МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

И. С. Тургенев и время

Сборник статей

Томск
Издательский Дом Томского государственного университета
2019

Часть I. И. С. ТУРГЕНЕВ: ЛИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР

И. С. ТУРГЕНЕВ: АФФЕКТЫ ЛИМИНАЛЬНОСТИ

Н. В. Хомук

Национальный исследовательский
Томский государственный университет

> …Я писатель переходного времени – и гожусь только для людей, находящихся в переходном состоянии.
>
> *И. С. Тургенев*

I

Положение Тургенева, как и типичного для него рефлексирующего интеллигентного героя, характеризуется двойственностью, противоречивостью и лиминальностью: это «“русский европеец”, живущий на грани двух культур и объединяющий их в своей личности»[1]. «С одной стороны – формирующее воздействие наднациональной по своей сущности духовной культуры, которая прививает герою интересы, потребности и стремления современного цивилизованного мира. С другой стороны – российский “общественный быт”, дикий, косный, отсталый, мир, в котором этим интересам, потребностям и стремлениям просто нет места. И в точке их встречи – человек, буквально раздавленный двумя столкнувшимися силами»[2].

Портретные характеристики Тургенева включают в себя лиминальность разного плана: моложавость и черты старости[3], богатырство телесного облика и болезненность[1].

---

[1] *Маркович В. М.* Избранные работы. СПб., 2008. С. 263.

[2] Там же. С. 265.

[3] А. Фет так характеризует облик 35-летнего Тургенева: «Несмотря на свежее и моложавое лицо, он за это время так поседел, что трудно было с точностью определить первоначальный цвет его волос» (И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 154). В дальнейшем все цитаты из этого издания приводятся в тексте с указанием в скобках после литеры «В» номера тома римской цифрой и через запятую номера страницы арабской цифрой.

> Тургенев иногда объявлял, что он очень болен, что у него какая-то необычайная болезнь, что у него внутри головы, в затылке что-то сдирается, что точно какие-то вилки выталкивают ему глаза... Он хохлится, охает, а потом разговорится, развеселится и забудет о своих недугах. Мы в таких случаях потихоньку подсмеивались, что у нас Бог "закапризничал", как балованный ребенок. Но ребенок он был добрый – каприз у него скоро проходил. На этот раз он чувствовал бушеванье морских волн в голове (В. II, 70).

Любовь Тургенева к Полине Виардо и жизнь на краю «чужого гнезда» представляли для современников удивительную странность личности писателя, далекого от привычной потребности семейно-бытового жизнеустроения. «"Человек с раздвоенной душой" (Гершензон), Тургенев "по природе своей алкал женской любви и ласки", однако был не в состоянии претворить любовное желание в осуществленную, "торжествующую" любовь»[2].

В жизни Тургенева мы встречаем множество эпизодов неожиданного выражения так называемых «стенических аффектов». Так, например, Тургенев-помещик разбирается в распрях своих крестьян с мельником по разделу земельных участков:

> Я пригласил и его к себе для переговоров с крестьянами по поводу спорных межей. Мельник согласился прийти. Крестьяне собрались на площадке перед моим домом. Явился мельник – пошли перекоры. Когда он стал доказывать, что спорная земля его, то я сделал coup de théâtre и вынес старый, верный план. Мельник струсил, но трусить стал и я: из крестьянской толпы, стоявшей за мной, послышался глухой гул, и она стала напирать – мельник вдруг весь съежился и побледнел. Я оглянулся – и сам похолодел. Глаза у мужиков как-то посоловели и выражение лиц сделалось совсем особенное – я ожидал, что вот эта толпа, разъяренная, сейчас бросится вперед и растерзает мельника. Но тут на меня вдруг нашло вдохновение: я бросился к мельнику, затопал на него, закричал, обещал его согнуть в бараний рог, в Сибирь со-

[1] «Уже в то время Тургенев отличался той физической силой, которую сохранил до старости. Посещая залу гимнастики, он, в свою очередь, стал вытягивать из стены машину, указывавшую по градусам силу каждого. Тургенев не токмо вытащил машину до последнего градуса, но совсем вырвал ее из стены. Англичане подхватили его на руки и понесли с триумфом» (В. I, 195).

[2] *Полубояринова Л. Н.* «Лишний человек» как «третий лишний», или «Во чужом пиру похмелье» (тургеневский герой-рассказчик в свете мазохистского фантазма) // Новый филологический вестник. 2007. № 1 (4). С. 73–83.

слать... Я сам не помню, чего не наговорил... Мельник молил о пощаде. У толпы отлегло. «Го... го... го», – послышался за мною смех, – и я вздохнул – прошло: теперь никого не убьют (В. II, 193).

В тяготении к позиции посредника-примирителя, своего рода «моста», тургеневское Я ослабляет позиции своих личностных индивидуально-содержательных установок, что ведет к захвату со стороны каждой из антагонистических противоположностей, которые это Я хотело уравновесить, культурно интегрировать. От этой неудачи в Я возникает аффектированная гиперрезонация «усиления», так сказать, психологическая аранжировка. Напрашивается применительно к этому случаю выражение «У страха глаза велики», которое можно пояснить тем, что «личное» невольно при этом жертвует тем силам или сталкивающимся позициям, по отношению к которым это Я лиминально. И тогда Я склоняется к переводу такой конфронтации в театральную имитацию, компромисс своей личной (медиальной) репрезентации этой «Сциллы и Харибды». Внутренне сочувствуя мельнику, тем самым внутренне присваивая себе «личностный» залог жертвы как право внешне реализовать против нее действия противной стороны, Я нейтрализует эти действия своим исполнением. Театральная форма репрезентации (а за ней последует обязательно и художественное преломление в рассказывании) замещает собой свершение реального, становится неразличимым квазисобытием упорядочивания. То, что реализовалось, не разрешило собой антагонизм, а создало форму консервации его перманентности, перевело из разрушительной или неисповедимой историчности сбывания в разряд случая-картины и тем самым, запечатлев, «остановило». Условием для перевода в такую «промежуточную» для Я и мира форму является аффектированный выход из собственных субъектных границ: Я отдает себя Другому, но тем самым внутренне им владеет, и Я отдает себя сверхличной силе, наделяет Иное для диалога с ним «лицом» – антропологической «маской» для компромисса упорядочивающей коммуникации, без которой непосредственный контакт в этом «треугольнике», в котором Я оказалось между Другим и Иным, был бы невозможен.

Конечно, сама интерпретация данного примера и выводы, к которым она приводит, могут показаться слишком отвлеченными и уводящими от «эмпирического» объяснения, но они направлены на прояснение философских контуров проблематики лиминальности и аффекта, исключительно важной для семиотического (т.е. означающего что-то собой) поведения Тургенева как человека и как писателя.

Эпизод ссоры Тургенева с Толстым в аспекте темы аффекта заслуживает особого внимания. Мировоззренческая позиция Толстого определялась кардинальной личностной ревизией и максималистским отказом от всех внешних конвенций и регламентаций, которые несла культура. Он исходил только из своего конкретного опыта, определяемого материалом непосредственной жизни. А для Тургенева, наоборот, непосредственная жизнь виделась стихийной и неупорядоченной; самоопределение личности в ней было возможно только благодаря формам культуры (т.е. оформленным смыслоформам, преодолевшим релятивизм и энтропию времени). В этом заключается главная причина расхождения этих двух писателей, которую Б. Зайцев выразил кратко так: «Тургенев любил культуру, искусство, всякие утонченности и "хитрости". Толстой все это отвергал»[1]. Толстому претила артистическая преднамеренность Тургенева в самовыражении (позерство) и отношение его к другим как потенциальным реципиентам его транслирования чего бы то ни было в форме артефакта (впечатлений, идей, человеческих отношений и пр.). Из-за этого даже телесный облик Тургенева Толстой саркастически уподоблял деланной «риторической фигуре»:

> В Тургеневе он распознал многосторонний ум и наклонность к эффекту – последнее особенно раздражало его, так как искание жизненной правды и простоты и *здравомысленности* существования составляло и тогда идеал в его мыслях. Он находил подтверждение своего мнения о Тургеневе даже в физиологических его особенностях и утверждал, например, что он имеет фразистые ляжки (В. I, 100).

Или как в другом случае затрагивает тему «ляжек» Тургенева при стычках двух «друзей» в своем пересказе Д. В. Григорович:

> – Вы себе представить не можете, какие тут были сцены. Ах, боже мой! Тургенев пищит, пищит, зажмет рукою горло и с глазами умирающей газели прошепчет: «Не могу больше! у меня бронхит!» и громадными шагами начинает ходить вдоль трех комнат. «Бронхит, – ворчит Толстой вослед, – бронхит – воображаемая болезнь. Бронхит это металл!» Конечно, у хозяина – Некрасова – душа замирает: он боится упустить и Тургенева, и Толстого, в котором чует капитальную опору «Современника», и приходится лавировать. Мы все взволнованы, не

[1] *Зайцев Б. К.* Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1999. Т. 5. С. 95.

знаем, что говорить. Толстой в средней проходной комнате лежит на сафьяновом диване и дуется, а Тургенев, раздвинув полы своего короткого пиджака, с заложенными в карманы руками, продолжает ходить взад и вперед по всем трем комнатам. В предупреждение катастрофы подхожу к дивану и говорю: «Голубчик Толстой, не волнуйтесь! Вы не знаете, как он вас ценит и любит!»

– Я не позволю ему, – говорит с раздувающимися ноздрями Толстой, – нечего делать мне назло! Это вот он нарочно теперь ходит взад и вперед мимо меня и виляет своими демократическими ляжками! (В. I, 165).

Такой внутренний антагонизм не мог не привести к взрыву. Вот как это событие передает А. А. Фет:

Утром, в наше обыкновенное время, то есть в 8 часов, гости вышли в столовую, в которой жена моя занимала верхний конец стола за самоваром, а я в ожидании кофея поместился на другом конце. Тургенев сел по правую руку хозяйки, а Толстой по левую. Зная важность, которую в это время Тургенев придавал воспитанию своей дочери, жена моя спросила его, доволен ли он своею английскою гувернанткой. Тургенев стал изливаться в похвалах гувернантке и, между прочим, рассказал, что гувернантка с английскою пунктуальностью просила Тургенева определить сумму, которою дочь его может располагать для благотворительных целей.

– Теперь, – сказал Тургенев, – англичанка требует, чтобы моя дочь забирала на руки худую одежду бедняков и, собственноручно вычинив оную, возвращала по принадлежности.

– И это вы считаете хорошим? – спросил Толстой.

– Конечно; это сближает благотворительницу с насущною нуждой.

– А я считаю, что разряженная девушка, держащая на коленях грязные и зловонные лохмотья, играет неискреннюю, театральную сцену.

– Я вас прошу этого не говорить! – воскликнул Тургенев с раздувающимися ноздрями.

– Отчего же мне не говорить того, в чем я убежден, – отвечал Толстой.

Не успел я крикнуть Тургеневу: «Перестаньте!», как, бледный от злобы, он сказал: «Так я вас заставлю молчать оскорблением». С этим словом он вскочил из-за стола и, схватившись руками за голову, взволнованно зашагал в другую комнату. Через секунду он вернулся к нам и сказал, обращаясь к жене моей: «Ради бога извините мой безобразный поступок, в котором я глубоко раскаиваюсь». С этим вместе он снова ушел (В. I, 206).

В данном эпизоде «филантропия» как готовая форма гуманистического преодоления социального антагонизма – починка одежды бедняков – для Тургенева «идеальная» форма социально-культурного гуманизма, а для Толстого недолжная, пустая и фальшивая форма, исключающая человеческую подлинность настоящего чувства и отношения (и даже добропорядочность). Толстовское отрицание таковой формы (а значит, исходя из контекста ситуации – и воспитание Тургеневым своей дочери) воспринимается как отрицание его, Тургенева, личности, как отрицание всего того, что ее определяет в собственных глазах и глазах окружающих, видимо, в краткий момент ослепления аффектом, это Тургеневым воспринимается как потеря самоидентичности. Поэтому это вызывает неконтролируемый взрыв-аффект, неожиданно толкающий Тургенева к нарушению правил «благопристойности» межличностного общения.

«Их отношения – одна из труднейших и любопытнейших психологических загадок в истории русской литературы. Какая-то таинственная сила влекла их друг к другу, но, когда они сходились до известной близости, отталкивала, для того, чтобы потом снова притягивать. Они были неприятны, почти невыносимы и вместе с тем единственно-близки, нужны друг другу. И никогда не могли они ни сойтись, ни разойтись окончательно»[1].

Культ эстетической формы довлел над Тургеневым в юности. Это отделяло его от окружающих, возвышало тургеневское Я.

«В начале пятидесятых годов Тургенев производил иногда неприятное впечатление на тех, кто не знал его близко, и проявлял некоторые странности в обществе» (В. I, 80); «...он в это время нам всем казался странен» (В. I, 209); «Когда Иван Сергеевич увлекался, на него находило точно затмение, и он терял чувство меры» (В. I, 236); «В голове моей мелькнуло, что никто лучше Тургенева не оправдывает мнения о сумасшествии поэтов» (В. I, 179–180).

О странности Тургенева подробно пишет В. Н. Топоров в своей известной книге[2]. Свидетельств подобного поведения молодого Тургенева множество:

«Изменчивость, неустойчивость тургеневского характера и поведения, черты, воспринимавшиеся многими современниками как только отрицательные (например, А. Я. Панаевой), Анненков объясняет неиз-

[1] *Мережковский Д. С.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 38.
[2] *Топоров В. Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.

бывной художнической жаждой новых впечатлений, свойственной писателю» (В. I, 442). Это «подтверждает только факт двойственности в артистических натурах с выдающимся творческим талантом. Такие натуры как бы вмещают в себе два отдельные существа, не только не схожие между собою, но большею частью совершенно противуположного характера: одно выражается внешним образом и принадлежит жизни; другое скрывается в тайнике души и служит только творчеству» (В. I, 237). Уточняя эту установку, В. Н. Топоров пишет об аполлоничности Тургенева (С. 8); о двух природах (ночной и дневной) (С. 11); о расхождении слова (идеи) и дела (что имеет отношение к тому, что наблюдалось у романтиков) (С. 26)[1].

Мир представлялся писателю враждебным и неупорядоченным, чему противопоставлялись культурная регуляция, педантичное следование ее порядку: «Тургенев отличался наклонностью к порядку в окружающих вещах. Он не иначе садился писать самую простую записку, как окончательно прибравши бумаги на письменном столе» (В. I, 158); «Во всей его обстановке поражала доведенная до педантизма аккуратность» (В. II, 317). Мнительность Тургенева в отношении состояния своего здоровья напоминает гоголевскую: «…ему подали бульон, так как он боялся всего жирного и пряного» (В. I, 158).

Другой аспект нарушения Тургеневым эмоциональных и поведенческих рамок в культурно-социальном общении касается его обостренного внимания к вторжению античеловеческих стихийных сил Неведомого или небытия, не поддающихся никакому влиянию со стороны человека. Это касается болезней и смерти, которая полностью уничтожает и тем самым обессмысливает человека и его жизнь. Я. П. Полонский удивлялся:

> Странный ты человек, Иван, – говорил я ему. – Ведь холера, если она есть, в трехстах верстах от нас. – Это всё равно, – отвечал он как

[1] Странность Тургенева, в понимании В. Н. Топорова, проявляется при конфликте той или иной регламентирующей семантической системы в ее столкновении с внешней социально-культурной упорядоченностью при нарушении Тургеневым ее конвенций. И тогда его поведение становится «неприличным», а в крайних своих проявлениях – скандальным. В такой интерпретации социально-бытовому противостоит у молодого Тургенева эпатаж эстетизма (эстетические фикции-фантазмы, нарушающие меру реальности и человека), нарушение «дневного» аполлонического Тургенева должно понимать (регламентировать) со стороны «ночного». Но такая «двусторонность», т.е. «двоемирие» семантических зон, имеет под собой мифологическое основание, к которому склоняется В. Н. Топоров, объясняя природу тургеневских странностей.

