¹.

¹ На подобную «двойственность» любви обратил внимание Г.А.Бялый: «...подобно тому, как «негодяйка природа» оказывалась у Тургенева одновременно и трагически бездушной и обольстительно прекрасной, так же и любовь, в понимании Тургенева, имеет свою оборотную, радостную и смягчающую чувство трагизма сторону»: Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм..., С. 100. Правда это суждение высказано было только в отношении повестей «Первая любовь» и «Вешние воды».

Не исключение — и повесть «Довольно». Герой выделяет мгновение преобразования любовью как один из самых важных моментов в своей жизни. «Я сейчас упомянул о свете, который исходит из сердца человеческого и озаряет все, что его окружает... — обращается он к своей невидимой собеседнице. — Мне хочется поговорить с тобою о том времени, когда в моем сердце горел этот благодатный свет». И далее герой описывает тот миг, когда он понял, что любит. «Это было в конце марта, перед Благовещением, вскоре после того, как я в первый раз тебя увидел, и, еще не подозревая, чем ты станешь для меня, уже носил тебя в сердце — безмолвно и тайно. <...> И понемногу, прибавляясь с каждым шагом, с каждым движением вперед, поднималась и росла во мне какая-то радостная, непонятная тревога... Она увлекала, она торопила меня — и так сильны были ее порывы, что я остановился наконец в изумлении и вопросительно посмотрел вокруг, как бы желая отыскать внешнюю причину моего восторженного состояния... Все было тихо, бело, сонно; но я поднял глаза: высоко на небе неслись станицей перелетные птицы... Весна! здравствуй весна! — закричал я громким голосом, — здравствуй жизнь, и любовь, и счастье!» — и в то же мгновение, с сладостно потрясающей силой, подобно цветку кактуса, внезапно вспыхнул во мне твой образ — вспыхнул и стал, очаровательно яркий и прекрасный, — и я понял, что я люблю тебя, тебя одну, что я весь полон тобою...» (С., 7, 221–222). Изображение процесса «расширения» сердца любовью, одного из важнейших этапов в развитии героя, сопровождается, как это бывает часто, поэтизацией обыденности. Он вспоминает, как картины вполне прозаические — «тесовая крыша господского дома», «белая труба», «чуть раскрывшаяся калитка» — приобрели для него какой-то новый смысл. «...Я дивлюсь и умиляюсь, все, все, что я вижу, мне кажется необыкновенным и новым, все обвеяно какой-то светлой, ласковой таинственностью, <...> и стою я, весь напряженный и легкий, как птица, только что сложившая крылья и готовая взвиться вновь, — и сердце горит и трепещет веселым страхом перед близким, перед налетающим счастьем...» (С., 7, 224). Намечается в «Довольно» и еще один «этап» в развитии чувства героя, не всегда присутствующий в других повестях, — устранение разьединенности между любящими душами: «Последние преграды пали — и так успокоилась, так углубилась наша любовь, так бесследно исчезло всякое разьединение, что нам даже не хочется меняться словом, взглядом...» (С., 7, 225). Мрачные заключения о необходимости человеку смириться со своей ничтожностью следуют этим светлым воспоминаниям как разительный контраст. Очевидно, что автор сохраняет привычную структуру героя повести и в «Довольно».

В романе состояние героя, которое связано с переживаемой им любовью, точнее определить не как «переворот», а как «перелом», потому что, как уже отмечалось, с героем не происходит коренных перемен, в нем только обнаруживается скрытое и потаенное — лучшие качества души и сердца. Однако любовь и в романе может преобразовать и одухотворять мир, который окружает героя, поэтизировать обыденность. Такие интонации отчетливо прослеживаются в «Дворянском гнезде», в «Накануне», в «Нови». Правда, в романе по сравнению с повестью поэтизация обыденности носит несколько иной характер. Так, например, в «Дворянском гнезде» она связана не

только с чувством восторженного приятия всего, даже самого малого и незначительного, а с состоянием умиления, «умиленной радости» (С., 6, 97): «Солнце ярко освещало молодую траву на церковном дворе, пестрые платья и платки женщин; колокола соседних церквей гудели в вышине; воробьи чирикали по заборам. Лаврецкий стоял с непокрытой головой и улыбался; легкий ветерок вздымал его волосы и концы лент Лизиной шляпы» (С., 6, 97). В «Нови» Марианна и Нежданов в минуту радостного чувства любви ощущают мир очень похоже на Лаврецкого и Лизу¹: «Они пошли вместе домой, задумчивые, счастливые; молодая трава ластилась под их ногами, молодая листва шумела кругом; пятна света и тени побежали, проворно скользя, по их одежде — и оба они улыбались и тревожной их игре, и веселым ударам ветра, и свежему блистанью листьев, и собственной молодости, и друг другу» (С., 9, 270). Анализируя чувство героев, выраженное в том числе и в этой сцене, А.И.Батюто не без основания говорит о «странном» качестве любви в этом романе, которое более сродни «чистой и светлой дружбе»². Думается, есть в этом необычном качестве любовного чувства и другой аспект, связанный не только с дружеским отношением героев друг к другу, но и с каким-то трогательным, сострадательным преклонением друг перед другом. Д.Н.Овсяннико-Куликовский не случайно заметил, что Соломин, например, способен «умилиться перед тем, что представляет собой Марианна», и подчеркивал его «душевную чуткость и отзывчивость»³. Так же отзывчивы и чутки друг к другу и Нежданов, и Марианна. В сущности, то же можно сказать и о Елене Стаховой и Инсарове, и о других романских героях. Любовь в романе способна не только на эгоистический порыв (хотя такие интонации, безусловно, присутствуют), но она «расширяет» сердце героя не для того, чтобы потом «сузить» его.

Вслед за поэтизацией и одухотворенностью окружающего не наступает и горького прозрения героя, связанного с очевидностью тщетности всего земного. Наоборот, несмотря на невозможность осуществления индивидуального счастья, а может быть и благодаря этому, герой видит и чувствует, что его жизнь не сводима к моменту счастья. Иногда эта мысль утверждается всем строем романа, как в «Отцах и детях». Базаров умирает с сомнением по поводу своей нужности и значимости, ощущает свое бессилие и «ничтожность», но его «сознание» оказывается уже того, что он собой представляет. Это с очевидностью становится ясно в эпилоге романа, где наиболее ярко выразился авторский монологизм. И к тому же Базаров перед смертью не замыкается в самом себе, не высказывает желания отстраниться от окружающих его людей и забот, он испытывает желание испросить прощения, покаяться. Такие интонации очевидны в «Дворянском гнезде», «Накануне» и «Дыме».

В этой связи принципиально иным оказывается представление героя о долге. Если в «Фаусте» долг — путы и оковы, то в «Дворянском гнезде», на-

¹ Однако Нежданов позже поймет, что его «место» рядом с Марианной было предназначено для Соломина, о чем уже упоминалось выше. Таким образом, значение этой сцены может рассматриваться расширительно, то есть включать в общую интонацию чувства и Соломина.

² Батюто А.И. Роман «Новь» и «процесс пятидесяти»... С. 69.

³ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 2. Тургенев... С. 87.

пример, это внутренняя потребность героя. Достаточно обратить внимание на то, как понимает Лаврецкий «примирение» с женой и как именно «прощает» он Варвару Павловну. Мысль о прощении постепенно укреплялась в его сердце. Первоначально просьба Лизы о том, чтобы он простил свою жену, казалась ему неприемлемой, но именно ее слова: «вы должны простить, если хотите, чтобы и вас простили», — руководили им в тот момент, когда он примирился с Варварой Павловной. Он сказал жене: «... я вижу: надо покориться. Вы это слово не так поймете... все равно» (С., 6, 145). В его покорности и прощении вовсе нет самоуничтожения или отчаяния. Хотя «так понять» этот шаг можно, как, видимо, понимали его Марья Дмитриевна и сама Варвара Петровна — как формальность, которая дает возможность жить дальше по-прежнему, что, собственно, и продолжает делать супруга Лаврецкого. В его же «покорности» и прощении есть грусть ушедшего счастья, но нет безнадежности пустоты. Не случайно за сценой прощения следует глава о «воскресении». Начинается она словами: «На следующий день было воскресенье». И описывается в ней посещение Лаврецким обедни: он пытался молиться, но не мог — «сердце его отяжелело, ожесточилось, и мысли были далеко» (С., 6, 147), потому что думал он прежде всего о Лизе и о разлуке. Но он ждал ее в храме, потому что та любовь, которая соединяла их, сопричастна духовному. Она родилась в храме, в храме и «завершилась», но не умерла. Заключающие главу слова Лемма о смерти («Все умерло, и мы умерли» (С., 6, 148)), сказанные в *воскресение*, не вполне согласуются с, казалось бы, следующим из них выводом о конечном, об уничтожении «всего» — любви, самих любивших. Не случайно Лаврецкому «не по пути» с Леммом, действительно «уходящим» и исчезающим: он идет «направо», а Лемм — «налево». Не случайна в этой связи и настойчивая просьба Лизы ее «не забывать». Чувство, возникшее между Лаврецким и Лизой, не сводимо только к восторгу и торжеству личного счастья (равно как и к трагизму его потери), в нем есть нечто большее, что переживает собственно миг счастья, возможного на «земном поприще».

Мысль о смерти и конечности всего земного не закономерна и не абсолютна для героев романа, испытавших «преображение» любовью. Они не потрясены катастрофичностью неизбежной ничтожности всего земного и человеческого, но в них под влиянием чувства произошел «перелом», открывший в них самих и в их жизни новые смыслы и источники — прежде всего добра.

Структура героини, при всем своеобразии содержательных характеристик женских образов, сохраняет основные элементы структуры героя. Так, например, в повести необходимый этап переоценки ценностей обозначается описанием героини на момент завязки конфликта, передается портретом или в небольшой предыстории. Ее прошлое трактуется как состояние неведения, ассоциирующееся с детскостью, сном или холодом, «необыкновенность» же проявится позже, а пока она только ощутима в потенциале. Этот этап в развитии героини автор определяет как «ясность невинной души» (С., 5, 97), однако она не мыслится им как нечто нормальное, должное для личностного самосознания человека.

В разных повестях ложность, неправильность такого состояния, как уже отмечалось, выражается по-разному. Иногда — через детскость героини, как в «Асе» или в «Фаусте». В описании Аси подчеркивается, что «было что-то свое, особенное, в складе ее смугловатого круглого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными, светлыми глазами» (С., 5, 153). Чуть позже говорится о том, что волосы Аси были «остриженные и причесанные», «как у мальчика» (С., 5, 154); она иногда, словно ребенок, позволяет себе «чудить» (С., 5, 162). У героини «Фауста», семнадцатилетней девушки, «голос <...> звенел, как у семилетней девочки» (С., 5, 98). Спустя девять лет она, как замечает герой, напоминала ему себя прежнюю, семнадцатилетнюю: «Когда она вышла мне навстречу, я чуть не ахнул: семнадцатилетняя девочка, да и полно!». Героиня и «одета была девочкой: вся в белом, с голубым поясом и тоненькой золотой цепочкой на шее» (С., 5, 101), она носила «детскую шляпу, точно такую же, какую надела ее дочь». Да и сама Вера Николаевна признается: «Мне все говорят, что я наружно мало изменилась, <...> впрочем, я и внутренно осталась та же» (С., 5, 103). Эта «неизменность» выглядит даже ужасающе для героя. Он размышляет: «Женщина в двадцать восемь лет, жена и мать, не должна походить на девочку: *недаром же она жила*» (С., 5, 101; курсив мой — И.Б.). «Неразвитость» героини подкрепляется еще и мотивом холода. Образ Веры Николаевны вообще метафорически до чтения «Фауста» можно определить как ледяную статую, не случайно она хорошо помнила слова матери и старалась им следовать: «Ты как лед: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется» (С., 5, 125).

В контексте поэтики повести мотив детскости героини как бы изначально обозначает то, что в ее жизни, как правило, прошлой, было нечто ложное, что необходимо исправить и переосмыслить. Например, этот мотив оказывается важен для характеристики Софи из «Странной истории»: «Лицо у ней было совсем детское, круглое, с маленькими приятными, но неподвижными чертами»; у нее «голубые глазки», «пухлый ротик с приподнятой верхней губой»; «голубое платье падало без складок — по-детски — на маленькие ножки» (С., 8, 139). Рассказчику она запомнилась как девушка «с детским лицом и непроницаемой, точно каменной, душой» (С., 8, 151). Не случайно позже, уже встретив Софи на постоялом дворе сопровождающей «божьего человека» Василия, он отметит, что героиня напоминала ему Магдалину. В этом сравнении «тихони и богомолки» Софи с Магдалиной также подчеркивается греховность и порочность ее прежней жизни, от чего, быть может, и бежала героиня. Однако же в этом контексте можно рассматривать и сами ее порывы к самоуничтожению и самоотвержению, потому что они — также часть ее прошлой, прежней жизни. Не случайно хозяйка постоялого двора говорит: «А не знаем батюшка, кто такая; тоже спасается, чай, грехи заслуживает» (С., 8, 154). Из «Странной истории» «изъят» этап «переворота» в жизни героини. Он, очевидно, был связан не с искусством и, видимо, не с любовью-страстью. Как замечает рас-

сказчик о поклонении Софи Василию, «ни на одно мгновение нельзя было остановиться на мысли, что поводом к подобному решению была сердечная, хоть и извращенная, склонность или страсть... Стоило взглянуть на отталкивающую фигуру «божьего человека», чтоб тотчас выкинуть подобную мысль из головы!» (С., 8, С. 157). В любом случае, в «новой» Софи, явно пережившей многое, «к прежнему задумчиво-изумленному выражению присоединилось другое, решительное, почти смелое, сосредоточенно-восторженное выражение». «Детского в этом лице не осталось и следа» (С., 8, 156).

Статичность, а потому и неправильность, недолжность прежней жизни героинь подкрепляется еще и их «неискушенностью» в искусстве, прежде всего в литературе. Многие из них, Вера («Два приятеля»), Марья Павловна («Переписка»), Вера Николаевна («Фауст»), Ася (Ася) не читают или читают «не то». Например, Н.Н., «взглянув на заглавие книги», которую Ася не просто читает, а «пожирает глазами», не одобряет ее выбор, потому что «это был какой-то французский роман» (С., 5, 164). Вера Николаевна за все девять прожитых после их с Павлом Александровичем последней встречи лет не прочла «ни одного романа, ни одного стихотворения». «В женщине умной и <...> тонко чувствующей, — замечает герой, — это просто непростительно» (С., 5, 101). Что интересно — в повествовании о Вере Николаевне намеренно подчеркивается глубокая разница между ее духовным развитием, которое не просто отсутствует, а как будто спит, и образованием. Она сама замечает, что не интересуется стихами, изящной словесностью, но она тоже читает: «есть хорошие сочинения, кроме стихов» (С., 5, 102). Герой вспоминает, что в естественнонаучных знаниях она «частенько ставила в тупик» даже его, «кандидата, и кандидата не из последних» (С., 5, 98). Но эти знания нисколько не приближали ее к истинному проникновению в жизнь, оно ей словно было незачем. Она всю свою сознательную жизнь прожила по чьей-то указке, следуя слепо данным правилам и порядкам. Ей и в голову не приходило (даже и после замужества, когда госпожа Ельцова сняла с нее всякий запрет на чтение «выдуманных» книг), что все это время она словно бы и не жила, не случайно героя поражает «неизменность» ее внешности, как будто все ее прежнее существование было даром. Мать Веры Николаевны хотела уберечь свою дочь от самой жизни, она «боялась тех тайных сил», на которых она построена (С., 5, 98).

Прошлое романной героини, напротив, мыслится как важный этап ее становления, необходимый залог ее настоящей сущности. Нередко в этой связи акцентируется «недетскость» героини. Этот мотив, безусловно, берет истоки в пушкинском «Евгении Онегине». В большинстве своих романов в женских характерах Тургенев подчеркивает те черты, которые были свойственны Татьяне Лариной: «Она в семье своей родной касалась девочкой чужой»; «...куклы даже в эти годы Татьяна в руки не брала; <...> И были детские проказы ей чужды» и т.п. (Пушкин А.С., 6, 42, 43).

Внутренняя зрелость и зрелость Натальи Ласунской, например, особенно очевидны в сравнении с Александрой Павловной Липиной.

Липина.

«Об Александре Павловне вся ...ая губерния единогласно говорила, что она прелесть, и ...ая губерния не ошибалась. Один ее прямой, чуть-чуть вздернутый носик мог свести с ума любого смертного, не говоря уже о ее бархатных карих глазах, золотисто-русых волосах, ямках на круглых щечках и других красотах. Но лучше всего в ней было выражение ее миловидного лица: доверчивое, добродушное и кроткое, оно трогало, и привлекало. Александра Павловна глядела и смеялась, как ребенок; барыни находили ее простенькой...» (С., 5, 204; подчеркнуто мной — И.Б.).

Наталья.

«Дочь Дарьи Михайловны, Наталья Алексеевна, с первого взгляда могла не понравиться. Она еще не успела развиться, была худа, смугла, держалась немного сутуловато. Но черты ее лица были красивы и правильны, хотя слишком велики для семнадцатилетней девушки. Особенно хорош был ее чистый и ровный лоб над тонкими, как бы надломленными посередине бровями. Она говорила мало, слушала и глядела внимательно, почти пристально, точно она себе во всем хотела дать отчет. Она часто оставалась неподвижной, опускала руки и задумывалась; на лице ее выражалась тогда внутренняя работа мыслей... Едва заметная улыбка появится вдруг на губах и скроется; большие темные глаза тихо подымутся... <...> Но Наталья не была рассеянна: напротив, она училась прилежно, читала и работала охотно. Она чувствовала глубоко и сильно, но тайно; она и в детстве редко плакала, а теперь даже вздыхала редко, и только бледнела слегка, когда что-нибудь ее огорчало» (С., 5, 239; подчеркнуто мной — И.Б.).

Первая часть описания, сосредоточенная, в основном, на внешности героини, говорит читателю о характере юном (Наталье семнадцать лет), но вовсе не детском. Позже Лежнев скажет о ней: «А Наталья не ребенок, поверьте мне, хотя, к несчастью, неопытна, как ребенок» (С., 5, 261). Вместо «вздернутого носика» и «бархатных карих глазок», как в случае с Александрой Павловной, автор изображает «темные глаза», «чистый и ровный лоб». И глядит, и смеется Наталья вовсе не «как ребенок»: ее улыбка едва заметна, появляется и скроется, взгляд пристальный и внимательный. Несмотря на свой возраст, она выглядит гораздо старше — и не потому что больше жила, а потому что «чувствовала глубоко и сильно» и на лице ее «выражалась внутренняя работа мысли».

В Лизе Калитиной «недетскость» выражена еще ярче. В детстве Лиза была «серьезным ребенком», «черты ее напоминали резкий и правильный облик Калитина; только глаза у ней были не отцовские; они светились тихим вниманием и добротой, что редко в детях». Она в куклы не любила играть, смеялась не громко и не долго, держалась чинно» (С., 6, 110–111). В прошлой жизни героини, в самые ранние годы, высказывалось то, что позже определило ее поступки и решения. То есть не столько личная драма повлияла на ее уход в монастырь, сколько изначальная склонность души, детская серьезность и рано сказавшаяся любовь к Богу.

Аналогично описывается прошлое Елены Стаховой, которая уже «с детства жаждала деятельности, деятельного добра», не походила на своих сверстников, «росла очень странно» и «слыла за необыкновенного ребенка» (С., 183, 182). Ее

«недетскость» также становится очевидней в сравнении с миловидной Зоей, «бе-локуренькой, пухленькой» «русской немочкой с раздвоенным на конце носиком и красными крошечными губками», которая одевалась «со вкусом, но как-то по-детски» (С., 6, 173)¹.

В последующих романах о детских годах своих героинь автор не сообщает практически ничего, однако их прошлое, прежде всего это касается Одинцовой и Ратмировой, отмечено жертвенным поступком, не являющимся ложным и фальшивым.

Также многих романских героинь Тургенева отличает эстетическая просвещенность или искушенность. Они читают, любят и ценят искусство. О Наталье Ласунской автор замечает, что она «читала и такие книги, существования которых m-lle Boncourt (ее гувернантка — И.Б.) не подозревала: она знала наизусть всего Пушкина» (С., 5, 240). Елену Стахову ее гувернантка «приохотила к чтению». И хотя «чтение одно ее не удовлетворяло», она знала цену и популярным французским романам, и высокому искусству (С., 6, 182–183, 176).

Отношения Лизы Калитиной с искусством выглядят сложнее. Как отмечал В.М.Маркович, «возвышенно-идеальная духовность, живущая в Лизе, — не в ладах с искусством, с его идеальностью, его красотой». Исследователь обратил внимание на некоторую отстраненность этой тургеневской героини от искусства, музыки в частности. Думается, что это действительно так, хотя с некоторыми утверждениями исследователя трудно согласиться. Спорно, например, что «Лиза не понимает, как поверхностна музыкальность Паншина» или что она «не чувствует той бездны, которая отделяет дилетанта от истинного художника с задатками гениальности»². Во-первых, Паншин сам ей говорит, что он «плохой артист» и «доказывает» это «на деле» (С., 6, 22), а Лиза вообще никого не склонна осуждать. Она прекрасно видит как удачи, так и неудачи Лемма-музыканта: сочиненный им новый романс оказался «запутанным и неприятно напряженным», что «почувствовали Лаврецкий и Лиза — и Лемм это понял» (С., 6, 80). Да и сам образ Лизы освещен музыкой: Лемм посвящает ей «духовную кантату», а музыкальная тема романа сопряжена с творчеством Бетховена, почитаемого Тургеневым³. Однако Лиза действительно не была наделена особенными талантами или

¹ А.И.Батюто обратил внимание на тот факт, что Тургенев принципиально не допускал как романист возможность проявления детскости именно в романной героине. Исследователь так комментирует неприятие Тургеневым характера Наташи Ростовской: А что отвращает Тургенева в облике Наташи? Отсутствие именно достаточной взрослости для того, чтобы иметь право на титул главной героини романа. Титулу главной героини (в тургеневском значении этого слова) не соответствует еще неизжитая «детская» раскованность и непоследовательность в мыслях и поступках Наташи. Мог ли Тургенев, рисующий по обыкновению неукоснительную строгость поведения своих серьезных героинь, не возмутиться «поступком» Наташи, которая после предложения князя Андрея самозабвенно катается на своем тринадцатилетнем брате Пете?»: Батюто А.И. Вокруг эпопеи: И.С.Тургенев и Л.Н.Толстой в 1860–1870-е годы // Батюто А.И. Избранные труды. СПб., 2004. С. 252.

² Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 159.

³ Гозенпуд А. И.С.Тургенев: Исследование (серия «Musica et literatura»). — СПб. 1994, С. 127–137.

«блестящими способностями»), и если «хорошо играла на фортепьяно», то «один Лемм знал, чего ей это стоило» (С., 6, 113). В.М.Маркович обратил внимание на то, например, что Лиза и Варвара Павловна играют на фортепьяно одинаково «отчетливо». «Такое определение у Тургенева, — полагает исследователь, — судя по всему, характеризует отсутствие подлинного контакта с музыкой»¹. Действительно, стихия музыки и ее «гармония» — не целиком определяют душу и сердце Лизы, впрочем, как и Варвары Павловны. Только причины этой отстраненности совсем иные: Лиза слишком независима от музыки, в то время как Варвара Павловна воспринимает ее поверхностно — как игру. Похожая ситуация и с литературой: Лиза брала книги и у Паншина, и у Лаврецкого, и хотя «читала немного» — но только не потому, что не хотела читать. Она не могла читать взятую у Лаврецкого книгу Вальтера Скотта — в момент наивысшего духовного напряжения — испытания. «Мне теперь не до книг», — объясняет она (С., 6, 98). В данном случае важно, что героиня не существует в пространстве, лишенном искусства, как большинство героинь повестей (до знакомства их с искусством). Лиза знает и понимает его, но оно не является для нее единственным средством познания и осмысления мира, как это подчас бывало в повести. Как скажет автор, у нее «были свои мысли, и она шла своей дорогой» (С., 6, 113).

Постепенно в романистике Тургенева собственно аспект эстетической просвещенности героини отходит на второй план и не играет принципиальной роли, однако не имеет и негативной коннотации.

Выше уже говорилось об отсутствии у многих героинь тургеневских повестей «особенных талантов», что подчеркивает вовсе не их «невежественность», а именно неправильность жизни, которой они живут, — до момента «переворота», потрясения любовью. Такой этап ярко обозначен в «Фаусте». Уже говорилось о том, что героиня «прозревает» и ей открывается тайные смыслы бытия. Один из этих смыслов — неизбежность смерти, а другой связан с пониманием того, что счастье недостижимо: «... что за охота мечтать о самой себе, о своем счастье? О нем думать нечего; оно не приходит — что за ним гоняться!» (С., 5, 117).

В повести «Ася» писатель, не делая явных акцентов на изображении «преображающей» силы любви, позволяет читателю, однако, все же прочувствовать этот момент. В героине повести, например, по мере того, как растет и оформляется чувство любви, многое меняется. Именно она ощущает за спиной выросшие крылья, она способна увидеть «лунный столб», соединяющий землю (правда, не совсем землю — зыбкую воду) и небо. В ней появляется мягкость, женственность, спокойствие и страдание, а ее внутренний мир становится значительней. «Что-то мягкое, женское проступило вдруг сквозь ее девически строгий облик» (С., 5, 177); «Она казалась спокойною <...>. Я любовался ею, я находил трогательную прелесть в ее побледневших чертах, в ее нерешительных, замедленных движениях» (С., 5, 180); «Я глядел на нее; было что-то трогательно-беспомощное в ее робкой неподвижности...» (С., 5, 186). Захватившее героиню чувство делает

¹ Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 159.

ее будто мудрее, а жизнь — откровеннее. Вот один из таких примеров, когда любовь уже коснулась души Аси:

«Я не стал мешать ему (Гагину — И.Б.) и подсел к Асе. Медленно обратились ко мне ее темные глаза.

— Вы сегодня не такая, как вчера, — заметил я после тщетных усилий вызвать улыбку на ее губы.

— Нет, не такая, — возразила она неторопливым и глухим голосом. — Но это ничего. Я нехорошо спала, всю ночь думала.

— О чем?

— Ах, я о многом думала. Это у меня привычка с детства: еще с того времени, когда я жила с матушкой...

Она с усилием выговорила это слово и потом еще раз повторила:

— Когда я жила с матушкой... я думала, отчего это никто не может знать, что с ним будет; а иногда и видишь беду — да спастись нельзя...» (С., 5, 178–179).

Эти довольно безнадежные мысли — «видишь беду, да спастись нельзя» — приходят к Асе впервые в детстве, где она немало страдала. И вот теперь любовь снова открывает ей эту истину, оттого и голос ее так «нетороплив и глух», а ее «черные светлые глаза» (первый портрет героини) — «темны».

Такого же плана мрачные мысли приходят и к Марье Александровне, героине повести «Переписка». Это героиня «с ранкой внутри», как и Софья из «Гамлета Щигровского уезда». Ее прежняя любовь — за пределами повествования. О том, как отразилась она в душе Марьи Александровны, читатель узнает из ее письма к Алексею Петровичу, в котором героиня напишет о судьбе русской женщины. Из той истории она вынесла убеждение, что человек обречен на одиночество: «Что вам до меня, что мне до вас? <...> мы друг другу чужды, и я, теперь по крайней мере, не чувствую ни малейшего желания сблизиться с кем бы то ни было» (С., 5, 22). Она вынуждена «невольно <отделиться> от своей семьи, от знакомых» (С., 5, 31) и, «когда ей небо не далось, а все близкое, все возможное удалилось» (С., 5, 32), она ощутила страшное опустошение. Но вскоре героиня вновь переживает душевный подъем и сердце «расширяется» любовью. Об этом читатель без труда догадывается из некоторых ее писем. Она ждет приезда Александра Петровича, и мир предстает перед ней красочным и радостным: «Погода прелестная; мы много будем гулять, я покажу вам новые, открытые мною места...», — пишет она Алексею Петровичу. — Особенно хороша одна узкая, длинная долина; она лежит между холмами, покрытыми лесом... Она как будто прячется в изгибах. Небольшой ручеек течет по ней и едва может пробраться сквозь густые травы и цветы...». Но Марья Александровна ждет и в то же время боится встречи. Она боится «очарования» любовью. «Не знаю, — пишет она, — мне отчего-то жутко» (С., 5, 43). И вскоре после тщетного ожидания приезда Алексея Петровича она сознается себе, что «напрасно позволила расшевелить себя, протянула другому руку и вышла, хотя на минуту, из <ее> уединенного уголка». «Я должна в нем остаться навсегда, — пишет она, — запереться на ключ — это мой удел...». Марья Александровна приходит к выводу, что «незачем выходить на свет Божий, нечего желать свежего воздуха, когда грудь не выносит его» (С., 5, 44). Она как бы вновь возвращается к себе прежней, заключенной в свой маленький мир, как и положено «маленькому» «лишнему» человеку.

Итак, «преображение» испытывавшего чувство героя (и героини) всегда чревато не только мыслями о пустоте и ничтожестве земного, но и «очарованием», разрушением. Элементы «разрушающего» намечаются уже в тех описаниях чувств героев, где они возвышают, возносят его над обыденностью, то есть встречаются уже в повестях рубежа 1840–50-х годов. Со временем эта тенденция возрастает, и этап «расширения» любовью нивелируется, но акцентируется «очарование» и разрушение. Такая тенденция намечается в «Фаусте», в «Асе», где особо подкрепляется мифом о Лорелее, которая «прежде всех топила, а как полюбила, сама бросилась в воду» (С., 5, 175), в «Первой любви», «Странной истории», «Бригадире» и др. Она будет представлена и в «Песне торжествующей любви», и в «Кларе Милич».

В романе «преображение» героини, которое связано также с любовным чувством, не только не чревато разрушением и сосредоточенностью на самой себе, но радостью общения с миром, открытостью по отношению к другим. Примечательно также, что героини тургеневских романов не «исчезают» бесследно, пройдя нелегкое испытание любовью своих души и сердца. Более того, автор иногда намеренно подчеркивает их превосходство над, казалось бы, неизбежностью трагической мимолетности чувства. За любовью следует не мысль о смерти и не бесчувственное примирение с жизнью, а пробуждение скрытых сил, как бы новое рождение. Показательным в этом смысле может быть пример Натальи Ласунской.

История любви Натальи формально очень похожа на историю Веры Николаевны из повести «Фауст». Но она не заканчивается смертью, как это было с Верой Николаевной или многими другими героинями повестей. Хотя гипотетически такой вариант мог бы следовать из *внешней* логики характера Натальи. Лежнев, например, был уверен в том, что она непременно «удивит» всех. «Знаете ли, — скажет он Александре Павловне, — что именно такие девочки топятя, принимают яду и так далее?» (С., 5, 261). Наталья после последнего объяснения с Рудиным и после его письма находится как бы между жизнью и смертью, между тьмой и светом. Прочитав письмо, она «сидела не шевелясь; ей казалось, что какие-то темные волны без плеска сомкнулись над ее головой»; «темна стояла жизнь перед нею, и спиной она обратилась к свету». На нее нахлынули «холодные, скупо льющие слезы, их по капле выдавливает из сердца тяжелым и недвижным бременем налегшее на него горе». Но автор показывает, как героиня преодолевает тьму. «Вспомнила Наталья свое детство¹, когда, бывало, гуляя вечером, она старалась идти по направлению к светлому краю неба, там, где заря горела, а не к темному». И, несмотря на темноту впереди, «Наталья собралась с духом, встала, отерла глаза, засветила свечку, сожгла на ее пламени письмо Рудина до конца и пепел выкинула за окно» (С., 5, 295).

¹ Примечательно, что детские впечатления оказываются своеобразным залогом прочности духа героини в настоящем. Аналогичный мотив присутствует и в «Дворянском гнезде». Лаврецкому вспомнилось, правда в минуты тихой и умиленной радости, а вовсе не горя, как «в детстве он всякий раз в церкви до тех пор молился, пока не ощущал у себя на лбу как бы чьего-то свежего прикосновения; это, думал он тогда, ангел-хранитель принимает меня, кладет на меня печать избрания» (С., 6, 97).

Она после всей этой истории с Рудиным не попала, как все, «в прежнюю колею», хотя жизнь вдруг показалась ей «горькой, противной, пошлой» (С., 5, 297). И не только потому, что, как отмечает автор, «она была молода — жизнь только что началась для нее, а жизнь рано или поздно свое возьмет. <...> Наталья страдала мучительно, она страдала впервые... Но первые страдания, как первая любовь, не повторяются — и слава Богу!» (С., 5, 298). Он показал героиню, сильную духом, стремящуюся к свету и потому обнаружившую удивительную жизненность (здесь жизнь не переходит в свою сестру-противоположность смерть). Страдания и жажда жизни — своеобразный залог того, что ее будущее не будет «плавным» и апатичным, что, думается, доказывает ее дальнейшая история, рассказанная в эпилоге.

Романная героиня, пройдя «испытание» любовью, становится нередко и духовно яснее. Это можно сказать даже о Лизе Калитиной, решение которой уйти из мира твердо определилось (но не мотивировалось) историей ее любви¹. В определенном смысле в таком ключе можно рассматривать и Елену Стахову, молитвенный опыт которой усиливается по мере развития ее чувств.

В исследовательской литературе о проблеме «лишнего человека» отмечается еще одна важная черта этого характера: он лишен на земле своего места.² Герои повестей много и иногда даже усиленно размышляют о своем «гнезде», которого не имеют. Так, например, Чулкатурин горюет о продаже родительского «гнезда», а, размышляя о любви к Лизе, полагает, что сможет «свить себе хотя временное гнездо» (С., 4, 179). Герой «Фауста» возвращается «после всяческих странствий» (С., 5, 93) в свое родовое «гнездо» — он был вдалеке от него девять лет и тосковал. Но, «сидя в своем одиноком домишке», также ощущал себя «одиноким» (С., 5, 94).

Для многих героев тургеневских повестей, «лишних людей», характерна бесприютность — космическая. Они могут быть как бы дома, на *месте*, но не ощущать опоры, прочности. Оттого им, как Чулкатурину, все время хочется занять «чужое место», потому что своего — просто нет, нет и быть не может. Отсюда — выбор «роли», ощущения жизни как спектакля, а проживания этой жизни как актерства. Именно как сцену из спектакля описывает, например, объяснение Лизы и Бизьменкова Чулкатурин. Как «роль» воспринимает он и свою «лишность»: «не разыграл ли я во всей этой истории роль лишнего человека? Роль князя... о ней нечего и говорить; роль Бизьменкова также понятна... Но я? я-то к чему тут примешался?... Что за глупое пятое колесо в телеге!...» (С., 4, 213).

Не свою «роль» выбирает для себя и Теглев, герой «студии» «Стук...стук...стук!...». Как отмечает Л.И.Полякова, герой «и в последнюю минуту думает о роли»³.

¹ Представляется принципиально несправедливой негативная оценка Г.Б.Курляндской монашеского пути Лизы, которую разделяют многие исследователи творчества Тургенева. Ученый пишет о том, что «уходом в монастырь» героиня «приходит к самоотрицанию, порывает живые связи с реальной жизнью»: Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С.Тургенева... С. 269.

² Фаустов А.А. Савинков С.В. Очерки по характерологии русской литературы середины XIX века... С. 22.

³ Полякова Л.И. Повести И.С.Тургенева 70-х годов... С. 115.