бы расслабленным голосом, – хотя бы в Индии... Запала в меня эта мысль, попало это слово на язык, и – кончено! Первое, что я начинаю чувствовать, это судороги в икрах, точно там кто-нибудь на клавишах играет. Как я могу это остановить – не могу, а это разливает по всему телу тоску и томленье невыразимое. Начинает сосать под ложечкой, я ночи не сплю, со мной делаются обмирания... и затем расстраивается желудок. Мысль, что меня вот-вот захватит холера, ни на минуту не перестает меня сверлить, и что бы я ни думал, о чем бы ни говорил, как бы ни казался спокоен, в мозгу постоянно вертится: холера, холера, холера... Я, как сумасшедший, даже олицетворяю ее: она мне представляется в виде какой-то гнилой, желто-зеленой, вонючей старухи. Когда в Париже была холера, я чувствовал ее запах: она пахнет какой-то сыростью, грибами и старым, давно покинутым дурным местом. И я боюсь, боюсь, боюсь... И не странное ли дело, я боюсь не смерти, а именно холеры... Я не боюсь никакой другой болезни, никакой другой эпидемии: ни оспы, ни тифа, ни даже чумы... Одолеть же этот холерный страх – вне моей воли. Тут я бессилен (В. II, 390).

При аффекте воображение особым образом управляет соматическим состоянием, которое в своем переживании внешне-запредельного к Я состояния холеры замещает его (задает культурно-фикциональную срединную форму) образом старухи – антропологической «маской» страшного Иного, как бы своими характеристиками получающей антропологическую «прописку», в своей репрезентативной форме снимающей реальное сбывание (или временное «дление») неразрешимого конфликта Я и Иного.

Сам Тургенев признавался: «...я жалкий человек, стихии управляют мной» (В. I, 219). Подобное ослабление личной воли позволяло пропускать через себя скрытые силы. Это порой рождало у Тургенева астенические аффекты (тоска, ужас, бессилие) – паралич любой личностной активности (когда человек «застывает»). Я. П. Полонский в своих воспоминаниях приводит рассказ Тургенева:

Раз на Ивана Сергеевича утром напала какая-то странная тоска. – Вот такая же точно тоска, – сказал он, – напала на меня однажды в Париже – не знал я, что мне делать, куда мне деваться. Сижу я у себя дома да гляжу на сторы, а сторы были раскрашены, разные были на них фигуры, узорные, очень пестрые. Вдруг пришла мне в голову мысль. Снял я стору, оторвал раскрашенную материю и сделал из нее длинный – аршина в полтора – колпак <...> и когда колпак был готов, я надел его себе на голову, стал носом в угол и стою... Веришь ли, тоска стала про-

> ходить, мало-помалу водворился какой-то покой, наконец мне стало весело <…> Колпак этот я берегу – он у меня цел. Мне даже очень жаль, что я его сюда с собой не взял (В. II, 393).

В. Н. Топоров обращает внимание на «стояние» к стене (т.е. непротивление человека, «замирание»). Но обращает на себя внимание культурная форма, в которую переключается аффект, – «колпак». За этой формой, безусловно, сохраняются «карнавальные» конвенции «дурацкого колпака». Опять-таки важно, что он сооружается из «бытовой» близкой «домашней материи», его сооружение и стояние в нем – это своеобразный культурный перформанс, в котором исполнитель одновременно является внутренним зрителем и тем самым освобождается от подчиненности тому, *что* он этим показывает. Колпак сохраняется, потому что становится своеобразным культурно-ритуальным «оберегом».

Тургеневская личность медиальна. И ее состояния открыты вторжению Ничто. «В конечном счете, состояние потерявшего себя человека – это “отяжеление”, “оцепенение” <…> Отяжеление-оцепенение – результат полного подчинения личности Неведомому, “замещения” ее. <…> Такой очутившийся во власти Неведомого впавший в оцепенение, замещенный человек обречен на то, чтобы сомнамбулически вглядываться в нечто, завладевшее его Я»[1]. В сюжетах «таинственных повестей» эксплицируется момент «представления», в ситуации которой драматично не совпадают в показывающем Я тело, внутреннее Я и культурный «образец».

Иное в восприятии Тургенева лишалось метафизических предметно-ценностных констант, теряло тем самым свою упорядоченность (ценностное место), погружалось в саму действительность, утаивалось ею, становилось нерегулируемой враждебной стихией, таинственно выступающей то здесь, то там, способной сделать чужим и тревожно-сбивающим в своей непостижимости любое близкое антропологическое явление.

> Однажды ночью, когда я уже собрался лечь спать, а жена моя писала письмо, к нам в дверь постучался Иван Сергеевич.
>
> С выражением не то испуга, не то удивленья, вошел он к нам в своей коричневой куртке и говорит: «Что за чудо! стучится ко мне в окно какая-то птичка, так и бьется в стекло. Что делать?»

[1] *Фаустов А. А.* Динамика русской литературы первой половины XIX века: дис. … д-ра филол. наук. Воронеж, 1998. С. 264, 265.

> Жена моя пошла с ним в его кабинет и минут через пять приносит в руках своих маленькую птичку, гораздо меньше воробья, с черными очень умными глазками. Птичка эта тотчас же влетела в комнату, как только открыли окошко; сначала не давалась в руки, но потом, когда ее поймали, очень скоро успокоилась, только поворачивала головку и поглядывала то на Тургенева, то на жену мою. Какая это птичка – Тургенев не мог сказать; он знал только, что птички эти появляются в Спасском перед осенью. <…>
>
> В этом посещении птички Иван Сергеевич готов был видеть нечто таинственное (В. II, 395).

Такое противопоставление антропологического бытия и Иного, не только как внешних пространственных сфер, но как внутренней меры существования отдельного живого явления, обостряло в тургеневском сознании чувство границы, на которой ценность, сущность, внутренняя правота этого отдельного крайне уязвимы и неустойчивы и от этого относящаяся к ним в своем видении личность аффектирована непредустановленной ничем трагической возможностью соотношения в окружающем сущего и Ничто.

Пассаж «про паучков» интересен не только эпатажем тургеневской эстетической способности противопоставлять нейтральному «слепому» взгляду на вещи свой художнический преобразующий эти вещи взгляд, но и характером художественной визуализации, в которой ощутимо то деление, которое Р. Барт в своей книге «Camera Lucida» применительно к фотографии определил как *studium* и *punctum*: первое относимо к кодифицируемой призме видения объекта, а второе – субъективно отмечаемая некодируемая деталь («укол», «удар»), которая и создает аффектированную связь реципиента с образом. Так и Тургенев часто вводит такую деталь-сингулярность как «странность», выпадающую из какой-либо ценностной системы:

> Но странности появлялись у Тургенева и при веселом настроении и тогда уже походили на шалость. Так однажды вечером у нас в доме он долго сидел молча. Низко нагнувшись, свесив голову, он долго разбирал руками свои густые волосы и вдруг, приподняв голову, спросил: «Случалось вам летом видеть в кадке с водою, на солнце, каких-то паучков? Странных таких...». Он долго описывал форму этих паучков и потом замолк. Ответа он не ждал, его и не последовало (В. I, 80–81).

Примечательно, что через одержимость видения таким сингулярным объектом он как бы вытесняет то, в чем находится, – то антропо-

логическое единство общего, в котором увиден. Он через видение Я вбирает что-то, что его наделяет особой индивидуацией. Он пугает и отталкивает своей лиминальностью: это вроде бы простая часть эмпирической реальности, но в своей странности и потаенности она украдкой «выпрастывает» из себя Неведомое. И в результате отчуждает эти ценностные для себя параметры, гипнотизируя своей «чудовищной», отпавшей от всего сингулярностью. Часто благодаря «самопроизвольной сингулярности», которую можно определить как «гипнон», Тургенев привносит в свои изображения другое, отличное от единого масштаба измерение, подтекст, самопроизвольное «выглядывание» чего-то странного[1]. В других случаях эта сингулярность-гипнон не обязательно «чудовищная», но выступает своей странностью и суверенной активностью, нарушающей ценностную «однородность» общего (портрета, пейзажа, жеста и пр.).

Ценностная нестабильность в агностически воспринимаемом Тургеневым мире помещает явление в ценностное расслоение и противопоставление уровней бытия (природы, культуры, антропологического мира, ноуменального), и это задает условие аффектированного контакта. Слова Тургенева, что нет ничего страшнее обыкновенной жизни[2], следует понимать именно в этом ключе, а не только в плане ее враждебной по отношению к человеку бессмысленности самой по себе. Поэтому, как заметил Мопассан, «можно было подумать, что жизненная реальность вызывала в нем какое-то болезненное ощущение» (В. II, 259). Страшна жизнь своей обыденностью; страшна смерть своей бездной, страшна Природа своим надчеловеческим превосходством и закрытостью для человека. У позднего Тургенева такое виденье реально-

[1] «В то время как одни элементы системы пытаются приспособиться к неожиданностям и сюрпризам среды, другие несогласованно реагируют уже на это приспособление. Равновесие на одном уровне формирует своеобразное неравновесное «подполье», андеграунд системы. И. Пригожин и И. Стенгерс называют такие элементы «сомнамбулами» или «гипнонами», поскольку «в состоянии равновесия они движутся как бы во сне, “не замечая друг друга”. Каждый из гипнонов может обладать сколь угодно сложной структурой... но в состоянии равновесия их сложность обращена “внутрь” и никак не проявляется “снаружи”»; «Гипноны возникают как реакция на неадекватность системы в целом, как эхо этой неадекватности. Именно гипноны-маргиналы становятся носителями лиминизации, возрастающей в условиях кризиса» (Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб., 2003. С. 198).

[2] «– Ничего нет страшнее, – говорил он однажды, – страшнее мысли, что нет ничего страшного, все обыкновенно. И это-то самое обыкновенное, самое ежедневное и есть самое страшное» (В. II, 362).

сти, выворачивающее ее изнанкой «чудовищного», выражается в устных рассказах в духе экспрессионизма XX в.: «Как сейчас помню, это было в Лондоне, – пришел я в гости к одному пастору. Сижу я с ним и с его семейством за круглым столом, разговариваем, – а между тем мне все кажется, что я у них через кожу, через мясо вижу кости, череп... Мучительное это было состояние. Потом прошло» (В. II, 70).

Я. Полонский говорит о том, что Тургенев «постоянно обнаруживал крайне безотрадное, пессимистическое миросозерцание» (В. II, 391). «Никак не мог он помириться с тем равнодушием, какое оказывает природа – им так горячо любимая природа – к человеческому горю или к счастью, иначе сказать, ни в чем человеческом не принимает внимания <...> Что бы мы ни делали, все наши мысли, чувства, дела, даже подвиги будут забыты. Какая же цель человеческой жизни?». Тургенев признавался: «Для меня в непреложности законов природы есть нечто самое ужасное, так как я никакой цели, ни злой, ни благой, не вижу в них» (В. II, 371). Тургеневский агностицизм отражается вот в таком его замысле рассказа: «Но вообразите себе несчастных людей, которые никогда этого голоса не слышат, которые не знают, откуда они пришли, куда идут, знают только, что они родились и должны умереть» (В. II, 84).

> – Смотрите, сколько рож кругом, – сказал Тургенев. – Знаете, как я разочаровался в вечности? Это было дорогой, в дилижансе, – сидел я, сидел, осмотрелся и подумал: неужто все они могут иметь претензии на вечную жизнь! И с тех пор перестал верить в вечность!
>
> – А прежде верили? – спросила я.
>
> – Ну, и прежде-то вера у меня была не очень крепка.
>
> – Если бы верить в вечность, было бы слишком страшно умирать, – вырвалось у меня.
>
> Тургенев быстро на меня взглянул и призадумался.
>
> – Да, – произнес он медленно, – вечность страшна <...> Как подумаешь, что все кругом будет исчезать, все прежнее, все прошлое, а ты умереть не можешь... Хотя так же и полное уничтожение ужасно... (В. II, 72).

Окружающая прозаическая жизнь раздражала Тургенева своей самоуспокоенной бессмысленностью, которой она захватывала и уподобляла себе отдельную личность в ее чувстве собственной духовной исключительности. Из-за этого вдруг какая-нибудь мелочь виделась Тургеневу в другом свете: «Я его об одном просил: сделайте милость, Зиновьев, не застегивайте при мне сюртука! Так он важно пуговицы

застегивал, что на нервы действовал» (В. II, 63). Р. Якобсон в своей известной статье «Заумный Тургенев» обращается к сцене аффекта Тургенева в лондонском клубе:

Осевший в Англии Н. М. Жемчужников, брат поэта, пригласил Тургенева пообедать «в одном из высокотонных клубов», где писателя немедленно «обдало холодом подавляющей торжественности» и где вокруг обоих пришельцев принялись священнодействовать трое дворецких.

Вот, в передаче Соллогуба, ядро тургеневского повествования о достопамятном клубном «пассаже»: «Я чувствовал, что у меня по спине начинают ходить мурашки; эта роскошная зала, мрачная, несмотря на большое освещение, эти люди, точно деревянные тени, снующие вокруг нас, весь этот обиход начинал выводить меня из терпения». Близился апогей. «Мною вдруг обуяло какое-то исступление; что есть мочи я ударил об стол кулаком и принялся как сумасшедший кричать:

– Редька! Тыква! Кобыла! Репа! Баба! Каша! Каша!»[1]

Аффект связан с катастрофичностью, в ходе которой Другой выпадает из уготованных ему позиций в глазах Я и стремится аннулировать Я, лишить его ценностных основ. Самодовольство и пустота окружающего личность людского множества оборачиваются ценностной аннигиляцией Я: его «не видят», низводят до себя, и это вызывает аффект как сопротивление небытию в лице бессмыслицы упорядоченного окружения.

«Мочи моей нет!» – гласит, согласно Соллогубу, тургеневский комментарий к заклинательному экспромту: «Душит меня здесь, душит!.. Я должен себя русскими словами успокоить!» Так непритязательная баба с кашей оказывается победоносно противопоставлена троим величественным дворецким и двоим обедавшим в зале джентльменам «еще более одеревенелого вида». Женский род и пол в тургеневском выпаде контрастируют с мужским укладом чопорного клуба.

Связка сельских овощных имен, перерастающая в исступленную тягу к бабе-вершительнице и каше, вершинному достижению русской народной кулинарии, отвечала на *священнодействия* («другого слова, – говорит Тургенев, – я употребить не могу»), творимые троицей дворецких, походивших гораздо более «на членов палаты лордов, чем на дворецких»[2].

[1] *Якобсон Р.* Заумный Тургенев // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 250.
[2] Там же. С. 252.

Сказывается боязнь не внешней враждебной силы, а действия ее изнутри человека, она завладевает им, она становится его внутренним началом. Спасение в репрезентации, в дискурсе (устный рассказ, пересказ, отделение негативно властного от себя в слове): «в Тургеневе – собеседнике и рассказчике, как в артисте на сцене, всегда чувствовалась забота о форме» (В. II, 14).

Вот важное для Тургенева слово: *артист*. Оно для него полно смысла, в нем – целая программа жизни, в нем же – и самый стиль его быта, его поведения. Толстой был человеком архаистическим, старомодным, человеком давно отошедшей эпохи – и в этом была отчасти его жизненная и художественная сила. Тургенев был человеком «вчерашним» – в этом была его слабость или, если угодно, «трагизм». Обе эти позиции имеют свой исторический смысл (именно с этой стороны я беру биографические факты и в этом смысле употребляю слово «человек») и свою закономерность. Вся литературная деятельность и самая жизнь Тургенева были построены на уверенности в существовании особой профессии или особого качества – «артистизма»[1].