Как спектакль понимает и проживает свою жизнь и Веретьев. Он даже живую реальность оценивает театрально — «сценами». На упрек Марьи Павловны в том, что он «прошутит... свою жизнь», Веретьев отвечал: «... А вы хуже моего распорядитесь, вы просурьезничаете всю вашу жизнь. Знаете, Маша, вы мне напоминаете одну сцену из пушкинского Дон Жуана. <...> Там к одной Лауре приходят гости, она их всех прогоняет и остается с одним, Карлосом. Они оба выходят на балкон, ночь удивительная. Лаура любитесь, а Карлос вдруг начинает ей доказывать, что она со временем состарится. «Что ж, отвечает Лаура, теперь, может быть, в Париже холод и дождь, а здесь у нас “ночь лимоном и лавром пахнет”». Что загадывать о будущем? Оглянитесь, Маша, разве и здесь не прекрасно? Посмотрите, как все радуется жизни, как все молодо. И мы сами разве не молоды?» (С., 4, 418). Он сравнивает себя с «разбитой клячей», почти так же, как и Чулкатурин, который считает, что «приплелся» к концу своей жизни как «пятая пристяжная лошадь» (С., 4, 174). Жизнь, как Веретьев полагает, «прожита, и даром» (С., 4, 449). И теперь она, эта жизнь, которая походила на театральное представление, напоминает ему сон. Так удивительным образом в тургеневском тексте оживают две известные метафоры Кальдерона и Шекспира. И потому бесполезность Веретьева и его неудавшаяся жизнь приобретают уже не только индивидуальное или социальное звучание — а именно универсальное: «из Веретьевых никогда ничего не выходит» (С., 4, 450). Причина того, что герой — «лишний» и неприютный человек — в самом устройстве жизни, в самом порядке вещей. У «необыкновенных» Веретьевых нет места, нет опоры — это очевидно. Но у господ Астаховых и Помпонских их дома и «гнезда», их *место* — также иллюзия, о чем они даже не догадываются. Эти мысли отчетливо выражены в эпилоге повести.

«Лишенный места» герой повестей нередко является путешественником. О «преемственности» «лишнего человека» и героя-путешественника М.Н. Карамзина убедительно писал В.М.Маркович¹. Тяга к путешествию становится значимой чертой характера героя. Странствовал Гамлет Щигровского уезда, герой «Фауста», «Вешних вод», «Аси», Вязовнин из повести «Два приятеля», Алексей Петрович из «Переписки». В странничестве находился и герой «Довольно», «путешествовал» во времени и пространстве сна-яви и герой «Призраков». «Русский путешественник» странствовал, не имея какой-либо определенной цели. Но объективно его странствия были поиском своего места в мире», — справедливо отмечал В.М.Маркович².

Герой «Аси», например, вроде бы не слишком страдающий от отсутствия дома и «гнезда», свое путешествие за границу расценивал отчасти как поиск себя. Н.Н. признавался: «вырвался на волю <...> посмотреть на мир Божий» (С., 5, 149). Его манят впечатления, лица, он — свободен в своем перемещении. Но эта «свобода» сродни неприютности. Не случайно свое одиночество он «излечивает» «переменой мест»: «...Я почел долгом предаться на некоторое время печали и одиночеству — чем молодость не тешится! — и поселился в 3.» (С., 5, 150). Как и многие другие, он оказался, в конце концов, «осужден» «на одиночество бессемейного бобыля» (С., 5, 195).

¹ Маркович В.М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов... С. 27–30.

² Там же. С. 29.

Об отсутствии твердой почвы под ногами сообщает своей корреспондентке Алексей Петрович из «Переписки». «Отчего нам было суждено только изредка завидеть желанный берег и никогда не стать на него твердой ногою, не коснуться его <...>?» — спрашивает он (С., 5, 28). Герой — почти такой же путешественник, как и г-н Н.Н., путешественник «по духу», потому что не ощущает прочного и тесного родства с родным домом, у него нет и любимого места, где он бы почувствовал себя не одиноким. Не случайно он как будто недоумевает: «... Зачем я сижу здесь, в Петербурге? что я делаю? к чему убиваю день за днем? отчего мне не поехать в деревню? Чем нехороши наши степи? или в них дышать не привольно? или тесно в них?» (С., 5, 42). Последние вопросы, однако, заданы так, как будто на них предполагается возможный ответ: и там, в «наших степях» — тесно, и дышать не привольно. Ни Петербург, ни «родные степи», ни Дрезден — ни одно место на земле не является прочной опорой для героя. И он откровенно говорит об этом: «Послушайте, я совершенно одинок на земле» (С., 5, 23).

Очевидно, что «неприкрепленность» героя повести к своему месту — значимое его свойство. Также важно, что у героя отсутствует связь с чем-то конкретным, земным, на что можно опереться. Не будучи привязанным к дому, «гнезду», человеку и проч., герой оказывается в пустоте, при всем том, что его окружают люди. Он, кстати, их часто не замечает, живет как бы сам по себе. В этой связи показателен пример г-на Н.Н., когда он признается, что ему «в толпе <...> было всегда особенно легко и отрадно», он мог «весело идти, куда шли другие, кричать, когда другие кричали». Но в это время он все равно ощущает себя вне толпы — он за ней наблюдает: «я всегда любил смотреть, как эти другие кричат» (С., 5, 149). «Эти другие» — весьма показательное определение, подчеркивающее отстраненность героя, его изолированность.

Человек, лишенный места, как правило, не имеет и опоры, некоего стержня, который позволил бы ему выстоять в жизни, сохранить себя. В этом смысле роковым оказывается желание Санина из «Вешних вод» продать свое имение. Этот шаг станет для героя окончательным началом потери себя. И оказывается, что потеря имения, а вместе с тем и России, от мысли о которой «болезненно сжималось» его сердце (С., 8, 330), уничтожит героя как личность, сделает рабом.

Нередко жизненную опору герои ищут в любви. Как уже отмечалось, Чулка-турин, размышляя о своем возникшем чувстве, думает о нем как о возможности «свить себе хотя временное гнездо». Но так как любовь и счастье мгновенны и сами непрочны, то они не могут служить и опорой человеку. Так же, в основном, дело обстоит и с искусством, которое тоже оказывается бранным. Единственным и несомненным, прочным и основательным для всех героев оказывается смерть. Не случайно юродствующий Миша Полтев, чтобы досадить своему обидчику, лишившему его имения, копая могилу рядом с могилами своих родителей, проносит: «Хочу себе тут могилку вырыть <...> да и лечь тут на веки вечные, между родителями. Ведь только одно местечко и осталось у меня на свете» (С., 10, 38). Смерть сопряжена, как уже отмечалось, с «уничтожением» «лишности» человека, но уничтожает она не только это качество, но и самого человека. То есть единственное «место» человека — в сущности, все равно небытие.

Для романного героя также характерен поиск своего *места* — «гнезда», «приюта», «подпоры», «почвы». О необходимости «подпоры» для каждого человека, особенно «гениального» (то есть обладающего «созидательной способностью»), размышляет Рудин. В романе появляется метафорический образ яблони, «сломившейся от тяжести и множества своих собственных плодов», как «верной эмблемы гения». И подпору для этой яблони-человека, как полагает герой, «не так легко сыскать» (С., 5, 249). Однако она необходима. В эпилоге Рудин горестно говорит о себе, что «родился перекасти-полем» и не может остановиться (С., 5, 320). А преклонившийся перед его высоким духом Лежнев предположил, что ему, быть может, суждено «так вечно странствовать» и что он «исполняет этим высшее назначение». Формально герой погибает вдалеке от своей страны и близких ему людей, погибает тогда, когда дело, за которое он поднялся на баррикады, было уже проиграно. Неопределимой оказывается даже его национальность (его принимают за “Polonais”). И опять же формально Рудин представляется «лишенным места», то есть погибает чужим в чужой стране. Однако «бесприютное скитальчество» героя в итоге не только просветляется авторской молитвой, но и твердой уверенностью Лежнева в том, что у Рудина «всегда есть место, есть гнездо, куда <он> может укрыться» — это дом его старого друга, а в прошлом противника (С., 6, 321). Мысль о необходимости «дома», «гнезда», «приюта» признается в эпилоге важной, она в определенной степени предопределяет читательское восприятие героя, так как очевидно, что Рудин любим многими, и в сердцах этих любящих его и поднимающих бокал за его здоровье людей есть «приют» герою-скитальцу. Таким образом, неприютность Рудина не безысходна, а его «лишенность места» на земле относительна.

Также нужно признать, что столь необходимая в жизни каждого человека «подпора» находится, прежде всего, в самом герое. Не случайно, например, Рудину Лежнев говорит о том, что тот «не пускал коней в недобрую почву, как она жирна ни была» (С., 6, 320). То есть герой обладал как бы иммунитетом против искушения играть не свою роль или занять чужое место. В нем, в сущности, не было ложной амбициозности «лишнего человека» тургеневских повестей. То же можно сказать и о других романских героях, которые, подобно Рудину или Лизе Калитиной, шли *своей* дорогой и имели необходимую «подпору» в себе, они обладали *характером* «с инстинктом самобытности и самодеятельности» (И.А.Гончаров).

Особый случай, однако, представляет Нежданов из «Нови». Он, особенно с появлением Соломина, постоянно ощущает свою «лишность». Это касается не только отношения с Марианной, но и того «дела», которому тургеневские герои служат. Автор намеренно и явственно подчеркивает, что его герой нуждается в «подпоре», «почве». Не случайно появляется рудинская метафора «яблони-человека». После побега из дома Сипягиных Нежданов с Марианной поселяются у Соломина на фабрике, и первое, что бросается ему в глаза во дворе дома — это старая яблоня (С., 9, 305). Она не только привлекает его внимание, она притягивает его к себе, именно у ее корней он и находит свою смерть. Яблоня была действительно старая, почти безжизненная, ствол ее «оброс сухим мохом; шероховатые обнаженные сучья <...> искривленно поднимались кверху, наподобие старческих, умоляющих, в локтях согбленных рук». Эта устремленность «вверх»,

«умоляющие» руки-ветви, сложенные как для молитвы, были созвучны тому состоянию, в котором пребывал Нежданов. И не случайно в этой яблоне он нашел «подпору» себе: он «стал твердой ногою на темную землю, окружавшую корень яблони, и вынул из кармана тот небольшой предмет, который находился в ящике стола» (С., 9, 375). «Под яблонью» его потом и нашли (С., 9, 376). Таким образом, Нежданов-яблоня метафорически обретает «подпору» в яблоне (себе же) и свое «место» в смерти. Все это отчасти напоминает героя повести. Однако в романе, как уже отмечалось, у Нежданова есть «продолжение» — Соломин, путь и «идея» которого осмысливаются героем как истинные и прочные. Нежданов ощущает в себе потребность «быть» Соломиным, на своем месте видит именно его. Образ Нежданова не просто соотнесен с Соломиным и противопоставлен ему, а он в каком-то смысле ему родственен, потому в романе и намечается «преемственность» героев. В Соломине и Нежданов обретает свое «место».

Практически каждый из романских героев Тургенева находит «подпору», которую можно также определить как призвание, предназначение. Лиза обретает свой дом, свое «гнездо» в монастыре¹, Елена — в милосердном служении. Они обе — сестры, только каждая в своем «доме». Лаврецкий и Литвинов находят себя в деятельности хозяйственной и созидательной, Рудин — в странствии и подвижничестве, Соломин и Марианна — в «постепеновстве». Судьба Базарова перекликается с евангельской притчей о блудном сыне, который возвращается к своим «отцам», в свой родной дом. А его смерть освещена идиллической и вечной любовью «отцов», которая значительно корректирует признаваемый самим героем трагизм «небытия», который следует за смертью.

В «студиях» Тургенева, отличающихся научным аналитизмом, изучением определенного характера, типа², герой в основном сохраняет структуру героя повести и принцип связи всех черт и свойств его характера. Однако, как справедливо отмечают исследователи, для героя «студии» характерны некоторые специфические черты, прежде всего явление неожиданно резких и иногда многочисленных метаморфоз, изменений в поведении, взглядах. Эту черту отмечает В.М.Головко в герое «студии» «Отчаянный» Мише Полтеве³. Он может резко изменить направление своих мыслей — быть лихим офицером, кутить с цыганами и нищенствовать «с Божьими людьми» (С., 10, 40). Подобные изменения происходят и с героем «Рассказа отца Алексея» Яковом, готовым и к покаянию, и к бесноватости, и к пути социального служения. Кстати, в этом произведении только усиливается мотив беспомощности человека перед тем, что с ним происходит. Он оказывается не в силах противостоять бесовскому искушению. Непредсказуемые

¹ Проф. И.И. Иванов отмечал, что «набожность» Лизы была вызвана не «страхом перед карающим Судьей» или «восторгом перед великим Творцом», а «стремлением в родной дом»: Иванов Ив. Иван Сергеевич Тургенев. Жизнь. Личность. Творчество. Нежин, 1914. С. 312.

² Алексеев М.П. Тургенев и Марлинский: К истории создания «Стук... стук... стук!..» // Творческий путь Тургенева. Пг., 1923. С. 169.

³ Головко В.М. «Отчаянный» И.С.Тургенева: поэтика в свете жанровой специфики «студии типа» // Портрет в художественной прозе. Сыктывкар, 1987. С. 18.

изменения настроения, с трудом объясняемые и анализируемые рассказчиком, характерны и для Теглева из «студии» «Стук... стук... стук!..».

Изменения, происходящие с героями, могут быть внешне и беспричинными, не случайно рассказчик в «Отчаянном» рассуждает о «беспричинной отчаянности» Миши Полтева. Однако внешняя канва метаморфоз героя выражает ту глубокую и принципиальную причину «отчаянности», о которой идет речь в финале студии, — причину метафизического свойства.

В герою «студии» так же, как и в герою повести, актуализируются сомнения, самоанализ, приводящий к самоуничтожению, мысли о смерти и бренности человеческой. Все это совпадает с гамлетовским вектором героя в повести. Поэтому представляется не вполне справедливым относить жанр тургеневской «студии» к «романоподобной конструкции»¹, то есть «разновидности рассказа, восходящего к построениям романного типа»². Структура героя и его концепция в «студии» нероманная.

* * *

Структура героя тургеневских повести и романа имеет свои особенности и отличия, которые во многом предопределяются именно жанровой установкой автора, которая, в свою очередь, имеет метафизическую обусловленность. Она также характеризуется системными отношениями «более или менее устойчивых признаков и свойств», взаимодействующих между собой и имеющих характер постоянный, и в конечном счете выражает единство героя.

Герой повести, как правило, одинок и в своей социальной, и общественной роли, и онтологически. Он ощущает необходимость преодолеть границы одиночества и обращается к писанию дневника, переписке, предается воспоминанию и исповедуется. В романе герой нередко также одинок. Однако одиночество романного героя — особого рода. Оно не представляется как неизбежное и единственно возможное для человека. Романские герои испытывают потребность не столько преодолеть свое личное одиночество, сколько соединиться с людьми, нуждаются в общении с ними, даже служении им. Причем в романе принципиально важным по сравнению с повестью оказывается то, что само по себе служение людям оказывается возможным. Такая перспектива не только не отрицается, а она предлагается едва ли не как единственная для человека.

Важным этапом самосознания героя является «переоценка ценностей» — прошлой жизни, молодости, прежних увлечений, пристрастий. Свое прошлое герой повести осознает как нечто фальшивое, ложное в отличие от романного героя, который тесно с ним связан. Романному герою Тургенева в большей сте-

¹ Кондрашова И.И. Тип героя как компонент жанровой парадигмы «студии» // Вестник Ставропольского гос. пед. университета. 2000. Вып. 24. С. 69.

² Головки В.М. «Отчаянный» И.С.Тургенева: поэтика в свете жанровой специфики «студии типа»..., С. 16. Точнее В.М. Головки считает «студию» жанром «синтетическим, представляющим собою контаминацию признаков больших и малых художественных форм»; «студия» также близка повести, по мнению исследователя: Головки В.М. Русская реалистическая повесть: герменевтика и типология жанра. М.; Ставрополь, 1995, С. 127.

пени свойственна не столько коренная переоценка своей прошлой жизни, сколько обнаружение в себе внутренней силы, скрытого потенциала добрых и здоровых качеств души и сердца. Прошлое — важный и значимый этап его жизни, обуславливающий в герое необходимый «перелом», но не коренное изменение.

Важным оказывается поведение и осмысление героем мира и себя в нем во время любовного чувства. Любовные или эстетические переживания обуславливают глубокое потрясение, «переворот» в жизни героя. В этот момент человек достигает наивысшей слиянности с Неведомым. Любовь, как и сопутствующее ей искусство, одухотворяют обыденность, «расширяют» сердце, но приоткрывают человеку мрачную сторону бытия, оказываются чреваты пустотой. Поэтому герой неизменно осознает скоротечность жизни и близость смерти. В романе состояние героя, которое связано с переживаемой им любовью, точнее определить не как «переворот», а как «перелом», потому что, как уже отмечалось, с героем не происходит коренных перемен, в нем только обнаруживается скрытое и потаенное — лучшие качества души и сердца. Любовь в романе способна не только на эгоистический порыв (хотя такие интонации, безусловно, присутствуют), она «расширяет» сердце героя не для того, чтобы потом «сузить» его. Вслед за поэтизацией и одухотворенностью окружающего не наступает и горького прозрения героя, связанного с очевидностью тщетности всего земного. Наоборот, несмотря на невозможность осуществления индивидуально-го счастья, а может быть и благодаря этому, герой видит и чувствует, что его жизнь не сводима к моменту счастья. Герой не замыкается в самом себе, не высказывает желания отстраниться от окружающих его людей и забот, он испытывает желание испросить прощения, покаяться.

Структура героини в повести и в романе, при всем своеобразии содержательных характеристик женских образов, сохраняет основные элементы структуры героя. В повести этап переоценки ценностей обозначается описанием героини на момент завязки конфликта или в предыстории. Прошлое героини трактуется как состояние неведения, оно ассоциируется с детскостью, холодом, равнодушием к искусству. Любовные и эстетические переживания преображают героиню, она испытывает потрясение, которое также связано с приобщением к загадке «тайных сил» бытия. Прошлое романной героини, напротив, мыслится как важный этап ее становления, необходимый залог ее настоящей сущности. Нередко в этой связи акцентируется «недетскость» героини. Кроме этого многих романских героинь Тургенева отличает эстетическая просвещенность или искушенность. Они читают, любят и ценят искусство. Также в романе «преображение» героини, которое связано с любовным чувством, не только не чревато разрушением и средоточенностью на самой себе, но освящено радостью общения с миром, открытостью по отношению к другим. Примечательно также, что героини тургеневских романов не «исчезают» бесследно, пройдя нелегкое испытание любовью своих души и сердца. Более того, автор иногда намеренно подчеркивает их превосходство над, казалось бы, неизбежностью трагической мимолетности чувства. За любовь следует не мысль о смерти и не бесчувственное примирение с жизнью, а пробуждение скрытых сил, как бы новое рождение.

Одна из важных черт тургеневского героя — наличие или отсутствие в его жизни своего «места», «роли». «Лишний человек» тургеневских повестей лишен на земле своего места — реального дома, «гнезда», места в обществе, духовного пристанища в целом. «Лишний человек» неприютен, он путешествует. Ему нередко хочется занять «чужое» место, а потому он старается разыгрывать «чужую» роль. Нередко жизнь он воспринимает как спектакль, реальность оценивает театрально и литературно. Герой, в конце концов, оказывается «осужденным» «на одиночество бессемейного бобыля». Человек, лишенный места, как правило, не имеет и опоры, некоего стержня, который позволил бы ему выстоять в жизни, сохранить себя. Единственным «местом» «лишнего человека» оказывается небытие. В романе необходимая в жизни каждого человека «подпора» находится прежде всего в самом герое. В нем также нет ложной амбициозности «лишнего человека» тургеневских повестей, желания занять «чужое» место, играть «чужую» роль. Он, как правило, идет своей дорогой и обладает характером «с инстинктом самобытности и самостоятельности» (И.А. Гончаров). Практически каждый из романских героев Тургенева находит свое призвание и предназначение.

В «студиях» Тургенева герой в основном сохраняет структуру героя повести и принцип связи всех черт и свойств его характера. Однако для него также характерны некоторые специфические черты, прежде всего резкие изменения в поведении, взглядах. В герое «студии» так же, как и в герое повести, актуализируются сомнения, самоанализ, приводящий к самоуничтожению, мысли о смерти и бренности человеческой. Все это совпадает с гамлетовским вектором героя в повести, а не романским донкихотовским.

В целом можно утверждать, что герой в повести Тургенева переживает резкое внутреннее изменение. Становление его характера катастрофично, а прозрение героя отрицательно по отношению к предыдущему жизненному этапу и пессимистично по отношению к будущему. В романе, несмотря на внутреннюю эволюцию, которую претерпевают герои (даже внешне статичные, как например Лиза Калитина), актуальной остается целостность (цельность) характера, эпическая «преемственность» временных этапов жизни героя.

* * *

Концепция героя в повести и в романе, тесно связанная с тургеневской концепцией человека, авторским представлением о гамлетовско-донкихотской природе его личности, является важным жанрообуславливающим фактором. В герое повести и романа высказывается амбивалентная сущность человека, однако одно из начал все же является доминирующим: в повести — гамлетовское, в романе — донкихотское. Тип и структура героя, будучи средствами и формами реализации концепции героя в рассматриваемых жанрах, выражают в свою очередь их содержание. В них реализует себя и единство того или иного жанра. Для тургеневского романного героя, вовсе не сводимого к типу Дон Кихота, тем не менее актуальной оказывается сущностная черта «деятельного стремления к совершенству» (деятельно-героическая натура) как принципа мироотно-

шения. Герой повести, не укладывающийся в «рамки» гамлетовского характера, является «лишним человеком», что также соответствует определенному типу отношения человека к миру. Структура героя, представленная в повести и в романе Тургенева выражает соответственно преобладание в жанровой фактуре повести лирически эмоционального и субъективного начала, в романе — эпического.

2.2. Сюжет и хронотоп

Повесть и роман Тургенева как две близкие, но принципиально различные жанровые формы, отражающие сложное дуалистическое мировидение писателя и прежде всего непростое понимание им отношения человеческой личности и вечности, нередко затрагивали общие темы и обращались к общим сюжетным ситуациям. По свидетельству А.Мазона, повествовательная проза, а также наброски незавершенных сочинений, свидетельствуют «о полной зависимости Тургенева от ограниченного круга привычных формул». При этом исследователь отмечает, что писатель «легко <...> возвращается к уже неоднократно им разработанному» сюжету, так как «считает, несомненно, бессмысленным изобретать новые сюжетные ситуации».¹ Думается, однако, что стоит говорить не столько об однотипности сюжетов большинства тургеневских повестей и романов, сколько о намеренном параллелизме их сюжетосложения.

В предыдущей главе в связи с анализом жанра стихотворной новеллы Тургенева 1840-х годов шла речь об использовании писателем сюжетных схем пушкинского «романа в стихах» и о принципиально ином, то есть присущем жанру повести («повести в стихах»), освещении этих сюжетных ситуаций, прежде всего на уровне идейно-философском. В дальнейшем этот принцип продолжает существовать в творчестве писателя, о чем свидетельствует, в том числе и творческая история большинства его романов и повестей.

Исследователи давно обратили внимание на то, что многие романы Тургенева 1850-х годов окружены повестьями-«эскизами». Так, по утверждению А.Е.Грузинского, «Рудин» является «кульминационным пунктом в целой серии предшествовавших ему повестей, которые как бы служили для него этюдами»². В качестве таких «этюдов» исследователь рассматривает повести «Гамлет Щигровского уезда», «Дневник лишнего человека», «Два приятеля», «Затишье» и «Переписка». Фактически речь идет о повестях, в которых развивалась тема «лишнего человека» (хотя, как уже отмечалось, тип «лишнего человека» является центральным в тургеневской повести не только начала 1850-х годов). Факт близости сюжета и проблематики выше перечисленных повестей к роману «Рудин» признается большинством ведущих тургенеvedов³. Но особенно выделяется в ряду окружающих роман повестей «Переписка»: она «предваряет» его «и в тематическом и

¹ Мазон А. Парижские рукописи И.С.Тургенева. М.; Л., 1931. С. 181, 54.

² Грузинский А.Е. И.С.Тургенев: Личность и творчество. М., 1918. С. 120.

³ Батюто А.И. Тургенев-романист...; Курляндская Г.Б. Структура повести и романа И.С.Тургенева 1850-х годов. Тула, 1977.

в сюжетно-композиционном отношении»¹. Интересно, что к «Переписке», завершённой писателем в декабре 1854 года, то есть за полгода до начала интенсивной работы над «Рудиным» (июнь 1855 года), Тургенев приступил ещё в 1844 году. И, как утверждают комментаторы к полному собранию сочинений писателя, замысел этой повести был тесно связан с темой «лишнего человека», разрабатывающейся в те годы в повестях писателя («Андрей Колосов»)². Думается, что замысел «Переписки» так или иначе переключался и со стихотворными повестями Тургенева. Таким образом, и предположение о соотносительности этой повести с размышлениями писателя о романе, прежде всего пушкинской его форме, может быть небезосновательным.

Существует также и другое укрепившееся в тургеневедении утверждение о том, что «в сороковые и пятидесятые годы создание повестей нередко служило для Тургенева подготовительным этапом для обращения к работе над романами, в которых проблемы, затронутые или только намеченные в повестях, получали всесторонне углубленное раскрытие». Как «привычный» для становления романа рассматривался «путь от повести к роману, т.е. движение от сравнительно частных художественных достижений к большим социально-художественным обобщениям»³. Это представление основано на установлении определенной *хронологической* последовательности в жанровом мышлении писателя (от повести к роману), что, думается, не вполне справедливо, в том числе в силу самого факта параллелизма сосуществования тургеневских повести и романа, обусловленного диалогом этих жанров⁴.

Ещё один невольный вывод, который следует из данного утверждения, особенно из слов о том, что в романе достигается «всестороннее углубленное раскрытие» проблем, затронутых в повести, представляется несправедливым по отношению к обоим жанрам. Повесть Тургенева не только нельзя рассматривать только как подготовительный материал для его романов, но и необходимо учитывать жанровую уникальность и исключительность как собственно повести, так и романа. Из романа Тургенева нельзя «путем соответствующих урезок и сокращений» «сделать» повесть⁵, как нельзя из повести с помощью расширения и усложнения ее проблематики и сюжета «сделать» роман. Роман и повесть у Тургенева взаимосвязаны, и, видимо, в жанровой системе писателя их существование невозможно друг без друга, но они остаются самостоятельными и уникальными жанрами.

Стоит также отметить и наличие «обратного» влияния романа на повесть уже в 1850-е годы, которое как раз доказывает диалектичность жанрового видения писателя. В качестве примера можно привести наличие схожей сюжетной линии

¹ Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 478. Исследователь основывает свои выводы в том числе на наблюдениях И.И.Иванова, который называл «Переписку» «программой» романа «Рудин»: Иванов Ив. Иван Сергеевич Тургенев. Жизнь. Личность. Творчество... С. 184.

² Кийко Е.И. Комментарий к повести «Переписка» // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1980. Т. 5. С. 392.

³ Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 489.

⁴ Однако структура тургеневского романа, несомненно, многим обязана как повести, так и его очерку, драме, элегии.

⁵ Суждение о возможности такой «трансформации» содержится в указанной работе А.И.Батюто (С. 479).

«мать и дочь» в романе «Рудин» и повести «Фауст», которая создавалась летом 1856 года, то есть спустя приблизительно полгода после окончания работы над романом. Эта линия не является ключевой в романе, в повести она важнее, но центральной ее также не назовешь. Однако она играет значительную роль в раскрытии образов главных героинь обоих произведений.

Между матерью и дочерью в повести «Фауст» и в романе «Рудин» существует очень крепкая связь¹. С одной стороны, она объясняется материнской заботой. Веру Николаевну госпожа Ельцова бережет для счастливой жизни, и Дарья Михайловна желает, чтобы Наталья была счастлива. Обе они уверены, что залогом этого счастья должна быть холодность дочерей. «Наталья у меня, к счастью, холодна, — говаривала она (Дарья Михайловна — И.Б.), — не в меня...» (С., 5, 239). Госпожа Ельцова выдвигает целую теорию счастья: «Ты как лед: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется» (С., 5, 125). Обе они руководят воспитанием дочерей, ограничивают, насколько возможно, круг их чтения, руководят развитием. Они боятся, «как огня» «всего, что может действовать на воображение» их дочерей (С., 5, 98): сильных чувств, внутреннего порыва, хотя сами обладают характером страстным. Однако есть и отличие. Вера Николаевна находилась всегда под огромным влиянием матери, даже после ее смерти она не решалась нарушить ее запреты. Наталья Ласунская же, также будучи послушной дочерью, «любила Дарью Михайловну, но не вполне ей доверяла» (С., 5, 239). Интересно, что в повести матери так и не удалось уберечь свою дочь от самой жизни — она погибает, прикоснувшись к мгновению счастья-любви. Таким образом, полная зависимость и подчиненность характера Веры Николаевны становится, безусловно лишь отчасти, в какой-то степени, предпосылкой ее трагедии. В романе независимость Натальи («не вполне доверяла» матери) оказывается средством ее спасения. Не случайно, как уже отмечалось, ее итоговое решение о замужестве не было продиктовано волей матери.

Данные наблюдения, думается, не столько доказывают преемственность тем и сюжетов в творчестве Тургенева, в частности в его повести и романе, сколько обнаруживают склонность писателя разрабатывать схожие сюжетные ситуации в разных художественных (жанровых) реальностях.

О близости некоторых сюжетных линий и отдельных образов «Дворянского гнезда» Тургенева к повести «Фауст» также говорилось неоднократно². Известно также, что над романом Тургенев работал с июня по декабрь 1858 года, однако его замысел относится к 1856 году. Первое упоминание о нем содержится в письме к И.И.Панаеву от 3 (15) октября 1856 года, то есть через несколько месяцев после завершения работы над «Фаустом» (август 1856 года). Работа над «Дворянским гнездом» прерывается из-за обращения Тургенева к другому замыслу — «Поездке в Полесье», — который возник у писателя еще в рамках работы над «Записками охотника». Затем, в 1857 году, Тургенев работает над повестью «Ася», также пере-

¹ При наличии сюжетной линии «мать – дочь» в романах «Дворянское гнездо» и «Накануне», такой тесной связи между героинями, влияния и даже воздействия одной на судьбу другой нет.

² Грузинский А.Е. И.С.Тургенев: Личность и творчество... С. 135; Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм... С. 103.

кликающейся с «Дворянским гнездом», и только потом обращается к своему роману¹. Эти «перерывы» в работе представляются нам далеко не случайными, они также отражают параллелизм существования двух жанров в его творческой лаборатории.

Роман «Накануне», по утверждению А.И.Батюто, возник на основе повести Василия Каратеева «Московское семейство», однако в этот роман «перекочевали» и «сходные мотивы» из повестей «Ася», «Переписка», «Фауст».² При этом нельзя не учитывать и истории создания «Накануне». Замысел романа возник у писателя еще в 1853–1854-х годах, то есть еще до начала работы над «Рудиным». В предисловии к изданию своих романов в 1880 году Тургенев писал: «...Я собирался писать «Рудина»; но та задача, которую я потом постарался выполнить в «Накануне», изредка возникала передо мною. Фигура главной героини, Елены, тогда еще нового типа в русской жизни, довольно ясно обрисовывалась в моем воображении...». «Тетрадка Каратеева» помогла определить Тургеневу уже существовавшие, но «до тех пор темные соображения и размышления» об этом характере (С., 9, 393). Таким образом, жажда деятельного добра и подвига, которая высказывалась в образе Аси и отчасти в образе героини «Переписки», была присуща и тургеневской мысли о героине его будущего романа довольно давно. И потому «Ася» и «Переписка» не столько «подготавливают» сюжетную линию романа «Накануне», сколько и сами подготавливаются ей. В любом случае, довольно трудно найти «первоисточник», и налицо диалогический, по сути, параллелизм жанровых исканий Тургенева.

Также к роману «Накануне» чрезвычайно близка повесть «Первая любовь». В Парижском архиве Тургенева существует лист со списком действующих лиц двух произведений: «Первая любовь» и «Инсаров» (так назывался первоначальный замысел романа «Накануне»). Эта запись датируется А.Мазоном январем 1858 года. В это время Тургенев еще активно не работает над романом «Накануне», он даже еще не приступает к основательной работе над «Дворянским гнездом», однако мысль о другом романе и новой повести у него уже присутствует. Закончив «Накануне» осенью (в октябре – ноябре 1860 года) Тургенев сразу же приступает к работе над повестью «Первая любовь». Опять же невозможно установить «первичность» повести или романа: схожая тема разрабатывается параллельно в двух жанрах.

Можно также отметить и параллелизм некоторых сюжетных линий в «Накануне» и «Первой любви». И в одном, и в другом произведении акцентирована ситуация «первой любви», только в романе она связана с образом главной героини — автор предлагает читателю познакомиться с дневником Елены, где она сама рассказывает о своем первом чувстве, — а в повести представлены переживания рассказчика, его «первая любовь».

¹ М.К. Клеман считает «Фауст», «Поездку в Полесье» и «Асю» «предварительными этюдами» для тургеневского романа: Клеман М.К. Иван Сергеевич Тургенев. Очерк жизни и творчества. Л., 1936. С. 96–97.

² Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 480. На близость этих произведений указывал также и А.Е.Грузинский: «Действительно, намеки на Елену можно найти в беглых штрихах «Фауста» и «Аси»: Грузинский А.Е. И.С.Тургенев: Личность и творчество... С. 144.

Необходимо также указать и на другую параллель, которая связана с образами двух центральных героинь — Елены Стаховой и Зинаиды Засекиной. Обращает на себя внимание сходство ситуации: обе героини окружены поклонниками, однако они обе делают странный с точки зрения окружающих выбор, руководствуясь своим искренним чувством. Думается, возможно также предположить, что и Елена, и Зинаида обладали общими чертами характера, которые, однако, в окончательном варианте текста произведений остались доминировать в соответствии с жанром. Так, например, писатель в процессе работы над текстом романа «Накануне», как уже отмечалось, усилил в героине сознание вины. Делая акцент на этом, он, видимо, старался нивелировать возможное прочтение этого образа как легкомысленного и безнравственного. После окончания романа он сам «не был уверен в безупречности своего нового произведения с точки зрения общепринятых моральных норм»¹. И, как известно, его опасения были небезосновательными, так как писателя обвиняли в излишнем эротизме. Позже, включая роман в собрание своих сочинений, которое выходило в Москве в 1860 году, Тургенев постарался снять те фразы из него, которые подчеркивали женское лукавство Елены — совсем «в духе» Зинаиды Засекиной². И сделал он это, скорее всего не из-за «уступок моралистам», а следуя логике жанра и концепции романной героини.

Зинаида же из «Первой любви», несмотря на то, что она отдается искренне первому истинному чувству, что она выше многих окружавших ее людей, решительна и не дорожит собственной репутацией и даже жизнью, остается в рамках жанровых границ повести. Все эти, казалось бы, одухотворяющие героиню черты не получают значения жертвенности и нравственного чувства, которым обладает романная героиня. Не случайно в «Прибавлении» к французскому изданию «Первой любви» в 1863 году появится такой диалог в заключение основного текста: «Нам стало жутко от вашего простого и безыскусственного рассказа... не потому, чтобы он нас поразил своею безнравственностью — тут что-то глубже и темнее простой безнравственности. <...> Чувствуется какая-то общая, народная вина, что-то похожее на преступление. <...> Я повторяю слова «Гамлета»: «есть что-то испорченное в Датском королевстве» (С., 6, 484). Этот обобщающий итог, безусловно, гораздо шире собственно оценки героини. Однако важно, что именно преступление (а потому и вина), какая-то изначальная испорченность («есть что-то испорченное»), подчеркиваемые в этих словах, имеют отношение и к образу главной героини.

«В многочисленных работах, посвященных изучению творчества Тургенева, — как отмечает А.И.Батюто, — нет отсылки ни к одной его повести, которую можно было бы рассматривать в качестве «предварительного этюда» к «Отцам и детям»». Исследователь полагает, что этот роман знаменует собой «резкий поворот» в деятельности писателя, который выразился, прежде всего, в перемещении его внимания с типа «лишних людей» на тип «русских Инсаровых». Также А.И.Батюто пола-

¹ Батюто А.И. Комментарий к роману «Накануне» // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1981. Т. 6. С. 440, 439.

² Например, из XXIII главы он изъясил фразу: «То, что я тебе сделала сегодня, — прибавила она с лукавой скороговоркой»: Батюто А.И. Комментарий к роману «Накануне»... С. 440.

гает, что «сюжет «Отцов и детей» представляет собою естественное развитие и углубление проблематики, впервые затронутой в «Накануне» и не имеющей ничего общего со всем предшествующим творчеством Тургенева», прежде всего его повестями¹. При этом исследователь отмечает все же, что «вставная новелла» о любви Павла Петровича Кирсанова к княгине Р. находит немало сюжетных соответствий в повестях писателя, в которых звучит мотив трагической любви, в том числе в повести «Переписка».

Однако при всем действительно немаловажном значении этой вставной новеллы в романе², она не является в нем ключевой. По признанию самого писателя, толчком к написанию романа был «сюжет» смерти героя. «Чтобы дать вам пример того, как часто я совсем произвольно нахожу сюжет, — признавался Тургенев Х.Бойесену, — я расскажу о некоторых подробностях, связанных с развитием замысла «Отцов и детей». Я однажды прогуливался и думал о смерти... Вслед за тем предо мной возникла картина умирающего человека. Это был Базаров. Сцена произвела на меня сильное впечатление, а затем начали развиваться остальные действующие лица и само действие»³. Интерес собственно к тому, как умирает Базаров, что несет собой его смерть и как вообще по-разному умирают люди, возможно, отразился и в других сочинениях писателя тех лет, прежде всего в повести «Призраки», замысел которой (не позже 1855 года) возник даже несколько раньше, чем писатель начал активно работать над романом «Отцы и дети», и был отложен из-за написания других романов и повестей. Нельзя также не отметить и особое внимание Тургенева к сценам смерти двух героев Шекспира и Сервантеса, на анализе которых он подробно останавливается в статье «Гамлет и Дон Кихот»: замысел романа «Отцы и дети» относится к лету 1860 года, а работу над статьей Тургенев завершает в январе этого же года. «Сюжет» смерти, являющейся либо границей к переходу человека в пустоту (как в случае с Гамлетом, который, с точки зрения писателя, «действительно умолкает навеки»), либо открывающей непреходящее значение доброй жизни человека, так как любовь и добрые дела «долговечнее самой сияющей красоты» (об этом говорит смерть Дон Кихота, которая «навевает на душу несказанное умиление» (С., 5, 347, 348), руководил художественной мыслью Тургенева в «Отцах и детях», сказался он и в «Накануне». Думается, этот «сюжет» был немаловажен и для «Призраков», представляющих собой развернутое метафорическое повествование о смерти и любви, и особенно для повести «Довольно», которая завершается гамлетовским вариантом «сюжета» смерти. Работа над этим сочинением началась, по свидетельству комментаторов к полному собранию сочинений писателя, либо весной 1862 года, либо, по уточнению Н.П.Генераловой, осенью того же года⁴. Однако время «отстояния» ее

¹ Там же. С. 480.

² В.А.Недзвецкий убедительно доказал, что жизненная история Павла Петровича Кирсанова «освещает» прямое столкновение героев-антагонистов «светом иной, высшей коллизии, заставляющей по-новому развести и сблизить в конце концов всех действующих лиц романа»: Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция... С. 181.

³ Бойесен Х. Визит к Тургеневу: Из воспоминаний... С. 332.

⁴ Генералова Н.П. И.С. Тургенев: Россия и Европа... С. 260.

от романа, безусловно, невелико (он был опубликован в начале 1862 года). И дело даже не во временной близости двух этих произведений, а в сквозной роли тургеневского «сюжета» смерти (представленной в бинарной оппозиции Гамлета и Дон Кихота) в ряде его сочинений тех лет, как художественных (роман и повесть), так и художественно-публицистических (статья-эссе). Данный «сюжет» по-разному раскрывался в этих жанрах, предлагая либо «отрицающую» модель восприятия смерти (Гамлет) — в повести, либо «умиляющую» — в романе (Дон Кихот).

Несмотря на почти дословное совпадение заключительных слов героев в «Отцах и детях» и «Довольно» (Базаров скажет: «И довольно! <...> Теперь... темнота...» (С., 7, 183); последние слова художника: Довольно... довольно... довольно! <...> The rest is silence...» (С., 7, 231), разница между сценами смерти велика. В первом случае, умирая почти со словами Гамлета на устах, Базаров только формально «повторяет» его смерть. Его трудно, как это сделал Тургенев по отношению к Гамлету, назвать «умирающим скептиком», который «действительно умолкает навеки» (С., 5, 347). Его «темнота» — это также вовсе и не «молчание», поистине гамлетовское, художника из «Довольно». По-гамлетовски воссозданная смерть Базарова по сути своей наводит на душу то умиление, которое было свойственно тургеневскому восприятию смерти Дон Кихота, потому что «любовь, святая, преданная любовь»¹ оказывается в романе всемогущей и говорит не «об одном <...> великом спокойствии “равнодушной” природы», но и «о жизни бесконечной» (С., 7, 188). Как писал Тургенев в связи со смертью Дон Кихота: «Все минется, — сказал апостол, — одна любовь останется» (С., 5, 348). В «Довольно» молчание смерти оказывается сильнее любви.

«Сюжет» смерти героя, послуживший импульсом к созданию «Отцов и детей», таким образом, соотнесен с аналогичным сюжетом повестей «Призраки» и особенно «Довольно», работа над которыми либо пересекалась, либо следовала за написанием романа. Однако эти же повести предваряют собой и роман «Дым» — такое положение прочно утвердилось в тургеневедении. В основном, правда, созвучие этих произведений видится в их, как считается, общем пессимистическом настрое, в единстве мотивов. Но при этом отмечается и собственно преемственность формы. Так, А.И.Батюто справедливо полагает, что «Призраки», «Довольно» и «Дым» близки «с точки зрения структурно-композиционной». Имеется в виду соответствие «ряда картин» в «Призраках» разным «сферам изображения» в «Дыме». Эти картины или сцены могут казаться раздробленными на первый взгляд, однако они «объединены единством замысла»².

Более очевидным предстает сюжетное сходство романа «Дым» с повестью «Вешние воды», которая появилась в начале 1870-х годов, то есть через несколько

¹ Сама сцена смерти освещена любовью Базарова к Анне Сергеевне, а ее приезд связан с жертвенной любовью к умирающему, не говоря уже о любящих героя родителей. Любовь — основной мотив, движущий поступками героев в ситуации смерти Базарова.

² Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 488.

лет после окончания Тургеневым «Дыма». Оно отмечалось многими современниками и исследователями творчества писателя¹. Указывалось на близость основной сюжетной линии романа Ирина – Литвинов – Татьяна аналогичной линии в повести: Полозова – Санин – Джемма. Действительно, сюжет «Вешних вод» настолько похож на любовный сюжет «Дыма», что кажется, будто Тургенев в повести только изменил романский финал: Санин не находил в себе силы отказаться от роли раба, как было в случае с Литвиновым, и следовал всюду за Марьей Николаевной Полозовой. Думается, это изменение финала любовной истории в повести не было случайным и произвольным, а как раз определялось логикой жанра. Также жанр актуализировал преобладающие доминанты в развитии характеров героев. Санину, собственно как и Литвинову, дается возможность «выстроить» себя: и он, внешне безвольный и бесхарактерный, удивляясь сам себе, вдруг начинает совершать поступки, жертвует собой ради другого — при встрече с Джеммой. А.Б.Муратов совершенно верно заметил, что в «Вешних водах» большое значение играет мотив «житейского моря». Одно из его значений связано с «естественным течением жизни», которому Санин «стихийно предается»². Герой осознает красоту и совершенство Джеммы, идеальность ее мира, однако нередко задается вопросом, «каким образом *он* тут?» (С., 8, 276). Не будучи человеком героического склада³, Санин ведет себя как герой, правда сам себе он не может дать отчета в такого рода поступках. Так, заступившись за Джемму, он оказывается перед необходимостью драться на дуэли. Это его, с одной стороны, страшит, он думает: «И вдруг его убьют или изувечат?», а с другой стороны, он понимает бессмысленность и фальшивость самой дуэли: «Фальшью, заранее условленной казенщиной, обыкновенной офицерской, студенческой штукой показался ему поединок» (С., 8, 298, 304). Однако Санин участвует в дуэли, и окружающие (семья Розелли) воспринимают это как подвиг, героический поступок. Но повесть не актуализирует в герое эту донкихотскую черту, не случайно вторая часть «Вешних вод», то есть история с Полозовой, описывает падение Санина, прежде всего нравственное. В этом смысле П.В.Анненков был абсолютно прав, когда писал, что тургеневский герой способен «вычмокивать вкус божественной амброзии», а затем «жрать калмыком сырое мясо...»⁴. Санин, подобно Гамлету, «человек чувственный и сластолюбивый» (С., 5, 339) — именно страстность гамлетовская и побеждает в нем. Он также сокрушен общим течением жизни, не в силах противостоять ему. Жизненное откровение Санина созвучно размышлениям героев многих повестей писателя. Суть его заключа-

¹ Краткий обзор отзывов приводится в работе: Батюто А.И. Тургенев-романист... С.489–490.

² Муратов А.Б. Повести и рассказы И.С.Тургенева 1867–1871 годов. Л., 1980. С. 39.

³ Достаточно обратить внимание на портрет Санина: «Статный, стройный рост, приятные, *немного распыльчатые черты*, ласковые голубоватые *глазки*, <...> а главное: *то просто-душино-веселое, доверчивое, откровенное, на первых порах несколько глуповатое выражение*, по которому в прежние времена тотчас можно было признать детей степенных дворянских семей, «отецких» сыновей <...>; *походочка с запинкой, голос с пришепеткой, улыбка, как у ребенка*, чуть только взглянешь на него... наконец, свежесть, здоровье — и *мягкость, мягкость, мягкость*, — вот вам весь Санин» (С., 8, 280; курсив мой — И.Б.).

⁴ Переписка И.С.Тургенева: В 2-х тт. М., 1986. Т. 1. С. 541.

ется в том, что счастье любви столь же трагически мгновенно, как и человеческая жизнь, однако она и есть единственный смысл, содержание и ценность этой жизни. На символическом уровне этот смысл и содержание воплощаются в гранатовом крестике, который подарила Санину Джемма и который он впоследствии отправит ее дочери, как две капли воды похожей на нее саму.

В романе «Дым» акцентируется другое. Его герой так же, как и Санин, стоит перед выбором, в том числе таким, о котором писал П.В.Анненков. Однако в «бесхарактерном» (А.И.Батюто) Литвинове возобладают как раз характер и внутренняя сила, реализующаяся в том числе в идее социального служения, но прежде всего — в возвращении к своей Татьяне. В эпилоге говорится о том, что в Литвинове «исчезло мертвенное равнодушие, и среди живых он снова двигался и действовал, как живой»; «исчезли также и последние черты овладевшего им очарования» (С., 7, 401). Главным итогом «возрождения» Литвинова является не только его терпеливое и нелегкое «хозяйничанье» в России, но и то прощение, которое испрашивает он у Татьяны. Характер этого прощения, его качество, не позволяют рассматривать само возвращение Литвинова к невесте как случайное: «Она взглянула на него своими добрыми, ласковыми глазами <...> и подала ему руку. Но он не взял руки, он упал перед ней на колени. <...> Он продолжал лобызать край ее одежды... и с умилением вспомнилось ему, как он в Бадене так же лежал перед ней на коленях... Но тогда — и теперь!» (С., 7, 405–406). Примечательно, что в «Вешних водах» Санин также собирается вернуться к Джемме («Слышно, что он продает все свои имения и собирается в Америку» (С., 8, 383). Однако его «возвращение» как бы не имеет будущего — он направляется в прошлое, фактически к своим воспоминаниям, в то время как Литвинов, прекрасно понимает, что прошлое (баденское прощение) и настоящее — абсолютно разные вещи. Он сам стал другим («лучше и чище», как сказал Тургенев о своем новом рождении (П., 4, 185) и едет к прежней, но тоже другой, много пережившей¹ Татьяне.

Из очевидного сходства сюжетов «Вешних вод» и «Дыма» А.И.Батюто делает решительный вывод: «В окончательном виде повесть «Вешние воды» представляла собою новый вариант истории Литвинова и Ирины, но рассказанной так, что социальные мотивы в ней совсем заглушила психология интимных переживаний»². Однако «трансформация» романного сюжета в сюжет для повести состояла, как видим, не только в его десоциологизации. Разным жанрам соответствовало различное разрешение единой сюжетной ситуации на всех уровнях — метафизическом, психологическом, конкретно-историческом.

Также представляется, что связь между этими двумя произведениями далеко не односторонне последовательная, то есть более поздний замысел «Вешних вод» (он возник в 1870 году) никак нельзя считать «производным» от «Дыма». Безусловно, существует своя хронология в появлении этих произведений, но тем не менее пред-

¹ Автор скажет о том сложном процессе переживаний героини в одной фразе: «Она взглянула на него своими добрыми, ласковыми глазами (она несколько похудела, но это шло к ней) и подала ему руку (С., 7, 405; курсив мой — И.Б.).

² Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 490.

ставляется более справедливым говорить не столько о прямом «влиянии» одного жанра на другой, в данном случае романа на повесть, и «трансформации» одного в другой, сколько о своеобразном диалоге этих двух жанров. В этой связи, думается, не вполне верен как тезис о движении в творчестве Тургенева 1850-х годов от повести к роману, так и тезис о преобладании в 1860–1870-е годы тенденции, когда писатель от романа шел к повести¹. При этом повесть и роман влияли друг на друга и обогащались друг другом, но были самостоятельными и самоценными жанрами, обладающими своей индивидуальной поэтикой, динамичной в пределах жанра.

Нельзя поэтому говорить о том, что роман был сначала «окружен» повестями-«эскизами», а позже «трансформировался» в ряд повестей. Так, например, считается, что основные мотивы задуманного Тургеневым в 1860-е годы исторического романа о XVII веке и событиях раскола были реализованы писателем в ряде повестей и рассказов 1860-х – начала 1870-х годов². Как отмечает А.И.Батюто, «щелый ряд сцен и эпизодов в «Собаке», «Бригадире», «Степном короле Лире» и «Странной истории», эпизодов, посвященных изображению старообрядцев и старообрядческой психологии, являются своеобразными отголосками или даже относительно «осовремененными» фрагментами <...> широко задуманного, но, к сожалению, не написанного романа»³. Может сложиться впечатление, что Тургенев, не справившись со сложным заданием исторического романа вместо него написал ряд повестей и рассказов, что они заменили собой роман. Однако это далеко не так. Перечисленные выше произведения, без сомнения, связаны с тургеневским романом, но они не являются его «производными».

События, которые должны были лечь в основу будущего романа, связаны с одним из самых драматических эпизодов в истории русского раскола, а также в жизни защитника старой веры Никиты Добрынина (Пустосвята). Писатель предполагал рассказать о восстании и церковном диспуте о старой и новой вере, который был предложен Никитой Добрыниным. Скорее всего в романе образ главного героя, «раскольничьего пророка», разрабатывался в рамках концепции романного героя⁴. Впоследствии в «Нови» в «романтиках реализма» сказалась отчасти эта пророческо-проповедническая черта. Причины, по которым Тургенев

¹ См.: Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 471–499.

² О замысле романа о Никите Пустосвяте см.: Левин Ю.Д. Неосуществленный исторический роман Тургенева // И.С.Тургенев (1818–1883–1958): Статьи и материалы / Под ред. акад. М.П.Алексеева. Орел, 1960. С. 123.

³ Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 493.

⁴ Нет оснований считать, что главному герою будущего романа Никите Добрынину (Пустосвяту) как характеру «темному, невежественному и фанатичному» писатель задумал противопоставить фигуру «юного Петра — будущего просвещенного монарха и “спасителя” России, как полагает Ю.Д.Левин: Левин Ю.Д. Неосуществленный исторический роман Тургенева... С. 130. П.Мериме, по письмам которого и восстановлена история замысла романа, больше размышляет о Пустосвяте, отчасти о Софье и царице Наталье, но не о Петре: Parturier M. Une amitie litteraire: Prosper Merimee et Ivan Tourguenev. Paris, 1952. Петр I, возможно, мыслился автором в качестве исторического лица романа, но скорее не героя, да еще и противостоящего «раскольничьему пророку».

отказался от продолжения работы над романом о раскольническом проповеднике Никите Добрыине (Пустосвяте), неизвестны. Однако можно предположить, что Тургенев не довел начатое до конца не только потому, что был оторван от России и не справился в будущем романе с исторической темой, плохо соотносимой с современностью¹, а скорее в силу того, что жизненный материал и прежде всего прототип героя не дали ему возможности реализовать романский замысел. Не случайно впоследствии он писал, что «проповедник круглый, в самом себе заключенный и определившийся, немислим» (С., 9, 399), то есть его отчасти смущала некоторая односторонность и внутренняя замкнутость, может быть даже и косность характера, подобного раскольничьему вождю.

В повестях и «студиях», которые соотносились с сюжетом исторического романа, раскольничья тема (сектантская или тема юродства)² в определенной мере присутствует и акцентирует разрушающее, чувственное и страстное в человеке. Например, линия одной из дочерей Мартына Харлова Евлампии из «Степного короля Лира» непосредственно связана с ее превращением в хлыстовскую богородицу. А.Б.Муратов высказал верное замечание, что завершающая повесть сцена встречи рассказчика с Евлампией — «маткой» «штушевывает совсем» намеренное в предыдущих главах сознание героиней своего греха. Правда для исследователя остается загадкой «выбор» героини: «почему она стала хлыстовской «богородицей», а не ушла, например, в монастырь»³. Однако, думается, для автора именно такого рода пророчество — хлыстовское, а также и особая, чудовищная по сути, роль Евлампии в доме-«крепости» (что связано особенностью «радения» хлыстов), подчеркивают в героине те черты, которые иначе, с помощью других акцентов доминируют, например, в г-же Полозовой из «Вешних вод». В последней Тургенев видел выражение хищной, нечеловеческой силы (получеловека — «молодой женский кентавр»), алчной и дикой, желающей «завладеть» «всем, что она видит, землю, небом, солнцем и самым воздухом» (С., 8, 373, 374). Как рабом завладела она и Саниным. В Евлампии в последней сцене также проявляется алчность и «пресыщение властью». «Эта женщина, — сообщает рассказчик, — очевидно, жила, окруженная не поклонниками — а рабами; она, очевидно, даже забыла то время, когда какое-либо ее поведение или желание не было тотчас исполнено!» (С., 8, 227). Стоит также отметить, что в этой героине живут одновременно душевность, чувство вины и страстность, которая и побеждает в ней в итоге. Не случайно еще в начале работы над повестью Тургенев в форму-

¹ Левин Ю.Д. Неосуществленный исторический роман Тургенева... С. 131.

² «Тургенев, как, впрочем, и большинство общественных деятелей его времени, не связанных со старообрядчеством и сектантством непосредственно, не видел особого различия между этими направлениями народной оппозиции официальному православию. <...> Как и его современники, он обычно обозначал эту оппозицию, независимо от ее конкретных форм, словами раскол, раскольники»: Левин Ю.Д. Неосуществленный исторический роман Тургенева... С. 115.

³ Муратов А.Б. Повести и рассказы И.С.Тургенева 1867–1871 годов... С. 92.

лярном списке отмечал, что Евлампия «любит отца, который и ее любит, и, не будь Слеткина, не оскорбила бы его» (С., 8, 410).

В «Странной истории», рассказывающей, в сущности, о судьбе одной героини и лишь отчасти касающейся темы, которая, возможно, затрагивалась и в романе о Никите Добрынине (Пустосвяте) — теме юродствующих, «уход» Софи за юродивым Василием¹ в соответствии с жанровым принципом может быть сопоставлен с «уходом» Евлампии, а «уходу» Лизы Калитиной должен быть противопоставлен. Хотя в героине подчеркивается жертвенность и чувство греха и она не обладает поработавшей силой, как Полозова или Евлампия, ее нравственные искания остаются за пределами текста². Автору, как отмечалось выше, важно показать *странность* героини и *странность* самой ее истории. Рассуждения Софи о жертвенности (например, она говорит, что ей нужен наставник, который ей сам бы «на деле показал, как жертвуют собою» (С., 8, 150) не имеют адресата, они направлены словно на нее саму, на испытание ее собственной способности к самоуничтожению. Не случайно Софи восхищается история о вельможе, который «велел себя похоронить под папертью церковною для того, чтобы все приходившие люди ногами попирали его, топтали...» «Вот это надо еще при жизни сделать...», — говорит она о себе, словно формулируя первоочередную задачу (С., 8, 151). Ее следование за Василием не объяснимо душевной потребностью служения людям, в нем есть какое-то самоистязание — злобное и страшное. Еще в нем обнаруживается и своеобразное превосходство и отчасти даже властность. «Ею овладело какое-то злое, какое-то беспощадное одушевление. Не обращая на меня никакого внимания, стиснув зубы и прерывисто дыша, она вполголоса, короткими, повелительными словами понукала растерявшегося юродивого, подпоясала его, подвязала его вериги, нахлобучила ему на волосы суконный детский картуз с изломанным козырьком, всунула ему палку в руку, накинула самой себе на плечи котомку и вышла с ним за ворота, на улицу» (С., 8, 157). В заключение говорится об уважении, которое вызывает следование Софи и подобных ей девушек тому, что «они считали правдой». Но говорится также и о том, что нельзя не сожалеть, «что героиня пошла именно *этим* путем». Это путь не создающий, как, например, в случае с Марианной, судьба которой в чем-то созвучна с судьбой Софи, а разрушающий. Возвращенная домой против воли, она умерла «“молчальницей”, не говорившей ни с кем», закрытой от мира, которому она вроде бы желала служить (С., 8, 158).

Замысел «Нови» относится к лету 1870 года, то есть следует за написанием «Странной истории», а работа над романом продолжается в течение шести лет. Параллельно с «Новью» в эти годы Тургенев обращается к повестям, некоторые

¹ Н.Л.Бродский полагает, что Василий относится к хлыстовцам, хотя, «считая его в рядах хлыстов, надо заранее помнить, что представители и других тайных сект могли бы найти себя в Василии Никитиче»: Бродский Н.Л. И.С.Тургенев и русские сектанты. М., 1922. С. 27.

² А.Б.Муратов заметил, что «желание «искупить» грехи отца можно считать только одним из мотивов поступка Софи, и то, пользуясь доводами нашей собственной логики, а не текста рассказа. Когда Тургенев в «Дворянском гнезде» хотел указать на подобный мотив, он сделал это прямо»: Муратов А.Б. Повести и рассказы И.С.Тургенева 1867–1871 годов... С. 18.

сюжетные линии которых близки будущему роману. Так, в повести «Пунин и Бабурин» (задумана в конце 1872 года, завершена в 1874) выделяется сюжетный треугольник, напоминающий взаимоотношения Марианны, Нежданова и Соломина. Марианна, вроде бы полюбившая вначале Нежданова, встретив потом Соломина, поняла, что это чувство не было истинным. Формально похожая ситуация в повести: Муза, полюбившая Тархова и бежавшая с ним, впоследствии приходит к Бабурину. Однако его любовь и сам союз с ним героиня воспринимает, в отличие от Марианны, как горькое и единственное убежище для себя. Путь Марианны и Соломина освещен взаимным и, самое главное, светлым чувством, даже несмотря на смерть Нежданова: «Его не стало... а соединенные руки Соломина и Марианны все еще лежали на его груди» (С., 9, 378). И несмотря на ситуацию фиктивного брака, каким был поначалу союз героев в романе, у читателя не остается сомнения, что их отношения не омрачены безысходностью и покорностью судьбе. Муза же не иначе как от отчаяния согласилась стать женой Бабурина. Она говорит: «...он меня любил... и я стала его женой. Что же мне было делать? Умереть — не удалось; жить тоже не пришлось, как хотелось... Куда же было деться! И то — милость» (С., 9, 52–53).

Марианна явно сопоставлена с Музой, которая также характеризуется как «новый тип». В них обеих, маленьких и хрупких, чувствуется энергия, решимость.

Муза:

Но ее небольшое, розовое, миловидное лицо дышало бесповоротной решимостью. «Ну, мелькнуло у меня в голове, — Тархов прав. Эта девушка — новый тип» (С., 9, 36).

Марианна:

«...от всего ее существа веяло чем-то сильным и смелым, чем-то стремительным и страстным. Ноги и руки у ней были крошечные; ее крепко и гибко сложенное маленькое тело напоминало флорентийские статуэтки XVI века; двигалась она стройно и легко» (С., 9, 165).

Обе они «рвались на волю всеми силами неподатливой души», обе они сироты: им «жить в зависимости было тошно» (С., 9, 196). Однако, казалось бы, типологически родственные героини, оказываются в действительности абсолютно разными. В «новом типе» героини, представленной в повести, акцентируются те черты, которые в таком же «типе» в романе будут практически нивелированы, сведены к минимуму. В Музе подчеркивается не высокая поэтичность (Муза не вполне соответствует своему имени), а страстность. Так, ее глаза обнаруживали «не поэтические наклонности, <...> а признаки страстной, до самозабвения страстной души» (С., 9, 26). Причем это качество героини непосредственно связано с любовной страстью, что подчеркивается также ее восторженным отзывом о «Цыганах» Пушкина, произнесенным именно в таком контексте.

Близость обозначенных сюжетных линий «Нови» и «Пунина и Бабурина» обнаруживается еще в том, что герой, к которому «уходит» героиня, искренне относится к «делу» — служению людям, преобразованию общества. Безусловно, «постепенность» Соломина и «республиканство» Бабурина качественно отличаются друг от друга, однако важно, что среди мотивов, послуживших основой для выбора героинь, их служение «делу» было чрезвычайно значимо. Но если для Марианны общественная позиция героя совпадала с ее личной и была во многом обусловлена ее духовной

потребностью, то для Музы «завещанная» Бабуриным работа — всего лишь его «последняя воля», выше которой для нее «закона нет» (С., 9, 59).

«Новь» — последний из написанных Тургеневым романов. Считается, что с ним писатель уходит из романистики. Действительно, из появившегося после «Нови» помимо «Стихотворений в прозе» можно назвать повести и «студии». Однако сделать вывод о том, что в последние годы творчества писателя повесть вытесняет собой роман или, точнее, роман «трансформируется» в повесть, было бы не совсем справедливо. Дело в том, что жанровый диалог повести и романа отчасти сохраняется и в эти годы, о чем свидетельствуют, например, незавершенные Тургеневым планы и наброски.

Несмотря на далеко неоднозначные и большей частью критические отзывы о «Нови», которые, несомненно, печалили писателя¹, он признавался, что желал написать новый роман, в каком-то смысле продолжающий тему «Нови». Как вспоминает С.Н.Кривенко, Тургенев говорил: «“Новь” ведь у меня не кончена. Я удивляюсь, как этого не заметили. Так прямо оборваны нити, и как бы мне хотелось, если только буду в состоянии, написать продолжение или что-нибудь подобное на ту же тему»². Здесь, однако, стоит отметить, что тематика всех романов Тургенева отличается преемственностью, несмотря на разный исторический материал, послуживший для них основой. Как известно, в письмах Тургенев высказывался по поводу того, что один из персонажей его последнего романа, рабочий Павел (как его характеризует писатель, «слишком крупный тип») «станет — со временем (не под моим, конечно, пером, — я для этого слишком стар и слишком долго живу вне России) — центральной фигурой нового романа» (П., 12, 39). Действительно, «Новь» не была «продолжена» в том смысле, что Тургенев не обратился более в своем творчестве именно к конкретным героям этого романа и их судьбе. «Крупный тип» рабочего Павла также не стал центральной фигурой его сочинений. Но писатель не отказался совершенно от желания, как это было в случае с «Новью», да и другими романами, выразить то, что им было почувствовано как художником: «я сознавал, что жизнь бежит в *эту* сторону, я сделал набросок, я указал пальцем на настоящую дорогу...» (П., 12, 113).

По свидетельству современников, у Тургенева в начале 1880-х годов был готов сюжет будущего романа³. В воспоминаниях Н.М. содержатся признания писателя в том, что ему «давно хочется написать роман, в котором выразилась бы коренная разница духовных основ русского человека и француза; показать в этом романе глубину психических причин и мотивов у русского протестанта и отще-

¹ В ряде писем (к П.В.Анненкову, А.М.Жемчужникову) Тургенев выказывает свое желание совершенно прекратить свою литературную деятельность (П., 12; 61, 113).

² Кривенко С.Н. Из «Литературных воспоминаний»... С. 420.

³ О замысле этого произведения см.: Бродский Н.Л. Замыслы И.С.Тургенева: Материалы к истории его художественного творчества. М., 1917. С. 26–33. Н.Л.Бродский считает, что работа над новым романом велась в 1882 году. Также исследователь напрямую связывает именно этот замысел писателя с его признанием в том, что «Новь» у него «не кончена» и должна быть продолжена, которое приводит в своих воспоминаниях С.Н.Кривенко.

пенца рядом с формализмом и традиционной шаблонностью французского революционера, который никогда не выходит из раз установившихся рамок, идет по утопанному руслу, верит в себя и свои формулы, тогда как русский вечно копается в своей душе, вечно занят разрешением нравственных вопросов и исканьем правды...». Тот же мемуарист пишет, что «роман этот, основная идея которого сильно занимала Тургенева, так что он постоянно о ней заговаривал, был уже, по видимому, им давно начат, ибо, говоря о нем, Иван Сергеевич указывал на лежащую перед ним кипу исписанных листов»¹.

Сюжет романа о русских и французских революционерах основывался на привычном для многих произведений писателя треугольнике героев: «русская девушка, примкнувшая к нигилистическим идеям, покидает родину и поселяется в Париже. Там она встречает молодого француза-социалиста и выходит за него замуж. Некоторое время все идет благополучно в семье, воодушевленной общей ненавистью ко всем законам и условностям. Но, наконец, молодая женщина знакомится с одним из своих соотечественников, который рассказывает ей, что русские социалисты думают, говорят и делают на ее родине. Она узнает с ужасом, что цели, надежды и стремления русских революционеров существенно расходятся с целями французских и немецких социалистов и что глубокая пропасть разделяет ее от мужа, с которым она всегда считала себя во всем согласной»². Видимо, ключевым моментом в романе было знакомство русской нигилистки со своим соотечественником, перевернувшим ее представления о социалистической идее свободы. Причем для Тургенева также, видимо, было принципиально важным (и это отмечается в мемуаристике), что героиня осознавала «глубину *духовного* различия» не только между собой и мужем-французом³, сколько между русским и французским духовным устройением человека. Писатель пояснял: «...в русском народе продолжают психические процессы самоопределения и искания правды и идеала, тогда как во Франции замечается во всех классах какая-то культурная окристаллизованность, нравственная и идейная законченность, точно нация исчерпала весь запас своих духовных сил...»⁴. Эти слова, несомненно, сказаны писателем, глубоко уважающим европейскую культуру, не из желания обидеть французов. Просто именно европейский (французский, в частности) тип революционности представлялся Тургеневу внутренне замкнутым и *бездуховным*⁵. Для романного героя было как раз необходимо «деятельное стремление к совершенству», которое в данном произведении, видимо, должно было воплощаться

¹ Н.М. Черты из парижской жизни И.С.Тургенева // И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х тт. М., 1983. Т. 2. С. 156.

² Рольстон В.-Р.-С. Из «Воспоминаний» // И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х тт. Т. 2. М., 1983. С. 308.

³ Н.М. Черты из парижской жизни И.С.Тургенева... С. 156; курсив мой — И.Б.

⁴ Там же. С. 157.

⁵ Вероятно, мысли Тургенева были созвучны тому направлению русской мысли, которое Н.Бердяев назвал «русской идеей».

как в русской девушке-нигилистке, так и в «типе русского социалиста-мистика, искавшего разрешения социально-нравственных вопросов в новой религии»¹.

В последние годы творчества Тургенев, как известно, чрезвычайно большой интерес проявлял к вопросам таинственного, мистического². Вот и в герое своего предполагаемого романа он отмечает мистицизм в качестве, видимо, если не определяющей, то очень важной, характерной черты. Возможно также предположить, что мистицизм в герое, показанный как психический процесс, предполагал подчеркнуть его неуспокоенность, внутреннее движение души. Именно такого рода социализм — мистический («тип социалиста — мистика») — и привлек героиню.

Собственно мистическое интересовало Тургенева в разных проявлениях, не только в идейных и духовных исканиях героев и выражалось в тургеневской прозе в обращении к бессознательному — снам, галлюцинациям, видениям. Нередко мистицизм разрушающе действовал на человека. Но в романе писатель желал обратиться к созидающей стороне этого явления, насколько это можно судить по его характеристикам русской революционности в ее мистическом варианте.

Неизвестно, каковы были причины, помешавшие Тургеневу завершить начатый роман. Одна из самых вероятных и объективных — его болезнь и скорая смерть. Однако, думается, были и внутренние, «имманентные» причины, связанные с невозможностью реализовать на данном художественном материале концепцию романного героя. Но это предположение стоит принимать, несомненно, в качестве гипотетического.

Помимо сюжета данного незавершенного романа о русских и французских революционерах Тургенев несколько раньше, в конце 1870-х годов (1877–1879), работал над «новой повестью», которая, как нам представляется, некоторыми мотивами и сюжетными линиями перекликается с этим произведением.

В повести вырисовывается привычная для многих сочинений Тургенева сюжетная схема треугольника героев: Травин, «натура бесстрастная, но чувственная» (С., 11, 222) и две героини: Елизавета Павловна (Бетси, Маша), «русская барышня, <...> честная, молчаливая, несколько задумчивая, религиозная — с тихой поэтической струей, правдивая» и француженка с русской и итальянской кровью Сабина Мональдески (Валерия). По справедливому замечанию А. Мазона, «похождения героя — Травина, колеблющегося между влечением к таинственной авантюристке (почти чародейке) и любовью к молодой девушке Маше, напоминает романическую ситуацию Литвинова в «Дыме», любовь юноши в «Вешних водах». <...> Это — внутренняя борьба между лихорадочной страстью, влекущей к страданиям, и нежной привязанностью, ведущей к браку, к семейному уюту»³.

¹ Н.М. Черты из парижской жизни И.С.Тургенева... С. 157.

² История вопроса и обзор ключевых исследований по данной проблеме содержатся в работах: Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. Тула, 2001. С. 100–102; Мостовская Н.Н. Сны и «сонные мечтания» в творчестве Тургенева // Спасский вестник. 2004, № 11. С. 26–35.

³ Мазон А. Парижские рукописи И.С. Тургенева... С. 40–41.