Тургенев очень любил рассказывать перед другими лицами (даже в кругу французских писателей он сохранял за собой первенство рассказчика) вне зависимости от степени личной близости со слушателями. То есть его рассказы – не форма общения. Специфика коммуникации Тургенева: он «артист», для которого важны слушатели (запечатление и выражение «своего» делает его явлением действительности – явной или скрытой от обычного взгляда).

А. Ф. Кони свидетельствует: «Раза два, придя перед обедом, Тургенев посвящал небольшой кружок в свои сновидения и предчувствия. Это были целые повествования, проникнутые по большей части мрачной поэзией, за которою невольно слышался, как и во всех его последних произведениях, а также в старых – “Призраках” и “Довольно”, – ужас перед неизбежностью надвигающейся смерти» (В. II, 122).

Предварительная «формула» аффекта, специфически результирующего лиминальность, позволяет внести существенную коррекцию в смыслообразование тургеневского «жизнетекста» и его художественного творчества (повести). Семантизация тургеневского «акта» странного обычно проводится постфактум, и по отношению к странному эта семантизация расслаивается и становится релятивной, т.е. сама стран-

[1] *Эйхенбаум Б.* Мой временник. Маршрут в бессмертие. М., 2001. С. 96.

ность акта стремится быть перекрытой, семантически «снятой», этим сам акт в своем «чудовищном» характере перформативности не относим к предметной семантизации.

У Тургенева «являлись удивительные фантазии: он то просил у нас всех позволения кричать, как петух, влезал на подоконник и действительно неподражаемо хорошо кричал и вместе с тем устремлял на нас неподвижные глаза; то просил позволения представить сумасшедшего. Мы обе с сестрой радостно позволяли, но Наталья Александровна Герцен возражала ему.

– Вы такие длинные, Тургенев, вы все тут переломаете, – говорила она, – да, пожалуй, и напугаете меня.

Но он не обращал внимания на ее возражения. Попросит у нее, бывало, ее бархатную черную мантилью, драпируется в нее очень странно и начинает свое представление. Он всклокочет себе волосы и закроет себе ими весь лоб и даже верхнюю часть лица; огромные серые глаза его дико выглядывают из-под волос. Он бегал по комнате, прыгал на окна, садился с ногами на окно, делал вид, что чего-то боится, потом представлял страшный гнев. Мы думали, что будет смешно, но было как-то очень тяжело. Тургенев оказался очень хорошим актером; слабая Наталья Александровна отвернулась от него, и все мы вздохнули свободно, когда он кончил свое представление, а сам он ужасно устал» (В. I, 211).

Акты-аффекты Тургенева близки варианту «юродского» как «обратного» или перевернутого поведения, но юродского, как бы «потерявшего» или «перешагнувшего» интерпретационный код своей «обратности». Потеря прямого кода и семантической зоны, к которой адресуется акт, оборачивается расслоением: 1) когда выражаемое таким актом можно одновременно относить к разным рассогласованным семантическим планам (нарушается внешняя система адресации); 2) когда «составные» части этого акта «живут по-своему», т.е. рассогласуются (нарушается внутренняя система адресуемого). Но это еще не аффект, это лиминальность, а аффект (аффектированность как та или иная его степень) сопровождает возможность «разрешения» лиминальности в ее промежуточности перехода, как неразличимость смысловой определенности и проблематизации относимого к ней смыслообразующего порядка. Аффект – абсолютизация инаковости как таковой.

II

Позиция И. С. Тургенева в литературе определялась прежде всего его романами. В социально-критической установке реализма важны отношения героя со средой (эпоха, тип русской натуры и пр.), социально-исторический контекст события, философско-культурный контекст; характер объективирует собой те или иные условия, и тогда судьба его показательна. Жанровая форма романа опирается на цельность жизни как имманентную драматическую корреляцию образа мира и судьбы человека, соотносящейся с национальным хоровым началом. У Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского образ мира фундирует идейная сущность, в которой антропологическое и онтологическое должны совпасть или вступить в драматически-диалогическое равновесие. У Тургенева такое равновесие невозможно принципиально. «Тургеневские романы не обнаруживают высшей целесообразности бытия. Категория “общей жизни”, характерная для Толстого и в определенном варианте не чуждая Достоевскому, явно не свойственна художественному сознанию Тургенева»[1]. Ценностный Абсолют, в котором бы мир объединялся, оцельнялся, у Тургенева исключается. Отсюда на личность падает нагрузка, которой не было даже в романтическом типе (романтизм опирается на предметную выраженность метафизических универсалий, а у Тургенева они устанавливаются отношением Я).

Романная центрация на герое (моноцентризм) является художественной осью в трех первых тургеневских романах (хотя тип соотношения героя и мира в них различен): «ни в одной повести Тургенева нет таких ярких и крупных типов – выразителей общественного самосознания, – какими являются центральные герои его романов»[2]. Повести Тургенева составляют контрапункт к его романам: «тургеневский роман не только на уровне хронотопа, но на всех своих уровнях строится принципиально отличным от повести образом»[3]. В романе «поскольку эта личность укоренена во времени и в определенном смысле действительно является исторической, то ее драма всегда сопряжена с идеологической проблематикой», а «в повести не может быть сюжетно выраженного идеологического напряжения»[4]. «Для повести характерно

[1] *Маркович В. М.* Указ. соч. С. 151.
[2] *Батюто А. И.* Тургенев-романист. Л., 1972. С. 251.
[3] *Ребель Г. М.* Тургенев в русской культуре. М.; СПб., 2018. С. 99.
[4] Там же. С.100.

единство точки зрения, как правило, субъективно окрашенной (большинство повестей Тургенева написано от первого лица), в романе же мы видим мир не только сквозь объективную авторскую призму, но и глазами разных героев, в разных ракурсах, что и создает дополнительный объем, полноту и достоверность образа»[1]. В тургеневской повести нет хорового образа мира[2]. Принципиальна маргинальность и лиминальность героя повестей. Тургеневу свойствен интерес к человеку, выпавшему из мира, маргинального и не столько даже в социальной его позиции, сколько в тотальной («Живые мощи», «Бригадир», «Несчастная»). Он лишен малейших связей, внутренне одинок, закрыт в себе, отчужден и при этом максимально зависим. При таких условиях в этой нагрузке на личностное отношение – залог аффектированности.

«В повестях Тургенева, полных динамики, вслед за взглядом на прошлое, события разрешаются драматическим взрывом»; «…завершает повесть всегда сцена: разгром усадьбы Харловым, удар хлыстом в “Первой любви”, самоубийство Теглева. Неудачное свидание в “Асе”, казнь в “Жиде” – именно этими драматическими событиями завершается повесть»[3]. Подобный взрыв – результат высшего напряжения сопротивления человека и разрешения его конфликта с миром.

Повести Тургенева выводят образ личности к иному уровню репрезентативности, чем в романах, за ней – определенный комплекс общественно-культурных и природно-бытийных сил. Для творческого импульса Тургеневу важно лицо[4], но социально-культурная его репрезентация и типологизация являются побочным фактором, в отличие от романов.

«По мнению большинства исследователей, представления Тургенева о месте человека в мире, предопределившие его художественную концепцию личности, колебались между идеей о внутренней хаотичности человеческого “я”, его обусловленности иррациональными силами – и стремлением этот хаос гармонизировать»[5]. Человек – и часть мира, и то, что вне всего – метафизики, религии, материальности. Ча-

[1] *Ребель Г. М.* Тургенев в русской культуре. М.; СПб., 2018. С. 91.

[2] Исключение составляет цикл «Записки охотника», в котором хоровой народный мир резонирует в каждой отдельной повести.

[3] *Рыбникова М. А.* Один из приемов композиции у Тургенева // Творческий путь Тургенева. Пг., 1923. С. 120, 123.

[4] «Мне, чтобы вывести какое-нибудь вымышленное лицо, – говорил Тургенев, – необходимо избрать себе живого человека, который служил бы мне как бы руководящей нитью» (В. II, 75).

[5] *Фомина Е.* Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева. Тарту, 2014. С. 34.

ще всего герой находится в лиминальном состоянии: «…когда человеку за “видимым” открывается “сущее” и собственное существование переживается им как пограничное, выступающее “за пределы сущего”»[1]. Таким образом, образ «лица» определяет новое средочие разошедшихся онтологических начал.

Аффект как результат лиминального положения человека активно фундирован ранним реализмом (Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Бальзак, Диккенс). Романтическое «двоемирие» переводится из внешней хронотопической во внутреннюю ценностную демаркацию, что проблематизирует ценностное «место» человека и составляющие его образа.

Маркировка прочерчивает те или иные границы. Но у Тургенева через героя, а особенно героя-наблюдателя, «Я-отношение» существенно репродуцирует это условие: оно и сохраняет границы, и во внутреннем своем движении их преодолевает, создает остроту и освобождается от них, смещает фокус, получает для себя другой имманентно полный источник в отношении Я к Другому (в этом отношении сливаются смерть, любовь, красота). В этом слиянии заключается источник их как универсалий (не как изначально метафизических содержаний). В такой ситуации возможна трансценденция субъективности через особую сопричастность к Другому (и отзыв Другого на Я) как точки отсчета нового трагического единства разошедшихся начал и продолжающихся таковыми быть в этом трагическом единстве. Часто зона Другого через фабульное и словесное оформления задает уникальность человека как феномена преломления различных сил жизни, ее неохватываемости ни событием, ни словом. Дело не в личностной загадочности, а в самом субъекте, его художественном статусе. Другой в изображении Тургенева и детерминирован жизнью (аспект социально-критического реализма), и в ином ключе как бы отделен от всего в своей суверенной уникальности. И эта специфическая граница отдельного существа как «вещи в себе» постоянно чувствуется.

Я и Другой часто составляют особый симбиоз[2]. Парность – существенный принцип повестей (в романах вклинивается идеологический и

[1] *Ермакова Н. А.* Ландшафт смерти в произведениях И. С. Тургенева // Критика и семиотика. 2010. № 14. С. 121.

[2] Проекции «близнечного мифа» репродуцируются в разнообразной парности тургеневских героев, представляющих собой два полюса для двуединого персоналистически-онтологического образа бытия (оно не имманентно антропологично, а структурировано человеком, вмещающим в своем образе те или иные его силы, получающие мифологиче-

мировоззренческий параметр). При установке на антропологический мир принцип парности существен для раннего периода («Хорь и Калиныч», «Два приятеля», «Бретер», «Андрей Колосов» и др.). В поздних повестях это уже не равные в своей взаимодополнительности и драматичном противопоставлении части (как «инь и янь», на которых держится антропологический мир повести); этот принцип значительно усложняется («Чертопханов и Недопюскин», «Пунин и Бабурин», «Часы»).

Создается спектр отношений повествователя (или созерцающего Я) к Другому. Эти отношения «выпадают» из системы мира (как внешнеупорядоченного, так и внутреннего субъективного), они не охватываются, не прочерчиваются его градациями (этико-нравственными, идеологическими, прагматическими) и заведомо ставят такое Я повествователя в лиминальную позицию по отношению к реальному участию в мире (акт действия или осознания).

Внутренний контакт Я–Другой рождает ощущение совершенно иных отношений. Нужно особо отметить, что любые критерии в отношениях Я и Другого (прагматика, этика, сопереживание и сочувствие, какая-то внешняя и внутренняя помощь) отступают в сторону. Результирующая этих отношений отстоит от конвенций общежития (социального и культурного). Это сказывается не только в плачевных финалах rendez vous в тургеневских сюжетах, но и в том, что ситуация и характер контакта размывают определенность того, что может дать Я Другому. Поэтому особый акцент ставится на самой специфике этой обращенности Я к Другому, для которой нет внешних конвенций (социально-культурных, этико-характерологических, психологических), нет готового опыта, все рождается из живой, как бы уходящей в собственную непроговариваемую глубину этого контакта-обращенности, а после может получать лишь вторичные интерпретации от субъекта.

Наиболее определенно характер таких отношений конденсируется в любовном сюжете, в котором важны Я, Она и Он. Слово «любовь» применительно к отношениям в мире Тургенева невольно суживает или, точнее, «предметно» направляет мысль, тяготея к издавна введенным еще современниками писателя стереотипам, которым, как ни странно, тургеневский мир сам готов соответствовать, удовольствоваться этой «предметностью» мысли, поскольку живет и показывает, не договаривая, сохраняя за собой «внутреннюю возможность» (этим,

ские константы), как бытия вторичного по отношению к большому неупорядоченному бытию, с которым связан тургеневский агностицизм.

наверное, объясняется контраст смутной полноты читательских впечатлений и контрастная ей четкость культурно-идеологического или филологического комментария). Отношения Я – Он – Она не только собой корректируют внешние регламентации (культурно-общественные, этические, семейно-родовые[1], психологически-типовые), но попросту развертывают свое ни на что не похожее содержание, в котором хоть как-то, но маячит это обязательное «втроем» («Два приятеля», «Три портрета», «Три встречи», «Ася», «Чертопханов и Недопюскин», «Часы», «Пунин и Бабурин» и т.д.). И в этом легко можно было бы увидеть влияние жизненной ситуации Тургенева в семействе Виардо, но в творчестве это открывает другую содержательность человеческих отношений, можно сказать, другую их «гносеологию».

«Жид» – первая повесть у Тургенева, в которой явно выражена проблема «аффекта лиминальности». Рассказчик, полковник Николай Ильич, обращается к своей военной юности. В его рассказе тема военного распорядка подчеркивает унификацию коллектива, к тому же, что важно для фабульных событий, военные условия заостряют границу свой/чужой. Привлеченный карточным выигрышем Николая Ильича, ему предлагает свои услуги еврей по прозвищу Гиршель, который «то и дело таскался в наш лагерь, напрашивался в факторы» (4, *109*), предлагает герою привести ему за плату девицу: «– Такая красавица, ваше благородие, такая!.. – Гиршель опять закрыл глаза и вытянул губы» (Там же). Тайный договор рассказчика с Гиршелем предполагает личную инициативу нарушения внешнего порядка, которая для каждого участника имеет вполне определенные цели: деньги – для Гиршеля, «эротическое наслаждение» – для Я. Но в ходе реализации все существенно меняется. Женщина-товар выступает в парадоксальном совмещении своих семантических полюсов: от зоологических метафор, указывающих на примитивный ее материальный интерес, а также внутреннюю ее закрытость как «вещи в себе», до выражения идеальной красоты, загадки жизни в сверхчеловеческой избыточности природной непосредственности, силе и очаровании.

[1] В повестях Тургенева нет семейных отношений, нет той эмпатии, благодаря которой возможна настоящая семья и которой она в свою очередь определяет связи человека с другими людьми. Тургенев сосредоточен только на тех отношениях, которые исходят из личности «самой в себе». В повестях это особенно заметно. Деспотические силы выходят за рамки собственно семейного («Фауст», «Несчастная», «Часы»). Налицо маргинальность Я по отношению к тем связям, которые санкционированы в семейно-родовом и социально-общественном. В сюжетах обращается внимание на странные отношения (мать–дочь в «Фаусте»; отец–-сын в «Первой любви»; сын–мать в «Сне»; отец–дочь в «Жиде», «Несчастной»).