Однако в «новой повести» намечена и другая линия, также основанная на треугольнике героев, где в центре стоит героиня Сабина Мональдески, сложный и противоречивый характер, в которой писатель желал подчеркнуть как неприглядные стороны — лживость, авантюризм, суеверие и подозрительность, так и трогательные — искренность, великодушие (С., 11, 227). В повести писатель планировал изобразить ее страсть к французскому актеру Шарлю, который характеризуется как человек «без всякого следа нравственности и совести», «хищный, жадный и красивый зверь» (С., 11, 225). Этот герой, по замыслу писателя, оставался на втором плане, не играл ключевой роли, однако он, видимо, должен был ярче высветить в героине ее темную сторону. Без сомнения, важными в повести должны были оказаться отношения Сабины и Травина, причем сближала их именно «мистическая струйка» (С., 11, 222). Во многом такого рода мистическое «родство» героев мотивировалось тем, что Сабина была соотечественницей Травина. Автор скрупулезно подсчитывает процент русской крови в героине (С., 11, 234). Как отмечается в комментариях к Полному собранию сочинений и писем писателя, это имело для Тургенева «экспериментальное» значение, связанное с усилившимся у него в те годы интересом к естественнонаучным вопросам¹. В данном произведении «мистическое» сближение героев происходит на основе *биологической*, а в намеченном романе о русских и французских революционерах мистическое является основой *духовной* связи героев.

Безусловно, данные соображения могут быть приняты только как предположительные в силу того, что рассматриваемые произведения остались незавершенными. Однако бесспорно наличие в художественной лаборатории Тургенева в конце 1870-х – начале 1880-х годов замыслов романа и повестей, что доказывает факт соотносительности этих жанров в его творческом сознании в эти годы. И, вполне вероятно, обращение к теме мистицизма предполагалось писателем не только в повестях и «студиях», но и в романе.

Еще один нереализованный поздний замысел Тургенева (относится к 1883 году), повесть под названием “Natalia Карповна” о типе «жизнерадостного революционера», справедливо рассматривается исследователями как своеобразный вариант «Нови». В комментариях к Полному собранию сочинений и писем писателя отмечается, что между сюжетом и героями «Нови» и новой повести можно провести аналогии². В повести представлены герои, напоминающие героев «Нови». Нежданову близок «страстный, очень восторженный», но в глубине души таящий «печаль» Павел Андеич, а крепкого «силача» Соломина может напомнить Пимен Пименыч, «новый в России тип» — «жизнерадостный революционер». В доме Наталии Карповны также живет девушка, похожая на Марианну — хотя бы потому, что она принята «на правах дальней родственницы». Однако, несмотря на то, что она «возмущается несправедливостью» и «может быть энергичной» (С., 11, 253), в ней не обнаруживается того душевного движения, которое свойственно героине «Нови». Гораздо большее значение для развития действия должна была, видимо, играть другая героиня — Виктория

¹ Битюгова И.А. Комментарий к «новой повести» // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1983. Т. 11. С. 498.

² Там же. С. 507.

(Марина), в которой, по словам писателя, были «вся поэзия и сила, заключенные в этом рассказе» (С., 11, 255). При этом в ней обнаруживается нечто общее с Сабиной из «новой повести», например, склонность к актерству, а именно к мелодраме, эстетическое равнодушие («ничего не смыслит в искусствах») (С., 11, 255).

Наличие последней героини и ее линии, чрезвычайно важной в этом произведении, не позволяет однозначно видеть в «Наталии Карповне» то «продолжение» «Нови»¹, о котором говорил сам писатель. Более того, «жизнерадостный революционер» Пимен Пименыч так, как он описан в формулярном списке, выглядит довольно схематичной фигурой, лишенной той поэтичности и душевного величия, которая наблюдалась у Соломина и которая была свойственна тургеневскому романному герою. В нем есть отчасти нечто от Маркелова, он «не выносит несправедливости», «готов делать все, что угодно, работать с утра до ночи, рисковать собственной головой, если подвернется подходящий случай» (С., 11, 252–253). В нем поражает одержимость — ради идеи герой ведет аскетический образ жизни; он также смел и удивительно удачлив. Нельзя не обратить внимания на подчеркнутую самим автором связь между Павлом Андреичем, который должен погибнуть из-за своей «горячности», подобно Нежданову, и «жизнерадостным революционером» Пименом Пименычем. Возможно, «странные отношения» (С., 11, 253), которые отличают этих двух героев, сродни наставничеству или поклонению. Нечто подобное обнаруживается и в «Нови». Но в новой повести они имеют несколько иной характер, чем в романе, где обозначается скорее духовная преемственность Нежданова и Соломина. О Павле Андреиче же говорится, что он «легко дает себя увлечь» (С., 11, 252), то есть подчеркивается какая-то несвобода, зависимость героя от чужой воли.

Намечаемый в этой повести очевидный диалог с романом «Новь», а не его «трансформация» в другой роман или в повесть, думается, также свидетельствует о том, что романное мышление было важно для Тургенева и в годы, когда из-под его пера не вышло ни одного романа.

В основе сюжетов повестей и романов Тургенева почти всегда лежит любовная тема. Она может быть обозначена довольно определенно, как в романах «Рудин», «Дворянское гнездо» или повестях «Переписка», «Ася», «Вешние воды», «Песнь торжествующей любви». Иногда она оказывается скрытой, как в повестях «Довольно!», «Призраки» или романах «Отцы и дети», «Новь». В «Нови», «Накануне» и в «Отцах и детях», например, по свидетельству А. Мазона, в основе сюжета лежит социальная интрига², с чем, думается, можно полемизировать.

¹ Такую точку зрения разделяет А.И.Батюто, который полагает, что воспроизведенные в воспоминаниях С.Н.Кривенко слова Тургенева об «оборванных нитях “Нови”», свидетельствующие о необходимости продолжения романа, могли осуществиться именно в «Наталии Карповне». Однако при этом исследователь справедливо отмечает, что характер «жизнерадостного революционера» был «в какой-то степени близким к терроризму», к которому Тургенев относился резко отрицательно, и, вероятнее всего не стал бы новым «программным» (видимо, романным — И.Б.) героем писателя: Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 495–496.

² Мазон А. Парижские рукописи И.С.Тургенева... С. 49.

Именно любовная тема чаще всего в произведениях Тургенева образует субстанциональный конфликт, отражающий устойчиво-конфликтное состояние мира. Эту мысль применительно к сочинениям писателя 1850-х годов высказал Г.А.Бялый. Размышляя о тургеневских повестях, о «трагическом значении любви», исследователь также отмечал, что трагический смысл во многих произведениях писателя любовная тема приобрела потому, что «любовь, в соответствии с его философскими взглядами, рисовалась ему <...> стихийной и бессознательной силой, перед властью которой человек беззащитен»¹.

Такой стихийной и бессознательной силой любовь предстает, прежде всего, в повестях Тургенева², где она обнаруживает себя как болезнь, «ни дать ни взять холера или лихорадка»³, как чья-то воля, которая рабски покоряет человека: «в любви одно лицо — раб, а другое — властелин, и недаром толкуют поэты о цепях, налагаемых любовью» (С., 5, 47). Возникают в этой связи устойчивые ассоциации между любовью и болезнью, рабством и цепями, которые, как видим, ассоциируются не только с долгом. То есть долг — цепи («Фауст»), но и любовь — цепи. Любовь в данном случае, как справедливо полагают многие тургеноведы, непосредственно объединяется с природой, тоже властвующей над человеком. И цепи любви только тем противоположны цепям долга, что они налагаются человеком на себя по собственной воле (но не из духовной потребности)⁴, в то время как любовь оказывается ей неподвластной. Однако безысходная зависимость — от собственной ли воли (потому что она может быть направлена только и исключительно в одном направлении — исполнения долга) или от любовного чувства — неизбежна. То есть человек заключен в тесный круг предопределенности, так как даже его воля предопределена.

Будучи родственна природе, любовь в этом значении часто предстает как сила разрушающая. Отсюда нередко тургеневские повести заканчиваются смертью героев. Так было в «Затишьи», «Фаусте», «Первой любви», «Переписке», «Несчастной» или «Кларе Милич» и др. Или же герой или героиня могут «исчезнуть бесследно», что метафорически означает их смерть — а их жизненный путь оказывается навсегда соотнесенным с определенным временем и пространством,

¹ Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм... С. 98.

² А.И.Батюто высказывал мысль о том, что «в чистом виде теория о «трагическом значении любви» реализуется в психологических повестях, написанных Тургеневым в пятидесятые годы»: Батюто А.И. Творчество И.С.Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени // Батюто А.И. Избранные труды. СПб., 2004. С. 815. Исследователь справедливо полагает, что романы Тургенева, в том числе написанные в 1850-е годы, не подчинены напрямую теме трагической любви. Однако он не связывает с ней и поздние повести писателя, что, на наш взгляд, неверно.

³ Любовь, жизнь и смерть нередко осмысляются писателем как единое целое, как проявление общей для них Природы. Отсюда и любовь, и жизнь ассоциируются с болезнью. Так, в письме к Е.Е.Ламберт (23 июля (4 августа) 1859 года) Тургенев пишет: «Жизнь — не что иное, как болезнь, которая то усиливается, то ослабевает...» (П., 3, 331).

⁴ О влиянии философии Канта на понимание Тургеневым долга как «чувственно незаинтересованного разума» см.: Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев: Мировоззрение, метод, традиции... С. 22–23

описанным в повести. Такова ситуация в «Асе», «Переписке» (Марье Павловне Алексей Петрович в прощальном письме сообщает следующее: «идите вперед, пока можете, а подкосятся ноги, сядьте близ дороги да глядите на прохожих без досады и зависти: ведь *и они недалеко уйдут!*»); сама героиня также пишет о своей метафорической смерти: «Незачем выходить на свет Божий, нечего желать свежего воздуха, когда грудь не выносит его. Кстати ж, мы теперь *занесены кругом мертвыми сугробами снега*» (С., 5; 48, 44; курсив мой — И.Б.).

По верному замечанию А.Г.Бялого, «подобно тому как «негодяйка природа» оказывалась у Тургенева одновременно и трагически бездушной и оболыстительно прекрасной, так же и любовь, в понимании Тургенева, имеет свою оборотную, радостную и смягчающую чувство трагизма сторону»¹. Это значение связано прежде всего со счастьем, которое испытывает герой, правда всегда мгновенным. Оно в основе своей материально, но способно в моменты наивысшего порыва приближаться к явлениям духовного порядка. В эти моменты любовь озаряет своим светом обыденность и делает осмысленным для человека бессмысленное с точки зрения его метафизической бренности существование. Человек находится, с одной стороны, под властью любви-природы, но в нем проявляется его духовная сущность. Это состояние испытывают многие «замечательные» герои тургеневских повестей, о чем писалось выше в связи с исследованием концепции героя.

Тургенев, исходя из своей мировоззренческой установки на метафизическую непрочность человека, нередко рассматривал жизненные события, в том числе и любовные отношения людей, как непременно трагические. При этом важно понимать, что так называемая «несчастливая любовь», то есть в повседневности безответная, не имеет к этому трагизму никакого отношения. Тургеневский Рудин скажет, что в этом как раз состоит комическая сторона любви, а «трагическая состоит в том, что в любви «все тайна: как она приходит, как развивается, как исчезает» (С., 5, 250). Поэтому видеть, например, в повести «Ася» историю о несчастной безответной любви героини было бы глубоко неправильным. Точно так же неверно возлагать «ответственность» за несостоявшееся счастье на героя и считать его поведение позорным и постыдным. Комментируя любовную ситуацию, складывающуюся во многих тургеневских повестях 1850-х годов, В.А.Недзвецкий справедливо пишет, что она не предлагала «испытания мужского персонажа женским и наоборот» или более того, «испытания якобы непоследовательного, заеденного рефлексией мужчины цельным чувством женщины». Это, как полагает исследователь, было «испытание вообще развитой личности, будь то мужчина или женщина, самой воистину неотразимой для них, но роковым же образом неподвластной им *коллизией* счастья и долга, духовного и материального начал человеческого бытия»². Однако данная коллизия или конфликт, обнаруживающий себя во многих повестях Тургенева, представляется, в свою очередь, зависимой от общего порядка

¹ Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм... С. 100.

² Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция... С. 167.

вещей, где все — и «духовное» и «материальное» подчинено трагическому закону жизни. Известное тургеневское признание в том, что «в судьбе каждого человека есть что-то трагическое», которое в свою очередь обусловлено тем, что «мы все осуждены на смерть», лишний раз подтверждает эту мысль (П., 3, 354).

Трагический субстанциальный конфликт лежит в основе всех тургеневских сюжетов — и повестей, и романов. Как уже отмечалось, сюжетные модели тургеневских повести и романа часто совпадают. Однако при этом у читателя не возникает ощущения, что автор в этих произведениях пишет «про одно и то же». Угадываются сходные мотивы и положения, однако значения их всегда оказываются разными в повести и романе.

Во всех шести романах писателя создается ситуация, основанная на «трагическом значении любви», о которой говорил Рудин. Отношения между Рудиным и Натальей Ласунской, Лаврецким и Лизой, Инсаровым и Еленой, Одинцовой и Базаровым, Ириной и Литвиновым, и даже Неждановым, Марианной и Соломиным предстают как трагические «таинственные». Любовь возникает как стихийное чувство, не подвластное героям, стремительно достигает мгновения счастья и трагически «исчезает», прерывается. «Таинственное», трагическое значение любви главных героев подчеркивается иногда также и дополнительными сюжетными линиями. В «Рудине» такую функцию выполняют как история о первой любви Лежнева, так и рассказ Рудина о своем странном чувстве к одной неизвестной даме, изложенный в прощальном письме к Наталье. В таком ключе в последнее время в исследовательской литературе рассматривается любовь Павла Петровича Кирсанова к княгине Р., которая не столько противопоставляется любви Базарова к Одинцовой, сколько согласуется с ней¹. В «Нови» едва намеченной, однако важной, оказывается история увлечения Соломина прекрасной ирландкой.

Однако любовная тема в романе, лежащая в основе сюжета и конфликта, осложняется, приобретает и иной смысл, который вступает в своего рода оппозицию трагически понимаемой любви. Этот «второй» смысл представлен уже в первом романе писателя, прежде всего, в донкихотской любви Рудина, о чем уже говорилось выше. Однако наиболее ярко и определенно он выражен в «Дворянском гнезде» и «Накануне».

В «Дворянском гнезде» обращает внимание обнаруживаемый самим героем «зазор» между любовью, которую Лаврецкий испытывал к Варваре Павловне (женился-то ведь он по любви) и к Лизе. Он отмечает, что «Лиза не чета той: она бы не потребовала от меня постыдных жертв; она не отвлекла бы меня от моих занятий; она бы сама воодушевила меня на честный, строгий труд, и мы пошли бы оба вперед, к прекрасной цели» (С., 6, 96). Хотя нельзя сказать, что симпатия Лаврецкого к Лизе была лишена чувственности. Автор подчеркивает, что он любит внешнюю грацию Лизы: «Лиза стояла на маленьком плоту; Лаврецкий сидел на наклонном стволе ракиты; на Лизе было белое платье, перехваченное вокруг пояса широкой, тоже белой лентой; соломенная шляпа висела у ней на

¹ Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция... С. 181–183.

одной руке, — другою она с некоторым усилием поддерживала гнучкое удилище. Лаврецкий глядел на ее чистый образ, несколько строгий профиль, на закинутые за уши волосы, на нежные щеки, которые загорели у ней, как у ребенка, и думал: «О, как мило стоишь ты над моим прудом!»» (С., 6, 80–81).

В таком же трепетно-страстном и таинственном ключе представлено состояние влюбленного Лаврецкого в знаменитой сцене после свидания с Лизой в саду. «Чувство неожиданной, великой радости наполняло его душу; все сомнения в нем замерли. «Исчезни, прошедшее, темный призрак, — думал он, — она меня любит, она будет моя»». Далее герой слышит «какие-то дивные, торжествующие звуки», причем не сразу становится понятно, что у них есть конкретный источник — музыка Лемма. Лаврецкий скорее слышит себя и свое счастье: «Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного: сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотой, она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса» (С., 6, 106). Очевидно, что не Лемм — мастер, но не гений — был создателем этих звуков, этой «песни торжествующей любви». Они рождались в душе самого героя, так что все обычное, в том числе игра старого музыканта, преображалось и одухотворялось. И в этом скорее сказывалась стихийная сила любви. Не случайно автор наряду с безмерным счастьем, охватившим героя, упоминает и о смерти (мелодия Лемма «уходила умирать в небеса»), о «похолоделом» восторге Лаврецкого, но самое главное — об обманчивости лунного света, который наполнял комнату. Ведь именно благодаря «свету поднявшейся луны» «бедная комнатка» Лемма казалась святилищем, а он сам — чуть ли не истинным творцом этой музыки, да и вообще всеведующим творцом, который знает тайну Лаврецкого, «все знает»: «высоко и вдохновенно поднималась в серебристой полутьме голова старика» (С., 6, 106–107).

Однако чувство к Лизе оказывалось все же для искушенного любовью Лаврецкого чем-то новым. Оно было началом пробуждения в нем духовного процесса, о способности к которому герой и не подозревал. До встречи с Лизой он не задумывался, что любовь бывает разной. Она открыла для него эту новую сторону любви. Характерен разговор Лизы и Лаврецкого в XXIX главе о любви. Герои обсуждают Паншина, и Лаврецкого прежде всего волнует, любит ли его Лиза.

«— <...> Ведь вы его любите?

— Да, он мне нравится; он, кажется, хороший человек.

— Вы то же самое и в тех же самых выражениях сказали мне четвертого дня. Я желаю знать, любите ли вы его тем сильным, страстным чувством, которое мы привыкли называть любовью?

— *Как вы понимаете, — нет*» (С, 6, 91; курсив мой — И.Б.).

Лиза говорит о том, что люди привыкли называть любовью или «понимать» под этим словом только любовь страстную, стихийно-бессознательную, но воз-

вышающую человека мгновениями счастья. Не случайно Лаврецкий, считающий свой брак с Варварой Павловной величайшей ошибкой, тем не менее, не отрицает того, что он был с ней счастлив (С., 6, 92). Однако Лиза мудро говорит о том, что «счастье на земле зависит не от нас». Эта мысль вовсе не фаталистична в ее устах, и она вовсе не обнаруживает скорбную покорность героини. По ее мнению, счастье зависит от Бога, то есть Богом дается и хранится¹. Но для этого Его нужно услышать в себе. Интересно, что в тургеневских повестях счастье также зависит не от человека — но и не от Бога, а от стихийной и своевольной любви-природы. Лаврецкий был поражен словами Лизы о любви и счастье. Они глубоко запали ему в душу, как и ее прежние просьбы о необходимости прощения им жены, как и слова Михалевича о добре.

Не случайно сын вольтерьянца и скептик по убеждениям, Лаврецкий проникается Лизиной верой и просветляется внутренне сам. Любовь, пробуждаемая в нем Лизой, наряду с чувственностью и таинственностью, связана также с «умилением», которое кажется странно несвойственным для неверующего героя. Лиза же представляется добрым ангелом, способным исцелить его грешную душу. «Давно он не был в церкви, давно не обращался к Богу; он и теперь не произнес никаких молитвенных слов, — он без слов даже не молился, — но хотя на мгновение если не телом, то всем помыслом своим повергнулся ниц и принял смиренно к земле. Вспомнилось ему, как в детстве он всякий раз в церкви до тех пор молился, пока не ощущал у себя на лбу как бы чьего-то свежего прикосновения; это, думал он тогда, ангел-хранитель принимает меня, кладет на меня печать избрания. Он взглянул на Лизу... «Ты меня сюда привела, — подумал он, — коснись же меня, коснись моей души». Она все так же тихо молилась; лицо ее показалось ему радостным, и он умилился вновь, он попросил другой душе — покоя, своей — прощенья...» (С., 6, 97).

Любовь Лаврецкого и Лизы оказывается как трагически невечной, что выражается в конечной невозможности их соединения, так и преодолевающей ей отведенные границы. Она как бы разрывает цепь неизбежной предопределенности благодаря уникальному духовному опыту, который испытали герои. Ведь не только Лаврецкий, но и Лиза изменилась в процессе любви: они оба стали «лучше и чище». Потому и долг воспринимается ими не как оковы и цепи, накладываемые на человека «моральным принуждением» (Кант), а как особое состояние души, в котором сказывается глубокое нравственное чувство. Любовь героев предстает в романе, таким образом, не только как тайна, открывающая трагическую сторону жизни и показывающая онтологическое одиночество человека, но и как сила, способствующая его духовному самоустроению и на этой основе объединению с миром и людьми².

¹ Быть может, правильнее в данном случае говорить о духовном аналоге «счастья» — «Благодати».

² В.Е.Хализев справедливо отмечает, что многие романские герои, в том числе Евгений Онегин и Лаврецкий «стремятся преодолеть свои уединенность и отчужденность, жаждают, чтобы в их судьбах «с миром утвердилась связь»: Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2000. С. 328.

Роман «Накануне» начинается с размышления Берсенева и Шубина о любви, точнее — о разных проявлениях любви. Эта тема не только сразу же заявляется как центральная, но и начинает определять собой развитие сюжета.

Шубин считает, что любовь — «сильное, горячее слово» в противоположность «холодной» природе (С., 6, 165). Однако именно природа пробуждает в человеке «потребность любви» и «тихо гонит в другие, живые объятия». Достаточно вспомнить увлеченность Шубина-художника «натурой». А чувство к Елене не мешает ему волочиться за простенькой Зоей (интересно имя героини, означающее «жизнь») или горничной Аннушкой. Он также уверен, что не существует различных «родов любви», так как «душа не яблоко: ее не разделишь» (С., 6, 166). Герой говорит также о вдохновляющем мгновении счастья, которое сопутствует любви, пробуждаемой немой природой и одухотворяющей ее. Вся человеческая жизнь, как считает Шубин, — это «жажда любви, жажда счастья, больше ничего»: «... и от леса, и от реки, и от земли, и от неба, от всякого облачка, от всякой травки я жду, я хочу счастья, я во всем слышу его приближение, слышу его призыв!»; «Счастья! счастья! пока жизнь не прошла, пока все члены в нашей власти, пока мы идем не под гору, а в гору! <...> мы завоюем себе счастье! Он встряхнул кудрями самоуверенно, почти с вызовом, глянул вверх, на небо» (С., 6, 166–167). И хотя Шубин утверждает, что его «бог — бог светлый и веселый!», он прекрасно знает, что в любви скрыта «жизнь и смерть» (С., 6; 167, 166). То есть Шубин задает в романе привычную тургеневскую тему трагической любви.

Ему вторит Берсенов, обращающий внимание на «развединающее» значение такой любви: «Но такое ли это слово «счастье», которое соединило, воспламенило бы нас обоих, заставило бы нас подать друг другу руки? Не эгоистическое ли, я хочу сказать, не разъединяющее ли это слово? (С., 6, 167). «Разъединяющую» любовь он называет «любовью-наслаждением», противопоставляя ей «соединяющую» «любовь-жертву».

«— А ты знаешь слова, которые соединяют?

— Да; и их не мало; и ты их знаешь.

— Ну-ка? какие это слова?

— Да хоть бы искусство, — так как ты художник¹, — родина, наука, свобода, справедливость.

¹ Интересно, что ранее сам Шубин называет себя «мясником», а не артистом. «Я мясник-с; мое дело — мясо, мясо лепить, плечи, ноги, руки, а тут и формы нет (речь идет о прекрасном пейзаже — И.Б.), законченности нет, разъехалось во все стороны...» (С., 6, 162–163). Автор подчеркивает в герое чувственную, природную, натуральную силу, жажду наслаждения, которая не способна соединить разрозненное. Такие же интонации, вполне возможно, обнаруживают себя в словах умирающего Базарова о том, что в России в настоящее время такие люди, как он, не нужны, а нужен «мясник», который «мясо продает» (С., 7, 183). I. Masing-Delic также проводит параллели между Базаровым и художником вообще: «Интересны его (Базарова — И.А.) горькие слова о том, что он был «не нужен» России, между тем как сапожники, портные и мясники, очевидно, ей нужны. Эта горькая жалоба является любопытным вариантом типичных жалоб художников на свою бесполезность в мещанском обществе»: Masing-Delic I. Базаров перед сфинксом: Научное анатомирование и эстетическая форма в романе Тургенева «Отцы и дети» // *Revue des etudes slaves*. Paris. 1985. T.67, Fasc. 3. P. 382.

— А любовь? — спросил Шубин.

— И любовь соединяющее слово; но не та любовь, которой ты теперь жаждешь: не любовь-наслаждение, любовь-жертва.

Шубин нахмурился.

— Это хорошо для немцев¹; а я хочу любить для себя; я хочу быть номером первым.

— Номером первым, — повторил Берсенева. — А мне кажется, поставить себя номером вторым — все назначение нашей жизни» (С., 6, 167).

Далее действие в романе выстраивается так, что две вариации темы любви, то есть «любовь-наслаждение» и «любовь-жертва» все время соприкасаются и переплетаются. Дело в том, что центральная сюжетная линия романа, отношения Елены и Инсарова, выстраиваются одновременно в этих двух направлениях. Елена понимает, что Инсаров внушает ей какое-то особое чувство; это тем более очевидно на фоне «соперников» героя, Шубина, Берсенева, и Курнатовского. Это «особое чувство» зародилось в душе героини после беседы с Инсаровым о его Родине, о его к ней любви, которая одна и может быть после любви к Богу. «Он в этот день стал для нее другим человеком», — скажет автор (С., 6, 214). Но совместно с такими ощущениями в Елене сказывается естественная страстность. Тургенев вообще подробно выписывает все знаки и детали, свидетельствующие о чувственном характере отношений героев. Наиболее ярко этот характер проявляется в XXVIII главе романа во время встречи Елены с выздоравливающим Инсаровым. Автор акцентирует внимание на запахе «резеды», звуке «молодого голоса» Елены, «шуме легких, молодых шагов» и «теплоте и свежести молодого девственного тела» (С., 6, 254). Героиня со своей стороны радостно вспоминает первую их с Инсаровым встречу: «Потом опять возникла перед ней часовенка, прозвучал опять его голос, она почувствовала опять вокруг себя его руки» (С., 6, 238). Интересно, что в этом же ключе в романе предстает символический образ «чайки». Он означает таинственно-чувственную сторону любви героев,

¹ Речь идет об учении, об абсолютной, всеобъемлющей любви, распространенном в 1830-е годы. Об этом много размышлял М.А.Бакунин, этим учением в свое время был увлечен Белинский. В нем действительно любовь представляла как чувство, соединяющее человека со Вселенной. «Любовь — это жизнь, — пишет своим сестрам М.А.Бакунин (11 февраля 1837 года). — Целью для человека является он сам, его собственное счастье. Но так как его счастье может заключаться только в любви и его цель — только в абсолютной любви, то он выходит из самого себя, из своей животной индивидуальности, чтобы соединиться с другими людьми, имеющими целью того же Бога, ту же абсолютную любовь. <...> Это движение человека, выходящего из самого себя, чтобы слиться с другими в Боге, выражается в различных формах, столь же абсолютных, как и Бог: таковы дружба, любовь, искусство, творчество, наука и наконец религия...»: Бакунин М.А. Собр. соч. и писем. М., 1934. Т. 1. С.404–405. Белинский в письме В.П.Боткину (1841, 13 марта) пишет: «...Такая любовь возможна и действительна (может быть даже — она самый пышный, самый роскошный цвет жизни нашей), но возможна и действительна как момент, как вспышка, как утро, как весна жизни: подобно столетнему алоэусу, она распускается огромным, пышным, ароматическим цветом — лучшим цветом природы, но который зато цветет только раз в год, и притом четыре часа. В этом отношении ты прав был, думая, что любишь, ибо любил действительно, и притом такой любовью, к которой способны только благороднейшие натуры (чисто внутренние, субъективные, созерцательные)»: Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти тт. М., 1956. Т. 12. С. 30. Однако, отрицая «немцев» и их учение, Шубин, фактически, сам рассуждает в его рамках. Берсенева же говорит о другом, жертвенном значении этого чувства.

их счастье, которое, «как подстреленная чайка», падает в бездну¹. Счастьем, но и сопутствующим ему предчувствием смерти, наполнено описание одного дня, проведенного героями в Венеции.

Когда Елена согласилась «идти вместе» с Инсаровым, она рассуждала о «долге» как о «любви» и о «любви» как о «долге»: «Да, Дмитрий, мы пойдем вместе, я пойду за тобой... Это мой долг. Я тебя люблю... другого долга я не знаю» (С., 6, 266). И в этом совершенно неожиданным слиянии, казалось бы, противоречивых понятий, как раз соединялось то, что несла собой и «любовь-наслаждение», и «любовь-жертва». Однако «трагическое значение любви» состоит прежде всего в ее бренности, конечности, а также в невозможности окончательного соединения с жертвенной любовью. Как скажет автор, «Елена не знала, что счастье каждого человека основано на несчастье другого, что даже его выгода и удобство требуют, как статуя — пьедестала, невыгоды и неудобства других» (С., 6, 291). То есть счастливый человек, в сущности, не может «поставить себя номером вторым».

Однако тема трагической любви в «Накануне» дополняется или осложняется тем «нетрагическим» значением любви, о котором писал Тургенев, цитируя Апостола Павла в статье о Гамлете и Дон Кихоте: «все минется, одна любовь останется». Потому что именно любовь как духовно-нравственный порыв (а не рациональная мораль) движет Еленой в ее желании уйти в сестры милосердия после смерти Инсарова. Она «остается верна его памяти, делу всей его жизни» (С., 6, 298) не от отчаяния и не потому, что «такова была последняя воля» (С., 9, 59) ее мужа, как это было в случае с Музой («Пунин и Бабурин»), она движима той любовью, в которой созрела и окрепла ее душа. Это свободный выбор любящего человека. Хотя Елена в полной мере ощущает трагизм прерванного полета своего счастья — чайки.

¹ О значении образа чайки в творчестве Тургенева, в том числе о сравнении пения Якова из рассказа «Певцы» с чайкой и о художественной функции этого сравнения — «преодолении физиологизма» см.: Манн Ю.В. Утверждение критического реализма. Натуральная школа // Развитие реализма в русской литературе: В 3-х тт. М., 1972. Т. 1. С. 280. В.Б. Катаев обратил внимание на этот эпизод из «Певцов» как значимый в интертекстуальной орнитологической символике русской литературы: Катаев В.Б. «Чайка» — «Цапля» — «Курица» — «Ворона»: Из литературной орнитологии XX века // Катаев В.Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М., 2004, С. 353. Стоит отметить, что и в творчестве Тургенева эта символика играет важную роль. В эпизоде из рассказа «Певцы» еще ярче, чем в «Накануне», сравнение с чайкой подчеркивает «страстность» Якова, его пения и того чувства, которое рождалось в слушателях: «Яковом, видимо, овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трепетал более — он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся. Помнится, я видел однажды, вечером, во время отлива, на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжело шумевшего вдали, большую белую чайку: она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянию зари, и только изредка расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому, багровому солнцу: я вспомнил о ней, слушая Якова. Он пел, <...> поднимаемый, как пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием» (С., 3, 222; курсив мой — И.Б.).

Напрямую связанное с конфликтообразующей темой любви, «трагическое» в большинстве повестей и романов писателя, по наблюдению тургеневедов, опирается на принципы, родственные принципам построения античной трагедии¹. Считается, что Тургенев-прозаик во многом под бесспорным влиянием Белинского, интересующегося гегелевской трактовкой античной эстетики, в своих повестях и романах нередко прибегает к законам построения трагедийной фабулы. К числу таких законов относятся как непримиримое столкновение двух взаимоисключающих явлений или взглядов, каждое из которых до известной степени оправдано², так и собственно перипетии — внезапные и резкие изменения в судьбах героев от несчастья к счастью, от удачи к неудаче и в обратном направлении.

На перипетийной и в силу этого трагедийной основе тургеневских романов настаивает В.М.Маркович, особо обращая внимание в этой связи на «Дворянское гнездо». В этом исследователь усматривает «форму проникновения трагического в романную структуру» именно «Дворянского гнезда», что, например, отличает данный роман от «Рудина»³. Однако перипетии свойственны не только античной трагедии, но и героическим сказаниям древности, ранним новеллам и романам и в целом их наличие в произведении означает в философском плане неизбежную зависимость человека от воли судьбы, предопределения⁴. Таковым, то есть полностью подвластным предопределенности, оказывается бытие героев в тургеневской повести, где также представлены резкие сдвиги и повороты в судьбах героев и все подчинено фатуму, о чем писал еще В.М.Фишер, и где практически невозможно некатастрофическое разрешение трагической ситуации⁵. Только эстетическая тема и связанное с ней элегическое начало смягчает и гармонизирует трагизм некоторых повестей⁶.

Чаще коллизия счастья и долга в произведениях Тургенева в исследовательской литературе расценивается как выражение непримиримого столкновения, свойственного трагедии⁷. Однако говорить о принципиальной катастрофической неразрешимости данной коллизии, непримиримости счастья и долга, можно лишь по отношению к тургеневской повести и не только в силу того, что там оказывается предопределена мимолетность счастья и неизбежность долга, а еще и потому, что долг и счастье действительно несовместимы: если есть в жизни человека одно, то не может быть другого. В романах это тоже будет выглядеть так,

¹ Батюто А.И. И.С.Тургенев и критико-эстетическая мысль его времени... С. 664; Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С., С. 135–136.

² «...Со времен древней трагедии мы уже знаем, что настоящие столкновения — те, в которых обе стороны до известной степени правы» (П., 4, 262).

³ Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С., С. 135–136, 137.

⁴ Хализев В.Е. Теория литературы... С. 220.

⁵ Фишер В.М. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева / Сб. под ред. И.Н.Розанова и Ю.М.Соколова. М., 1920. С. 11–13; Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях И.С.Тургенева 1850-х годов... С. 227.

⁶ См.: Маркович В.М. «Русский европеец» в прозе И.С.Тургенева 1850-х годов... С. 24–41.

⁷ Батюто А.И. И.С.Тургенев и критико-эстетическая мысль его времени... С. 659–673; Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С., С. 136–137.

если признать, что герои вынуждены исполнять свой долг в силу действия некоего «всеобщего и обязательного для всех разумных и конечных существ» «нравственного закона»¹. Но коренное различие в том «долге», которому следуют, например, Лаврецкий и Лиза, состоит в том, что для них долг, основываясь на нравственном чувстве, как уже отмечалось, не является «законом» в том смысле, что не налагается и не действует помимо человеческого сердца и души. В тургеневской романистике «нравственный закон» долга, который неминуемо подчиняет себе героев его повестей, становится еще и потребностью души и даже своеобразным аналогом счастья (довольства и спокойствия, об этом неоднократно говорит Тургенев в эпилогах) его романских героев. Л.Н.Иссова, например, анализируя многогранность содержания понятия «счастье» в романистике Тургенева, отмечает, что оно тесно связано с «пониманием добра, <...> близости родной земле <...> и даже вбирает в себя понятие долга»². Очевидно, что счастье и долг оказываются не непримиримо противопоставлены, а могут быть гармонически согласны между собой. Только происходит это в том случае, когда на первый план выдвигается духовно-нравственная сторона человеческого бытия, свидетельствующая о метафизической прочности человека.

Роман Тургенева, видимо, может вмещать в себя трагедийные (катастрофические) смыслы темы любви, всегда философски освещаемой писателем и потому связанной с его метафизическими представлениями, но все же не трагически, а драматически переживаемые, так и смыслы гармонизирующие, эмоциональность «благодарного приятия мира», любви к людям. Это подтверждают знаменитые тургеневские романские эпилоги, где преобладают интонации покаяния, звучат мысли о вечности любви, молитв и слез и где человек оказывается не растительно- и природно, а сущностно причастен бытию.