То, что в качестве «товара» отец приводит дочь, а Я этого не знает (и, следовательно, не знает читатель), привносит подтекст интимности в контакт Я и Гиршеля. Подтекст со стороны отца мы не знаем, но он ощутим в «противительных» жестах и нюансах поведения Гиршеля при «свидании» рассказчика с Сарой, а со стороны Я этот подтекст «интимности» нарушает «пользование товаром» – выражается поклонение с целованием руки, при котором Сара своего рода «Прекрасная Дама». Я оказывается «между» пользованием благом («объектом») и восхищением, которое «очаровывает», в котором перед нами «снятый субъект». Такое положение сопровождается усилением аффектированности (оно отражается в «Бретере», в «Истории лейтенанта Ергунова»). И Гиршель, и Я оказываются в ситуации «застревания» между двух позиций, которые тем не менее эти персонажи собой выражают, но в силу этого внутренне оказываются избыточнее по отношению к этим ценностным позициям, которыми они захвачены. Эту взрывоопасность рождает достигнутая избыточность (свобода) при реальной охваченности единственными для них ценностными формами выражения, ощущаемыми как относительные, недостаточные или фальсифицирующие саму эту избыточность. Компромиссом при такой разрывающей в разные стороны двойственности становится театральный жест или театральные интенции освобождения от зависимости при ее «противоречивом» исполнении. В данном случае театральное самовыражение или явно формально отчуждено от подлинного внутреннего (поза-обман), или содержит интенцию актер/зритель (исполнитель/наблюдатель) как возможность внутреннего превосходства по отношению к зависимости от противоречивого содержания.

В сюжете объектом необычных впечатлений для рассказчика, выбивающих его из колеи обычной жизни простого воина, становится Сара, с ассоциативной перекличкой с пушкинской «шамаханской царицей», «продаваемая» красавица, которая в интимной встрече с Я должна «исполнить» человеческую симпатию и любовь как условие «лично-гуманистической» близости, как источник, перевешивающий «товарно-покупные» обстоятельства отношений Я к Другому как объекту. В результате и те и другие конвенции (гуманизм в интимно желанном своем изводе и объектно-целевой характер) подрываются [1].

[1] Такие тона ситуации в «Двух приятелях»: жена как объект выбора и, с другой стороны, как часть возможной личностно-жизненной полноты героя; эта двойственность

Расслоение и «застревание» Я между этими формами связи, своего рода «апория» (как безвыходное положение между тем, что дано в опыте ситуации, и тем, что предписывается внешней упорядоченностью, логической или ценностной).

Кодовый «состав» ситуации: за Гиршелем – отталкивающее прозаически материальное (профанное); демонически-знаковое («договор с дьяволом» – лермонтовские ассоциации не только с эксплицированной в рассказе «Тамбовской казначейшей», но и со «Штоссом», а также универсальный для Тургенева код «Фауста»); и аннулированная человечность (ничтожество), всегда чем-то самозамещаемая.

«Шпионство» (еврей тайком срисовывал на бумажку военные позиции) – это другая степень нарушения для Гиршеля, который следует денежному принципу нейтрализации своего/чужого и для которого это просто «опасный товар». Два действия Гиршеля выражают его установку на «вненаходимость» по отношению к своему/чужому. Два акта его активности (привод дочери за плату и шпионство) «равны» по отношению к границе своего/чужого, но в случае с «дочерью-товаром» эта граница оказывается личной и главной (поэтому знание этого открывается перед рассказчиком в момент казни злополучного жида).

«Шпион» Гиршель в аффекте в своих горячечных призывах и мольбах к Николаю Ильичу стремительно «производит» его в генералы (т.е. замещает генерала-немца, отдавшего приказ о повешении, тем, кому он уже за спасение своей жизни предлагает дочь), в предсмертных обращениях жида к Николаю Ильичу сказывается в отношениях этих двоих двойственность конвенций «денежных договорщиков» и чего-то «родственного» (через Сару).

В этом рассказе оценочная идентификация обращена к человеку со стороны «императивов» (война, красота, страсть[1]), отчуждающих его, перешагивающих через его непосредственную природу. И даже предсмертные корчи и ужимки Гиршеля лишают окружающих однородного к нему отношения: «Он был действительно смешон, несмотря на весь ужас его положения. Мучительная тоска разлуки с жизнью, дочерью, семейством выражалась у несчастного жида такими странными,

«промежуточности» относится и к «другу», и к самому герою, бегущему в финале от этой «лиминальности» за границу и там погибающему на дуэли.

[1] В рассказе по существу лиминирована страсть (не только через деньги/торг), но как механизм, которому оказывается подчинен человек, по отношению к которому он не властен.

уродливыми телодвижениями, криками, прыжками, что мы все улыбались невольно, хотя и жутко, страшно жутко было нам. Бедняк замирал от страху...» (4, *123*). Жесты Гиршеля выражают страх личности и обезличивающий автоматизм медиума смерти в его «пляске святого Витта», а реакция окружающих «реципиентов» в «эхе» аффектированности отчасти вовлекает и освобождает их как зрителей «действа», коего они сами подневольные участники.

Смех над жертвой звучит и в новелле Н. Готорна «Мой родич, майор Молинью»; к этому коллективному осмеянию присоединяется внутренне сочувствующий своему «казнимому» родственнику герой, что сопряжено для него с аффектом отчуждения от своего гуманно-человеческого и противовольным автоматизмом внешней реакции, что сродни состоянию «смерти» и выражает непреодолимое замыкание гуманно-личностного и бесчеловечно-автоматического и отрыв от неразрешимости этого противоречия. У Тургенева в этом переживании объединены участники. «В истории с Гиршелем снова проявляются доброта и человечность рассказчика»[1], которые, следует добавить, не только сталкиваются с чем-то противоположным и «испытываются» им, но претерпевают внутреннюю коллизию лиминальности.

В очерке Тургенева «Казнь Тропмана»[2] аффект касается не противоречия сочувствия и смеха над жертвой. Сам порядок вовлеченности повествователя в обряд казни ставит его в позицию лиминальности как момента несовместимых зависимостей (лично-гуманного и массово-обезличенного): одновременной отстраненности от них и охваченно-

[1] *Гитлиц Е. А.* Структура и смысл рассказа Тургенева «Жид» // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1990. С. 64.

[2] «Средневековое варварское действо изображено здесь в холодной и точной, «набоковской», стилистике двадцатого века – Тургенев написал документально скрупулезное и в то же время художественно впечатляющее ***приглашение на казнь,*** в котором есть и описание гильотины, с ее зловещей «стройностью длинной, внимательно вытянутой, как у лебедя, шеи», с ее большим плетеным кузовом темно-красного цвета, в который палачи «бросят теплый, еще содрогающийся труп и отрубленную голову»; есть и предчувствие-предвидение того момента, когда по покорно склоненной во время стрижки волос «тонкой, юношеской шее», «раздробляя позвонки, пройдет десятипудовый топор», – иными словами, по всему тексту разбросано, ***раздроблено*** описание казни, но самый ее момент, наступивший после того, как на приговоренного кинулись палачи, «точно пауки на муху», и «он вдруг повалился головой вперед и подошвы его брыкнули», – самый этот момент Тургенев не увидел, потому что – ***отвернулся.*** Это и ставится в вину. Но одно дело, когда счет предъявляет бывший каторжник Достоевский (бывших каторжников не бывает, пишет Лев Шестов), и совершенно другое – когда писателя упрекает ученый<…>» (*Ребель Г. М.* Указ. соч. С. 195).

сти ими в их взаимоисключающем единстве гуманистического и формально-официозного исполнения юридического права.

Аффектированность возникает в точке пересечения ценностно-бытийных зон, в которой проблематизируется (в пределе аннигилируется) их прежняя ценностная продуктивность при невозможности их преодолеть. Личность уже не может поступать, следуя ценностным установкам «извне», а также установкам «от себя». Тем самым аффект, относящийся к такой страдательной апории, создает трагические условия.

В тургеневских романах возможно восстановление эпической целостности априори со стороны человеческой общности, различного рода связей. Начиная с «Дневника лишнего человека» в повестях усиливается тенденция внутреннего «отрыва» героя как условие его лиминальности по отношению к объектно-субъектному типу взаимодействия.

«Дневник лишнего человека» выражает внутреннюю коллизию существования тургеневского человека, проблему его ценностной самоидентичности:

Если, на взгляд Добролюбова и Чернышевского, «лишний человек» психологически прочно связан со своей классовой средой, то для Тургенева это прежде всего человек, оказавшийся в конфликте со своим социальным окружением. Обнаруживается конфликт очень глубокий, обязательно ведущий к драматическим последствиям. Тургеневский «лишний человек» тщетно пытается найти для себя место в обществе: ему не даются ни наука, ни служба, ни хозяйство, ни семейные отношения. И все это оценивается как проявления психологической несовместимости с любыми реально существующими социальными условиями[1].

Герой оказывается на границе человеческой нормы: это «определенный тип психологии – болезненной или, во всяком случае, несколько аномальной»[2]; тургеневский «лишний человек» заеден рефлексией и «ничего непосредственного» в нем нет. Естественные чувства, естественные отношения с людьми для него затруднительны или недоступны[3].

Сюжет несчастной любви «лишнего человека» способствует «гамлетовской» рефлексии тотального отчуждения Я («лишности»), что будет характерно для других произведений (за социальным просвечивает экзистенциальное). Эта проблема ценностного места отразится в

[1] *Маркович В. М.* Указ. соч. С. 262.
[2] Там же.
[3] Там же.

положении тургеневского повествователя, фиксирующего события и при этом вскрывающего, заново «производящего» их своим созерцанием, не только проживающего события, но и генерирующего их перед лицом тенденций бытия, разрушительных по отношению к миру Я. И эта генерация предполагает не только идеальные возможности искусства (в чем Тургенев родствен Флоберу: у обоих писателей художественная структура решает онтологические задачи по отношению к эмпирии). Но генерация привлекает другие возможности самой личности (преображающих объект интенций и бытийной медиальности). Как указывал А. П. Чудаков, «склонность к “наблюдательству” у тургеневских героев, рассказчиков сохраняет черты авторской интенциональности и носит характер не “пассивной созерцательности”, но “страстного визионерства”»[1]; «Всякое описание Тургенева двунаправлено – на объект восприятия и на сам процесс восприятия, на его способы, особенности, характер возникающих при этом чувств, *т.е. в конечном счете на сам воспринимающий субъект*»[2]. Это видение (всегда маркированное как конкретно-индивидуальное) в видимом открывает универсалии, которые пронизывают его, просвечивают сквозь реальное, но, в отличие от романтизма, природа этих универсалий не объектно-метафизична, т.е. без личностного варианта бытия метафизика не существует сама по себе. Острота их «выглядывания» из эмпирического явления всегда сопровождается той или иной степенью аффектированности.

Тургеневскому человеку непосредственно от себя к другому Я к его внутренней подлинности выйти невозможно. Требуется выйти за свои границы, привлечь «другое»: нужно другое зрение от лица текучей природы явлений. Поэтому это имеет большую или меньшую степень аффектированности[3].

---

[1] *Чудаков А. П.* Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992. С. 89.

[2] Там же. С. 84.

[3] «Аффект исходит из тела и возвращается в то же тело: это нулевая степень вызова и ответа, аутоэротическая рефлексия, описавшая полный круг, восприятие самого себя»; «Аффект, прежде чем репрезентировать внешнее (объект, другого, мир), прежде чем вообще предположить что-либо вне себя, метит внутреннее: он маркирует психическую глубину, *отличную* от действий и слов, ориентированных вовне.

Аффект, всегда сопровождая восприятие внешнего объекта, сам невидим, потому что он только *психикализирует телесное возбуждение* со стороны субъекта, ускользая от схватывания и отличаясь от схватывания объекта. Аффект превращает телесное движение влечения в предварительное, в буквальном смысле под-лежащее, субъектное, условие опыта моего бытия в мире с другими. Также всякое влечение к *истоку* (органи-

Таким образом, аффект нас интересует как объект изображения (событие, состояние героя или характер его созерцания), т.е. *что* показано. И, с другой стороны, аффектированность самой природы текста, относящаяся к специфике эстетического воздействия, глубине неэмпирической коммуникации, персоналистической интенциональности, которая составляет внутреннюю целостность такого художественного текста (например, рассказ «Живые мощи»).

Рассказ **«Три встречи»** представляет собой пример нарастающей репродуктивной *экстазы*. «Обе встречи с “незнакомкой” даны в аранжировке метафизических пейзажей. Модальность воспоминания, метафизика ночного пейзажа, магия почти буквального совпадения обеих ситуаций, “тайна” незнакомки, “странные сны” героя ставят обе ситуации на грань реальности»[1]. Эксплицируемая названием трехэтапность выражает внутреннее развитие: 1) обращенность отдельного к идеальности всеобщего (неразличим источник этой гармонии); 2) полнота достигнутой индивидуации; 3) драматическое отпадение (угасание, сворачивание индивидуации).

Характеристика впечатлений от повествования обычно сводится к романтическому коду: мотив тайны, совпадений, в целом воображение усиливает то, что исходит от реальности. В чем заключается аффектированность изображения? В романтизме экстатичность проистекает из откровения метафизически Иного в зримом. Для такого героя по-новому открывается то, что он видит и художественно фиксирует, что несет личностные интенции его лучшего бытия. Но наряду с этим Тургенев присоединяет моменты подрыва повествователя-свидетеля; когда встречные несут нечто, выбивающее его с прежних позиций[2].

ческому) и к цели, будь то объект или вообще что-либо внешнее, подразумевает, что *обладающее речью тело* не может иначе разместиться во внешнем мире, кроме как самому став вторым миром вовне Меня. Для этого и нужно самому достичь определенного уровня репрезентации (в смысле, отличающем ее от означивания). Это и есть аффект в точном смысле слова, осуществляющийся как движение и/или как психическое влияние в тяге *(train)* появления энергетического движения, которое и есть как бы *мое внутреннее*, кореллирующее с *внешним*. В этом внутреннем и помещается объект возбуждения, нехватки, побуждения *(appel)*» (*Кристева Ю.* Об аффекте, или «Интенсивная глубина слов». URL: http://logosjournal.ru/arch/26/80_9.pdf).

[1] *Ермакова Н. А.* «Невольный свидетель» чужой любви: об одной сюжетно-повествовательной модели в тургеневской прозе // Сюжетология и сюжетография. 2018. № 2. С. 105.

[2] «Но романтическим эмоциональным субъективизмом характер приводимого тургеневского пейзажа (из «Трех встреч») не исчерпывается. В нем находим элементы,

В непосредственном субъективном наблюдении, определяющем повествование, могут взаимодействовать следующие ценностные точки зрения: нормативная; содержащая динамику различных художественных модусов (элегичность, сатиричность, ироничность, сентиментальность, трагичность и пр.) с привлечением метафорических соответствий; собственные ощущения, состояния (импрессионистическое начало); натурфилософский заряд бытийности в отдельном живом; проявления Неведомого или его коннотаций (жизнь/смерть; видимое/невидимое)[1].

Сам характер видения позволяет видящему устанавливать другой контакт с видимым. Например, в «Трех встречах» указывается, как взглянула собака:

«Более получаса расхаживал я в недоумении перед забором, так что обратил на себя, наконец, внимание старой дворовой собаки, которая, однако, не стала на меня лаять, а только необыкновенно иронически посмотрела на меня из подворотни своими прищуренными и подслеповатыми глазками. Я понял ее намек и удалился» (4, *222*).

Эта противоположность коду странным образом соединяет имманентность эстетического отношения, которое введено через персонажа-повествователя, с другим его отношением, которое можно назвать со-участием, опознавательным соучастием (т.е. когда увидена одинаковая «участь»).

> Собака
>
> Нас двое в комнате: собака моя и я. На дворе воет страшная, неистовая буря.
>
> Собака сидит передо мною – и смотрит мне прямо в глаза.
>
> И я тоже гляжу ей в глаза.
>
> Она словно хочет сказать мне что-то. Она немая, она без слов, она сама себя не понимает – но я ее понимаю.

чуждые романтической изобразительности: не свойственная ей пристальная наблюдательность, фиксация мелких деталей, смешение поэтического и заземленного...» (*Чудаков А. П.* Указ. соч. С. 80).

[1] «С этим даром «глубинного» зрения, интуицией, позволяющей за частным видеть общее, за феноменальным – ноуменальное, за эмпирическим и «чувственным» – сверхэмпирическое и сверхчувственное» (*Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 49); «Таинственное – закономерный центр притяжения «метафорической» онтологии и эпистемологии Тургенева» (*Фаустов А. А.* Указ. соч. С. 280); «Птица, вихорь, молния (и вообще «прерывистый» огонь – ср. к этому: мотив *трепета, дрожания, мелькания* и т.д.) – неантропоморфные «вестники» Неведомого» (Там же. С. 272).

Я понимаю, что в это мгновенье и в ней и во мне живет одно и то же чувство, что между нами нет никакой разницы. Мы тожественны; в каждом из нас горит и светится тот же трепетный огонек.

Смерть налетит, махнет на него своим холодным широким крылом...

И конец!

Кто потом разберет, какой именно в каждом из нас горел огонек? (10, *129*)

Нет! это не животное и не человек меняются взглядами... Это две пары одинаковых глаз устремлены друг на друга.

И в каждой из этих пар, в животном и в человеке – одна и та же жизнь жмется пугливо к другой (10, *130*).

В «Трех встречах» такой характер выводящего за эмпирические границы видения коррелирует с характером встреч, в которых нет «непосредственного» контакта, в которых есть и взгляд из-за кулис (заведомо привносящий театральность), и опосредующая цепочка Я-контакта, т.е. в формах, которые видит повествователь, уже заключается возможное, желанное единство Я – Я (это единство: 1) «вслепую» от Я-рассказчика к Я-женщины; 2) это единство как зеркало любви двух других Я).

Этому эффекту способствует «непременное присутствие в художественном мире писателя тех *мгновений* высокой любви, слияния человека с природой и универсумом, которые не только несут на себе “отблеск самой вечности”, но как бы концентрируют эту вечность в себе»[1]. Уже в письме из родных мест в сентябре 1850 г. в ответ на вопрос Полины Виардо о сути прекрасного он сформулирует свой символ веры: «Прекрасное – единственная бессмертная вещь, и пока продолжает еще существовать хоть малейший остаток его материального проявления, бессмертие его сохраняется. Прекрасное разлито повсюду, его влияние простирается даже над смертью. Но нигде оно не сияет с такой силой, как в человеческой индивидуальности» (П, 1, *500*).

«Все это ситуации контактов индивидуального сознания с самим движением Времени, с основами стихийной жизни национального или космического целого, с таинственным воздействием Судьбы на ход отдельной человеческой жизни. Это ситуация приобщения души к “мистериальным” тайнам Любви, Красоты и Творчества. Словом, это

[1] *Недзвецкий В. А.* О концептах художественного творчества И. С. Тургенева // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2015. Т. 74, № 3. С. 13.

ситуации, в которых индивидуальное сознание, отдельная человеческая душа причащаются к сфере универсального и вечного»[1].

Для самоопределения личности в контексте ее космической лиминальности особое значение имеют *любовь*, *красота* и *смерть*. Они настолько же феноменальны, проявляясь в отдельном, как и ноуменальны. Через них личность трагически стремится преодолеть разделенность субъектно-объектных отношений. Любовь, Красота, Смерть у Тургенева – это силы не эмпирического плана, они противоположны субъект/объектному делению.

Как писал Леонид Гроссман, «перед трагедиями и катастрофами мировой истории, перед всеми сомнениями и раздумьями о судьбах своей нации, перед безнадежностью вечных человеческих усилий в бесплодной и бессмысленной борьбе Тургенев обращался к единой священной и неомраченной келье – к человеческому творчеству, к искусству, к осознанной и воплощенной красоте»[2].

Помимо красоты, «для Тургенева высшим утверждением личности является любовь»[3]. «Всякий раз, – пояснял он, – как я задумывал писать, меня трясла лихорадка любви. Теперь это прошло: я стар; я не могу больше ни любить, ни писать…»[4]. Любовь «становится осью схождения эмпирики и метафизики в тургеневских сюжетах» [5]. М. Гершензон писал: «Этот страх пред бесконечностью и ее земным обликом – смертью – никогда не оставлял Тургенева: вот почему он так любил любовь, и именно беззаветную женскую любовь»[6]. Потому что, как говорил Л. Фейербах, «любовь есть истинное онтологическое доказательство бытия предмета вне нашей мысли – и не существует никакого иного доказательства бытия, кроме любви и ощущения». «Мир, жизнь, силы, определяющие и ее высшие смыслы, и ценности, – пишет В. Н. Топоров, – открылись Тургеневу не в религии, не в Боге <…> и даже не в творчестве, а в *любви и смерти*, чувством-“озабоченностью” которых была пронизана вся его жизнь и в очень

[1] *Маркович В. М.* Указ. соч. С. 126.

[2] *Гроссман Л.* Портрет Манон Леско // Гроссман Л. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1928. Т. 3. С. 36.

[3] *Фишер В. М.* Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева. М., 1920. С. 18.

[4] Воспоминания графини Толстой // Островский А. Г. Тургенев в записях современников. М., 1999. С. 341.

[5] *Ермакова Н. А.* «Невольный свидетель» чужой любви: об одной сюжетно-повествовательной модели в тургеневской прозе. С. 101.

[6] *Гершензон М. О.* Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1919. С. 32.

значительной степени его творчество»[1]. Г. Бялый: «…любовь, в соответствии с его философскими взглядами, рисовалась ему также стихийной и бессознательной силой, перед властью которой человек беззащитен»[2]. У Тургенева «любовь, понятая как *фокус и полнота* человеческого бытия, нечто соразмерное духовному Абсолюту Гегеля или "высшему синтезу жизни", как Достоевский определял Бога»[3].

Рассуждения о тургеневских универсалиях или концептах обычно тяготеют к общей характеристике, т.е. расположению их в ценностной системе. Тургеневский мир сохраняет свою завершенную в себе суверенность неявным притяжением к *красоте* и *любви*. Универсалии заключаются не только в идеальных приоритетах героев или автора как проявляющееся внутреннее эстетическое качество. В них заключено ядро противоречия, которое и определяет живую пульсацию тургеневского мира. Имеют ли они своим источником жизнь (реализм) или у них метафизическая природа (романтизм, мистицизм, символизм), но человек несет в себе имманентную границу «бытия и Неведомого» и тем самым как персоналистический источник значительно меняет собой природу жизненного феномена, приоткрывающегося ему, «универсалию» как объединяющую/разделяющую человека и мир энтелехию. В универсалиях-концептах пересекаются антропологическое, экзистенциальное и ноуменальное: «…когда человеку за "видимым" открывается "сущее" и собственное существование переживается им как пограничное, выступающее "за пределы сущего"»[4].

В отношениях по цепочке ЛЮБОВЬ – КРАСОТА – ЧУВСТВО НЕВЕДОМОГО – СМЕРТЬ проблематизируются все прежние статусы Я как части действительности. Человек соотносим с предельными величинами, данными через разные призмы (природа в «Поездке в Полесье»; культура в «Фаусте»); вторжение этих «призм» меняет характер связи, контакта Я с Я.

Тургеневское чувство трагического питает «мысль о враждебности человеку общих законов бытия и о невозможности для мыслящей лич-

[1] *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 54.

[2] *Бялый Г. А.* Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990. С. 102.

[3] *Недзвецкий В. А.* Указ. соч. С. 6.

[4] *Ермакова Н. А.* Ландшафт смерти в произведениях И.С. Тургенева. С. 121. Не следует отождествлять пессимизм Тургенева с экзистенциализмом, поскольку экзистенциалисты исходят от существа конкретного человека, проверяют экзистенцией все универсалии, а у Тургенева универсалии значительнее отдельного существования.

ности проникнуть в тайны всеобщего»[1]; «неразрешенная тайна человеческой жизни, инстинктивный страх за нее и за себя, глубокое сознание неудовлетворенности» (П, 4, *123*). Сила мира направлена на поглощение человека, его уникального духовного начала. Мир его искажает, а сам он себя не находит.

Герои Тургенева не живут в обычном смысле этого слова, они не показаны в потоке деятельности и своего жизненного осуществления – они в отдельные моменты выведены на площадку-сцену (предполагается, что это хронотопическая часть реальности, но в своем художественном выражении она лиминальна по отношению к ней). Это позволяет в художественной образности сочетать онтологически разведенные «слои» или «планы» в изначально равных их правах (в онтологической рядоположенности): антропологический план реальности, искусства (культурные формы и содержательность) и природный. Изнутри эти слои прочерчиваются через различие в них реального (субъект-объектного), феноменального и ноуменального. Все это заново «собирается» и соотносится внутри художественной формы (что может быть объяснено агностицизмом Тургенева в отношении к смыслу реального мира), тогда как для других писателей-реалистов важна презумпция ценностного единства непосредственного мира.

Это вызывает напряжение личности, оставшейся без поддержки (человеческой, социальной, духовно-романтической, религиозной). Герой репрезентирует драматическую пограничность перед лицом Судьбы (что особенно обостряется в повестях, написанных после «Отцов и детей»), но в этом положении ему сопутствует «размывание» его субъектной цельности: «...в жизнь человека врывается какое-то постороннее начало, захватывает его в свою стихию, бросает по своему произволу туда и сюда, и, наконец, выбрасывает потерпевшего крушение на его берег жалким обломком»[2].

Рассмотрим в аспекте проблемы «аффекта лиминальности» ряд повестей: «**Затишье» – «Фауст» – «Несчастная» – «Клара Милич (После смерти)».**

Семантическо-онтологические позиции женского персонажа в сюжете этих повестей: 1) метонимия идеальной сущности (душа мира); 2) субстанциональная пассивно-страдательная часть мира; 3) личность. Женский образ корреспондирует со всем мифопоэтическим и метатек-

[1] *Муратов А. Б.* Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы). Л., 1985. С. 70.
[2] *Фишер В. М.* Указ. соч. С. 14.

стуальным планом женщины как ритуальной жертвы, трагической «сибиллы. Однако бросается в глаза нарушение идеальности героини, ее подчиненность материи: у Марии Павловны – красные руки, во взгляде нечто “тупое”»[1]; у Сусанны – «одичалость»; отмечается статуарность как замкнутость и самоотъединение героини от жизненной вещественности и любых человеческих связей; завуалированная исключительность (патологического свойства) при внешне нейтральной ассимиляции в среде. Это женская душа, самое себя не осознающая, которой необходима мера, союзник.

Странна роль мужского персонажа при героине: эта роль случайна и в то же время целенаправлена; в ней мерцает содержание психологически-личного амплуа (друг, любовник, собеседник). Что он ей? Зачем? Зачем она ему? Возможность какого-либо прояснения и выражения оформления этого отодвигается. Это лишь оттеняет «ложность» любых амплуа, когда задевается сердцевина Я. Дистанция выражает недостижимую для Я заповедность души женского персонажа. И в этом наблюдатель-«союзник» для героини приближен ко всем, кто ее окружает, и в то же время, проникаясь этой «заповедностью», он перешагивает привычные подручные формы психологически-аналитических, социокультурных, целевых, каузальных и прочих конвенций, показывает их случайность, сторонность. Героиня как бы внешне заброшена в эту систему, размыто преломляется в ней.

Снимаются пласты квазигуманистической роли мужского персонажа как адресата и возможного утешителя-спасителя от лица мира (архетип Татьяны Лариной, взывающей к Онегину в письме). Здесь важно не столько то, что она испытывает, т.е. сильный психологически-драматический момент, через который должно утвердиться гуманистически-сочувственное отношение человека к человеку. Основная коллизия в тургеневских повестях такова, что ничего нельзя для страдающего человека сделать («Несчастная», «Живые мощи», «Клара Милич»).

[1] О Марье Павловне говорится: «Когда же она поднимала свои глаза, в них было что-то дикое, красивое и тупое, напоминавшее взор лани» (4, *390*). Животное – безропотная жертва, через эту метафору выражается природно-субстанциальная зависимость героини от жизни. Стихийная, смертоносная сила любви, захватившая существо, совмещающее в себе свойства античной богини и животного, приобретает универсальное значение; эту силу Тургенев понимает как объективный закон самой жизни» (*Бялый Г. А.* Указ. соч. С. 102). Образ героини не представляет собой простую сумму метафорических субститутов (от зоологических до мифологических): в границах образа личности (ее запроса) они соотнесены драматически.

Аффект как событие относится в этих повестях к самоубийству героини[1]. С самого начала культурные знаки предсказывают ее трагический исход: отсюда античные акценты в «Затишье», при этом Мария Павловна соотносится с Клеопатрой и Федрой; акценты «мистерии» в «Фаусте», ветхозаветный субстрат библейской Сусанны в «Несчастной». Изначальная фатальная обреченность все более проясняется и выходит на свет. Но при этом одновременно личная драма адаптируется и фальсифицируется средой. Из-за этого она предполагает мелодраматические оценки и элементы готической романтизации театрального толка. Она толкуется другими и перетолковывается. Стремление к выражению подлинного переворачивается, нейтрализуется точкой зрения среды.

Прозаически-профанный мужской персонаж привносит в сюжет культурный текст, который должен откорректировать, улучшить отношения героини со средой. Этот текст становится тайным кодом ее драмы, дальнейших поступков (у него провиденциально-властная структура, перевешивающая другие структуры – человека, обыденности) – поступков, приводящих к трагическому финалу разрыва, отказа от возможностей улучшения своей связи с действительностью, возможностью принципиального единства с ней.

В этих повестях тургеневский сюжет «лишнего человека» применяется к женскому персонажу, а поскольку женский образ – это и «личность», и «душа мира» (его женское начало), то конфликт расслаивается на внешний (конфликт личности и мира) и внутренний: конфликт субстанциональных начал природы и культуры, составляющих женский образ, а также конфликтность универсалий Любви, Красоты, Неведомого. Для отражения внутреннего конфликта требуется изощренная система образности в ее связях и соотражениях. Это скрепляется моноцентризмом сюжетной истории, в которой сильны элементы драматургического построения в его развитии от события к событию.

Обращает здесь на себя внимание двойственность женского образа как источника смысла жизнетворящей любви и противоположное этому – ее отъединенность и даже обреченность: женщина представлена в ситуации изначальной невозможности своего влияния, сопротивляющегося действия, какого-либо изменения; она – объект влияний (внешней и внутренней субстанциальной и ценностно-духовной поглощаемости).

[1] Аффект в «Затишье» выражен гораздо слабее, чем в других повестях, где наблюдающий Другой выполняет функцию резонации аффекта, его «усилителя».

Личностное вовлечено в эту онтологическую медиальность, оно оказывается и несознательно, и целенаправленно. Это противоречие ведет к смерти. Поэтому самоубийство героини «Затишья» – это и проявление ее личного, и знаковый жест отказа от личного (того личного, которое поглощается и искажается общим).

Если подходить к героиням этих повестей как наиболее определенно выражающим тип трагического героя, то следует отметить, что у них нет необходимого для этого «личностного избытка»[1]. Этот «избыток» возникает косвенно как образовавшаяся энергетическая «полость» личности. Это трагедийное «ядро» личности, из-за которого она и видится «вещью в себе», самоопределяется не в собственной содержательности, а во внешнем варианте драмы составляющих ее сил, в указывающих на нее формах, в ее несогласованности: отходе от инфраличного в данной форме экфрасиса (каковым является «текст» искусства, предметно введенный в сюжет и который героиня исполняет), и одновременно в этом тексте-экфрасисе отображается инфраличное, но на ином, «метафизическом», уровне.

Для героини «Затишья» эти силы жертвенного влечения живого существа и сила заложенного в личности трагического влечения коррелируются пушкинским «Анчаром»[2] (т.е. личность думает, что она проявляет свою волю уникально, а это – общий удел природы личностного начала). Оба эти импульса в «Затишье» принадлежат посюстороннему миру; поэтому выдвинута точка зрения от лица деловитой вписанности в действительность прозаического персонажа-наблюдателя на личностную драму героини.