Вообще финалы в произведениях Тургенева, как правило, это эпилоги — всегда сильная позиция текста. Писатель придавал большое эстетическое значение финалам как в чужих, так и в своих собственных произведениях³. В эпилоге резко проявляется авторская интенция, дается «эмоционально-логическое завершение основного конфликта»⁴. Это характерно и для повести, и для романа. Но именно эпилог ярко свидетельствует об их принципиально разной жанровой сущности. Эпилог и в повести и в романе, как уже отмечалось, содержит в себе просветляющие и гармонизирующие смыслы, катарсис. Однако его характер в этих жанрах различен, вернее он имеет разную направленность, а потому и разную природу.

¹ Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев: Мировоззрение, метод, традиции... С. 23. Эту точку зрения разделяет и А.И.Батото: «...свою любовь к Лаврецкому Лиза подавляет с помощью <...> от разума идущей этики долга». Он же считает, что в большинстве романов Тургенева «стихия любви в значительной степени сдерживается, управляется велениями разума»: Батото А.И. Творчество И.С.Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени... С. 815, 816.

² Иссова Л.Н. Романы И.С.Тургенева: Современные проблемы изучения. Калининград, 1999. С. 35–36.

³ См. об этом: Зельдхейн-Деак Ж. И.С.Тургенев о финалах // Тургениана: Сб. статей и материалов. Орел, 1999. Вып. 2–3. С. 60–69.

⁴ Сарбаш Л.Н. Типология повествования в прозе И.С.Тургенева. Чебоксары, 1993. С. 18.

В финалах тургеневских повестей, которые, как правило, построены в виде воспоминаний, сюжетное движение замыкается, описывает круг. Герой-повествователь оказывается замкнут в своих воспоминаниях, где есть единственная радостная и наполняющая смыслом бессмысленное бременное человеческое существование точка-мгновение, которая была и остается предметом его личного переживания. Кстати, описываемое в повести событие, как правило, это любовная история, придает вес и значение всей жизни героя, не позволяя считать ее неудачной, не сложившейся. Такая интонация особенно подчеркивается эпилогом, на что обратил внимание В.М.Маркович, анализируя повесть «Ася» и отмечая при этом исключительную неповторимость тургеневской повествовательной манеры, не находящей аналогов, по мнению исследователя, в русской прозе 1850-х годов. «Такое повествование, — читаем у В.М.Марковича о тургеневской «Асе», — естественно превращается в подобие элегии, и трагического конфликт, образующий динамику сюжета, получает, в конечном счете, эстетическое разрешение. <...> Жизненные неудачи (как и вообще вся внушающая глубокий пессимизм реальная действительность) <...> становятся ценностями, “потерянное время” — временем “найденным”»¹. Говоря в финале о ценности того краткого мига счастья, имя которому — Ася, герой упоминает еще и символ того чувства — «высохший цветок гераниума», «легкое испарение» которого «переживает все радости и все горести человека — переживает и самого человека» (С., 5, 195). Его переживание замкнуто в рамках предметов и деталей (цветок, записочки Аси), которые дороги лично ему и свидетельствуют именно о *том*, столь для *него* значимом чувстве. Фактически, любовь Н.Н., которая делает его «замечательным» человеком, не выводит его за рамки своего эгоистического круга переживаний, движимая той «центростремительной силой», которая, по мнению Тургенева, составляет одно из коренных начал жизни: мир и окружающие героя люди остаются закрыты для него и ему, наблюдателю, интересны только со стороны, что называется, в определенных пределах, ограниченных его личными мотивами, в том числе и любопытством. Также во многом и чувство катарсиса, которое испытывает читатель, возникает в связи с возможностью осмысления и в своей жизни такой же значимой минуты счастья, своей, личной любви, столь же противоречивой и трудно определимой, как и у героя повести. Но хотя эстетическое разрешение трагического конфликта у Тургенева, в частности, в повести «Ася», является «разрешением» лично для героя его частной судьбы, оно, безусловно, обладает универсализирующими смыслами. Характер данного катарсиса аксиологический, он связан с утверждением ценности самой жизни, радости мига любви, красоты чувства. Именно в этом и заключается эстетический и, в конечном счете, нравственный смысл тургеневской повести.

Хотя тургеневская повесть напрямую никогда не сосредотачивалась на этических вопросах и уж ни в коей мере не заключала в себе явной дидактики, критики нередко искали в ней (и в поведении ее героя) исключительно нравственный

¹ Маркович В.М. «Русский европеец» в прозе И.С. Тургенева 1850-х годов... С. 40, 41.

смысл. Так было, например, в случае с полемикой между Н.Г.Чернышевским и П.В.Анненковым по поводу «Аси». Резкое возражение Анненкова вызвало суждение Чернышевского о том, что герой Тургенева лишен нравственного чувства: Анненков убедительно доказал, что этические аспекты не в последнюю очередь определяют поведение главного героя¹. Показывая ценность переживаний и сомнений героя (его «совестливость»), а тем самым и ценность его жизни, Тургенев утверждал и нравственную в своей основе способность человека стремиться к красоте и любви.

И все же повесть Тургенева могла касаться темных сторон человеческого «я», что вызывало подчас у читателя чувства довольно мрачные, как, например, «Вешние воды» у П.В.Анненкова. Такие же эмоции отчасти пробуждала и история, рассказанная писателем в повести «Первая любовь». В письме к Е.Е.Ламберт (16, 18 февраля (28 февраля, 2 марта) 1861 года) Тургенев признавался, что ему «служит извинением» то, что он «нисколько не воображал выбранный <...> сюжет безнравственным» и «писал вовсе не с желанием бить, как говорится, на эффект», хотя и был готов принять критику подобного рода в свой адрес (П., 4, 201). Он также считал «безнравственное» впечатление от «Первой любви» своеобразным «une circonstance aggravante» (отягчающим обстоятельством), но при этом твердо знал, что «если бы кто-нибудь меня спросил, согласился ли бы я на уничтожение этой повести, так, что и следа бы от нее не осталось... я бы покачал отрицательно головой» (П., 4, 201–202). Конечно, мысль о «нравственном» или «безнравственном» далеко не в первую очередь двигала творческой фантазией Тургенева, все же подобные обвинения его тревожили, и он их, отчасти вынужденно, должен был учесть: в письме А.А.Фету (от 1 (13) июня 1860 года) писатель признавался, что в «Первой любви» «приделал <...> старушку на конце <...> потому, что без этого отрезвляющего конца крики на безнравственность были бы еще сильнее» (П., 4, 86). Повесть в итоге завершается молитвой героя-повествователя за Зинаиду, отца и себя — то есть порывом умиротворяющим, катарсическим, однако характер этого катарсиса в большей мере «центростремительный». Молитвенные интонации вызваны не столько чувством прощения и примирения и даже не заботой о душах умерших любимых людей, а страхом и ужасом смерти. Ведь именно к ней, к смерти «стремилась эта молодая, горячая, блистательная жизнь» — жизнь Зинаиды, и это кажется герою-повествователю противоестественным и несправедливым, с одной стороны, а с другой — неизменно непреложным. Его молитва, вызванная «страхом и ужасом кончины» (С., 6, 364), скорее усугубляет трагизм бренности всего человеческого, в том числе и любви, чем просветляет. В свою очередь, признание греховности любви отца, Зинаиды, своей

¹ Приступая к сравнению «цельного» и «слабого» человека, Анненков констатирует, что необходимо «исследование нравственных качеств» этих человеческих характеров. Нравственная сущность первого — цинизм и «неспособность возрастить никакого верования»; второй тип характеризуется совестливостью и высокой силой нравственного чувства: Анненков П.В. Литературный тип слабого человека: По поводу тургеневской «Аси» // Анненков П.В. Критические очерки. СПб., 2000. С. 152–178.

собственной жизни (этот мотив возникает в параллель с просьбами умирающей старушки отпустить ее грехи) вовсе не умаляет ценности такой (вовсе не безгрешной) жизни и любви, ценности их красоты. Поэтому и в этой повести, как, впрочем, и в «Вешних водах» и во многих других повестях, значение красоты самого чувства превосходит его нравственную небесспорность. А воспоминание и вторичное переживание, оформленное композиционной рамкой (а такая форма свойственна многим повестям Тургенева), усиливает элегико-эстетическую тоналность катарсиса¹.

В эпилогах тургеневских романов также присутствуют элегические интонации. Воспоминание героя сосредоточено на личных переживаниях, пережитых волнениях («...вспоминаю... многое и многих», — говорит Паклин в «Нови»), на знаках и приметах прошлого чувства (например, «скамейка», напоминающая Лаврецкому их встречу с Лизой, в «Дворянском гнезде»). Однако катарсис воспоминания в романе всегда обладает, помимо «центростремительной» силы, силой «центробежной»: чувством покаяния, прощения и «святой и преданной» любви. Причем нередко именно в романых эпилогах появляется и даже выдвигается на первый план евангельская система координат: герой, его жизнь, поступки, любовь и сердце осмысляются исходя из христианских ценностей.

Такие смыслы присутствуют уже в первом романе Тургенева, где кульминационным центром эпилога, занимающего, по подсчетам А.Г.Цейтлина, 20% текста², является оценка Лежневым существа рудинской души — он скажет о «добром слове», которое являл собой герой. В целом весь монолог Лежнева, недавнего противника Рудина, выдержан в христианском ключе. Ранее он Рудина осуждал — как человек, живущий суетным, земным. Теперь же он рассуждает как бы с некоторой высоты той всеведущей позиции, которую доверил ему автор. Речь Лежнева пронизана евангельскими образами и метафорами. Прежде всего Лежнев возводит «слово» Рудина до евангельского представления о слове («доброе слово — тоже дело»). Сущность характера Рудина Лежневу видится в свете метафоры зерна, не пускающего «корней в недобрую почву, как она жирна ни была». Очень интересно рассуждает он и о душе Рудина: «...ты не можешь остановиться не оттого, что в тебе червь живет, как ты сказал мне сначала... Не червь в тебе живет, не дух праздного беспокойства: огонь любви к истине в тебе горит...» (С., 5, 320). «Червь» или, как уточняет Лежнев, «дух праздного беспокойства» в Свящ. Писании служит образом вечной смерти (Мк., IX, 44, 46, 48); «огонь» — многозначный и сложный образ, но здесь он явлен в своем светлом,

¹ В.М.Маркович, отметивший эстетический характер катарсиса в повести «Ася» не склонен распространять его и на другие повести писателя. Он также полагает, что именно такой катарсис отличает «Асю» от многих повестей как 1850-х годов, так и написанных позже: Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях И.С.Тургенева 1850-х годов... С.275–291. Однако и в других повестях любовный сюжет пробуждает в читателе не только ощущения ужасной и неизбежной катастрофы, но и, прежде всего, признание красоты чувства.

² Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста... С. 252.

божественном смысле, так как сопряжен с истиной. Конечно, эти образы давно стали в русской литературе, особенно поэзии, художественными символами, но в общем контексте монолога Лежнева они, думается, не могут не восприниматься в своем первоначальном звучании. Возможно, в христианском ключе стоит рассматривать и метафору «гнезда». «Но помни, — говорит Лежнев Рудину, — что бы с тобой ни случилось, у тебя всегда есть место, есть гнездо, куда ты можешь укрыться. Это мой дом... слышишь, старина? У мысли тоже есть свои инвалиды: надобно, чтоб и у них был приют» (С., 5, 321). Эти слова героя, да и в целом размышление о жизненном пути Рудина в эпилоге, на наш взгляд, соотносимы со стихами из Евангелия от Матфея: «Лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф, VIII, 20).

Жизненный путь Рудина в финале романа действительно осмысливается и оценивается иначе. Перед нами уже не столько путь конкретного человека Рудина, «вся оставшаяся жизнь героя» и даже не «своего рода конспективная эпопея», предлагающая «панораму современной общественной жизни»¹, сколько путь человека в его универсальном, родовом значении. Образ героя в эпилоге вырастает и укрупняется, но не просто до «определенного общественного типа»², то есть до характера в его исторической и социальной конкретике, а до образа «Сына Человеческого», его духовного пути. Не случайно именно в эпилоге появляется и некое подобие молитвы автора за героя — человека в его универсально-родовом значении, то есть за человека вообще: «И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам!» (С., 5, 322). И несмотря на как бы «конечную» судьбу Рудина (рассказывается о гибели его на баррикадах Парижа), в романе всем строем эпилога намечается мощное встречное движение — мысль о сложном, полном лишений и невзгод пути человека, но пути не бессмысленном, не случайном (как у «лишнего человека») и в каком-то высшем своем стремлении — «неконечном». Эти интонации подкрепляются еще и тем, что Рудина помнят и любят — пьют за его здоровье. Прощение Лежнева, покаяние и героическая, но при этом и умиляющая в своей комической странности, смерть Рудина и любовь к нему тех, кто его знал, — вот основные доминанты эпилога. Они были услышаны и некоторыми современниками Тургенева. Так, А.Н.Майков в письме к А.Ф.Писемскому выразил общее мнение прочитавших роман: «У нас здесь нынешнюю зиму имел большой успех «Рудин» Тургенева, возбуждивший много толков. <...> Мне он ужасно нравится; много напоминает из собственного, что прочел в жизни (т. е. в Книге жизни), и дух примирения приятно действует на душу...»³.

В эпилоге «Дворянского гнезда» личные воспоминания Лаврецкого окрашены элегической грустью о несостоявшемся их с Лизой счастье: и хотя радостный миг любви неповторим, старость «одинок», а жизнь «бесполезна», она все равно прекрасна и ценна. Однако также необходимо отметить и не собственно личные,

¹ Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 121.

² Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева... С. 171.

³ Цит: Габель М.О. Комментарий к роману «Рудин» // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1980. Т. 5. С. 485.

«центробежные» значения, которые актуализирует эпилог, и такого же рода характер катарсиса. Исследователи давно обратили внимание на то, что поэтическая атмосфера финальных эпизодов «Дворянского гнезда» и переживания Лаврецкого близки «вплоть до некоторых буквальных совпадений» лирическому признанию, сделанному самим Тургеневым в одном из писем к Е.Е.Ламберт (8 января 1861 года)¹. «Я чувствую себя как бы давно умершим, — пишет он в этом письме, — как бы принадлежащим к давно минувшему, — существом — но существом, сохранившим живую любовь к Добру и Красоте. Только в этой любви уже нет ничего личного... Возможность пережить в самом себе смерть самого себя — есть, быть может, одно из самых несомненных доказательств бессмертия души. Вот — я умер — и все-таки жив — и даже, быть может, лучше стал и чище. Чего же еще?» (П., 4, 184–185). Близость того, о чем пишет здесь Тургенев, и состояния Лаврецкого в финале романа обусловлена прежде всего их качественно новым отношением к миру. Смерть чревата не уничтожением, но новым рождением, которое является «одним из самых несомненных доказательств бессмертия души». В этом ключе, думается, стоит воспринимать и авторские замечания о том, что Лаврецкий «утих», о его старости, и сам прощальный монолог героя, да и последнюю встречу с Лизой-монахиней.

В уже цитированном письме к Е.Е.Ламберт есть строки, где явственно звучат мотивы тишины и смерти, возрождающей к новой, духовной жизни, безусловно соотносимые с эпилогом «Дворянского гнезда». «Какой тишиной, холодной, печальной и в то же самое время приятной, повеяло на меня от Вашего письма, начатого в Тихвинском монастыре! Как отрадна показалась мне эта жизнь, занесенная снегом, вся проникнутая заранее неподвижностью смерти! Под влиянием этого целебного холода и отчуждения от житейской тревоги — все, даже самые мелочи, принимают особенное значение, как-то особенно действует на душу. Я уверен, что самый стук башмаков монахини, когда она идет по каменному полу коридора в церковь молиться — ей говорит что-то... И это что-то, если не убивает, не душит человеческое, нетерпеливое сердце — должно дать ему невыразимое спокойствие и даже живучесть». Поэтому во время последней встречи Лаврецкого и Лизы происходит не столько «сложный разряд» противоположных чувств», «вспышка трагической красоты»², сколько явление «чего-то», какой-то открывшейся этим двоим истины, в пределах которой стремление к личному счастью становится уже не целью и смыслом существования личности. Благодаря духовному опыту, открывшемуся в любовном чувстве, герои становятся не только «чище и лучше», так сказать, сами для себя — они не отстраняются от окружающего мира. Любовь к людям, в частности, своим близким, побуждает во многом Лизу к уходу в монастырь, откуда ей как будто ближе с молитвой за них обращаться к Богу. Лаврецкий же «в виду конца, в виду ожидающего Бога» не только «безо всяких темных чувств» приветствует свою «одинокую старость», но и благословляет молодое поколение. Это благословение — своеобразный мостик

¹ Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века..., С. 151; Топоров В.Н. Странный Тургенев: Четыре главы. М., 1998. С. 92.

² Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 157.

между прошлым и будущим, которые, как может показаться, катастрофически разобщены, о чем пишет, например, В.М.Маркович: «Его благословение адресуется им, преемникам. Но нет у него с ними никакого душевного контакта и нет стремления обрести такой контакт»¹. Однако логическая последовательность, думается, должна выстраиваться в обратном направлении, потому что стремление обрести контакт с будущим поколением как раз благословение и является, и его бы не было, не могло быть, если бы не было потребности своего участия в настоящем. Не случайно и Лиза, казалось бы, далекая от жизни калитинского дома и не поддерживающая контакта с его молодыми обитателями, незримо присутствует там:

«— Мы о Лизе недавно имели вести, — промолвил молодой Калитин, — и опять кругом все притихло, — ей хорошо, здоровье ее теперь поправляется понемногу.

<...>

— Она к вам пишет?

— Нет, никогда; к нам через людей вести доходят. — Сделалось внезапное, глубокое молчанье; вот «тихий ангел пролетел», — подумали все» (С., 6, 156).

Тайный тургеневский психологизм позволяет писателю передать память и любовь к Лизе именно так — всеобщим молчанием. Безусловно, личные отношения Лаврецкого и Лизы, находящиеся в области воспоминаний только их двоих, и не могут быть дороги и близки молодежи. Но это не говорит о равнодушии и отсутствии у них памяти, а значит и любви. Любовь «святая и преданная» объединяет всех героев в эпилоге, придавая катарсису глубокий духовный смысл.

Такие же значения катарсиса отмечаются и в других романах, не исключая и «Нови», где память о Нежданове, Соломине и Марианне становится сквозной темой. В свете общего настроения эпилога даже карикатурная Машурина обретает что-то удивительно трогательное и человеческое. Ее тихая и верная любовь к Нежданову и желание с кем-нибудь о нем поговорить, пусть даже с Паклиным, отзываются в нем охотно монологами, в которых высоко оценивается и Соломин, и «романтик реализма» Нежданов. Не случайно также появляется в эпилоге и сестра Паклина Снандулия — образ, как бы заключающий в себе вечные, непреходящие силы добра², — упоминающая о необходимости религиозного влияния в современном мире³. Ее позиция — человеческое участие, добро и любовь наиболее близки автору, а пожатие руки Машуриной — знак своеобразного признания жертвенности дела, которому служат народники: «добродетельная жена», врачующая раны, оказывается «собратом» революционерки (С., 9, 388). Однако есть и граница между ними, о чем не без сожаления говорится в эпилоге: это тот «порог», который пере-

¹ Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 155.

² Святая Снандулия — «добродетельная жена, которая ходила по тюрьмам и врачевала раны узникам и больным» (С., 9, 256).

³ Современный австралийский исследователь Robert Dessaix обратил внимание на то, что это замечание Снандулии в эпилоге о необходимости религии, несмотря на всю странную для Тургенева откровенность, было чрезвычайно важно: Dessaix R. Turgenev: The Quest for Faith. Camberra, 1980. P. 168.

шагнула Машурина в мир, где «распоряжается безымянный» — в «безымянную Русь». «Безымянная Русь» — это вовсе не область «бесцветных» и «серых» соломенных, это царство без имени лица — безликого и бездушного всеобщего. Однако основная интонация эпилога все же обусловлена темой «святой и преданной» любви, которая преодолевает границы человеческой отчужденности.

В «Отцах и детях», наверное, как ни в одном другом романе писателя, в эпилоге наиболее ярко звучит мысль о том, что добро и любовь могут оказаться «долговечнее самой сияющей красоты». Красоту и добро Тургенев тем самым не столько противопоставлял, так как равно считал их источниками бессмертия, сколько видел в них его разные грани.

В эпилоге «Отцов и детей» самая значительная часть — заключительная, где описывается скромное сельское кладбище и могила Базарова. Однако и остальное описание разворачивается как бы «под аккомпанемент» памяти о герое. Счастье, в котором пребывают Николай Петрович, Фенечка, Катя и Аркадий и за которое, прощаясь, поднимает бокал Павел Петрович Кирсанов, оказывается возможным как бы «в память Базарова». Именно такой тост предлагает тихонько Катя Аркадию, а тот радостно его поддерживает, не решаясь, правда, объявить громко. Нужно сказать, что многое в жизни героев этого романа к эпилогу изменилось «в связи» с Базаровым или измеряется тем, как они его любят и понимают. Кто-то искренне хранит о нем память, как Катя и Аркадий, кто-то бездумно продолжает якобы «дело» Базарова, как, например, Ситников. Думается, что «испытание» неприязнью (нелюбовью) к Базарову не прошло бесследно и для Павла Петровича Кирсанова, и едва ли было менее значимым в его жизни, чем его любовь к княгине Р.¹ Но, без сомнения, кульминацией эпилога является гимн любви вечной и святой, которая примиряет кажущийся антагонизм «отцов» и «детей».

Заключающее роман описание заброшенного кладбища с поникшими деревянными крестами, сдвинутыми каменными плитами, где «овцы безвозбранно бродят по могилам» (С., 7, 187), выстраивается в евангельской тональности. Задаёт её скрытая реминисценция из Евангелия от Иоанна (Гл. X). Гуляющие «безвозбранно» овцы вызывают в читательской памяти притчу о добром пастыре, заботящимся о своих овцах («пастырь добрый полагает жизнь свою за овец»), и о «наемнике, не пастыре, которому овцы не свои» и который при виде опасности бросает их (Ин, X, 11, 12). Значение этой реминисценции может быть очень объемно — вплоть до осмысления всего романа в свете этой притчи. И здесь обнажатся значения лжепастырства, и заблудшей человеческой души, и ее стремления найти истину.

Однако важно, что могилы Базарова это всеобщее разорение не коснулось: «одни птицы садятся на нее и поют на заре», да цветы «безмятежно глядят <...>

¹ Когда в эпилоге о Павле Кирсанове говорится, как он молится в русской церкви («прислонясь в сторонке к стене» и «горько стиснув зубы») и затем «почти незаметно начинает креститься...» (С., 7, 187), то неважно, о ком его молитвы, возможно, они лишь о самом себе, но важно что его сердце стало мягче.

своими невинными глазами». Все это так напоминает образы «птиц небесных» и «лилий долины», о которых так восторженно говорил Михалевич Лаврецкому, описывая, насколько велико его новое счастье. Картина дополняется и финальным аккордом — мыслью не о довлеющем всему «вечном спокойствии “равнодушной” природы», а о «вечном примирении и жизни бесконечной»¹ (С., 7, 188). Оно возможно благодаря «молитвам и слезам», «святой и преданной любви» — именно они «всесильны» и подобны чуду. Это любовь не только конкретно родителей Базарова к своему сыну, это вообще любовь родительская, любовь «отцов» к «детям», любовь и память о Базарове Кати, Аркадия. Это, в конце концов, та любовь, которую почти требовал от читателей Тургенев к своему герою, потому что считал, что «если читатель не полюбит Базарова», то он напрасно написал свой роман, он «не достиг своей цели» (П., 4, 381). Именно такая любовь, понимание, сострадание могут быть основой гармонии, казалось бы, непримиримых сил — «отцов» и «детей». Современный исследователь, анализируя заключительный эпизод романа, отмечает, что в нем «высвечивается библейская тема борьбы с Богом, ухода из Отчего дома и новозаветной надежды на примирение с блудным сыном, что вписывает в смысловую структуру тургеневского романа образ сыновства и усыновления, отцов и Отца»².

Возможно, именно такой смысл уловил в этих финальных строках А.И.Герцен, который в письме к Тургеневу предостерегал своего друга от опасности впасть в «мистицизм». Тургенев ответил ему довольно уклончиво строками из Гете: «*Wer darf ihn nennen, / Und wer bekennen: / Ich glaub'ihn! / Wer empfinden / Und sich unterwinden / Zu sagen: Ich glaub'ihn nicht!*» (П., 4, 383). Они взяты Тургеневым из первой части «Фауста» (Сад Марты), где Фауст на расспросы Маргариты о его вере и ее упреки в его адрес («Так ты не веришь, значит?») отвечает: «*Не коверкай / Речей моих, о свет моих очей! / Кто на поверку, / Разум чей / Сказать осмелится: «Я верю?» / Чье существо / Высокомерно скажет: «Не верю?»*»³. Тургенев, скорее всего, видит в своем диалоге с Герценом похожую ситуацию и, как и Фауст, остается между сомнением и верой. Но в данном случае интересны даже не столько объяснения Тургенева, сколько тонкие замечания Герцена-читателя.

Однако действительно, принять такой смысл эпилога, считая Тургенева, хотя и «скорбящим», но все же атеистом, очень сложно. Поэтому исследователи нередко бежали от своего собственного восприятия. Так, анализируя последние строки романа, И.Л.Альми пишет: «Лиризм этого фрагмента подобен потоку, прорывающему какую-то не названную словами преграду. Что и кого оспаривает автор? Не собственного ли героя, его горько-циничные раздумья: «Ну будет он (мужик — И.А.) жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну а дальше?» Если учитывать возможность такого подтекста, авторское обещание «жизни бесконечной» <...> может быть

¹ Эти слова, как говорится в комментариях к роману, взяты из церковного заупокойного песнопения.

² Худошина Э.И. О богоборчестве Базарова // Концепция и смысл. Сб. статей в честь 60-летия проф. В.М.Марковича. СПб. 1996. С. 268.

³ Гете И.-В. Собр. соч.: В 10-ти тт.: Пер. Б.Пастернака. М., 1976. Т. 2. С. 132.

трактовано как утверждение христиански понятого бессмертия души». Однако, по мнению исследователя, стоит говорить о выражении в финале романа «гармонии в ее чистом виде, гармонии как явления скорее музыкального, чем словесно-логического ряда»¹. На торжестве «эстетической формы» в романе «Отцы и дети» настаивает и I. Masing-Delic. Исследователь полагает, что всем строем романа утверждается, что «эстетика, красота и искусство — единственные ценности бытия»². Но, думается, что и «Отцы и дети», как и другие романы Тургенева, отличает особое качество финальных эпизодов, сказывающееся не сколько в «музыкальной» гармонии или гармонии личного «перепереживания», сколько в «центробежной» интонации катарсиса, в побеждающей и гармонизирующей силе «святой и преданной» любви. Как уже отмечалось, любовь и доброта оказываются более бессмертны, чем красота.

Итак, трагическая конфликтообразующая тема любви присутствуют в тургеневских повести и романе. В повести она является основой трагического конфликта, разрешающегося собственно трагически (катастрофически). В романе она является основой драматических переживаний героев и трагизма неосуществимости их личной судьбы и личного счастья. В повести, наряду с трагическим, ярко выражено элегическое чувство личного воспоминания. Наиболее значимо оно сказывается в финалах повестей в элегически-личном, «центростремительном» характере катарсиса. Эмоционально-смысловая ткань романа основывается на возвышенном лиризме (элегизме), связанном с «личным» сюжетом произведения и также с ситуацией воспоминания. Но лирическое в романе согласуется с эпической «всеохватностью» чувства любви, объединяющей мир и людей, что, конечно, не отрицает общего драматизма (напряженного переживания), но не трагизма событий. Основой гармонии, выраженной в финалах тургеневских романов, помимо элегического переживания судьбы героя, является «центробежная сила» чувства всеобщего сопереживания и любви. Таким образом, эмоциональной стихией повести оказывается трагическое и лирическое (элегическое), роман — эпическое и лирическое (элегическое).

Ключевую роль в организации сюжета в повести и романе Тургенева играет хронотоп, который, в свою очередь, придает соответствующее каждому жанру типологическое единство.

У романа и повести разные представления о времени и пространстве, хотя немало и точек соприкосновения. И в повести, и в романе сюжет реализуется в нескольких планах, прежде всего в исторически-конкретном и космическом³. Однако содержание этих уровней во многом различно в повести и в романе.

¹ Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 301, 302.

² Irene Masing-Delic: Masing-Delic I. Базаров перед сфинксом: Научное анатомирование и эстетическая форма в романе Тургенева «Отцы и дети» // *Revue des etudes slaves*. Paris. 1985. Т. 67, Fasc. 3. P. 383.

³ На сложность пространственно-временной организации романного сюжета обратил внимание Ю.М.Лотман, выделяя три уровня развертывания сюжетных событий: современно-бытовой, архетипический и космический: Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х тт. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 106. О «двух уровнях» сюжетной организации повести писал В.А.Недзвецкий: «...в тургеневской повести налицо не одна, но две коллизии, точнее два ее уровня: философско-психологический,

В исследовательской литературе справедливо отмечается, что «Тургенев-художник обладал тем живым ощущением конкретно-исторической содержательности минуты, которое можно назвать способностью исторического переживания»¹. Эта особенность отличает всю повествовательную прозу писателя, независимо от жанра. Для него всегда важна историческая и бытовая конкретика.

В большинстве повестей, особенно если они представляют собой записки или письма, как, например, «Дневник лишнего человека», «Переписка», «Фауст» или «Первая любовь», писатель с точностью до дня указывает даты. Из общего числа тургеневских повестей своей относительной нечеткостью в обозначении времени и места отличаются только «Призраки», «Довольно» и «Сон». В.М.Фишер обратил внимание на то, что такого рода точность и скрупулезность в обозначении места и времени действия в повестях Тургенева — факт «замечательный», но трудно объяснимый. Исследователь задается, например, вопросом, «какая нам надобность знать, что действие повести «Клара Милич» происходило именно в 1878 году»? И делает вывод о том, что «“историчность” повестей Тургенева есть только видимость» и своеобразная «психологическая необходимость» для писателя².

Однако Тургенев в повести старается не пренебрегать точностью исторического времени и обстановки и интересуется приметамы быта не только в силу «психологической необходимости». Причем такого рода историзм отличается не только позднюю малую и среднюю прозу Тургенева, что является общепризнанным фактом, но и многие его повести конца 1840–1850-х годов. Так, например, Л.И.Скокова справедливо отмечает, что стоящее перед числом в письмах героя повести «Фауст» слово «сельцо» вводит читателя в мир дворянской усадьбы, причем особого рода усадьбы, стоящей вдали от больших дорог и села с церковью: это мир служилого дворянства, в лучшем случае среднепоместного с домодельной мебелью³. В «Фаусте» с удивительной тщательностью прописаны детали этого мира — сад, аллеи, земля «с пестреющими сетками светлых кружков по темной земле», потому что «песку у меня, ты знаешь, нет» (С., 5, 91); важен запах комнат и воздух сада, «засиженные мухами стеклянные люстры», дедовская мебель, «старозаветная дугая посуда» (С., 5, 92) Этот пространственно-временной мир тургеневской повести нельзя не учитывать, он важен и значим — но он не единственный, им не исчерпывается хронотоп повести. Тот же исследователь отмечает, что в «статичное», веками замкнутое пространство» русской патриархальной усадьбы «не вписывается» «“цивилизованная” личность»⁴. Действительно, пластический и яркий образ русской усадьбы отходит вскоре на второй план, вернее, из него вырывается другой уровень пространства, связанный с портретом

во-первых, и конкретно-исторический, во-вторых, при этом главенствующим и определяющим является не второй, выступающий лишь следствием, но первый — бытийный, “вечный”»: Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция... С. 164.

¹ Халфина Н.Н. Поэтика времени у Тургенева // Тургеневские чтения. Вып. 1. М. 1998. С. 68.

² Фишер В.М. Повесть и роман у Тургенева... С. 7, 9.

³ Скокова Л.И. На границе двух эпох. Тула. 2003. С. 37.

⁴ Там же.

Манон Леско, книгой Гете. Возникает не только план архетипический, но и вечный, космический. Но нельзя не признать, что «второй» план без «первого» невозможен, исторически-конкретное столь же полноправно в этой повести, как и бытийно-философское.

Такая же значимая соотнесенность этих двух пространственно-временных уровней характерна и для других повестей 1850-х годов. Нельзя не согласиться с заключениями современного исследователя, считающего, что в повести «Ася» Тургенев рисует социально-исторический ««каркас» жизни общества», его ««предрассудки» и традиции»¹. И этому немало способствует выбор времени и места действия. В повести изображаются события «давно минувших дней», путешествие героя карамзинского склада, «русского европейца» по Европе. Но если время определяется пушкинской цитатой («дела давно минувших дней») и аллюзиями с эпохой Карамзина, то место действия описывается довольно подробно: мир Германии предстает в тихой идиллии немецкого З. (Занцига), красотах Рейна, достопримечательностях «Грюне Гавелбе», студенческих коммершах и проч. Там же, в Европе, спасает свою незаконнорожденную сестру Гагин. Собственно этот уродливо-семейный и типично русский «сюжет» в повести оказывается не столь важен, потому что Н.Н. не из-за ложного происхождения героини не готов ответить на ее чувство. Однако он действительно воссоздает атмосферу русской крепостной жизни — хотя действие происходит в далекой Германии. Одним словом, читатель не вправе не обращать внимания на историческую атмосферу, соответствующую определенному времени и месту действия.

В последующем в повестях Тургенева интерес к историческим реалиям усилился: он все чаще прибегал к использованию документальных свидетельств. Так, например, обстояло дело с «письмом» XVIII века в «Бригадире». А.Б.Муратов отмечает, что в ряде повестей конца 1860–70-х годов (но это можно сказать и о более поздних годах) писатель непременно ориентировался на «достоверность» рассказанного². Этот же исследователь справедливо говорил об особой функции «истории» в повестях и рассказах Тургенева, когда она приобретала аспект «психологический», и писатель в своих произведениях показывал, что «эпоха не только воздействует на человека, но и сама может быть познана через его психологию»³.

Тургенев нередко обращается к событиям относительно отдаленного прошлого, многие его повести относятся ко времени 1830–40-х годов, но его интересует и XVIII век, который в нероманной прозе писателя возникает и в «Бригадире», и в «Часах», и в «Несчастной». Порой в его повестях «один век входит в другой»:

¹ Романова Г.И. Повесть и роман в творчестве И.С.Тургенева: «Ася» и «Дворянское гнездо» // Русская словесность. 2004. № 7. С. 18.

² Муратов А.Б. Повести и рассказы И.С.Тургенева 1867–1871 годов... С. 11. О сближении тургеневской повести с 1860-х годов с очерком и важной роли в ней документальных свидетельств см.: Лотман Л.Я. Динамика взаимодействия романа и повести: Углубление концептуальности в повести... С. 390.

³ Муратов А.Б. Повести и рассказы И.С.Тургенева 1867–1871 годов... С. 7.

таким «олицетворенным временем» является елизаветинская старушка в повести «Затишье», например¹. И этот диалог конкретных веков и времен имеет важное художественное значение в повестях. Его нельзя не учитывать, хотя только поэтикой реального времени как относительно отдаленного, так и современного, ограничивать содержание тургеневских повестей нельзя.