В «Фаусте» действует трагическая личность, но гетевский «Фауст» как экфрасис для тургеневского героя переводит это действие в разряд инфраличной структуры высшего порядка: трагедийный комплекс Я показан герою и тем самым переведен в новую ипостась внешней силы по отношению к нему[3]. Положение Веры Николаевны Ельцовой пред-

[1] «Собственно личное как “избыток” внутренней данности по отношению к внешней заданности пребывает за пределами инфраличного и тем самым остается по ту сторону миропорядка как системы ценностей» (*Тюпа В. И.* Художественность литературного произведения // Вопросы типологии. Красноярск, 1987. С. 127).

[2] Анчар – образ извечно свершающегося ритуала жертвоприношения жизни.

[3] «“Фауст” вводил в таинственного Тургенева (*Зайцев Б. К.* Указ. соч. С. 96). Архитипически в тургеневском сюжете повторяется встреча Фауста с Духом Земли. Например: «Долго не мог я заснуть: моя молодость пришла и стояла передо мною, как призрак; огнем, отравой побежала она по жилам, сердце расширилось и не хотело сжаться, что

стает как плод сторонних усилий. Эти стороны – мать героини и ее друг Павел Александрович (эпистолярный рассказчик) – сами двойственны. Мать, по своему рождению включенная в зависимость от страстей родителей, сама испытала драму стихии страстей и стремится отгородить дочь от прикосновения к источнику этой стихии (поэзии, способствующей через воображение Я ввергать в стихию страсти). Рассказчик же, адаптированный в мире, утверждает необходимость житейской упорядоченности в ее согласовании и обогащении сферой воображения и страстей. Этот антагонизм старшей Ельцовой и рассказчика оказывается мнимым сам по себе. Травестирующую ноту в их конкуренцию вносит разговор рассказчика с портретом старшей Ельцовой:

> …остановился перед портретом Ельцовой. «Что, взяла, – подумал я с тайным чувством насмешливого торжества, – ведь вот же прочел твоей дочери запрещенную книгу!» Вдруг мне почудилось... ты, вероятно, заметил, что глаза en face всегда кажутся устремленными прямо на зрителя... но на этот раз мне, право, почудилось, что старуха с укоризной обратила их на меня (5, *109*).

Но столкновение этих воздействующих на героиню сторон, создает в Вере Николаевне Ельцовой не перемену позиции как переход от одного к другому, а трагедийный «вакуум», меняющий природу соотносимых сил или характер их наложения. Именно это выводит героиню в пограничное пространство посю- и потустороннего. Для героев важны тексты, те упорядочивающие тенденции, которые идут от этих форм (письма в «Фаусте», сам текст «Фауста» в «Фаусте», дневник Сусанны в «Несчастной», обилие таковых форм в «Кларе Милич»). Аффект – результат развивающихся параллельно во взаимоусиливающем режиме двух противоположных тенденций. Текст должен прояснить, вытянуть на свет ту стихийность внутренней полноты, которая в своем развитии смыкается со стихийностью бытия. От культурного текста гетевского «Фауста» предполагается регулирующая майевтика душевной полноты, а оказывается, что это ввергает в другой масштаб, служит корреляции стихии души и сверхличного, перекрывающей градацию

рвануло по его струнам, и закипели желания…» (5, *94*). Гетевский «Фауст» вводит в область трагической субстанционализации самого человеческого духа в его началах, что и создает маркировку архетипа Фауст для человека вообще: человек в своих началах самой своей природой побуждаем к их «верховенству» и предельности, и это губит его. Такая концептуализация отличается от гетевской и романтической.

жизненной обычности. И гетевский «Фауст» – экфрасис этой ситуации личности, для которой неразличимо «свое» (личная воля) и сверхличное. Эти начала олицетворены для Веры Николаевны в чтеце – Павле Александровиче (личное счастье страстей) и в матери, которая со стороны сверхличного вмешивается как запрет этого. Само же трагическое «ядро» Веры Николаевны Ельцовой воспринимается как полость, опосредованная внешними для нее началами, инсценированными, так сказать, «в лицах» (сцена любовного свидания и сцена встречи с матерью-призраком).

Двойственность эта заключается и в статусе образа героини. Случившаяся история показательна и, следовательно, назидательна (что озвучивает рассказчик, в этом соглашаясь с «победой» старшей Ельцовой). И в этой назидательности героиня не достигает степени трагической свободы и личностно-трагической целостности. С другой стороны, пережитое героиней в высокой своей степени выражения универсального положения человека на границе бытия делает ее уникально-личностной. Но сама эта личностная уникальность препоручается номинации «Фауст» в заглавии. Произошедшее (именно не в реальности, а в пространстве текста) в отношении к гетевскому «Фаусту» может быть воспринято в соотношении «жизнь – универсалия» на почве метатекстуальности. То есть отражение одного «Фауста» другим «Фаустом», или же «тургеневский» – это самостоятельный «Фауст», для которого гетевский интертекст/метатекст уже становится внутренней (относительной) частью. Вхождение «текста искусства» в тургеневскую повесть переводит его из разряда объектно-экфрастичного (толкуемого и переживаемого персонажами) в разряд самостоятельного энергетического источника со стороны инобытия, сакрализованным словом которого он становится.

Подчеркнем, что в этом ряду выделенных нами тургеневских повестей нет трагического героя в его чистом виде; перед нами вариант «трагической лиминальности», когда трагическое как «ядро» личности опосредуется через что-то и в этом несет свою противоречивость и незаполняемую «полость» в отношении к этой противоречивости.

В «Несчастной» трагическое ядро Я питаемо не со стороны предметно-пространственной конкретизации сталкивающихся сил. Например, когда пошлая реальность в ее диктате упорядочивания вытесняет из жизни личность, которая несет пафос идеального, содержание которого связанно с искусством:

«В этом произведении Тургенев словно сталкивает на бытовой почве идеи разумно-упорядоченной жизни и жизни стихийной, идеальной»; «Те, явные плебеи, держали себя непринуждённо, пожалуй, грубо, но просто; тоскливая тревога сказывалась во всем её несомненно артистическом существе», – замечает автор» (8, *69*).

Воплощение идеи разума в бытовую реальность без её высокого <шиллеровского> пафоса как раз и приводит к пошлости. Ей совершенно чужда Сусанна. Но как существо, лишенное «равновесия здоровья», равновесия эмоций и духовных потребностей в целом, она, пользуясь тургеневской терминологией из поездки в Полесье, словно «выбрасывается» природой и самой жизнью как «негодная». Здесь приходят аналогии с тургеневским Фаустом. Да и случайна ли сама фамилия «Фустов»?

И если Фустов и особенно Ратчи воплощают в опошленном виде идею разумного существования без, как упоминалось, её высокого пафоса, то Сусанна, пожалуй, олицетворяет собой только и исключительно пафос[1].

Трагическое ядро образа Сусанны связано с самим порывом (не идентичным шиллеровскому пафосу) и обозначен он в сцене исполнения Сусанной Ф-мольной сонаты Бетховена, opus 57 как моментом «рождения» трагического «из духа музыки», так как значима не сама музыкальная экспликация этого порыва, а порыв – та «молния», в свете которой и видится рассказчиком это исполнение, т.е. порыв не выражается через музыку, а как бы сам захватывает и ведет ее, она осуществляется в его «свете». Этот порыв не относится ни к посюстороннему, которое в повести прямо враждебно и фальсифицирующее зловеще[2], ни к потустороннему. Отсюда метафора «ледяного гнездышка» в сплошной сцене-аффекте, когда Сусанна у окна:

«Она закусила нижнюю губу и, слегка нагнувшись, начала царапать ногтем ледяные узоры, наросшие на стекле» (8, *87–88*).

«Сусанна по-прежнему сидела на подоконнике, и я тут только заметил, как легко она была одета: серое платьице с белыми пуговицами

[1] *Тиме Г. А.* Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И. С. Тургенева (генетические и типологические аспекты). Мюнхен, 1997. С. 92, 93.

[2] Это актуализирует для сюжета историю библейской Сусанны (Дан. 13:1): мир (старцы) переворачивает нашу красоту, наш потенциал. Мы несем этот крест, когда лучшее в нас становится худшим в глазах мира.

и широкий кожаный пояс, вот и всё. Я приблизился к ней, но она не обратила на меня внимания <…> – Напишите... ах, напишите ему, чтоб он поскорее вернулся, если он хочет еще застать меня в живых!.. Да нет! Он меня уже не застанет.

Голос Сусанны утихал с каждым словом, и вся она утихала. Но мне это спокойствие казалось еще страшнее, чем те недавние рыдания.

– Он поверил ему... – сказала она еще раз и оперлась подбородком на сложенные руки.

Внезапный порыв ветра с резким свистом и стуком снега ударил в окно, холодная струя пробежала по комнате... Пламя свечей пошатнулось... Сусанна вздрогнула.

Я снова попросил ее сесть на диван.

– Нет, нет, оставьте, – отвечала она, – мне здесь хорошо. Пожалуйста. – Она прижалась к промерзлому стеклу, точно она нашла себе гнездышко в углублении окна. – Пожалуйста.

– Но вы дрожите, вы озябли, – воскликнул я. – Посмотрите, ваши ботинки промокли.

– Оставьте... пожалуйста... – прошептала она и закрыла глаза.

Страх нашел на меня» (8, *88*).

Мотив «холода», сопровождающий героиню («Еще заметил я, что вошедшая девушка внесла с собою струю легкого физического холода...». 8, *70*), здесь маркирует холод «вакуума» не как результата враждебных сил, а как исхода самого порыва. Поэтому перед нами в этой сцене не трагическое Я, достигающее своей цельности в порыве, а «свертывающееся» этим порывом Я. Именно в своей акцентировке сцена выражает аффект. Но переданная Сусанной тетрадка-дневник может восприниматься двояко: это «слово от жизни» как ретроспекция-комментарий и «слово de profundis clamavi», т.е. из «ледяного гнездышка» не как метафизического пространства иного, а как вакуума Я-порыва. Дневник Сусанны – это не только раскрытие процесса вытеснения Я жизнью, жизненной судьбой, но это текст – отношение Я изнутри этой «вытесненности». Героиня в своем тексте не просто раскрывает, чем жива, а на глазах созидает новый источник своего «есть» в его ни от чего независимости. Он исключителен, персоналистически-сакрален, не перекрываем ничем. Это памятник из вечно самовоспроизводящегося жизненно емкого начала «Я-мира», данный в раме текстообразующих репрезентаций, с одной стороны, ведущих к его персоналистическому откровению, а с другой – исходящих от него как круги на воде или свет от свечи.

И сама смерть Сусанны – это третий финальный «аффект». Смерть – не результат, а акт, утверждающий противоположное к возможностям: 1) возможного «реформирования» – изменения жизни; 2) романтической исключительности созидающего себя Я; 3) подчиненности сверхличной стихии наджизненных начал (смерти от мира).

В «Затишье» и «Фаусте» все сводится к одному событию на границе жизни и смерти, а в «Несчастной» и «Кларе Милич» представлена цепочка аффектированных событий. В этих повестях («Несчастная» и «Клара Милич») интересен момент раскладываемости в цепочку аффектных звеньев, разных по своей содержательной установке.

В «Клара Милич (После смерти)» действия героя Якова Аратова – это мера-контрапункт к «проявлению» героини, так сказать ее личностно-трагической идентификации «из смерти», по отношению к которой все прежние составляющие трагического ядра Я проблематизируются, становятся зыбкими в своем существе и предельно лиминальными. Эти составляющие: 1) Я как личность (двойственность портрета[1]); 2) Я – Я; 3) Я-искусство (значение «текста» от искусства в сюжетах прежних повестей различается с этим сюжетом); 4) Я – иномирие (знаки Иного; универсализация или «катарсис» со стороны Иного); 5) Я – порыв[2]. Получается, что эти связи от лица героини переносятся на героя (возлагается их разрешение), который становится «марионеткой» их прояснения, заложником-жертвой их неразрешимости. Финальная прядь волос в руке умершего героя – это прядь «ниоткуда», не предметное удостоверение мира Иного, а ни к чему не принадлежащая сингулярность, знак предельной лиминальности, поэтому она «чудовищна». С образом героини связано «страшное», проистекающее от положения сингулярного, которое нельзя никуда ценностно и семантически отнести; призрачное как нечто, застрявшее в своей онтологической промежуточности.

«Ася» – «Первая любовь» – «Вешние воды».

В этом ряду повестей нет непосредственного трагизма (как в рассмотренных выше, для которых характерны интенсивность, драмати-

[1] «Во все время пения Аратов наблюдал лицо Клары. Ему казалось, что глаза ее, сквозь прищуренные ресницы, были обращены опять-таки на него; но его в особенности поразила неподвижность этого лица, лба, бровей – и только при ее страстном вскрике он заметил, как сквозь едва раскрытые губы тепло сверкнул ряд белых, тесно поставленных зубов» (10, *76*).

[2] «Он находил, что она и держится и движется, как намагнетизированная, как сомнамбула» (10, *77*) (подобный мотив – в «Песне торжествующей любви»).

ческая сжатость и изначальность конфликта), следовательно перед нами другое положение человека в мире. Отличает эти повести экстенсивность событий как цепочки развития камерной линии мужского персонажа при начальной и конечной спроецированности на *целое* жизни героя. В связи с этим превалирует сфера состояния человека, для которого событие становится поводом наряду с другими явлениями.

В сюжетах этих повестей заметны центрация пространственного места действия, ограниченность его от общей жизни в ее временном целом. Проще говоря, это пространство, в которое участники съехались, а затем разъехались. Но оно охватывается другим хронотопом, в котором уплотняется время как пространственная даль жизни, в которой ослабляется, затухает активность человека. Поэтому рассказанная история строится как ретроспекция, что соответствует срединности изображенной внутри сюжета двуполярности мира, с молодостью и старостью, началом и концом. Это художественный компромисс соположения на мифологической по существу основе личностно-биографической модели общей жизни и объективной (внеличностной).

Если для первого ряда повестей с моноцентризмом героини важна центрация на сфере Я с контрастным заострением трагического конфликта, то в этих повестях внутри общей темы (явно эксплицированной в названиях «Первой любви»[1] и «Вешних вод») соотносятся две стороны, два варианта, два состояния. Аффект – результат их пересечения, болевого их снятия внутри фабульной истории центральным мужским персонажем, который в результате переходит к внеличностному целому человеческой жизни, сополагаемому с общим бытийно-временным ее горизонтом. Смерть редуцирована, растворена в чем-то другом. Время – его «складка» как выражение его власти.

В каждой повести свои варианты соотношения этой дуальности. «Ася» – два типа страсти[2] как два типа расположения себя в мире.

[1] Смысл названия «Первая любовь»: 1) «первая» – маркировка любви в ряду последующих, т.е. первоначальная, инфантильная; и «своя», и любовь, интенционально определяемая «через окружающее», через свою лиминальность; 2) «первая» – ценностная маркировка (то идеальное состояние, которое невозможно в мире сохранить человеку, ввергнутому в конфликтность противоположных начал жизни; 3) взгляд на «первую» любовь из-за границ жизни: она уже на границе не отдельного и всеобщего, а жизни и смерти.

[2] Ср. В. М. Маркович об «Асе»: «Если в переживаниях Н. Н. все тяготеет к стройной эстетизированной форме, то переживания Аси любую форму разрушают. На протяжении повести героиню несколько раз называют сумасшедшей. В глубине ее душевной жизни

«Первая любовь»: один вариант – любовь «эгоистическая» (Другой – для Я) и любовь «альтруистическая» (Я для Другого). «Вешние воды»: два варианта отношений, олицетворяемых Джеммой и Полозовой.

Всегда третье звено присоединяется к отношениям двоих не только в качестве точки зрения внешней среды (как в 1-м блоке), но как часть, касающаяся их внутреннего «союза».