Думается, что стоит учитывать и еще одно свойство реально-исторического пространственно-временного пласта в тургеневской повести. Он не связан с «настоящим» в том смысле, что даже относительно недавнее прошлое (к примеру, события 1878 года, описанные в «Кларе Милич», почти «современны» для 1882 года) остается прошлым и не обладает характером становящегося здесь и сейчас «настоящего». Исторически конкретное время и пространство оказываются соотнесены с вечными универсалиями, и потому обладают надвременной ценностью, но свойствами живой «современности» не обладают. В этом смысле тургеневская повесть характеризуется тем «эпическим» характером времени, о котором писал М.М.Бахтин². А В.Н.Захаров справедливо отметил, что «у повести есть своя жанровая концепция времени», которая выражается в самом именовании жанра: «между действительностью и ее жанровым значением в произведении устанавливается своего рода непреодолимая преграда — временное значение приставки *по-*: по-весть о былом, о том, что уже прошло». Поэтому «событие в повести всегда мыслится в прошлом», а «если в повести прошлое «догонит» настоящее, она превратится в роман»³. Но этого в повести Тургенева не происходит. Даже «лирический» хронотоп, который актуализирует художественная форма повестей-«воспоминаний», не обладает функцией живой «современности», потому что фиксирует здесь и сейчас рожденную эмоцию и чувство, но не заключает в себе движения. Потому нередко повести Тургенева рассматриваются как произведения, не затрагивающие напрямую проблем современной жизни. Это действительно так, ведь уловить «современность» — не их прямая задача. И поэтому также рассмотрение повестей Тургенева исключительно в общественно-социальном ключе неправомерно, о чем свидетельствует, например, трактовка Чернышевским тургеневской «Аси» или вольная интерпретация «Песни торжествующей любви» как общественной аллегории⁴.

¹ См.: Халфина Н.Н. Поэтика времени у Тургенева... С. 73–74.

² «...Само эпическое время *в его целом* — это «абсолютное прошлое», <...> отделенное непроходимой границей от реального времени *современности*...»: Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 151.

³ Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Л., 1985. С. 65.

⁴ П.Л.Лавров приводит следующее свидетельство: «Между тем в России были группы, сильно верившие в то, что Тургенев стоит за партию движения. Как одно из проявлений этого приведу довольно забавное истолкование, которое давали иные совершенно объективному рассказу «Песнь торжествующей любви» <...>. Валерия — это Россия, которой легально обладает Фабий — правительство, но силою чар немного — именно русского народа — и силою чар собственной любви, готовой даже на преступление и «торжествующей» над всеми препятствиями,

Реально-исторический пласт тургеневских повестей, независимо от того, события давнего или недавнего прошлого изображены в произведении, актуализирует значения «эпического» хронотопа. Это также подтверждает преобладание в повести по сравнению с романом описаний (наблюдений), хотя и лирически субъективно выраженных рассказчиком, а также особый характер диалога, на что обратила внимание Г.И.Романова. Исследователь отмечает, что диалоги, например, в повести «Ася», «создают эмоциональную атмосферу, в которой формируются отношения Аси и господина Н.Н., запечатлевают причудливую смену настроений героини». Диалоги в этой повести часто ведутся «ни о чем» и редко приравниваются к действию, хотя бывает и такое (как, например, во время последнего свидания героев). Однако в них нет той мировоззренческой остроты, которая есть в романах писателя, не злободневности, а именно мировоззренческой остроты — сосредоточенности на серьезных вопросах бытия: на вопросах о жизни, смерти, любви¹. Однако это не означает, что вопросы философские и мировоззренческие героев повести не волнуют. Просто диалоги внешне могут строиться так, что один из героев как бы не вполне раскрывает себя и выговаривает то, что думает. Это не «диалог глухих», то есть не слышащих своего собеседника, а диалог внутренне закрытых людей, существующих в своем замкнутом личном пространстве. Например, Н.Н. не желает возражать Асе, надеющейся на то, что она сможет оставить в своей жизни след, он не пытается ее разуверять, хотя и считает это недостижимым. А в повести «Клара Милич» диалог героев в реальной жизни вообще оказывается невозможным — практически невозможным, потому что они оба не могут преодолеть очерченные собою и для себя рамки и разговаривают, словно на разных языках². Такое непонимание друг друга приводит в реальности к смерти героини, после чего только герои смогли услышать друг друга. В сравнении с повестью романый диалог более открыт и откровенен. Герои смело говорят о Боге, о Родине, о «деле», о любви — обо всем, что движет их личными мыслями и мыслями их собеседников и что, в сущности, является «всеобщим» предметом интереса. В этом смысле абсолютно романскими являются все разговоры на политические и общественные темы в «Отцах и детях», «Накануне», «Дыме», «Нови».

Муций — символическое воплощение русских революционеров — привлекает к себе неудержимо Россию, делается ее обладателем назло ей самой, и лишь он способен оплодотворить ее для лучшего будущего, причем она, даже после гибели своего оплодотворителя, соединяется с ним духовно и поет «песнь торжествующей любви» — песнь революции: Лавров П.Л. Из статьи «И.С.Тургенев и развитие русского общества» // И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х тт. М., 1983. Т. 1. С. 379–380.

¹ Романова Г.И. Повесть и роман в творчестве И.С.Тургенева: «Ася» и «Дворянское гнездо»... С. 19–20.

² Это ощущение усиливается еще явной соотнесенностью сцены объяснения между Кларой Милич и Аратовым с аналогичной сценой в «Евгении Онегине».

По отношению к тургеневским романам часто применяется определение — «злободневные». Действительно, и современная Тургеневу критика, и литературоведческая наука немало говорили и писали об общественно-политическом содержании его романов, об отражении в них определенных эпох развития русского общества. Можно процитировать известное суждение Г.Б.Курляндской: «в совокупности своих романов» Тургенев «создает объективную, исторически точную и полную картину единого закономерного процесса общественного развития России 40–70-х годов путем изображения его отдельных фаз». Исследователь также утверждает, что романы Тургенева представляют собой «художественную летопись идейной жизни культурного слоя русского общества» и связаны «единством русской истории» обозначенных десятилетий¹. Действительно, социально-историческая атмосфера создается в романах писателя не только с помощью точной датировки времени и места происходящих событий², но и с помощью не слишком объемного, но все же тщательно выписанного *культурно-бытового* пространства, что, по мнению исследователей, и является по преимуществу средством выражения той важной задачи, которую ставил перед собой Тургенев-романист — задачи воплощения «the body and pressure of time» («самого образа и давления времени» (С., 9, 390)³. Приведем только одно из наблюдений, которые представлены в работе Н.Н.Халфиной, посвященной изучению тургеневского романного хронотопа: В «Отцах и детях» сталкиваются не только поколения, но и моды: крахмальные сорочки и балахон, сияющие полусапожки и болотные сапоги; книги: Пушкин – Бюхнер; кабинеты, усадьбы. Беседка из роз в имении Кирсановых предстает дважды: в ее сентиментально-дворянском значении, неся традиции Карамзина, и в ее природном значении, как видит ее главный герой романа»⁴.

Также общеизвестно, что тургеневский роман по мере развития этого жанра в творчестве писателя все более и более обрастает подробностями, культурно-бытовое пространство его романов насыщается, усиливается интерес к собственно частностям и деталям, отличающим эпическое повествование⁵. Значима в романах Тургенева и «связь времен», писатель особенно внимателен к прошлому — оно может возникать как часть биографии героя (Рудин, Лаврецкий), или в качестве самостоятельной сюжетной линии (старички Субочевы), или как важная движущая сила романа — диа-

¹ Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С.Тургенева... С. 275.

² Из всех шести романов только основные события, описывающиеся в «Рудине» не имеют точной датировки, время обозначено только в эпилоге. Однако исследователи утверждают: «косвенные свидетельства» дают возможность определить, что события происходят в 1841 году: Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста... С. 225–226.

³ Халфина Н.Н. «Связь времен» в романах И.С.Тургенева // Егоров О.Г., Савоськина Т.А., Халфина Н.Н. Романы И.С.Тургенева: проблемы культуры. М., 2001. С. 169–178.

⁴ Там же. С. 178.

⁵ См. об этом: Герасименко Л.А. Время как жанрообразующий фактор и его воплощение в романах Тургенева // Жанр: Эволюция и специфика. Кишинев. 1980. С. 56–57.

лог эпох и поколений. Думается, что к тургеневским романам в полной мере применимо суждение Г.Б.Курляндской: «Романы Тургенева не были историческими по теме, но были историческими по способу содержания»¹.

По сравнению с повестью реально-исторический пласт романа, формально никогда не совпадающий с «настоящим», тем не менее никогда не остается исключительно в рамках «прошедшего». В этом сказывается особое качество именно романного хронотопа, отмеченное М.М.Бахтиным, когда «всякое событие, <...> всякое явление, всякая вещь, вообще всякий предмет художественного изображения утрачивает ту завершенность, ту безнадежную готовность и неизменность, которые были ему присущи в мире эпического «абсолютного прошлого»². Эта особенность быть «неоконченным настоящим» отличает хронотоп тургеневского романа³. Не случайно многие романы писателя, отражающие события пусть и недавнего, но все-таки прошлого, даже к моменту написания произведения, словно совпадают «по духу» с эпохой их создания. Так, например, роман «Дворянское гнездо», основное действие которого относится к началу 1840-х годов, а эпилог соответствует 1850 году, несет на себе «печать» времени начала царствования Александра II с его ожиданием перемен, прежде всего надеждой на продуктивные реформы и свободы. События романа «Накануне» относятся к 1853 году, однако созвучны с эпохой ожидания реформ накануне 1861 года. «Давление» реально-исторического времени оказывается подвижным настолько, насколько в романе в иерархии времен предпочтение отдается настоящему — непременно незавершенному.

Быть может, поэтому в романе больший вес у диалога. По подсчетам исследователей, ему всегда отводится более половины текста⁴. А диалог соответствует времени не столько реальному, сколько становящемуся сейчас, в данный момент. На это качество романного диалога обратила внимание Г.И.Романова, отметившая, что в «Дворянском гнезде» «реплики героев имеют двойной смысл: слово в буквальном значении звучит как метафора, а метафора неожиданно оказывается пророчеством»⁵, или, точнее — предсказанием. Разговоры Лизы и Лаврецкого о необходимости прощения, о счастье, да и диалоги других персонажей, всегда заключают в себе нечто действенное: слово оборачивается движением. Так, мысль о прощении — прощением, о добре —

¹ Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С.Тургенева... С. 301.

² Бахтин М.М. Эпос и роман... С. 221.

³ О такого рода характере хронотопа в романе «Отцы и дети» см.: Morson G.S. Genre and Hero / Fathers and Sons: Inter-generic Dialogues, Generic Refugees, and the Hidden Prosaic // Literature, culture And Society in the modern age: In honor of Joseph Frank. Stanford, 1991. V. 4.1. Pt.1. P. 351–354.

⁴ Иссова Л.Н. Романы И.С.Тургенева: Современные проблемы изучения... С. 72. Подробно исследовала специфику диалога (собственно диалог, реплики персонажей, вводы (“introductory sentences”), их процентный вес в романах «Рудин», «Отцы и дети», «Новь») Ludmila Hellgren: Hellgren L. Dialogues in Turgenev's Novels: Speech-Introductory Devices // Stockholm Studies in Russian Literature. 1980. №12.

⁵ Романова Г.И. Повесть и роман в творчестве И.С.Тургенева: «Ася» и «Дворянское гнездо»... С. 19.

добрым делом. Выше уже говорилось о том, что слово в тургеневских романах оказывается действенным и значимым наравне с поступком. Говорить о добре, любви, и проч., — это значит творить добрые дела, любить. В сущности, диалог «заимствован» романом из драмы, однако применительно к тургеневскому роману обилие диалогов вовсе не является исключительно признаком его «драматургичности», потому что диалог выполняет собственно романную функцию становящегося настоящего.

В исследовательской литературе также давно признано, что организационными центрами основных сюжетных событий тургеневского романа являются эпизоды или «сцены», как правило, драматического действия, чередующиеся как кадры в монтаже¹. Также жизнь романских героев в ее временной выраженности концентрируется вокруг центрального события, которое составляет «сюжетное время произведения», а прошлое и будущее примыкают к нему и «присутствуют в произведении уже за пределами сюжета, суггестивно»². В этом сказывается так называемый «новеллистический принцип» построения тургеневского романного сюжета и хронотопа. Однако, как справедливо отмечают исследователи, в отличие от новеллы романский хронотоп не замкнут, а открыт и чреват «свободным смещением временных планов и большими временными “прорывами”»³. То есть «ограниченные» время и пространство основных сюжетных событий размыкаются и вбирают в себя всю историю жизни человека, так что писателю удается «развить последовательно целый характер» (С., 1, 279).

В конечном счете, на уровне исторически-конкретном и в романе, и в повести герой (человек) оказывается центром хронотопических построений. В повести его жизнь интересна писателю тем событием, которое положено в основу сюжета, во всей его исторической достоверности, а в романе — всю жизнь, которая является частью эпохи, большого времени, истории. И, в свою очередь, хронотоп романного героя динамичен, процессуален и представляет собой развивающуюся во времени систему, соотносимую с развивающейся и динамичной историей, тогда как хронотоп героя повести неподвижен и остается данностью определенной исторически-конкретной точки. Л.И.Матюшенко обратила внимание на то, что в романах Тургенев «стремится воспроизвести отношение человека к миру, идя “от общего к частному”». Это, полагает исследователь, «выражается в критериях оценки личности», прежде всего, в «причастности к нации в ее историческом бытии, к «стихиям» национальной жизни, к передовому общественному движению». Не случайно в романах писателя особое значение получает тема России и

¹ Батюто А.И. Структурно-жанровое своеобразие романов Тургенева 50-х – начала 60-х годов // Проблемы реализма в русской литературе XIX века. М.; Л., 1961, С. 144–148; Батюто А.И. Тургенев-романист... С. 442–443; Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев. Мирозрение, метод, традиции... С. 35–99.

² Герасименко Л.А. Время как жанрообразующий фактор и его воплощение в романах Тургенева... С. 52.

³ Там же. С. 53.

родины как «сверхличной ценности»¹. Судьба родной страны и ее народа — всегда предмет особых, личностных размышлений героев тургеневских романов. Тема России нередко акцентируется и в романых эпилогах, в рассуждениях о «безымянной Руси», о «черноземной силе», о тихом «хозяйствовании». Герои романов Тургенева непременно вовлечены в историю своей страны; а сущность исторического развития принимается писателем, с одной стороны, диалектически, на что указывала Г.Б.Курляндская², а с другой — поступательно и не трагически. В данном случае хочется возразить В.М.Марковичу, утверждавшему, например, что в романе «Дворянское гнездо» была представлена «трагическая концепция национальной истории». Суть ее, по мнению исследователя, состояла в том, что «эпическая целостность воплотившегося в романе мировосприятия обеспечена своего рода «пульсацией» трагических смыслов: противоречие, неразрешимое на уровне универсально-философской проблематики (столкновение христианской этики с безрелигиозным гуманизмом), разрешается на уровне проблематики национально-исторической (смирение перед народной правдой и самоотречение); решение это, в свою очередь, оказывается источником неразрешимых противоречий, а эти последние — источником высшего смысла, трагически обретенного русской историей»³. Однако уже указывалось на то, что «смирение перед народной правдой» — далеко не единственный итог пути Лаврецкого, и он освещен не столько трагической неизбежностью и предопределенностью, сколько духовной потребностью героя. Собственно цепь трагических противоречий, которые растут как снежный ком, оказывается в романе прервана и гармонизирована сердечным участием героя в судьбе своих близких, своей страны и их участием в его судьбе. Однако, в любом случае, в романе по сравнению с повестью сопричастность героев к судьбе национальной истории бесспорна, между тем как в повести национально-историческое интересует автора в психологическом, соотношенном с частным пространством героя, плане.

Уровень космического, вечного в повести и романе Тургенева сопряжен прежде всего с вопросом смерти и конечной завершенности человеческого бытия, то есть с ключевым вопросом творчества писателя. Как уже отмечалось выше, в повести жизнь человека предстает метафизически непрочной, потому и хронотоп героя оказывается несопоставимо малым по сравнению с хронотопом космоса. Условно он равен «математической точке», между тем как вечность — не ограничена во времени и пространстве, и именно на фоне этой бесконечности хронотоп героя сопоставим с точкой. Однако пространственно-временная «точка» героя обладает в общей хронотопической перспективе повести такой же, если не большей значимой ценностью, как и хронотоп вселенной. Более того, подчеркивается, что даже в пределах вечности эта «точка» обладает своей динамикой, своим внутренним движе-

¹ Матюшенко Л.И. О соотношении жанров повести и романа в творчестве И.С.Тургенева... С. 319.

² Курляндская Г.Б. Структура повести и романа Тургенева 1850-х годов... С. 6; Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С.Тургенева... С. 272.

³ Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века... С. 158–159.

нием, которое, однако, подобно движению по кругу. Композиция большинства повестей — «воспоминаний» подчеркивает круговую замкнутость впечатлений, переживаний и мыслей героя особой сосредоточенностью на одном, самом ярком и значительном событии в его жизни. Фактически жизнь героя «до» и «после» этого события подобна небытию или смерти.

Смерть в повести имеет четкое значение границы, конца и не предполагает возможности инобытия, новой жизни. Это подтверждает и частая и внезапная смерть героев повестей или их бесследное «исчезновение», подобное смерти. Исключением из этого общего порядка может показаться история «после смерти», описанная в «Кларе Милич». Завершается повесть смертью Аратова, любившего Клару Милич странной любовью лишь после ее кончины. Его последние слова, казалось бы, полны веры в жизнь иную и вечную, в основе которой лежит любовь. Герой утверждает, что «любовь сильнее смерти» и радостно, в Пасхальной интонации, приветствует свой уход: «Смерть! Смерть, где жало твое? Не плакать, а радоваться должно — так же, как и я радуюсь...» (С., 10, 117)¹. Однако у читателя такого чувства не возникает. Быть может потому, что эти слова сказаны «в период бредового предсмертного состояния героя»², и от них «жутко становилось» бедной тетушке Аратова. Не светлое, а мрачное и зловещее ощущение подчеркивается еще и снами-видениями героя, в которых, по утверждению Н.Н. Мостовской, «воспроизводится символика фольклорного обряда соумирания, согласно которому умерший до брака начинает преследовать оставшегося в живых. <...> Таинственный поцелуй Клары в видении героя соотносится с одним из народных поверий: смерть «зацеловывает» человека...»³. Словом, не жизнь вечную обретает герой, а смерть, к которой его неудержимо влечет таинственное и загадочное чувство к Кларе. Хронотоп героя оказывается замкнутым и конечным, и радостное приятие Аратовым смерти как новой жизни вызывает у читателя то же горькое чувство, что и у старухи Платоши.

В романе же хронотоп героя, в сравнении с беспредельностью вечности, не сводится к «точке». Герой преодолевает и «водоворот» собственных страстей, и «круг» жизненной обыденности: его хронотоп открыт, подвижен и представляет собой не «точку» или «круг», а «путь». Так, например, в романе «Дым» рассматривается пространство образа Литвинова М.Ю. Лучниковым. Исследователь полагает, что как выход из круга (представленного как омут, вихрь, водоворот, кружок) возникает мотив дороги. Он выстраивает жизненное пространство героя — «“нового” Литвинова, только похожего на “прежнего” Литвинова»⁴.

¹ Ср.: «Смерть! Где твое жало? ад! где твоя победа?» (1 Кор., 15, 55). Этот же стих из послания Апостола Павла цитируется в Слове Огласительном Иоанна Златоуста на Святую Пасху.

² Мостовская Н.Н. Сны и «сонные мечтания» в творчестве Тургенева // Спасский вестник. 2004. №11. С. 34.

³ Там же. С. 33.

⁴ Лучников М.Ю. Мотивы круга и дороги в сюжете «Дыма» И.С.Тургенева: К вопросу о сюжетном сходстве романа // Проблемы исторической поэтики и анализа литературных произведений. Кемерово. 1987. С. 65–70.

Хронотоп романа, в отличие от хронотопа повести, всегда тесно связан с локусом — дворянской усадьбой, Россией, судьба которых всегда осмыслиется не в «прошлом», а в подвижном и становящемся настоящем. Потому Тургенев-романист никогда не «выносил приговора» «дворянским гнездам», не констатировал их исчезновение — но лишь новое рождение. В этой связи судьбу России и уже — дворянской культуры и истории или революционного дела — он соизмерял с всемирной историей, с ее поступательным движением. В письме к Е.Е.Ламберт (19 июля 1861 года) Тургенев писал: «Ваше письмо напомнило мне те страницы Всеобщей истории, где автор описывает бедственное положение какой-нибудь эпохи или страны: все погибает, нигде не светит малейший луч надежды, все средства истощены — остается одно мрачное отчаяние... а смотришь: через несколько страниц все исправилось, все благоденствует. Изобилие сыплет на землю все дары своего рога — и надежда водворилась во всех сердцах» (П., 4, 273). Также важно, что, например, «дворянское гнездо» оказывалось не безнадежно малым пространством по сравнению с более значительными величинами (пространством России, Европы и т.д.), но столь же значимым в рамках вселенной, как и они. Более того, этот малый локус являлся еще и ближе, человечней, любезней для русского сердца героя, был освещен его любовью.

Романный хронотоп становящейся «современности», хронотоп движения, процесса, дороги проявлялся и в неконечном, то есть смертью не заканчиваемся пути героя. Несмотря на то, что многие романские герои погибают (Рудин, Базаров), «святая и преданная» любовь к ним преодолевает пределы, ограниченные сферой недуховной, где, собственно, и есть конец, налагаемый смертью. Всем строем тургеневских романов, в том числе и пространственно-временной их организацией, утверждается вера в духовные силы человека, любовь и человеческое сострадание, в жизнь бесконечную.

* * *

Итак, близость сюжетных ситуаций тургеневских романов и повестей свидетельствует не столько о последовательном влиянии сначала повести на роман, а потом романа на повесть, сколько о совместном и взаимозависимом, диалектическом их становлении и развитии. Роман и повесть Тургенева являются разными формами осмысления подчас одних и тех же или родственных явлений действительности, о чем говорит близость их сюжетов или отдельных сюжетных линий. И разный жанровый способ осмысления акцентирует различные стороны и потенциал, который заключает в себе та или иная жизненная коллизия, послужившая основой художественного произведения.

Тургенев чаще всего в романе и повести обращается к трагедийной коллизии, которую определяет любовная тема. В повести она имеет трагическое (катастрофическое) разрешение (повести о «трагическом значении любви»), счастье героев оказывается мимолетным и предопределенным. В романе любовная тема помимо драматического смысла, реализующего себя в переживаниях героев, приобретает иное значение — жертвенного и духовного чувства, проявляющего в герое не его стихийные, а глубоко сердечные и человеческие, светлые начала.

Дилемма счастья и долга в романе и повести имеет также разное содержание: в повести эти понятия противопоставлены и взаимоисключающи, при этом долг представляется человеку своего рода неизбежностью; в романе счастье и долг могут соединяться в духовном бытии открытого любви человека.

Финалы тургеневских романов и повестей актуализируют разные значения катарсиса, «центростремительное» в повести и «центробежное» в романе. Признается ценность человеческой жизни: в одном случае — как краткой, но безмерно прекрасной минуты, в другом — как неконечных во времени и пространстве человеческих души и сердца. Основной гармонии, выраженной в финалах тургеневских повестей является элегическая модальность, которая в романах существенно дополняется катарсическим чувством всеобщего сопереживания и любви. В целом, эмоциональной стихией повести оказывается трагическое и лирическое (элегическое), романа — этическое и лирическое (элегическое).

Функции организующего сюжет хронотопа и в повести, и в романе реализуются в двух планах — исторически-конкретном и космическом, однако их содержание различно. Исторически конкретное в повести является знаком «прошлого», собственно этического времени, и часто подчинено психологической задаче. Повесть актуальна не своей живой современностью, а значениями вневременными прежде всего. В романе же исторически конкретное имеет значение становящегося настоящего, чему во многом способствуют романские диалоги, и тесно связано с национальной историей, жизнью и будущим России. Хронотоп повести замкнут и подобен кругу, хронотоп романа динамичен, поступателен и не конечен, он актуализирует значения движения, пути — как на уровне личного хронотопа героя, так и национальной истории в целом.

* * *

В творчестве Тургенева 1850–1870-х годов сохраняется устойчивый интерес к двум жанровым формам — повести (также ее разновидности «студии») и роману. Роман и повесть не подчиняли друг друга и не стремились друг друга вытеснить: они находились в тесном, взаимосвязанном диалоге. Диалектическое жанровое единство повести и романа позволило, с одной стороны, высказаться сложной и противоречивой двойственностью тургеневского мировидения, а с другой, создало целостную авторскую картину мира.

Тургенев создал свои типологически самоценные разновидности социально-философских повести и романа. Тургеневская повесть в большей степени актуализировала значения философские по сравнению с архаически присущими этому жанру значениями социально-бытовыми. Особое внимание уделялось также вопросам самосознания личности, ее трагическому осмыслению себя в индивидуальной и общемировой системе координат. Повесть отражала трагизм, но в то же время красоту человеческой жизни и бытия. Ее эмоциональной основой было как трагическое, так и лирическое (элегическое), особо ярко обозначившееся в эпизодах. Хронотоп повести актуализировал ее эпические смыслы.

Роман Тургенева был так же, как и повесть, сосредоточен на изображении личности и осмыслении кардинальных онтологических вопросов. Однако в ро-

мане особое внимание уделялось не процессу сознания личностью трагизма и красоты человеческого бытия, а становлению ее характера, собиранию самых светлых качеств человеческой души. Ценностными ориентирами тургеневского романа были, прежде всего, нравственные ориентиры, «всегда относительно неполные» (А.Я.Эсалнек), но акцентированные силой авторского слова. В этом довлеющем значении «центробежного», этического в своей основе, начала в романе сказывался типологически присущий этому жанру монологизм, о чем справедливо писала А.Я.Эсалнек. Также представляется абсолютно справедливым суждение исследователя о едином типе *тургеневского романа*¹. Все романы писателя отличают общие жанровые черты, проявляющие себя в типе героя, его эпически развернутой структуре, своеобразии собственно романного хронотопа и развитии сюжета. Эмоционально-смысловая ткань романа основана на возвышенном лиризме (элегизме), который согласуется с эпической «всеохватностью» чувства любви, объединяющей мир и людей. Потому нет необходимости единую жанровую природу романов писателя подменять понятием циклизации и на этом основании говорить об их общности². Не принцип циклизации, а единство жанра объединяет все шесть романов писателя.

¹ Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985.

² Иссова Л.Н. Романы И.С. Тургенева: Современные проблемы изучения. Калининград, 1999.

Глава 3.

«Стихотворения в прозе»: этап художественно-философского синтеза

В последние годы творчества Тургенев не отказывается от выработанной им в предыдущие десятилетия жанровой модели, которая предполагала соотносительность повести и романа. Однако со второй половины 1870-х годов он работает над произведением, которое изначально в жанровом плане мыслилось автором как новаторское¹ и принципиально отличное от того, над чем он работал как прозаик в предыдущие годы. Это был цикл «Стихотворения в прозе» (1877–1882).

Еще на стадии чернового варианта стихотворения в прозе записывались Тургеневым группами и, видимо, мыслились в некотором циклическом единстве. Например, миниатюра² «Старуха» в черновой записи (6 страниц Posthuma) занимает пятую позицию, скорее всего, по времени создания, однако обозначено автором третьим номером, что косвенно указывает на ее место в потенциальном цикле. Тургенев пытался также выделить среди своих миниатюр такие раздельно-циклы, как «Сны» и «Пейзажи», но впоследствии отказался от этого. Стоит отметить, что многие черновые наброски сохраняют простой хронологический принцип циклизации, в том числе самая крупная группа текстов (40 стр. Posthuma)³. Таким образом, уже на стадии замысла «Стихотворений в прозе» Тургенев, скорее всего, рассматривал миниатюры как части некоего, очень для него важного циклического единства, основанного большей частью на хронологическом принципе.

Позже, работая над так называемым беловым автографом, где были собраны все 83 стихотворения в прозе, писатель в минимальной степени отступил от хронологической последовательности в записи миниатюр. Лишь некоторые стихотворения, написанные самыми первыми («Дрозд I», «Дрозд II»), он немного переместил к середине, заботясь, видимо, об «эстетическом восприятии будущими читателями всего цикла»⁴. Те же мотивы руководили им и в случае, когда он хо-

¹ История вопроса об истоках жанра стихотворений в прозе в рамках европейской традиции (Гейне, Бодлер, Леопарди и др.) см.: Алексеев М.П., Алексеева Н.В. <Комментарии к «Стихотворениям в прозе» // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт.; Сочинения: В 12-ти тт. М., 1982. Т. 10. С. 472; Традиция жанра в русской литературе, предшествовавшей Тургеневу, исследуются в работе: Орлицкий Ю.Б. Стихи и проза в русской литературе. М., 2002. С. 220–280.

² Термин «прозаическая миниатюра» по отношению к «стихотворениям в прозе» справедливо предлагает использовать Ю.Б.Орлицкий на том основании, что данный жанр обладает свойствами прозы, а не стиха; определение же «стихотворение в прозе» исследователь рассматривает как метафорическое: Орлицкий Ю.Б. Стихи и проза в русской литературе... С. 220–223. В исследованиях последних лет эта позиция признается единственно правильной: Геймбух Е.Ю. Лирическая прозаическая миниатюра в системе родов и жанров: Лингвостилистический аспект. М., 2004. С. 14. В настоящей работе используется термин «прозаическая миниатюра» наравне с термином «стихотворение в прозе».

³ Алексеев М.П., Алексеева Н.В. <Комментарии к «Стихотворениям в прозе»... С. 445.

⁴ Там же. С. 451.

тел отдалить друг от друга написанные последовательно миниатюры, как, например, «Проклятие» и «Близнецы». Однако, оставшись так и не подготовленными к печати, они публикуются сейчас в соответствии с хронологией их написания. А вот стихотворения в прозе «Порог», «Насекомое», «Гад» и «Посещение», предназначенные для публикации в «Вестнике Европы», были композиционно отделены друг от друга автором, хотя писались последовательно. Это, как полагают комментаторы к собранию сочинений писателя, было связано с нежеланием Тургенева располагать мрачную миниатюру «Насекомое» рядом со светлыми — «Посещением» и «Порогом»¹. Миниатюру «Гад» Тургенев так и не решился опубликовать. Но все же хронологический принцип циклизации был важен для писателя, он добивался его даже ценой некоторого, в небольшом количестве случаев, изменения дат написания произведений.

Почему Тургенев сосредоточился на хронологии, пусть даже и несколько ложной? Почему именно она была положена в основу принципа циклизации, пусть даже и формально, так как автор готов был ради «эстетических целей» от нее иногда и отступить? Быть может, это объясняется тем, что цикл «Стихотворения в прозе» задумывался и мыслился Тургеневым как *принципиально свободный* цикл. Его свобода особо очевидна на фоне относительно меньшей свободы «Записок охотника». Пожелав дополнить свой ранний эпический цикл, Тургенев был вынужден новые «части» «Записок охотника» так или иначе согласовывать с «диктатом» всего произведения. Поздние рассказы, безусловно, отличаются от написанных в 1840–50-е годы (в некоторых, как, например, в «Конце Чертопанова», даже нет образа охотника-рассказчика), однако писатель так или иначе был вынужден приспособлять их к общему сюжетно-тематическому строю цикла. И, несмотря на то, что они в большей степени, чем ранние рассказы, представляют собой самостоятельные «психологические студии», их зависимость от идейно-философского жанрового задания «Записок охотника», проявляющегося в том числе в характерных для циклического единства «скрепах», очевидна. В «Стихотворениях в прозе» ситуация иная.

Единство этого цикла во многом основывается на упомянутой выше свободе и независимости его частей, самих прозаических миниатюр. Об этом свидетельствуют в том числе первые прижизненные издания «Стихотворений в прозе» как в России, так и на Западе. Известно, что Тургенев подготовил для публикации в «Вестнике Европы» сначала 40 стихотворений, тщательно отобрав их. Это была только половина из того, что было к этому моменту им написано. Позже он увеличил количество стихотворений для публикации до 50. Данная «порционность» в издании миниатюр, однако, вовсе не означает того, что писатель в действительности желал ограничиться публикацией только этих стихотворений в прозе. В этом смысле нельзя согласиться с мнением С.Е.Шаталова, который полагает, что Тургенев отбросил и потому не напечатал «лишние» стихотворения в прозе, то есть фактически дублирующие какие-либо из предназначенных для печати ми-

¹ Алексеев М.П., Алексеева Н.В. <Комментарии к «Стихотворениям в прозе»>... С. 500.

ниатюр¹. Скорее всего он просто еще не готов был их публиковать. И остается предполагать, опубликовал бы вообще, но, вполне вероятно, что сделал бы это. С одной стороны, известно утверждение Тургенева, что он исключил самые личные стихотворения из числа предназначенных для «Вестника Европы» и не желал их обнародовать, как и свой дневник², но с другой, по мнению исследователей, писатель явно готовил многие из оставшихся миниатюр к печати. Об этом, например, косвенно можно судить по многочисленным стилистическим правкам стихотворений в прозе «У-а...У-а!...», «Мои деревья»³. А в письме к издателю И.И.Глазунову (от 21 июля (2 августа) 1883 года) незадолго до смерти он признался, что намеревается опубликовать у него продолжение «Стихотворений в прозе», но просит «до времени сего не разглашать» (П., 13 (2), 184). Тургенев не писал в стол, для него был исключительно важен диалог с читателем, и, может быть, в случае со «Стихотворениями в прозе» эта потребность ощущалась им особенно остро.

Тургенев также, видимо, не мыслил данный цикл композиционно жестко определенным. И не потому, что, например, не успел завершить его по причине смерти или же в силу неясности перспектив данного жанрового образования. В отсутствии строгой композиции, скорее всего, заключалась некоторая принципиальная, сущностная особенность данного жанра. Не случайно, например, Тургенев для публикации в России готовит 50 стихотворений, а для французских читателей всего тридцать. Причем публикуются они двумя группами, состоящими из 15 миниатюр со сквозной нумерацией, а не целиком⁴. В этой публикации была нарушена последовательность стихотворений, которые представлены в «Вестнике Европы». Но ни меньший объем «Стихотворений в прозе», ни совершенно иная последовательность миниатюр, видимо, не смущали Тургенева, лично готовившего эту французскую публикацию вместе с П.Виардо. Для «строгого» цикла, где так важны «скрепы» и ассоциативные связи между частями такое отношение автора к своему собственному тексту может показаться непоследовательным. Однако эта непоследовательность, думается, имеет серьезные основания, объяснимые спецификой цикла «Стихотворений в прозе».

¹ «В публикации А.Мазона многое даже не столь «личное», если воспользоваться собственным определением Тургенева, сколько лишнее; ряд фрагментов просто дублирует то, что ярче и эмоциональнее сказалось в других, вошедших в цикл, при введении их в цикл возникли бы однородные повторения, но не развитие основных образов и мотивов»: Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С.Тургенева. М., 1969. С. 155.

² М.М.Стасюлевич передает слова Тургенева о «Стихотворениях в прозе»: «Это мои материалы, <...> я запечатаю все это и отдаю вам на хранение до моей смерти»: Стасюлевич М.М. Из воспоминаний о последних днях И.С. Тургенева и его похороны // И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х тт. М., 1983. Т. 2. С. 413. Такие же признания содержатся и во многих письмах Тургенева к П.А.Анненкову (от 4 (16) сентября 1882 года), Ж.А.Полонской (от 17 (29) сентября 1882 года), М.Г. Савиной (от 17 (19) сентября 1882 года) и др.

³ Алексеев М.П., Алексеева Н.В. <Комментарии к «Стихотворениям в прозе»>... С. 452.

⁴ «Revue politique et litteraire». 1882, №25, 26.