Мужской персонаж не выполняет здесь «служебной роли»; лиминальность, а следовательно, тяжесть аффекта перенесена непосредственно на его жизненно-личностное самоопределение. Если за женским персонажем повестей первого ряда стояло ценностное «что», то здесь становится амбивалентным и текучим само отношение героя к происходящему. Для сюжета важны метаморфозы героя, природа его состояний, медиальность такого видения, тесная причастность состояния Я – жизни, природе, поэтической репрезентации ее сил. Сюжет берет свой отсчет с аффектированного видени героя вне обычного прозаически-упорядоченного режима мировосприятия (причины этого и его природа различны в каждой повести).

В «Асе»: «Это конец IV главы, когда героя внезапно поражает запах степной травы. “Степной запах” напомнил родину и возбудил “страстную тоску по ней”: “Мне захотелось дышать русским воздухом, ходить по русской земле” (5, *161*). Душевное состояние героя резко изменяется; рождается “горькое и жгучее волнение”, которое превращается в состояние еще более странное и непонятное: “Непонятная мне самому досада меня разбирала” (5, *162*). В этом-то состоянии мысли героя обращаются к Асе и с этого момента прикованы к ней до самого конца»[1].

В «Первой любви»: «…кровь бродила во мне, и сердце ныло – так сладко и смешно: я всё ждал, робел чего-то и всему дивился и весь был наготове; фантазия играла и носилась быстро вокруг одних и тех же представлений, как на заре стрижи вокруг колокольни; я задумывался, грустил и даже плакал; но и сквозь слезы и сквозь грусть, навеянную то певучим стихом, то красотою вечера, проступало, как весенняя травка, радостное чувство молодой, закипающей жизни» (6, *305–306*).

Лиминальность в этих повестях «второго» ряда («Ася» – «Первая любовь» – «Вешние воды») не только фактор внешних семантико-

таятся грозные, непостижимые и явно амбивалентные бессознательные стремления» (*Маркович В. М.* Указ. соч. С. 269).

[1] Там же. С. 268.

топографических демаркаций (когда, например, Мария Павловна в «Затишье» – «лань» и «Юнона», и даже «Бобелина», что отсылает к «Мертвым душам»); лиминальность уходит внутрь, скрывается в глубине феномена, встречается с неразличающим всеприятием и доверием упоительного чувства мальчика-повествователя в «Первой любви». Зинаида предстает как жертва тайной любви к отцу героя (об этом сначала читатель не догадывается) и как исполнитель-имитатор его любви-власти, но уже к своим поклонникам (причины этого из-за незнания первого относимы к кокетству), эти две стороны встречаются в ней различно и непроясненно, их противоречивость подогревает ее аффектированное состояние, которое стремится себя снять в игровых формах, включающих ритуальное обезличивание поклоняющейся жертвы, и в своем собственном лице – божества, принимающего жертву. Юным героем по отношению к Зинаиде постоянно меняются дистанции: от наблюдения до прямого участия в разных «пробах» как своеобразных способов и призм испытания чувства через собственное свое состояние.

Любовь сына к отцу становится «рокировочным» контрапунктом «женской роли»:

> <…> боже мой, как бы я страстно к нему привязался, если б я постоянно не чувствовал его отклоняющей руки! Зато, когда он хотел, он умел почти мгновенно, одним словом, одним движением возбудить во мне неограниченное доверие к себе. <…> Но и веселость его и нежность исчезали без следа – и то, что происходило между нами, не давало мне никаких надежд на будущее, точно я все это во сне видел (6, *324*).

Через такой характер любви устанавливается внутреннее соответствие юного героя и драматично переживающей свою тайную для всех любовь к его отцу юной Зинаиды Засекиной.

Однако финальный «хлыст» отца корреспондирует с травестийно-инфантильным вариантом «ножа» у сына (детского ножика и романтического «кинжала») в сцене ночного выслеживания предполагаемого соперника в саду:

> Быстрые, легкие, но осторожные шаги явственно раздавались в саду. Они приближались ко мне. «Вот он... Вот он, наконец!» – промчалось у меня по сердцу. Я судорожно выдернул нож из кармана, судорожно раскрыл его – какие-то красные искры закрутились у меня в гла-

зах, от страха и злости на голове зашевелились волосы... Шаги направлялись прямо на меня – я сгибался, я тянулся им навстречу... Показался человек... боже мой! это был мой отец! (6, *350*).

К тому же у приступающего к рассказу героя-рассказчика возраст тот, в котором отец его умер: это создает своеобразную «внутреннюю» рокировку с отцом и дополняет экзистенциальные акценты (отношение к прожитому со стороны «заката», «пустоты» жизненного финала).

В «*Первой любви*» соотнесены любовь эгоцентрическая (отец), в которой Я сохраняет свою личность, и любовь альтруистическая как «отдача себя». В своем сюжетном поведении Зинаида Засекина использует «сильные» воздействия: бьет цветками по лбу своих поклонников, колет влюбленного в нее Лушина булавкой и заставляет его при этом смеяться, накручивает до боли прядь волос влюбленного в нее юного Володи, сына ее любовного «мучителя». В такой рокально-театральной форме проигрывается власть/подчинение, чувствительность в боли и в удовольствии. А подсмотренный юным героем в финале удар отца хлыстом по руке любящей его Зинаиды Засекиной создает аффект «выпрыгивания» из этих противоречий, совмещения этих противоположностей, после чего в повествовании как-то быстро эти двое (отец и Зинаида) отходят за черту смерти.

«Вешние воды» начинаются с неутешительного подведения жизненных итогов героем, с аффективного состояния как контрастного импульса к обнаружению забытого «крестика», который обратит его к воспоминанию юности:

Никогда еще он не чувствовал такой усталости – телесной и душевной. Целый вечер он провел с приятными дамами, с образованными мужчинами; некоторые из дам были красивы, почти все мужчины отличались умом и талантами – сам он беседовал весьма успешно и даже блистательно... и, со всем тем, никогда еще то «taedium vitae», о котором говорили уже римляне, то «отвращение к жизни» – с такой неотразимой силой не овладевало им, не душило его. Будь он несколько помоложе – он заплакал бы от тоски, от скуки, от раздражения: горечь едкая и жгучая, как горечь полыни, наполняла всю его душу. Что-то неотвязчиво-постылое, противно-тяжкое со всех сторон обступило его, как осенняя, темная ночь; и он не знал, как отделаться от этой темноты, от этой горечи. На сон нечего было рассчитывать: он знал, что он не заснет.

Он принялся размышлять... медленно, вяло и злобно.

> Он размышлял о суете, ненужности, о пошлой фальши всего человеческого. Все возрасты постепенно проходили перед его мысленным взором (ему самому недавно минул 52-й год) – и ни один не находил пощады перед ним (8, *255*).
>
> Несколько мгновений с недоумением рассматривал он этот крестик – и вдруг слабо вскрикнул.... (8, *256*).

Аффект имеет отношение к преодолению власти уплотненного времени *целого* жизни. В свете этой «экспозиции» воспроизводимое памятью-совестью прошлое – и «воспоминание», и нечто «другое». Аффектированность задает «раму» к персоналистично-драматичному напряжению внутренней фабульной истории. Это то «другое», что не вытекает непосредственно из драмы соотношения противоположностей внутри сюжета, что, если отталкиваться от сущностной метафоры «вод», можно определить как отношение человеческого к «водам Леты» или «водам Стикса» (эти коннотации заявлены в экспозиции).

И в кругу Джеммы, и в кругу Полозовой сходные топосы (быт; кулинария, природа; человеческая интимность: дружба, любовь, симпатия; театр), которые выражают не только различие этих кругов, но и сходство проблемного спектра для Я. И там и там женщина – манящий феномен («чара», обольщение). Оценивать это «манящее» через контрастное противопоставление чувства и чувственности, подлинности и имитации, значит удовольствоваться схемой. В этом притяжении для Я сказывается то, чего нельзя избежать и что связано с силами мира.

В «итальянском» кругу Джеммы – рокально-бидермайерские масштабы малого человеческого уютно-игрового семейного мирка (с его ограниченной благополучностью, беспомощностью, прекраснодушием и поиском денежных ресурсов своей устойчивости). Он сопровождается празднично-игровой атмосферой человеческой симпатии, особым магнетизмом, который для своей подлинности требует личностную подлинность Я, которое, однако, отдается своей вовлеченности как «реке» предлагаемых ему событий и условий и собственных стихийных состояний. В ситуации с Джеммой все быстро происходит само собой. От Санина требуется личностный акт, но личностное проявление Санина тут же попадает в игровую двойственность, чреватую опережающим замещением содержания – формой: Санин выступает в «ролях» врача (спасая Эмиля), продавца сластей, дуэлянта – защитника девичьей чести чужой невесты, и как «проектировщик» будущего «семейного материального благополучия».

В ситуации с Полозовой проявляются сильный тонус, ощутимость сближения. От Я требуется уже «отречение». Но и «самоотдача» лишена подлинного начала. За мотивами – еды, театра, природы – культ наслаждения, как замещающей Я формы. То, что идет к Я извне, не обогащает, а подхватывает Я и дает (навязывает) формы действия, тем самым обезоруживает его, усиливает лиминальную позицию. Граница для самопроявления Я не определена, поскольку не определена граница подлинности, эти две неопределенности из-за таковой природы Я поддерживают друг друга.

Какова роль аффектированности в финалах повестей?

В финале «Аси» пространственная граница снимается и выступает та всеобщность, в которой «утопляется» различие и в которую вступает Я повествователя не через аффект психологического переживания жизненной потери, а через аффект снятия «личного» во всеобщем и в мысли-акте со стороны этого всеобщего.

В финале «Первой любви» обозначен феномен любви как встреча «состарившейся» «первой любви» с другой любовью – «личностной» и одновременно «сверхличностной» (связь или «складка» этих ипостасей выражается экфрастичностью «другого лица»: «которое меня пугало, как незнакомое, красивое, но грозное лицо, которое напрасно силишься разглядеть в полумраке»; 6, *361*). Присутствие рассказчика при умирании старухи переводит значение любви-жизни в другой план перед лицом смерти:

> А между тем пока ее ветхое тело еще упорствовало, пока грудь еще мучительно вздымалась под налегшей на нее леденящей рукою, пока ее не покинули последние силы, – старушка всё крестилась и всё шептала: «Господи, отпусти мне грехи мои», – и только с последней искрой сознания исчезло в ее глазах выражение страха и ужаса кончины. И помню я, что тут, у одра этой бедной старушки, мне стало страшно за Зинаиду, и захотелось мне помолиться за нее, за отца – и за себя (6, *364*).

То есть уже не важно, какая любовь, не важно, что было за человеком, важна сама интенция жизни как таковой:

Однако этот гимн юношеской беспечности – чем дальше, тем больше – окрашивается иронией и горечью, а затем прерывается воспоминанием совсем другого рода – о чувстве ужаса, пережитом при близком соприкосновении со смертью. Чувство это уже не преобразовано эстетическим наслаждением, которое раньше порождалось твор-

ческим действием памяти; напротив, работа направлена на травмирующее воспроизведение того, что действительно было.

Правда, у Тургенева хватает ловкости для того, чтобы на мгновение (а большего и не требуется, потому что это завершающее мгновение рассказывания) восстановить эмоциональное равновесие внутри повествования. Равновесие восстанавливается мыслью о молитве за живых и мертвых («...захотелось мне помолиться за нее, за отца – и за себя»; 6, *364*). Опять прослеживается как будто бы ставший традиционным ход – примиряющая отсылка к миру высших ценностей, как всегда у Тургенева переживаемых субъективно. Но здесь это ценности уже совсем иные. Любовь не включена в их круг: память о ней не преодолевает ощущение «страха и ужаса кончины (Там же)[1].

Действия героя в эпилоге «Вешних вод» – это катарсис, проистекающий из «рамы», в которую включена история-сюжет. Здесь Санин поступает личностно-самостоятельно. То, что он делает, отличается от того, что человек может делать внутри своей жизни. Намечается реабилитация этическая и сущностная: он ничего не желает для себя, он переламывает свою подчиненность стихии жизни. «Америка» – то, что за океаном. Он стремится преодолеть «воды» времени и вообще всяческого разделения и энтропии, но одновременно в этой тургеневской концовке создается впечатление взаимосоответствия потока жизни и потока смерти на основе метафоры «вод», что оттеняет утопичность личностных чаяний.

Ю. М. Лотман писал о Тургеневе:

> Сюжеты его произведений разыгрываются – и это уже неоднократно отмечалось – в трех планах: во-первых, это современно-бытовой, во-вторых, архетипический и, в-третьих, космический.
>
> Первый план реализует коллизии, в которых автор стремится отразить наиболее животрепещущие аспекты современности. Здесь его интересуют типы, в которых он видит воплощение тенденций бурлящей вокруг него жизни и старается быть предельно злободневным.
>
> Второй план раскрывает в новом старое или, вернее, вечное. Типы современности оказываются лишь актуализациями вечных характеров, уже созданных великими гениями искусства. Злободневное оказывается лишь кажимостью, а вечное – сущностью. И если в первом случае сюжет развивается как отношение персонажей между собой, то во втором – как отношение персонажей к их архетипам, текста – к тому, что стоит за ним.

[1] *Маркович В. М.* Указ. соч. С. 289.

Третий план – космический, природный. С его точки зрения оба предшествующих бессмысленны. Своим присутствием он «отменяет» их. Реализуется он как смерть. В тексте его носитель – конец.

Последовательное вторжение одного плана в другой меняет мотивировки, показывает случайное как закономерное, а кажущееся закономерным разоблачает как «человеческий балаган».

Так, Харлов думает, что действует по своей воле, доводя ее даже до крайности своеволия. Однако на самом деле он лишь реализует волю ищущего воплотиться короля Лира. Но и действующий в Харлове Лир не свободен – он марионетка в руках вороного коня, Смерти, отменяющей все расчеты[1].

В триаде онтологических уровней (современная реальность, сверхисторичность культуры и универсальность природы) как автономных координат ценностного смыслополагания – в отношении к ним тайна бытия, тайна индивида, тайна искусства находятся в разнонаправленных противоречиях. Разлом этих тяготений определяет внутреннюю форму произведений Тургенева, модальность отношения к его творчеству. На личность, попадающую на пересечение этих планов, ложится особая нагрузка.

Рассуждая о трагическом, Тургенев «указывал на истинно драматические положения, в которые Шекспир ставит своих героев. Истинно драматические положения, так приблизительно говорил он, возникают не тогда, когда добродетельные люди борются с злыми, как в мелодраме, или когда люди страдают от внешних бедствий, например от моровой язвы или от землетрясения. Драматические положения возникают тогда, когда страдание неизбежно вытекает из характеров людей и их страстей. В драмах Шекспира мы находим именно такие положения (В. II, 346).

Существенно, что метатипы Гамлета и Дон Кихота у Тургенева не только выражают тип рефлективного и деятельного характеров, но как трагедийные «вечные образы», определяющие себя *перед* миром, имеют отношение к лиминальности и аффекту (чему соответствует общая для этих архетипов тема сумасшествия) как акту преодоления положения «между».

В образе Харлова (**«Степной король Лир»**) заданы следующие контексты: индивидуалистический (гордость); культурно-архитипи-

[1] *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 106.

ческий; зоологически-субстанциальный[1] (в связи с последним значима акцентуация «земли»: «Однако дальше столовой его у нас не пускали. Уж очень сильный шел от него дух: землей отдавало от него, лесным дромом, тиной болотной»; 8, *191*).

Автор изначально лишает точку зрения читателя определенности в отношении к образу Харлова, и это существенное свидетельство противоречивости и проистекающего из нее драматизма внутренней субстанциональной природы этого образа; недооценка этого фактора порой ведет к следующим умозаключениям: «Тургенев постоянно стремится как бы нейтрализовать возможное невыгодное впечатление от своего героя, вызвать к нему симпатию; ему придается даже некоторое величие»[2].