Публикации в «Вестнике Европы» Тургенев предпослал обращение «К читателю», в котором просил «не пробегать этих стихотворений сподряд», но «читать их враздробь: сегодня одно, завтра другое» в надежде, что «которое-нибудь из них, может быть, заронит <...> что-нибудь в душу» читателя (С., 10, 125). Тургенев словно намеренно соотносил свое произведение со свободой читательского восприятия и волеизъявления. В этом смысле предлагаемый Тургеневым новый жанр оказывался гораздо свободнее даже самого романа, который живет диалогом с читателем, но жанровая сущность которого, как уже отмечалось выше, определяется авторским монологизмом. «Стихотворения в прозе» при всем повышенном лиризме этого произведения, а потому, казалось бы, обостренно личностном авторском «диктате» оказывались также и менее субъективными, чем собственно лирика. И хотя любое художественное произведение обладает «законом внутренней адресованности» и «заключает в себе уготованную читателю-адресату внутреннюю точку зрения»¹, «Стихотворения в прозе» совершенно по-особому выстраивали диалог с читателем. Можно предположить, что тургеневский цикл миниатюр определяется и живет как жанр во многом благодаря тому, что подразумевает особую свободу читательской рецепции.

В исследовательской литературе о Тургеневе давно признано, что «Стихотворения в прозе» содержат в себе темы и мотивы предыдущего творчества писателя. Многие восходят еще к его ранней лирике, «Запискам охотника», многое к романам и повестям. Тургенев пишет о социальных проблемах, о революционном самоотречении; создает яркие и запоминающиеся очерки и характеры людей и типичных человеческих ситуаций; размышляет о вечных и характерных для всего его творчества темах и вопросах жизни, смерти, любви, добре, вере. Вообще, тематически «Стихотворения в прозе» настолько разноплановы и объемны, что не только являются своего рода путеводителем по всему творчеству писателя, но и предлагают читателю в зависимости от его подготовленности, возможности, настроенности видеть и находить в этом произведении то, что созвучно его внутреннему устройству, его духовному складу. Быть может, поэтому данное сочинение Тургенева вызывало и вызывает до сих пор совершенно различные читательские отклики и оценки в том смысле, что каждый находит в нем свою тему или же темы для диалога с автором.

Не случайно в первых оценках читателей и критиков, а затем и литературоведческих суждениях о тургеневских «Стихотворениях в прозе» нередко либо структурировались различные группы или разделы, которые соответствовали тем или иным темам и вопросам, поднятым в произведении, либо выделялись «произвольно» и «субъективно» близкие и понятные читателю или критику оттенки смысла. Так, в одной из первых исследовательских работ о «Стихотворениях в прозе» предлагалось выделить миниатюры, в которых 1) «отразилась духовная физиономия И.С.Тургенева как поэта и художника»; 2) звучала социальная тема, клеймя общество «ядовитой эпитаграммой»; 3) тема «приближающейся смерти»; 4) миниатюры, в которых выражалась «симпатия к родному краю» и народу². Несколько позже в известной рабо-

¹ Тюпа В.И. Художественность // Введение в литературоведение. М., 1999. С. 465.

² Невзоров Н.К. И.С.Тургенев и его последние произведения: «Стихотворения в прозе» и «Клара Милич». Казань, 1883. С. 6.

те о «Стихотворениях в прозе» Л.Гроссман предложил другое видение композиции этого сочинения Тургенева. Исследователь разделил его на триптихи: каждая основная тема получала три разработки. Это триптихи: Россия, Христос, Конец Света, Рок, Природа, Любовь, Смерть, Безверие, Старость и др.¹. Современный тургеновед Г.Б.Курляндская, решая задачу определения концепции жизни, предложенной Тургеневым в «Стихотворениях в прозе», также выделяет в цикле группы миниатюр: «выражающие настроения так называемого космического пессимизма» и «жизнеутверждающие». При этом исследователь справедливо говорит о том, что они связаны между собой как «звенья единой цепи жизни»².

Против такого вроде бы «произвольного» прочтения «Стихотворений в прозе», в котором возможна «любая перегруппировка фрагментов» выступал С.Е.Шаталов. Исследователь с горечью отмечал, что «во многих исследованиях и учебных пособиях мы сталкиваемся с той или иной разбивкой «Стихотворений в прозе» — ради «большого удобства» изложения концепции авторов. Выделяют ряд фрагментов, окрашенных в пессимистические тона», а затем другой ряд «жизнеутверждающих произведений»³, обособляют отдельные произведения, не вошедшие в указанные ряды, — и с внутренним единством «Стихотворений в прозе» покончено, упраздняется та доля идейно-образного содержания, которая размещена в связях и ими выражается; более того, возникает недоумение: с какой целью Тургенев объединил под одним названием столь разнородные элементы — «грустные, порою даже трагические» и «широкие общечеловеческие темы и жизнеутверждающие произведения»?⁴. Но возникает вопрос, как такое строгое понимание цикла соотносится с интенцией самого автора, который настоятельно не рекомендовал читать свои стихотворения «сподряд», а только «вразброд», тем самым предлагая, возможно, игнорировать смыслы, которые рождаются на «скрепах» между частями цикла, и действительно перегруппировывать миниатюры? Кстати, писатель был настойчив по отношению к тому, чтобы его обращение «К читателю» открывало публикацию «Стихотворений в прозе» в «Вестнике Европы»⁵. Эта настойчивость, вполне вероятно, была связана с тем, что, предполагая избирательность читательского чтения и учитывая свободу его восприятия, Тургенев тем самым определял особое свойство жанра своего произведения. И потому «скрепы» между частями цикла «Стихотворений в прозе», в сущности, могли возникать достаточно произвольно, в зависимости от того, как и, возможно, сколько миниатюр прочтет читатель.

В этой связи хотелось бы отметить такую деталь, которая была принципиально важной для Тургенева: все его миниатюры имеют отдельные заглавия. Их наличие было также непременным условием публикации. Заглавия во многом и

¹ Гроссман Л. Последняя поэма Тургенева // Гроссман Л. Собрания сочинений: В 5-ти тт. Тургенев. Т. 3. М., 1928. С. 95–98.

² Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев: Мировоззрение, метод, традиции... С. 159.

³ Имеется в виду книга Н.Богословского «И.С.Тургенев» (М., 1964).

⁴ Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С.Тургенева... С. 148, 149.

⁵ М.М.Стасякович включил тургеновское обращение «К читателю» в текст предисловия «От редакции».

формировали читательское ожидание и в определенной мере прогнозировали и предопределяли ход читательской мысли, ее самостоятельное следование в тургеневском тексте. О значимом жанровом аспекте заглавия отдельных миниатюр, входящих в тургеневский цикл, справедливо пишет Е.Ю.Геймбух. Исследователь отмечает, что стихотворения в прозе «не имеют готовых “горизонтов ожидания”¹», и потому «авторы, читатели, критики, исследователи вынуждены формировать этот «горизонт» самостоятельно»². Е.Ю.Геймбух обращает внимание на широкую возможность заглавия актуализировать ассоциативные и интертекстуальные смыслы, вплоть до диалога автора с самим собой, как, например, в случае с тургеневскими миниатюрами «Дрозд I» и «Дрозд II»³. То есть читатель может и вправе выбирать, руководствуясь в том числе и заглавиями, предпосланными стихотворениям в прозе, свой путь чтения произведения и формировать самостоятельно свой «горизонт ожидания», а значит, и доступный ему объем содержания текста.

Поэтому не так уж не правы, односторонни и тенденциозны те читатели, критики или исследователи, которые видят в «Стихотворениях в прозе» самую печальную книгу Тургенева, где все пронизано давящей мыслью о неизбежности смерти⁴, равно как и те, кто считает, что в этом цикле ярче звучит «теплое слово при простоте и радужных красках» и «радость за человеческое существование»⁵. Особая жанровая *свобода* «Стихотворений в прозе» во многом допускает и даже предопределяет и свободу их рецепции. И разное, можно сказать «фрагментарное», видение смысла тургеневских миниатюр разными читателями не означает *недопонимания* в том или ином случае⁶ — оно в абсолютном значении невозможно, как невозможно и полное, исчерпывающее постижение всей глубины и многообразия смыслов этого произведения Тургенева. Поэтому, думается, что как особое читательское прочтение вполне допустима даже пародия на «бедность содержания» «Стихотворений в прозе» (напечатано в «Стрекозе» еще при жизни

¹ О термине «горизонт ожидания» см. подробнее: Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995. С. 8–10.

² Геймбух Е.Ю. Лирическая прозаическая миниатюра в системе родов и жанров: Лингвостилистический аспект... С. 67.

³ Там же. С. 69.

⁴ «...Чуть не в каждом отрывке автор вспоминает о своей грядущей близкой смерти <...> сделать мысль о смерти *idée fixe*, так конвульсивно, так судорожно трепетать от ужаса при ее приближении, это — явление вовсе ненормальное, это характеризует особый тип душевного склада, особую нравственную консистенцию...»: Оболенский Л.Е. Обо всем: Цит. по: Алексеев М.П., Алексеева Н.В. <Комментарии к “Стихотворениям в прозе”>... С. 462.

⁵ Отзыв П.В.Анненкова цит. по: Алексеев М.П., Алексеева Н.В. <Комментарии к “Стихотворениям в прозе”>... С. 455.

⁶ Хотя представить себе, что можно не понять рассказ, поэму или роман, возможно. Во многом в силу четко регламентированного автором объема текста, который должен прочесть читатель. Читатель поэмы или романа при всей вариативности читательской рецепции и широте интерпретации не должен «понимать что-то свое» — он самим жанром обязан слышать основную идею автора (или же, к сожалению, не слышать ее вовсе). В «Стихотворениях в прозе» Тургенева как бы предполагалась возможность читателю следовать своей логике чтения и формировать свой объем произведения (объем прочитанного).

писателя). По мнению проанализировавшего эту пародию Ю.Б.Орлицкого, пародист «сжимал» тургеневский цикл в «компактное образование», тем самым сужалось и его содержание. Исследователь отмечает, что «главная сквозная мысль пародии — утверждение пустоты и бессодержательности тургеневских стихотворений, сопровождаемых ложной значительностью и повышенной пафосностью повествования»¹. Видимо, «бедность содержания» тургеневских стихотворений была отражением воспринимающего потенциала читателя-пародиста. Но при этом такую возможность прочтения, когда читатель был не способен к необходимому, самим жанром обусловленному сотворчеству с автором, свободный цикл «Стихотворений в прозе» не отрицал. Хотя, конечно, автор надеялся, что какое-нибудь из его стихотворений все же «заронит <...> что-нибудь в душу» «добротого читателя» (С., 10, 125).

Автор предоставлял своим читателям свободу услышать или не услышать, принять или не принять ту общую идею, ту «точку зрения», которая содержалась в его произведении — в отличие, например, от уже упоминавшегося авторского монологического диктата романа (любой полифонический роман монологичен, потому что он роман). Словом, читатель тургеневских «Стихотворений в прозе» делал свободный выбор в следовании слову автора или отказе от этого пути. Такого права свободы читателю не давал ни один жанр.

Однако единство цикла «Стихотворений в прозе», основанное на свободе входящих в него миниатюр и свободе его «смыслостроения» читателем, определяется также и обязательными границами этих свобод. И потому «Стихотворения в прозе» являются именно циклом, а не сборником или подборкой миниатюр.

Одной из таких границ можно назвать определенный тип читателя, на которого ориентировался Тургенев. В письмах он неоднократно высказывался по поводу того, что его «Стихотворения в прозе» написаны для немногих. В письме к Я.П.Полонскому он признавался (22 ноября (4 декабря) 1882 года): «Ты пишешь, что Григорович говорит, что не понимает моих «Стих<отворений> в прозе». <...> Мнение Григоровича, вероятно, разделит громадное большинство русской публики — и это так и следует. «Стих<отворения> в пр<озе>» написаны мною для самого себя — а также и для небольшого кружка людей, сочувствующих такого рода вещам. Публика будет совершенно права, отбросив их в сторону» (П., 13 (2), 108). Несколькоми днями позже эту же мысль он высказал в письме к Ж.А.Полонской (П., 13 (2), 127) и Л.Пичу: «Эти маленькие наброски годятся лишь для немногих» (П., 13 (2), 250). То есть Тургенев, предоставляя, как уже говорилось, свободу читателю в постижении смысла своего произведения, все же в идеале рассчитывал на подготовленного, точнее, особенного собеседника. В определенной мере он предвосхитил то, о чем, как о неотъемлемом свойстве цикла прозаических миниатюр, писал В.В.Розанов. Он, по мнению Ю.Б.Орлицкого, понимал как насущную жанровую необходимость «ориентацию на новый (зрелый, «читателей позднего возраста») тип чтения»². Характер тургеневских требо-

¹ Орлицкий Ю.Б. Стихи и проза в русской литературе... С. 239.

² Там же. С. 260.

ваний к читателю и степень подготовки последнего для восприятия «Стихотворений в прозе» тесно связаны с подобным «зрелым типом чтения», а также с еще одним ограничением свободы этого цикла.

Это ограничение определено содержанием заглавия «Стихотворений в прозе». Известно, что первоначально Тургенев называл цикл своих миниатюр «Posthuma», то есть «Посмертное». Авторы комментариев к этому циклу в полном собрании сочинений писателя, однако, не считают это определение полноценным заглавием, скорее просто временным наименованием¹. Но тем не менее в письме к П.В. Анненкову (от 4 (16) сентября 1882 года) Тургенев сообщал, что «Стихотворения в прозе» он «заглавил было сперва “Posthuma”, потом “Senilia”...» (П., 13 (2), 28). Тогда же, то есть еще в черновой рукописи, появилась и жанровая характеристика: «Стихотворения без рифм и размера». Позже она была скорректирована: «Сор<ок> стих<отворений> в прозе»². Чистовой автограф (наборная рукопись) уже имеет другое название, под которым цикл «Стихотворений в прозе» появился в «Вестнике Европы» — “Senilia”, то есть «Старческое». И несмотря на то, что во французской публикации Тургенев снял заглавие “Senilia”, перевод назывался “Petites poemes en prose”, он придавал ему особое значение³.

Думается, что в обоих заглавиях — “Posthuma” и “Senilia” — прослеживается определенная преемственность смысла. Размышления о «старческом» — частая тема в творчестве Тургенева. Мысль о старости и смерти всегда волновала писателя. Он нередко обращался к ней в своих письмах. Причем эти размышления встречаются и тогда, когда писателю около 30 лет⁴, и в более поздние годы его жизни. Мотив «старческого» очень рано становится постоянной художественно-философской константой его сочинений. И не только потому, что писатель ощущает возраст, плохо себя чувствует (как известно, Тургенев очень печалился о своем здоровье). Дума о старости и смерти — самом важном и решающем для человека событии — не столько его пугала, и таких интонаций немало у Тургенева, сколько означала высший этап, рубеж, когда самое важное в жизни приоткрывает завесу тайны, становится понятным. Не случайно для писателя в данном контексте «старческое» приобретает характер наивысшего просветления, откровения, хотя чреватого смертью, сопряженного с ней. Так, в одном из писем Ю.П. Вревской (от 10 (22) марта 1875 года) Тургенев пишет: «...Чувствую также, что если мы теперь не встретимся — то уже никогда не встретимся — или если встретимся — то «в новом мире» — т.е. в старости — и «друг друга не узнаем» (как у Лермонтова)» (П., 11, 44–45). Тургенев обращается к лермонтовскому переводу Гейне, к стихотворению «Они любили друг друга так долго и нежно...», где встреча двух любящих сердец происходит «за гробом»:

И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали⁵.

¹ Алексеев М.П., Алексеева Н.В. <Комментарии к “Стихотворениям в прозе”>... С. 454.

² Там же. С. 454.

³ В прижизненных европейских изданиях «Стихотворений в прозе» существовали одновременно два заглавия: “Senilia” в Лейпциге и “Gedichte in Prosa” в Бреславле.

⁴ «Я недаром состарился, — я успокоился и теперь гораздо меньшего требую от жизни, гораздо большего от самого себя» (Письмо к Е.М. Феоктистову, вторая половина 1852 (?) года, П., 2, 101).

⁵ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1958. Т.1. С. 534.

У Тургенева встреча «за гробом», в «новом мире», после смерти, равнозначна «старости», то есть какому-то новому состоянию, которое как бы приоткрывает границы того неведомого, что ожидает человека вне его земной жизни. В этом смысле «старческое» это и есть «посмертное», что собственно, было обозначено Тургеневым еще в первом варианте заглавия. Думается, что писатель назвал свой цикл стихотворений в прозе «Posthuma» не только потому, что не желал публиковать его при жизни, хотя нельзя не признать, что это одна из возможных трактовок данного заглавия, принятая в последнем академическом собрании сочинений писателя и подкрепленная отчасти признаниями самого автора. Однако представляется глубоко неверным противопоставлять группу стихотворений, напечатанных в «Вестнике Европы» под названием “Senilia”, той группе миниатюр, которые были найдены в Парижском архиве писателя после его смерти, оказавшихся якобы «посмертными», то есть и называемыми “Posthuma”¹. “Senilia” и “Posthuma” — коррелирующие, во многом родственные между собой заглавия, как родственны друг другу условно разделенные в изданиях сочинений Тургенева опубликованные и не опубликованные при его жизни стихотворения. Словом, “Posthuma” в значении «замогильного»², лишь проясняют символическую глубину «старческого». Но заглавие “Senilia”, в сущности, оказывается «родственнее», органичнее поэтике самого Тургенева, где одним из важных является мотив «старческого».

Конечно, Тургенев вкладывал в понятие «старческое» и прямой смысл, связанный с постепенным угасанием радости жизни, потерей здоровья, одиночеством, то есть со всеми тяготами старости. Об этом он откровенно сообщал, характеризуя свое новое произведение, Л.Пичу: «Собственно говоря, это («Стихотворения в прозе» — И.Б.) не что иное, как последние тяжкие вздохи (вежливо выражаясь) старика» (П., 13 (2), 250). Однако старость для Тургенева была и тяжела — в очень большой степени — и в то же время блаженна и даже радостна. В предыдущих главах говорилось о том, что для писателя детскость как черта характера никогда не имела положительного значения. Его и в образах детей более привлекала не свойственная раннему возрасту взрослость. Герои-дети в произведениях писателя, строго говоря, чем-то напоминали умудренных жизнью старцев, достаточно вспомнить образ мальчика Павлуши из «Бежина луга». А старость, подчеркнутая, например, в Лаврецком — также знак не столько его физической старости, сколько духовной просветленности. Конечно, силы, молодость и радость жизни, несомнен-

¹ Данная трактовка заглавия предложена Е.Ю. Геймбух: Геймбух Е.Ю. От “Posthuma” к “Senilia”: Об эволюции названия цикла И.С. Тургенева // Русский язык в школе. 2003. № 4. С. 58–64. Точка зрения, высказанная в статье, несколько скорректирована автором в монографии: предлагается трактовать “Posthuma” как «жизнь после смерти» в горацанском и пушкинском ключе («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»); Геймбух Е.Ю. Лирическая прозаическая миниатюра в системе родов и жанров: Лингвостилистический аспект... С. 59.

² Возможно влияние европейской традиции: Шатобриан «Замогильные записки». О проявлениях и значениях «замогильности» в книге Шатобриана см.: Мильчина В.А. Эпопея человеческого сознания // Шатобриан Ф.-П. Замогильные записки. М., 1995. С. 5–17.

но, восхищали эстетическое чувство Тургенева, приветствовались им — он писал об этом и в «Дворянском гнезде», и в «Отцах и детях», и в своих письмах. Однако старость, по мнению Тургенева, давала человеку или открывала в нем самом источник особого созерцания. В каком-то смысле старость оказывалась не этапом и итогом жизни, то есть не собственно возрастом, а состоянием человеческой души — в своем потенциале высшим, просветленным.

Тургенев очень интересовался проблемой старости, можно сказать, с философской точки зрения. В письмах, размышляя о своих старческих недугах, он иронически и одновременно полемически упоминал о трактате Цицерона «Катон старший, или о старости», в котором говорится о преимуществах зрелых лет и о необходимости еще в молодости готовить себя к старческим годам и презирать смерть и недуги. «Старость — скверная вещь, да не прогневайся г-н Цицерон», — пишет он Флоберу (П., 9, 432). Тургенев, несомненно, был знаком с размышлениями Шопенгауэра на эту тему и во многом находился под их влиянием. Однако также несомненно, что писателю был чужд рационализм видения философом эпох человеческой жизни. Шопенгауэр вроде бы, как и Тургенев, считает молодость самой светлой и плодотворной порой человеческой жизни, а старость полной глубины и достоинства. «Наибольшая энергия и высшее напряжение умственных сил, — пишет он, — наблюдается, без сомнения, в молодости, самое позднее — до 35-летнего возраста; с этих пор начинается ослабление, хотя и очень медленное. Однако позднейшие годы и даже старость не остаются без возмещения за это в интеллектуальной сфере». Но преимущества старости сводятся философом не к духовному опыту, а к интеллекту, то есть к возможностям старости «рассмотреть», «обдумать» и «уяснить» знания, накопленные в предыдущие годы. Лишь в старости, считает Шопенгауэр, опыт и ученость <...> стали подлинно обширными: у нас было время рассмотреть и обдумать вещи со всех сторон, мы успели все их сличить одну с другой и открыть их точки соприкосновения и промежуточные звенья, — благодаря чему мы только теперь понимаем их истинную связь. Все стало ясным. Поэтому далее то, что мы знали уже в молодости, теперь мы знаем гораздо основательнее, так как для каждого понятия у нас гораздо больше данных. Что в молодости только представлялось нам известным, то в старости мы знаем действительно, а сверх того, мы действительно знаем и гораздо больше, и знание наше есть знание, всесторонне продуманное и потому в полном смысле связное, тогда как в молодости сведения наши постоянно неполны и отрывочны. Только тот, кто достиг старости, получает полное и правильное представление о жизни <...>. Ему особенно ясно становится ее ничтожество, между тем как прочие все время продолжают быть во власти заблуждения, что самое главное еще впереди»¹.

Шопенгауэр пишет о старческой «ясности», основанной на знании, приобретенном пережитыми годами. Тургенев, рисуя своих «умудренных» детей в «За-

¹ Шопенгауэр А. Собрания сочинений: В 6 т. М., 2001. Т. 4. С. 368 — 369.

писках охотника», или говоря о своей тридцатилетней старости, или о возможной «старости» тридцатилетней Ю.П.Вревской¹, имеет в виду другую «ясность». Это «ясность» не философская, то есть не данная мыслью, но чувством, душою и сердцем прежде всего. Шопенгауэр откровенно говорит, что «в юности преобладает интуиция, в старости — мышление; вот почему первая — период поэзии, вторая — философии»². Но для Тургенева, художника-мыслителя, эти понятия, поэзия и философия, не были разделены. И старость — это состояние и созерцания, и размышления, и поэзии, и философии, которые объединились для него в едином *откровении* о мире и человеке.

Старость Шопенгауэр так же, как и Тургенев, связывал со смертью и с неизбежностью мысли о ней. Однако и смерть воспринималась философом скорее разумно, он писал о «предвидении смерти, обусловленном разумом». И именно поэтому, то есть благодаря разумности ожидания человеком смерти в отличие от животного мира, он рассматривал «ожидание смерти» как победу над «мировой волей». Смерть, по мнению Шопенгауэра, была высшим смыслом, к которому должен стремиться человек, так как именно она несет собой окончательное спасение (глава «Путь к спасению»)³. Для Тургенева мысль о смерти была, несомненно, важна. Но воспринималась ли она как высшее страдание и потому спасительный итог? Скорее в его стихотворениях в прозе слышатся интонации сожаления по поводу того, что старость должна сопровождаться болезнью и физическими страданиями — он воспринимал их именно как физические. И в них он не чувствовал, как Шопенгауэр, чаемого спасения. Примером тому может служить миниатюра «Кубок», которая написана как бы по следам размышлений над книгой философа. Название далеко не случайно, Шопенгауэр писал, что только человеку доступно «действительно осушить кубок смерти» в отличие от всего остального живого мира⁴. Тургенев подхватывает в своем стихотворении не столько метафору, сколько саму мысль философа о торжестве человека в смерти, и предлагает свое видение:

«Мне смешно... и я дивлюсь на самого себя.

Непритворна моя грусть, мне действительно тяжело жить, горестны и безотрадны мои чувства. И между тем я стараюсь придать им блеск и красоту, я ищу образов и сравнений; я округляю мою речь, тешусь звоном и созвучием слов.

Я, как ваятель, как золотых дел мастер, старательно леплю и вырезаю и всячески украшаю этот кубок, в котором я сам же подношу себе отраву» (С., 10, 178).

«Отраву», а не «спасение»...

Словом, размышления Шопенгауэра о старости и смерти были созвучны Тургеневу только по теме, но не по содержанию. В старости и смерти он искал не

¹ Ю.П.Вревская была моложе Тургенева почти на 20 лет (родилась в 1841 году), и их предполагаемая встреча «в старости», о которой писатель размышлял в письме к ней, мыслилась, безусловно, не в буквальном смысле.

² Шопенгауэр А. Собрания сочинений: В 6-ти тт. Т. 4... С. 368.

³ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2. М., 2001. Серия «Памятники философской мысли». С. 616–621.

⁴ Там же. С. 619.

торжества человека и его спасения, потому что они сопровождались, как писал Шопенгауэр, «отмиранием воли», а какого-то иного откровения, не разумно-мыслительного, но сердечно-чувственного, духовного. «Ясность» старости и смерти у писателя и философа была разной.

Кстати, Шопенгауэр резко ограничивал свои ранние и поздние сочинения, свои зрелые размышления называл “*Senilia*”. Тургенев же в “*Senilia*” не только обратился к своему прежнему творчеству, во многом питаясь его мотивами и темами, но и словно снова напоминал себе о своих юношеских поэтических опытах, создав, хотя и в прозе, но «стихотворения», окрашенные лирической, в большинстве случаев элегической, эмоцией.

В исследовательской литературе о «Стихотворениях в прозе» Тургенева давно обращено внимание на то, что с точки зрения жанровой структуры входящие в цикл миниатюры неоднородны. Итоги литературоведческих исканий в этой области приведены в работе С.Е.Шаталова «Проблемы поэтики И.С.Тургенева», где суммируется и обобщается исследовательский опыт в этой области. Автор работы отмечает, что в тургеневских миниатюрах выделяются структурные элементы притчи, басни, сказки, легенды, очерка, зарисовки, диалога, предания, сцены, сна, видения и др. При этом справедливо отмечается, что «в чистом виде вышеуказанные жанры относительно редки в цикле. Все фрагменты лишь тяготеют к определенным жанровым полюсам, причем генетически разнородные жанровые признаки находятся во взаимопроникновении — и прилаживание, слияние их (в новом жанровом единстве стихотворения в прозе) иногда настолько полное, что один и тот же фрагмент оказывается возможным в равной мере соотноситься с различными исходными жанрами»¹.

Ю.Б.Орлицкий, также отмечая жанровую «многоликость» прозаических миниатюр в целом и тургеневских в частности, справедливо обращает внимание еще и на то, что «разные «стихотворения» соотносимы с различными литературными родами: это и лирика, и эпос, и драма». Нельзя при этом не учитывать, как отмечает исследователь, и элементы внехудожественные — критические, публицистические, философские².

Действительно, в «Стихотворениях в прозе» наблюдается тенденция к синтезу родовых и жанровых форм, которая была свойственна творчеству Тургенева всегда и проявилась еще в самом первом его сочинении («Стено»). Сложный жанр «драматической поэмы» не давал молодому, еще не опытному писателю гармонично объединить разные родовые начала и представить универсализм мира, однако выражал общую направленность его художественной мысли.

В “*Senilia*” ярко выражена лирическая составляющая, так как во многих миниатюрах предстает лирически запечатленное переживание, окрашенное общезначимой субъективностью и эмоциональностью. «Лирическая эмоция, — пишет В.Е.Хализев, — это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта чело-

¹ Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С.Тургенева... С. 131–132.

² Орлицкий Ю.Б. Стихи и проза в русской литературе... С. 222.

века»¹. И во многом в силу именно этого лирическая родовая составляющая «Стихотворений в прозе» наиболее полно отвечает ситуации откровения «старческого». «Душевное озарение» (В.Е.Хализев), свойственное лирике, конечно, не равно, но родственно духовному опыту и *ясности* этого откровения.

Тургеневским миниатюрам свойственны и родовые черты эпоса, которые выражаются не только в описательности, повествовании и сюжетности многих стихотворений в прозе², но и в тех качествах эпичности, которые привнесли в их жанровую структуру басня, притча, легенда и сказка. Эти качества заключаются прежде всего в аллегоричности, дидактизме. Однако поучительность тургеневских “*Senilia*” во многом в силу лирической составляющей, непременно сближающей эпического повествователя и лирического героя, не выглядит столь «агрессивной» или даже столь непререкаемой, как, например, в чистой басне или притче с их наглядно-дидактической сюжетикой. Моральные сентенции Тургенева типа «Житье дуракам между трусами» («Дурак») или «Хочешь быть счастливым? Выучись сперва страдать» («Житейское правило») содержат в себе не столько собственно поучительный смысл, сколько запечатлевают (как в лирике) откровенную эмоцию, данную, правда, не мгновенным чувством, а всем субъективным жизненным и духовным опытом автора и его лирического героя. Потому и другие «откровения» тургеневских миниатюр, в которых нет явно выраженной дидактики, во многом ею все же обладают — отчасти благодаря общей аллегоричности стихотворений в прозе. Например, в миниатюре «Без гнезда» сюжет о падающей в море птице рождает, как в басне или притче, своеобразную «субъективную мораль»: «Куда же деться мне? И не пора ли мне — упасть в море?». Интересно, что этот вывод, сформулированный как вопрос, не является и для лирического героя абсолютно бесспорным.

Иногда дидактическое оказывается захвачено лирической эмоциональностью — и во многом именно благодаря этому достигается максимальный эффект воздействия на читателя. В качестве примера можно привести тургеневскую миниатюру «Воробей», где сюжет о храбром воробье, не побоявшемся собаки и спасавшем своего птенца, аллегорический, по своей сути, завершается неожиданным открытием-откровением, которое должно поразить читателя, как бы заново открыть ему глаза на обыденный мир. Ужас и страх, который испытывал маленький воробей перед страшной, большой собакой, оказывался побежден той «силой», что была «сильнее воли» — «любовным порывом» птицы. Не инстинктом, не общей «мировой волей», а его, это-

¹ Хализев В.Е. Теория литературы... С. 309.

² Представляется, тем не менее, глубоко несправедливым выделять некий общий для тургеневских «Стихотворений в прозе» сюжет, который якобы служит основой его цикла, по жанру близкого к поэме, как писал Л.Гроссман, акцентируя внимание на этом термине в работе «Последняя поэма Тургенева». Этим же определением пользуется, однако, в метафорическом значении, что допустимо, И.П.Щеблыкин: Щеблыкин И.П. «Стихотворения в прозе» в контексте этико-философских представлений И.С.Тургенева // Актуальные проблемы изучения литературы и культуры на современном этапе. Саранск. 2002. С. 35.

го маленького воробья любовью: «Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится жизнь» (С., 10, 142)¹. Этот вывод потому и кажется столь неожиданным, то есть обладает качеством открытия, откровения, что сама ситуация «из жизни животных», тем более суетных воробьев, вроде бы не может давать материала для него. Но в этой миниатюре как бы приоткрывается завеса, срывается с глаз пелена — и обретается ясность взгляда и чувства: самое простое, незначительное может таить в себе источник великого. Таким образом, аллегоричность, повествовательность, сюжетность обогащаются лиричностью и, в свою очередь, она обогащается ими.

Драматизм в родовом смысле также проявляется в тургеневских «Senilia». Стихотворение в прозе «Чернорабочий и Белоручка» с подзаголовком «разговор» — не что иное как маленькая сценка, да еще, фактически, в двух актах с временным интервалом в два года. Как «сцены» выполнены и некоторые другие миниатюры, например, «Писатель и критик» и «Разговор», где довлеющее значение отводится диалогу, который перемежается с небольшим авторским текстом, которому, фактически, отведена функция ремарок.

«Писатель сидел у себя в комнате за рабочим столом. Вдруг входит к нему критик». Далее следуют слова критика. После них опять «ремарка»: «Сочинитель спокойно обратился к критику» («Писатель и критик», С., 10, 180).

Начало стихотворения «Разговор» — развернутая «ремарка», описывающая место действия, воссоздающая сценическую обстановку:

«Вершины Альп... Целая цепь крутых уступов... самая сердцевина гор.

Над горами бледно-зеленое, светлое, немое небо. Сильный, жесткий мороз; твердый, искристый снег; из-под снега торчат суровые глыбы обледенелых, обветренных скал.

Две громады, два великана вздымаются по обеим сторонам небосклона: Юнгфрау и Финстерааргон.

И говорит Юнгфрау соседу. <...>».

¹ Возможно предположить, что в этой миниатюре Тургенев намеренно вступает в полемику с Шопенгауэром, который во 2-м томе «Мира как воли и представления» рассказывает о том, как в «жизни рода» «не способных к размышлению животных» реализуется «воля к жизни». Философ приводит множество примеров, подтверждающих это, в частности, из жизни птиц. Они довольно схожи с историей тургеневского воробья, например: «Когда охотник приближается к гнезду, дикие утки, малиновки и многие другие птицы бросаются с громким криком к его ногам, порхая туда и сюда, будто их крылья поражены, чтобы перевести внимание от птенцов на себя»; или «Жаворонок пытается отвлечь собаку от гнезда, жертвуя собой»; или «Ласточки влетали в горящие дома, чтобы спасти птенцов или погибнуть с ними»; или «В Дельфе во время сильного пожара сгорел в гнезде аист, не покинувший своих птенцов, которые еще не умели летать»: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2. С. 520. Несомненно, что тургеневская история была почерпнута писателем из личных наблюдений. Однако, думается, что важнее не параллелизм примеров и сюжетов Тургенева и Шопенгауэра, а акценты: писатель насыщает свою историю аллегоричностью и подчеркивает не волевое, а сердечное движение воробья, защищающего птенца. Не о присутствии в мире бессознательной «воли», а о сердечной «любви» говорила Тургеневу увиденная им сцена.

А далее «сцены» или «акты» сменяют друг друга. Только интервалами между ними служат тысячелетия, которые для самих «действующих лиц», великих гор, оказываются «одной минутой». Завершается миниатюра «ремаркой»:

«Спят громадные горы; спит зеленое светлое небо над всегда замолкшей землей» (С., 10, 128).

Едва ли не логическим завершением общего действия является ощущение того, что «занавес закрылся», спектакль, где ведущей была онтологическая тема, окончен. Концентрация и содержательная плотность текста здесь колоссальная, как и во всех тургеневских миниатюрах.

Таким образом, в “*Senilia*” Тургеневу удалось не только гармонически соединить трудно соединимое, то есть синтезировать разное *содержание* мира, видимое эпосом, драмой и лирикой, но и открыть форму этого синтеза, его своеобразное «золотое сечение». «Стихотворения в прозе» — это малое в большом и большое в малом. Ведь части этого цикла невелики по объему, но обладают особой плотностью и «разнофокусностью» взгляда на мир. Они, несмотря на свою небольшую величину, вмещают очень большие, концентрированные смыслы и, в сущности, говорят о малом, обо всем — и о самом важном. Поэтому «формула» жанра, предложенная Тургеневым, малое в большом и большое в малом, является своеобразным художественно-философским знаком бесконечности, выражающим бесконечность всего — не только Природы, как это было в «Записках охотника», но и человека тоже, то есть жизни в целом. Идея бесконечности, в сущности, это идея Бога, к которой писатель не смог окончательно прийти в жизни, но пришел в искусстве.

Здесь сразу же встает вопрос, справедливо задаваемый многими исследователями, о философских представлениях писателя, выразившихся в этом цикле, о его «концепции жизни»¹. Художественную философию тургеневских «Стихотворений в прозе» принято соотносить с философской мыслью Шопенгауэра, начиная еще с работы Л.Гроссмана. Исследователь полагал, что Тургенев, «жадно вчитываясь» в последнюю эпоху своей жизни в книгу Шопенгауэра «Мир как воля и представление», «узнал, что глазам мудреца жизнь представляется беспрерывным и мучительным обманом, странной смесью глупости, злости и случайности. Голод, смерть, половой инстинкт — вот господствующие силы жизни». Эти мысли, по мнению исследователя, согласовывались с присущим Тургеневу «ужасом перед мировой пустынностью»². В шопенгауэровском ключе рассматривает Л.Гроссман и обнаруживающие себя во многих миниатюрах «Стихотворений в прозе» темы сострадания, красоты и искусства. И в целом исследова-

¹ Головкин В.М. Об одной философской полемике в «Стихотворениях в прозе» // И.С.Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 285–293; Гроссман Л. Последняя поэма Тургенева... С. 101–114; Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев: Мировоззрение, метод, традиции... С. 148–181; Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 112–117; Шаталов С.Е. «Стихотворения в прозе» И.С.Тургенева. Арзамас. 1961. С. 93–114; Щерблякин И.П. «Стихотворения в прозе» в контексте этико-философских представлений И.С.Тургенева... С. 34–40.

² Гроссман Л. Последняя поэма Тургенева... С. 109, 101.

тель считает, что «последняя философия» Тургенева «ковалась под тяжкими ударами этого безотрадного исповедания, и многие фрагменты «Сенилий» кажутся заметками на полях Шопенгауэра». А «любовь, кротость, творчество», как считал Л.Гроссман, рассматриваются Тургеневым, вслед за известным философом, как своеобразный способ «устоять под тяжким бременем хаоса»¹. То есть художественно-философская мысль Тургенева сводится, фактически, к Шопенгауэру.

Однако несомненно, что это не так, и Шопенгауэр может рассматриваться только как один из источников тургеневской мысли, в том числе представленной в «Стихотворениях в прозе», а может — что вполне вероятно — восприниматься как объект для полемики. На полемичность книги Тургенева по отношению к труду Шопенгауэра обратил внимание В.М.Головко², подробно проанализировав аспекты «спора», которые касаются прежде всего вопроса разного отношения писателя и философа к личности. Шопенгауэровское «самоотрицание» личности — в любви, сострадании, жалости, искусстве — было, как полагал исследователь, совершенно неприемлемо для Тургенева. Мысль философа о том, что «настоящее бытие начинается с «умерщвления» своего «я», подлинная жизнь — со слияния с «волей»», именно своей «спорностью» и «проблематичностью» привлекла внимание писателя. Однако В.М.Головко справедливо отмечал, что в тургеневских “Senilia” полемика с Шопенгауэром не являлась самоцелью, и должна восприниматься «как звено в развитии магистральных проблемных линий, обусловивших идейно-художественное единство произведения»³.

Несомненно, что в “Senilia” не мог не сказаться свойственный Тургеневу дуализм мирозерцания. Но писателю удалось преодолеть тенденцию к доминированию одной из сторон этого дуализма: либо бренности всего земного, и человеческого в том числе, либо человеческой прочности. Говоря формально, «Стихотворения в прозе» — и самое грустное и пессимистическое, и самое радостное и жизнеутверждающее произведение. Мысли о метафизической слабости и одновременно прочности человека являются в нем уже не доминантами, к которым устремляется общее движение, но константами, они диалектически согласуются и объединяются в пределах одного художественного целого.

Сущность тургеневской книги, хоть и признает силу фрагментарности, но противится любой одноплановости и однозначности, так как в малом отражено большое. Утверждение и констатация мысли или чувства в каком-то одном ключе, содержит в потенциале диалектику взаимоотношения с другими мыслями и переживаниями. Так, идиллия, представленная в «Деревне», не может исчерпывать и не исчерпывает собой смысл не только целого цикла, но и свой собственный, так как фрагмент, то есть малое пространство текста подразумевает в силу своей содержательной плотности и диалектичности вопрос или сомнение:

«О, довольство, покой, избыток русской вольной деревни! О, тишь и благодать!

И думается мне: к чему нам тут и крест на куполе Святой Софии в Царь-Граде и все, чего так добиваемся мы, городские люди?» (С., 10, 126).

¹ Гроссман Л. Последняя поэма Тургенева... С. 113.

² Головко В.М. Об одной философской полемике в «Стихотворениях в прозе»... // И.С.Тургенев в современном мире. М., 1987.

³ Там же. С. 291, 292.

Как отмечал С.Е.Шаталов, Тургенев иногда «словно бы не доверяет самому себе и выводы сообщает в вопросительной форме, сомневаясь в целесообразности или справедливости познанных законов жизни»¹. Однако это «недоверие самому себе» лишь внешняя сторона диалектичности художественного сознания Тургенева, что прекрасно доказывают следующие строки из миниатюры «Простота»:

«Простота! простота! Тебя зовут святою... Но святость — не человеческое дело.

Смирение — вот это так. Оно попирает, оно побеждает гордыню. Но не забывай: в самом чувстве победы есть уже своя гордыня» (С., 10, 185).

«Вопрос» может не всегда формально наличествовать в тексте миниатюры, но подразумеваться благодаря отмеченной выше и столь важной для тургеневских “Senilia” ситуации откровения, которое всегда чревато неожиданностью и удивлением — и вопрошанием².

Художественный тип освещения жизни, представленный в “Senilia”, учитывает и принимает многоликость мира. В «Стихотворениях в прозе» представлены разные «модусы художественности» (В.И.Тюпа) — от героики с ее воспеванием самозабвенной гордости и сатиры, которая, в свою очередь, часто бывает обратной стороной героики («Сфинкс», «Русский язык», «Проклятие», «Гад», «Мои деревья»), трагизма с его избыточностью личностной свободы, своеволием и бесприютностью в мире («Порог», «Чернорабочий и Белоручка», «Конец света», «Старуха», «Разговор») до идиллического сокрушения о мире и ближнем («Деревня», «Нищий», «Милостыня», «Христос»). Однако они не создают простой суммарной картины якобы дробного и в какой-то мере «беспринципного» эмоционального чувства автора, просто собирающего вместе и запечатлевающего разные лики жизни. Они диалектически сосуществуют в рамках одного художественного целого и не контрастируют друг с другом.

В «Стихотворениях в прозе» целостность и единство всего произведения и отдельных его частей достигается особой элегичностью. Именно этот тип «художественной модальности» служит основанием для гармоничного соединения и разных типов освещения жизни автором, и его противоречивого мировидения. И мировоззренческий дуализм Тургенева в его “Senilia” находит такое жанровое воплощение, в котором, как уже отмечалось, он не оказывается чреват противоречием и, как следствие, движением к одному из полюсов, а целостностью в пределах единого жанрового образования.

Доминирование элегического модуса в «Стихотворениях в прозе» не означает того, что именно жанр элегии в них преобладает. Хотя «жанровые признаки» элегии,

¹ Шаталов С.Е. «Стихотворения в прозе» И.С.Тургенева... С. 74.

² Например, статья Т.Б.Трофимовой «Тургенев и Лермонтов: К проблеме реминисценций “Стихотворений в прозе”» содержит, на наш взгляд, одно из многочисленных доказательств как содержательной емкости, так и внутренней диалогичности миниатюры «Деревня», что обнаруживается в том числе благодаря интересным реминисценциям из стихотворения М.Ю.Лермонтова «Родина», которые присутствуют в ее тексте: Трофимова Т.Б. Тургенев и Лермонтов: К проблеме реминисценций «Стихотворений в прозе» // Спасский вестник. 2002. №9. С. 98–104.

по верному замечанию С.Е.Шаталова, отчетливо выделяются во многих произведениях, наряду с признаками других жанров. В многообразии тургеневских миниатюр ученый находит «чистые элегии в прозе» — «Старик», «Собака», «Камень», «Что я буду думать?», «Как хороши, как свежи были розы...» и др. Чрезвычайно продуктивной представляется мысль исследователя о том, что именно элегизм «следует считать отличительным признаком тургеневского стихотворения в прозе». Как отмечает исследователь, «в элегиях Тургенев осмысляет и воплощает в эмоционально-образную ткань закон бытия»¹. Это действительно так, потому что элегизм открывает правомерность, своего рода «законность», не только переживаний отдельной человеческой личности, ее индивидуальной жизни, но и сопряжен со всеобщим устроением. По справедливому замечанию В.И.Тюпы, элегический герой любит не только своим «уединением», но своей «индивидуальной вписанностью в объективную картину всеобщего жизнесложения»². «Элегическое» чувство человека своего «я» в мире потому и оказывается наиболее близким художественной индивидуальности Тургенева, всегда стремившейся к гармонической модели взаимоотношений личностного и природно-всеобщего.

Вообще элегическое в тургеневском цикле сопряжено как с грустью, что свойственно и собственно жанру элегии, так и с умилением жизнью, не случайно элегическое, как и идиллическое берет начало в сентиментализме³. Свойственная элегизму отстраненность человека от окружающего мира реализуется в «Стихотворениях в прозе» в постоянном временном дистанцировании лирического «я» — «старика» — от молодого и вечно обновляющегося мира. Эта мысль подчеркивается неоднократно («Как хороши, как свежи были розы...», «Дрозд I», «Без гнезда»), но наиболее ярко она высказалась в миниатюре «Чья вина?».

«Она протянула мне свою нежную, бледную руку... а я с суровой грубостью оттолкнул ее.

Недоумение выразилось на молодом, милом лице; молодые добрые глаза глядят на меня с укором; не понимает меня молодая, чистая душа.

— Какая моя вина? — шепчут ее губы.

— Твоя вина? Самый светлый ангел в самой лучезарной глубине небес скорее может провиниться, нежели ты.

И все-таки велика твоя вина передо мною.

Хочешь ты ее узнать, эту тяжкую вину, которую ты не можешь понять, которую я растолковать тебе не в силах?

Вот она: ты — молодость; я — старость» (С., 10, 179).

Однако элегическое малое, «уединенное» мгновение вмещает в себя большое время, как бы следуя общему принципу тургеневских «Стихотворений в прозе», и потому оно, оказывается приобщено к высшим ценностям общей жизни. Вооб-

¹ Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С.Тургенева... С. 138, 139.

² Тюпа В.И. Художественность... С. 478.

³ Как разновидности сентиментальности рассматривает идиллическое и элегическое В.И.Тюпа, он говорит об общей «идиллическо-элегической сентиментальности»: Тюпа В.И. Художественность... С. 479.

ще, в элегическом содержится многое как от идиллии, так и от трагического. Однако трагизм предполагает непреодолимый разлад героя с миром и людьми, а элегизм все же сопрячен им (условно говоря, радость, грусть и красоту своего переживания я дарю миру), но при этом элегизму чужда идиллическая *безграничная* слиянность с общей жизнью. Словом, элегическое учитывало как индивидуально самоценное и неповторимое, так и общезначимое, подразумевало возможность сопряченности людям, природе, миру и жизни в целом. В этой связи представляются совершенно справедливыми замечания Г.Тиме, высказанные по поводу тургеневских «Стихотворений в прозе». Исследователь полагает, что «лирическому герою поздних тургеневских произведений» при непререкаемой значимости индивидуального оказывается «доступно чувство благодарного соединения с природой». Г.Тиме также отмечает своеобразное «смирение» писателя и сглаживание остроты противоречия так называемых «вечных» вопросов в его “Senilia”: шопенгауэровский «примат родового по отношению к индивидуально все меньше задевает Тургенева»¹.

Словом, элегическое всегда чувствует границу между человеческой личностью и миром, но не ощущает их как непроходимые, трагически непреодолеваемые. Именно элегическое мировосприятие является доминирующим в «Стихотворениях в прозе» и гармонизирует мировоззренческую противоречивость писателя. Можно, думается, также говорить об элегической модальности как об уникальной «модели» тургеневской гармонии. Потому в его “Senilia” не взаимоисключают, но дополняют друг друга переживание мгновения личного счастья, радости красоты и искусства («Посещение», «Роза», «Нимфь», «Я шел среди высоких гор...») и социальная религиозность, чувство деятельного добра и участия («Памяти Ю.П.Вревской», «Порог», «Два богача»). Природное, социальное и духовное оказываются совместимы. Они доступны человеку равнозначно и диалектически многообразно, но не бессмысленно хаотично, что объясняется самим многообразием жизни. Бытие человека в мире не выравнивается, не спрямляется и не «округляется», но показывается бесконечно емким, значительным во всех проявлениях — естественной жизни, социального творчества, духовности. И в итоге «Стихотворения в прозе» создают яркую, многообразную, сложную и одновременно простую картину мира.

Онтологический смысл тургеневской книги благодаря опять же ситуации «старческого» откровения, приподнимающей завесу будущего, соприкасается и с эсхатологической темой. Она подчеркивается еще и близостью своего рода апокалипсических настроений многих тургеневских миниатюр («Разговор», «Старуха», «Конец света», «Череп»)². Но в эсхатологической тональности “Senilia” яр-

¹ Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 113, 112.

² С.Е.Шаталов отмечает, что «наиболее заметным в цикле оказывается тяготение к *видению*» как к жанру, который своими корнями «уходит во времена Апокалипсиса» и тесно связан с эсхатологической темой: Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С.Тургенева... С. 132; Шаталов С.Е. «Стихотворения в прозе» И.С.Тургенева... С. 107.

ко выделяется спасительная тема, идущая, однако, не от прямого следования писателем христианским догматам, а от *сердечного* приятия Христа и того пути, который он указал человечеству. В этом смысле у Тургенева, несомненно, было свое видение Христа, воплощающего, в какой-то степени, абсолютную человечность и совпадающее с остро ощущаемым и в России, и в Европе интересом к его личности¹. Однако нельзя не отметить, что Христос не только очеловечивается Тургеневым, как большей частью отмечается в исследовательской литературе, но и человек освещается ликом Христа. Не случайно герой одноименного стихотворения в прозе не столько увидел, сколько «почувствовал», что подошедший к нему в храме человек — Христос. Вообще, лирический герой глазами не может увидеть Христа, его зрительный опыт говорит ему: «Какой же это Христос! <...> Быть не может!». Но сердце и душа подсказывают присутствие Бога в мире, и, быть может, именно поэтому «лицо, похожее на все человеческие лица, — оно и есть лицо Христа» (С., 10, 162). Спасительная тема растворима также и в значимом для тургеневских “*Senilia*” мотиве добра, любви — не в шопенгауэровском смысле отрицания и отречения от своего «я» во имя другого, а в прямом, христианском значении созидания своей души. Нельзя не согласиться с Г. Тиме, писавшей о том, что «долгие годы живя в Европе, овладев европейской культурой и «считаясь» западником, Тургенев, конечно же, сохранил в себе мыслительные, духовные и душевные особенности русского человека»². Исследователь приводит пример из дневника братьев Гонкур, где мемуарист (Э.Гонкур) вспоминает высказывания писателя по поводу «закона», которым руководствуется гуманное западное общество, и русской человечности.

«...Вы люди закона... А мы не таковы... Как бы вам это объяснить? Представьте себе, что у нас в России как бы стоят по кругу все *старые русские*, а позади их толпятся *молодые русские*. Старики говорят свое «да» или «нет», а те, что стоят позади, соглашаются с ними. И вот перед этими «да» или «нет» закон бессилён, он просто не существует; ибо у нас, русских, закон не *кристаллизуется*, как у вас. Например, воровство в России — дело нередкое, но если человек, совершив хоть и двадцать краж, признается и будет доказано, что на преступление его толкнул голод, толкнула нужда, — его оправдают... Да, вы — люди закона, люди чести, а мы, хотя у нас и самовластье, мы люди...».

Он ищет нужное слова, и я подсказываю ему:

— Более человеческие!

— Да, именно! — подтверждает он. — Мы менее связаны условностями, мы люди более человеческие!»³.

¹ Алексеев М.П., Алексеева Н.В. <Комментарии к “Стихотворениям в прозе”>... С. 508.

² Тиме Г. Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И.С.Тургенева: Генетические и типологические аспекты... С. 115.

³ Гонкур Э., Гонкур Ж. Из «Дневника» // И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х тт. М., 1983. Т. 2. С. 270. Не менее показательным примером специфичности русского гуманизма, свойственного, в частности, всей русской литературе, может служить проделанный В.А.Кошелевым анализ знаменитой ссоры Тургенева и Л.Тол-

Будучи гуманистом совсем не в европейском смысле, Тургенев понимал человечность не как разумную законность прав личности, а как душевную и духовную ее свободу и сопричастность миру благодаря любви, добру, творчеству, искусству.

* * *

Тургенев «Стихотворениями в прозе» если не зародил, то укрепил традицию нового жанра в России. К писателям-соотечественникам, предшествующим Тургеневу в этой области, относят не только художников, в чьем творчестве развивалась линия лирической прозы (М.Ю.Лермонтов, Н.В.Гоголь, В.Ф.Одоевский), но и создателей «малой прозы», очерков, рассказов, аллегорий (Г.Р.Державин («Читалагайские оды»), Н.М.Карамзин (лирический этюд «Деревня»), В.А.Жуковский («Мысли на кладбище» и другие прозаические опыты), А.И.Герцен («Отрывки и мысли»))¹. Однако у Тургенева малая прозаическая форма, обладая качествами синтеза в родовой и жанровой областях, несомненным универсализмом смысла, впервые открывала особую содержательность. Она тесно была связана с глубоким, сокровенным видением мира, «старческим» откровением, элегической модальностью. Это был синтез тургеневских художественно-философских исканий.

Дальнейшая судьба этого жанра в русской литературе, не раз становившая предметом внимания исследователей², отличается, на наш взгляд, парадоксальностью. Стихотворения в прозе стали очень популярны на рубеже XIX–XX веков, особенно в творчестве символистов. Впоследствии интерес к этому жанру не то чтобы исчез — в русской литературе XX века есть прекрасные примеры ярких творческих удач в этой области (И.Анненский «Стихотворения в прозе», переводы из Ады Негри, В.В.Розанов «Уединенное», «Мимолетное» и др., М.М.Пришвин «Лесная капель» и др.) — но они все же единичны и по-своему уникальны, как уникальны и тургеневские «*Senilia*». Исследовавшая проблему традиции жанра стихотворений в прозе в литературе русского символизма, Ж.Зельдхейи-Деак писала: «Среди стихотворений в прозе многочисленных авторов рубежа XIX–XX веков нет

стого по вопросу «о филантропии», произошедшей в имени А.А.Фета. Катализатором ее, как считает исследователь, явилась новая жизнь Фета в Степановке и его книга «Заметки о вольнонаемном труде», где много говорилось о предпочтительности разумной законности русскому понятию доброты для новой российской действительности (пореформенной): Кошелев В.А. «Лирическое хозяйство Афанасия Фета и обстоятельства ссоры Тургенева и Толстого // Русская литература. 2001. №1. С. 206–222.

¹ См. сноску №1 гл. 3.

² Галанинская С.В. Способы ритмизации цикла И.С.Тургенева «Стихотворения в прозе» и основные тенденции развития жанра в русской литературе конца XIX – начала XX вв. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 2004; Зельдхейи-Деак Ж. Поздний Тургенев и символисты // От Пушкина до Белого. СПб. 1992. С. 146–169; Иссова Л.Н. Жанр стихотворений в прозе в русской литературе: И.С.Тургенев, В.М.Гаршин, В.Г.Короленко, И.А.Бунин: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Воронеж, 1969.; Орлицкий Ю.Б. Стихи и проза в русской литературе... С. 220–280; Першукевич О.Р. «Стихотворения в прозе» И.С.Тургенева и развитие русской «малой прозы» начала XX в.: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1999.

ни одного цикла, подобного многостороннему “Senilia” Тургенева. <...> Даже маленькие циклы стихотворений в прозе рубежа веков могут быть сопоставлены лишь с той или иной группой внутри «Стихотворений в прозе» Тургенева. Бросается в глаза и другое: в то время как стихотворения в прозе были последними произведениями Бертрама и Тургенева, составляя итог их творческих исканий, в русской литературе рубежа веков <...> немало писателей, напротив, начинали свою творческую деятельность стихотворениями в прозе, предвещающими некоторые элементы их позднейшего творчества, произведений другого жанра¹. Думается, что в этом наблюдении содержится ответ на вопрос о причинах преимущественной слабости последователей Тургенева в этом жанре. Дело в том, что этот жанр требовал не только таланта, художественного опыта, отчасти приходящего с возрастом, но и, возможно, той «школы», того жанрового поиска для передачи бытийного универсализма, что прошел Тургенев на всех этапах своего творчества. В каком-то смысле молодые последователи Тургенева повторяли его собственный путь: он в юности брал пример с Гете и Байрона, пожелав создать «драматическую поэму», охватывающую все стороны жизни. Но из его «Стено» «Фауст» не получился. Однако быть может, подспудно, он всегда был маяком творчества писателя. И в конце своего творческого пути Тургенев своими “Senilia” открыл форму, жанровый потенциал которой был сопоставим с книгой Гете. Содержательность этого жанра нельзя считать исключительно в авторской компетенции одного писателя, но следовать этому жанровому образцу очень трудно.

¹ Зельдхейн-Деак Ж. Поздний Тургенев и символисты... 1992. С. 165.

Заключение

Творчество любого большого художника обладает единством и исполнено внутренним смыслом, который отражается в каждом элементе целого. И хотя изучение жанровой системы писателя во многом сосредотачивается на вопросах разграничения жанров, их дифференциации, потому как именно оппозиция лежит в основе системности¹, все же соотношение элементов в системе, в данном случае жанров, предполагает и идею их взаимосвязи, аспект целостности. Более того, анализ индивидуальной жанровой системы писателя — один из этапов постижения единства созданной им картины мира, позволяющий понять динамику его творческой мысли и в то же время ее сущностное постоянство, во многом находящее свое выражение в сохраняемой сердцевине его любимых жанров.

Предпринятое в настоящей работе исследование жанровой системы Тургенева позволило нам не только говорить о бесспорной уникальности художественного мира писателя, который обладал широчайшим диапазоном жанрового мышления, но и осмыслить внутреннюю логику и целостность его творчества. Основой этой целостности являются ведущие тенденции, своего рода константы, обнаруживающиеся на всех этапах жанровых исканий Тургенева — это *универсализм* художественной мысли и *элегизм* авторской эмоциональности (модальности).

Желание воспринять и осмыслить мир во всем его многообразии было характерно для Тургенева с самых первых лет его писательского пути. Еще в «драматической поэме» «Стено» он поставил перед собой нелегкую задачу выразить все стороны мира и человеческого бытия, о чем говорит попытка родового синтеза, который обнаруживается в этом произведении. Именно такая «всеохватность» соответствовала основной идее поэмы, которая сосредоточилась на коренном онтологическом вопросе о соотношении природного и индивидуально-личностного в человеке и его «метафизической устойчивости».

Человек и мироздание, место человека как индивидуальности и личности в этом мироздании — вот ключевая тургеневская универсалия. Именно она будет определять идейно-философское содержание последующего творчества писателя и его жанровые искания. Думается, что в 1840-е годы им руководило не столько юношеское желание испытать себя в разных родах творчества, сколько настойчивая потребность обрести «опытным путем» тот жанровый угол зрения, который бы позволил ему разрешить загадку бытия. В эти годы он «собирает» свой художественный мир, свое писательское «я» так, словно из Хаоса творит Космос. Жанровый диапазон Тургенева в 1840-е годы настолько широк — он и поэт, и драматург, и прозаик, — что не позволяет сомневаться в желании писателя найти ту художественную форму, которая бы соответствовала его универсальной задаче. Не случайно он как лирический поэт тяготеет к циклической форме, жанровый потенциал которой был сопряжен со всеобъемлющим и всеохватным взглядом на мир. Та же тенденция ощутима и в тургеневской драме, которая в жанровом отношении тяготеет к одному из самых «перспективных» жанров — коме-

¹ См.: Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии... С. 21.

дии, чей уникальный содержательный потенциал раскроется позже в творчестве А.Н.Островского и А.П.Чехова. Очевидно также, что Тургенев-драматург размышлял о коренной реформе театрального репертуара, что само по себе было задачей одной из самых масштабных. Тургенев действительно немало сделал для русского театра, и хотя не создал своей разновидности комедии, как это сделал позже Островский, однако наметил важные перспективы развития жанра — его психологизацию и лиризацию. Резкое охлаждение Тургенева к деятельности драматурга в начале 1850-х годов было связано, скорее всего, с тем, что драматургические жанры не представляли для него того основания, на котором мог укрепиться онтологический универсализм его художественной мысли.

Другой попыткой такого же порядка, в которой ярко выразилось тургеневское стремление к универсализации, явился эпический цикл «Записки охотника». Несмотря на внешнюю обыденность и социальную заостренность темы — Тургенев обратился к описанию жизни русской деревни и прежде всего русского крепостного крестьянина, — ключевым в «Записках охотника» оказывался вопрос о месте человека в мироздании, о его сопряженности с Природой и в то же время его независимости от природной жизни. Писателя интересовало, насколько ее законы были совместимы с личностным началом человека. Однако вскоре Тургенев разочаровался и в жанровом потенциале «Записок охотника». Он оказался перед неразрешимой проблемой: невозможностью выразить средствами данного жанрового образования свое видение места человеческой личности в мироздании. Мир «Записок охотника» оказался миром природы и человеческой индивидуальности, но не личности, а, в конечном счете, именно ее бытие занимало Тургенева. Создать целостную историю современной личности Тургеневу в «Записках охотника» не удалось.

Итак, ни лирические, ни драматические, ни эпические жанры, несмотря на существенные преобразования, связанные с их циклизацией (или репертуарностью), что, отчасти, отвечало тургеневской тяге к «всеохватности», не удовлетворили писателя в 1840-е годы. Только после своей личной писательской «неудачи», как он воспринимает «Записки охотника» в начале 1850-х годов, Тургенев сможет реализовать себя как художник в адекватных для его творческой индивидуальности жанрах — повести и романе. Однако опыт поэта, драматурга, автора рассказов и очерков, стал структурно-стилистической основой его последующей прозы.

Рассмотрение жанровой специфики повести и романа в аспекте изучения жанровой системы творчества Тургенева позволило прийти к выводу об их тесной диалектической взаимосвязи. Причем это диалектическое единство двух жанров зарождалось не в 1850-е годы, а еще раньше, в 1840-е. Роман в этот период рассматривался Тургеневым как жанр, обладающий потенциалом отразить как «стихии общественной жизни», так и процесс становления и развития человеческой личности, то есть этот жанр в его понимании отличался удивительной содержательной объемностью. Он внимательно прислушивался к себе, к своим возможностям романиста, но тогда их в себе не усмотрел — ему в 1840-е годы как художнику была ближе идея циклизации с ее «всеохватностью». Однако «идея», «образ» романа, ассоциировавшиеся у Тургенева, прежде всего, с романом А.С. Пушкина «Евгений Онегин», вызывали в нем желание вести «диалог» с

этим жанром. Несмотря на то, что сам Тургенев в начале и в середине 1840-х годов романов не пишет, «образ» романа незримо присутствует в его творческом сознании. Во многом именно он и вызывает к жизни его стихотворные новеллы («Параша», «Андрей» и др.), в которых складывалась концепция той разновидности тургеневской повести, которая и будет в его творчестве диалектически связана с романом. Это не социально-бытовая повесть, над которой Тургенев также работал («Муму», «Постоялый двор»), и не повесть о печоринском типе героя («Бреттер»), а любовно-философская, где центральной, конфликтообразующей темой станет онтологически освещаемая тема любви. Тургеневская любовно-философская повесть («Дневник лишнего человека», «Переписка», «Затишье» и др.), складывающаяся в его творчестве на рубеже 1840–1850-х годов и, возможно, даже несколько раньше («Андрей Колосов», «Два приятеля»), формируется в художественном сознании Тургенева как диалог с романом, прежде всего с пушкинской его разновидностью. Хотя структурно она, в свою очередь, восходит к другим жанрам, в том числе и к стихотворной новелле, и к элегии, и к очерку.

Тургеневская любовно-философская повесть формировалась благодаря диалогу с романом, и в дальнейшем именно этот диалог стал основой прочной жанровой парадигмы «повесть–роман» в творчестве писателя. Этот по своему характеру *диалектический* диалог двух жанров, двух «противоположностей», существующих «в единстве», стал возможным и даже необходимым для Тургенева-художника не только в силу особенного влияния на него философии Гегеля, хотя данный факт имел особое значение в его творческой жизни. Диалог повести и романа отражал специфику оригинальной художественной мысли писателя, связанной с особенностями его мировоззренческого дуализма. Этот дуализм выражался в разных сферах жизни Тургенева — его личной судьбе, идейных предпочтениях, своеобразном свойстве религиозности, которое характеризовало писателя как «страдающего атеиста». Вообще дуализм Тургенев считал «коренным законом всего существующего», определяющим все сферы жизни — природу, человека, историю.

В художественном творчестве мировоззренческий дуализм писателя, основывающийся на невозможности однозначного ответа на вопрос о «метафизической устойчивости» человека, выражался прежде всего в особой реализации тургеневской концепции человека. Так как человек представлял, с точки зрения писателя, сущность двойственную — в нем сосуществовали и проявлялись разные черты, гамлетовские и донкихотские, — в своих повестях и романах он предлагал разное видение, разный ракурс рассмотрения амбивалентной человеческой природы. Однако изображение характера героя предполагало доминирование, своего рода активизацию в нем либо одной, либо другой грани, не исключая и наличие противоположной черты. Таким образом, тургеневская концепция человеческой личности определяла концепции героев в повести и в романе, которые были различны между собой, но находились в диалектической взаимосвязи. Онтологический трагизм тургеневской повести, авторская установка на «метафизическую неустойчивость» и, в конечном счете, «лишность» человека подразумевали гамлетовскую доминанту героя. В романе в герое активизировалось донкихотское начало, а романная картина мира была чужда онтологического и исторического

трагизма и пессимизма. Сюжетная судьба героев романа, внешне напоминающая судьбу героев повестей, могла восприниматься как трагическая, если бы не авторский монологизм, сущностная романная черта, и выражаемая им вера в метафизическую прочность человека, его души и духа, «центробежную» силу человеческой любви, доброты, сострадания.

Таким образом, в романе и повести, сначала более на уровне диалога «идей» этих жанров, а затем, начиная с 1850-х годов — на уровне замыслов художественных произведений и их реализации, получила наиболее адекватное выражение тургеневская установка на «всеохватность» постижения человеческой жизни, истории, бытия. Тургенев как писатель наиболее полно реализовался в жанрах повести и романа, которые, в свою очередь, тоже развивались, каждый внутри своей жанровой парадигмы, при этом оставаясь между собою в жанровом «диалоге». Представить себе Тургенева только романистом или только автором повестей невозможно, потому что тургеневская повесть «живет» романом, а роман «живет» повестью, выражая диалектику художественной мысли писателя.

Если многообразие жанровых форм творчества Тургенева 1840-х годов было своего рода подобием собирания из Хаоса его художественного «я», а диалог повести и романа, отличавший все последующее творчество писателя, можно назвать периодом диалектического развития и расцвета художественно-философской мысли писателя, то одна из его последних жанровых новаций представляет собой синтез многих жанровых процессов.

В «Стихотворениях в прозе» представлены все ключевые темы и мотивы предыдущего творчества Тургенева, и во многом уже поэтому произведение отличается содержательной объемностью. Именно в «Стихотворениях в прозе» Тургеневу удалось гармонически соединить, синтезировать разные родовые значения: его прозаическая миниатюра являла собой и эпические, и драматические, и лирические качества и свойства, то есть видела и показывала мир в его «всеохватности» и универсальности. Гармонически соединялись в пределах одного художественного целого и разные грани протигоречивой мысли Тургенева о мире, составляющие особенность его мировоззренческого дуализма, которые реализовывали себя в повести и романе. В «Стихотворениях в прозе» равно присутствуют вера в «метафизическую прочность» человека и сознание его «метафизического ничтожества». Эти «крайние грани» мировоззрения писателя реализуются в «Стихотворениях в прозе» уже не в качестве доминант, но гармонично сосуществующих констант.

Художественный синтез тургеневских “Senilia” заключается еще и в том, что писателю, использовавшему весь свой творческий опыт и прозаика, и поэта, и драматурга, удалось создать единство разнородных, казалось бы, элементов, частей цикла. Жанровая форма «Стихотворений в прозе» — это малое в большом и большое в малом. Этот ключевой принцип реализуется в “Senilia” как на уровне отдельных миниатюр, так и в рамках принципиально незавершенного целого цикла, означая идею бесконечности. Этот же принцип равноценности малого и большого проявляется на уровне проблематики: жизнь частная и всеобщая, человек и мироздание, бытовая обыденность и онтологические универсалии не разделены непреодолимой границей. Все равнозначно и важно. В «Стихотворениях в прозе» явлен мир во всем его много-

образии, диссонансах и гармонии, указывающей спасительный путь из эсхатологического ужаса, казалось бы, непримиримых противоречий.

В целом, жанровая система творчества Тургенева в оппозиции ее масштабных «элементов», жанров, и их внутренней динамике представляется глубоко своеобразной, особенно при возможном ее соотнесении с жанровыми системами других русских писателей XIX века.

Единство тургеневской картины мира обусловлено также преобладанием в произведениях писателя элегической тональности (модальности). Она начала формироваться еще в ранних тургеневских элегиях и медитациях. Однако впоследствии из жанрового свойства элегическое становится чертой, характеризующей ценностный мир художественных произведений Тургенева, отличает особенность присутствия «я» художника в мире.

Элегическое настроение, элегическое мироотношение объединяют между собой разные жанры творчества Тургенева: присутствуют не только в романах и повестях, в «Стихотворениях в прозе» и ранней лирике, но и в стихотворных новеллах, многих тургеневских комедиях. В этом смысле лирический опыт Тургенева оказался для него чрезвычайно важным и вовсе не только ученическим этапом, так как элегическая интонация присутствия художника в мире выработалась именно тогда. Безусловно, она далеко не исчерпывает идейно-эмоциональную специфику творчества Тургенева, ведь элегическое в художественном мире писателя существует наряду с идиллически-созерцательным и драматическим в романах, трагическим в повестях, комическим и сатирическим в стихотворных новеллах — интонационная палитра тургеневского творчества чрезвычайно широка. Однако именно элегическая тональность обладает постоянством и устойчивостью. Она позволяет писателю выразить ценность и красоту как «уединенной» человеческой личности, так и ее «индивидуальной вписанности в объективную картину всеобщего жизнесложения» (В.И.Тюпа). Думается, что во многом в силу довлеющей элегической модальности творчество Тургенева в целом не воспринимается читателем как «трагический лик» писателя¹, потому что элегическое как бы вопреки трагизму человеческого бытия или же его возможной идиллической неразрывности с природной жизнью, приходящей в противоречие с самоценностью человеческой личности, указывает путь, по которому могут гармонично выстраиваться отношения человека, народа, истории, природы, вселенной.

¹ Бем А.Л. Мысли о Тургеневе // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 373–378.

Беляева И.А.

Система жанров в творчестве И.С.Тургенева

Начальник редакционно-издательского отдела
Д.В.Громов

Редактор
Н.А.Соломатина

Компьютерная верстка
О.Г.Арефьева

Формат 60x90 1/16. Усл. печ. л. 15,75.
Тираж 500 экз.

Московский городской педагогический университет
Редакционно-издательский отдел
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный пр., 4

Изготовлено ООО фирмой «Ин-Кварто».
119034, Москва, Курсовой пер., 17.
Тел. / факс. 111-87-88.