Экспозиция следует эпическим и субстанциальным маркирующим факторам, раскрываемым в индивидуально-агональном преломлении. Но целое героя лиминально по отношению к возможным призмам или маркерам его содержательного определения. Неслучайно образ героя производит отталкивающее, неприятное впечатление своей примитивностью, грубостью, косноязычием, деформированностью внешнего и внутреннего облика, что противоречит его «героической сущности» (в «Бригадире» это особенно заметно). Присутствует возможность аннигиляции как «изнанки» под внешней ценностной определенностью образа.

Человек – между землей как поглотительной субстанцией и Богом, между своей стихийной примитивной натурой и универсалиями, к которым он обращен. Я – между культурой и поглощающей землей (хтоника), и то и другое – не амбивалентно-мирозиждительно. Смерть коррелирует не только с областью Неведомого, но и с материей, не только с субстанциальным планом поглотительной земли (Харлов и «Дух Земли»), но и материально-тавтологическим «нулевым» – когда инертная предметная реальность неизменна в своей простоте и грубости (и в этом она внемифологична и внеисторична как пустота «степи»). Отсюда примитивность, неуклюжесть, дремучесть Харлова, ис-

[1] Как считает Каган-Канс, «такие великаны, как Бирюк, Герасим («Муму»), Василий («Странная история») и Харлов («Степной король Лир»), обладают незамутненной первородной, животной силой, которая, как сама природная стихия, оказалась бы разрушительной, случись ей разбушеваться. <...> Харлов сам воплощенный Дух Земли: „Вкруг него витал земляной дух, дух увядающих лесов, болотной топи. Он – лесной дух, сказала бы моя старая нянька”» (*Kagan-Kans E.* Hamlet and Don Quixote: Vision. The Hague-Paris, 1975. P. 11–28).

[2] *Муратов А. Б.* Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 годов. Л., 1980. С. 61.

кажающая любые проявления человека. Поэтому любые оценки Харлова, возвышающие его или принижающие, будут оговорочны. Можно говорить о семантических полюсах образа.

Герой как «хозяин» позиционирует «верх» (он «бог» и «царь» в своем мирке), но одновременно его образ оплотнен природными субстанциями «низа» (земля). В активности героя наличествует судьбоносная константа: то, что он делает, будет напрасно (любое действие сопровождается напряжением тщетности, внешней сверхличностной энтропией как выражением власти времени и смерти).

Подчеркивается автономия пространства героя, самовольно знаково-семантически «перечитывающего» мир по отношению к собственной персоне, олицетворяющей род Харловых (его речи о собственной родословной), и тем «перекрывая» социальную и бытийную уязвимость своей позиции. Герой выражает свои эпические претензии, которым параллелен квазиэпический извод этих претензий и самого героя. Метонимии «эпического» должны для героя возместить это противоречие. И тогда это ведет к драматизации отношений героя со своими «частями» или метонимиями эпической целостности, расслаивающимися в ходе этих драматически-противоречивых отношений. Дочери Харлова как «части» его мира «предают», противопоставляют свою личностно-суверенную волю прежнему *целому*, вытесняя собой «центр» отца и этим выражая злую волю мира. За прежде «эпическим» самомнением героя обнаруживается полая невнятная сердцевина. Он уже «голый человек», Иов, атавистическое существо, за которым остается лишь воля Я, аффективный порыв.

Тема собственной смерти («сонное мечтание») дает Харлову импульс для его трагического сознания, открывает ему уязвимость его суверенного целостного мира, и это служит причиной дальнейших сюжетных событий. «Сонное мечтание» как вторжение Неведомого, с которым собственная воля героя должна вступить в согласие исполнения своего высшего назначения, и одновременно вступает в противостояние, за которым просвечивает противостояние жизни и смерти, личностного «избытка» Я и сверхличной судьбы. Харлов имеет намерение самому установить тот порядок, который должен последовать после его смерти, тем самым своей распорядительностью опередить и подчинить непредсказуемость времени и внеличностной стихии жизни, т.е. вне собственной возможности ею руководить по причине собственной смерти. В этом сказывается «стихийная убежденность Хар-

лова в своей неограниченной власти и в мудрости своего жизненного кредо»[1], что в свою очередь ставит героя в ситуацию противостояния с миром и тем самым делает его образ трагическим.

В утверждении незыблемости «вотчины» Харлов обращается к официально-юридической форме (способу); юридический договор привносит имитацию отеческого дара (подобно «Отцу Горио», также исходящему из шекспировского архетипа). Позиция Харлова в этом случае оказывается лиминальной (и существенно отличается от экспозиции его характера), а трансгрессия личностного и сверхличностного в этой ситуации создает напряжение аффектированности всех действий героя и его состояния, поскольку он поставлен «за черту» жизни. В этом аспекте волюнтаризм Харлова соединен с исполнением высшего, что по-новому соорганизует личное, социально-властное (хозяин, «царь»), официозно-юридическое и культурно-знаковое. В реальности эти уровни сохраняют иерархичность «ролей» и кодов, а через «внутреннее Я перед Смертью» они – знаковая форма, т.е. театральны: театральность общая – это одно, а театральность для самого акта Харлова – это другое (это самопрезентация перед народом[2] и перед Богом). Она оттеняет мистериальную инсценировку внутреннего Я (ср. до этого жесты Харлова: «Я – Харлов, фамилию свою вон откуда веду... (тут он показал пальцем куда-то очень высоко над собою в потолок)»; 8, *161*). С самого начала «своя» трактовка Харлова противостоит безлично-общей, официальной. Он самочинно использует (подчиняет открывшейся ему цели) личностно-семейные и социально-ролевые формы, поскольку личность берет на себя право, уже ангажируясь своей обращенностью к сверхличной воле Неведомого, приоткрывшегося этой личности.

Харлов при жизни инсценирует то, что по его воле должно быть после его смерти: делит свою «вотчину» между дочерьми. Тем самым слагает с себя реальные полномочия хозяина, но тем не менее дочери должны будут перед ним преклоняться как перед эпическим центром

[1] *Муратов А. Б.* Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 годов. Л., 1980. С. 66.

[2] Народная оценка становится определяющей в центре в сцене «бунта» Харлова – бунта против «официоза», против «личного» (саморазрушение). В изображении этого вводится в реплике Харлова указание на историко-эпический план. Помимо этого, он по-приятельски (чего не было раньше у господина к своему бессловесному слуге) призывает к себе Максимку – это уже не социально-нормативные отношения. Народ в этой сцене – зритель и выразитель оценки, что резко отличает его от сцены подписания акта. Перед народным «зрителем» существенно меняется и речь Харлова.

«тела-мира» вотчины, но центром уже фиктивным («телесный центр» как бы переводится на права «души как центра» с уже призрачным ее статусом). Их «знаковое» преклонение (лишенное материальной или наказующе-правовой мотивации) должно обосновываться уже чистотой личностного отношения, которому в харловской установке не оставлена свобода другой возможности. В этой ситуации речь не идет о проверке любви дочерей к отцу и их «послушании» (этический фактор «спрятан» у Тургенева; не является приоритетным и культурно-исторический аспект саморазрушительного перерождения патриархального мира в индивидуалистически-отчужденный, буржуазный). Воля дочерей, лиминирующая отца до предметно-пространственной маргиналии уже всецело их собственного хозяйства, выполняет в этом «ничтожении» прогрессию Смерти, власть которой пытался урегулировать личной волей Харлов, но тем самым лишь освободил закономерность сверхличную. Таким образом, изначальное внутреннее противоречие заключено семантически во всем ходе харловских «преобразований» и их результатов. И если у Шекспира трагическое целиком обосновывается личностью, то у Тургенева статус личностного оказывается изначально лиминален (и это обостряется в ходе сюжета), что служит проблематизации внутренних демаркаций человеческого и бытийного.

В положении перемещаемой и свертываемой вещественной части Харлов переживает состояние «смерти при жизни», в котором он лишен даже личностного начала, которое даже для «голого» на земле человека, каковым предстает в бурю сошедший с ума шекспировский Лир, оставляет внутреннее пространство *слова* как правды души перед миром. А у Харлова этого нет. Покатившиеся из его глаз слезинки поражают юного повествователя своей невозможностью для Харлова-монументального, каковым он его числит, и невозможны для атавистического существа, замершего в зарослях у реки, каковым он его видит. Животное не может плакать, плачет боль всякого существа через животное. Эти слезинки не относимы ни к сентиментальному модусу, ни к трагическому. Это явная лиминальность, данная именно на пересечении взгляда мальчика, смотрящего на выживаемую слезинками человечность из замершего скорбно-немым истуканом Харлова, отвечающего на участливо-вежливое обращение кабаньим оскалом.

Аффект в финале повести двуступенчат. Функционально-топографически у него роль перехода, аффектированного «перескакивания»

Харлова из одного топоса в другой (и каждый топос его стремится захватить и нивелировать до своего уровня): от реки (у которой мы последний раз видели Харлова в его инволюции «природного существа») он прибегает в дом матери повествователя (это топос культурно-внешней регламентации в сюжете, при которой внешняя форма котирует объектно-ролевой статус человека). И своеобразным шутом-юродивым этого топоса является Сувенир. И уже от этого Харлов устремляется к своему дому, чтобы его разрушить. Образ харловского дома как объекта его порыва-разрушения выражает в этой ситуации следующие семантические аспекты: 1) семантика прежнего харловского проекта (и тогда разрушение дома – выражение прозрения трагического героя); 2) семантика вещественной формы не патриархального, а буржуазно-отчуждающего мира (отобранное «свое», ставшее богатством-хламом Другого); 3) материальная «клетка» рыкающего тела и косноязычной души, разрушая которую, она и остается в ней (придавлена ею), и вырывается наружу, но таковое освобождение скорее как «минус-прием».

Поэтому в результате смутное, если не сказать тяжелое, неопределенное впечатление от свершившегося как несвершившегося. Трагический катарсис несет те же признаки замутненности, что и образ Харлова и коллизия в повести, и такое впечатление поддерживается характером эпилога.

Со «Степным королем Лиром» перекликается по своему характеру повесть **«Конец Чертопханова»**. Опуская жанровое и художественно типологические аспекты, рассмотрим специфику лиминальности героя и проистекающего из нее аффекта.

После потери необходимого для него Другого (смерть друга Недопюскина, уход любимой Маши) Чертопханов склоняется судьбой к искушению обретения себя в Другом (тогда как прежде друг и возлюбленная – это союз, в котором сохранялись личная свобода и добровольность каждого). Спасение жида Лейбы – гуманистический акт, но не повторяющий чистоты личного бескорыстного союза с Недопюскиным (как и над жидом Лейбой, над Недопюскиным глумится масса, он – «шутовская жертва»). «Союз» Чертопханова и жида фальсифицируется принципом сделки, торга. Обретение Чертопхановым коня – это эпическое «достраивание» своего мира перед лицом непреодолимых социальных и жизненных потерь. Можно сказать, что «бедный Иов» докупает потерянное от лица непререкаемого удела своей судьбы (от-

сюда «безымянность жида до момента потери Чертопхановым своего коня Малек-Аделя; и тогда возникает некое равенство: Чертопханов спрашивает жида: “как тебя зовут?”, “как твоя кличка?”»).

Жид для Чертопханова – авантюрный помощник (маргинальный сподручный), он доставляет своему спасителю Чертопханову коня (с Недопюскиным общего авантюрного объекта не было). Для Чертопханова это нарушение принципа не одолживаться. В этом – внутренний изъян способа компенсации, компенсации объектом, который эпическому индивиду не принадлежит, то, что «не от себя». Таким образом, это фальцифицируемый по отношению к собственной цельности способ.

Функциональная семантика коня в этом случае противоречива: 1) это дар, благодарность, через которую жид негласно претендует стать другом; 2) этот дар со «стороны» жида как «ничтожества» призван показать превосходство дарителя над одариваемым (компенсировать социальное и национальное унижение дарителя); 3) чтобы завуалировать две предыдущих претензии дара, утверждается сделка, но сделка фиктивная (прощающая возможный неплатеж); и вдобавок к этому даритель со своим чудесным конем предстает как искуситель судьбы (Бог дал, Бог взял). В результате «складки» всех этих вариантов образуется семантическая «дыра» этого акта как внутренняя трещина прежде цельной личности Чертопханова. От этого он находит забвение в своей одержимости конем, в маниакальном переносе, призванном заместить все прежние потери, и тем самым замещение изначально теологически уязвимо и призрачно[1]. Образ-посредник лиминален, отсюда усиливается зависимость Я от точки зрения Другого, что лишает героя с эпическими претензиями своего центра. Это своего рода подвох, «троянский конь» нежданного дара, возрождающего героя приза природной красоты, мощи чуда и в то же время – социальная презентация, «инсигния», подменяющая центр Я, привязывающая его к внешней оценке (хвастовство Чертопханова перед другими своим конем, а затем – стыд – обе эти формы уничтожают самоценную суверенную свободу Чертопханова, присоединяют его к внешней котировке).

[1] Х.-Ю. Геригк определяет аллегорическую функцию коня Мале-Аделя, который для Чертопханова «не что иное, как метафора реализованной грезы (Sehnsucht) его <…> владельца» (*Gerigk H. J.* Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute. Heidelberg, 2015. P. 53. Цит. по: *Полубояринова Л. Н.* «Певец самоуважения человека в расколдованном мире»: новая книга Х.-Ю. Геригка о Тургеневе // Русская литература. 2017. № 2. С. 226).

Если конь-дар вновь судьбой или случаем отбирается, то это вызывает у героя волю его найти (а это уже другая целеустремленность). Чертопханов делается страстотерпцем идеи коня. Но найденный конь вызывает сомнение. Сомнение в подлинности найденного Малек-Аделя – это сомнение не только в реальном коне, но и в идее, которая вложена в коня и ради которой Чертопханов претерпел, отдал всего себя, сделал невозможное – победил «судьбу». Подобное превращение предметной метонимии человека в замещающий его образ (квазиуниверсалию) показал Гоголь.

> Он шел на это дело не то чтобы спокойно, а самоуверенно, бесповоротно, как идет человек, повинующийся чувству долга. Ему эта «штука» казалась очень «простою»: уничтожив самозванца, он разом поквитается со «всем» – и самого себя казнит за свою глупость, и перед настоящим своим другом оправдается, и целому свету докажет (Чертопханов очень заботился о «целом свете»), что с ним шутить нельзя... А главное: самого себя он уничтожит вместе с самозванцем, ибо на что ему еще жить? Как это всё укладывалось в его голове и почему это казалось ему так просто – объяснить не легко, хотя и не совсем невозможно: обиженный, одинокий, без близкой души человеческой, без гроша медного, да еще с кровью, зажженной вином, он находился в состоянии, близком к помешательству, а нет сомнения в том, что в самых нелепых выходках людей помешанных есть, на их глаза, своего рода логика и даже право (3, *321*).

В этой сцене эксплицируется смерть Другого как зеркального инварианта самоубийства Чертопханова. Это соответствие вначале задается через мысли героя, затем дополняется объяснением автора, уточняющего в состоянии героя то, что неопределеннее его мыслей (убивая коня, герой намерен убить прежнее свое существо). Сначала под влиянием странного шороха ночной птицы (у Тургенева это связано с неявным выражением Иного) Чертопханов не убивает, а просто прогоняет от себя коня, но возвращающегося домой Чертопханова неожиданно касается сзади догнавший его Малек-Адель. И тогда происходит именно не «запланированное» как прежде, а убийство в состоянии аффекта («неожиданное» убийство коня – проявляющаяся сила ничтожения, действующая через героя). Почему так «ступенчато» строит Тургенев эту сцену?

> Вдруг что-то толкнуло его сзади, между плеч. Он оглянулся... Малек-Адель стоял посреди дороги. Он пришел следом за своим хозяином, он тронул его мордой... доложил о себе...

– А! – закричал Чертопханов, – ты сам, сам за смертью пришел! Так на же!

В мгновенье ока он выхватил пистолет, взвел курок, приставил дуло ко лбу Малек-Аделя, выстрелил...

Бедная лошадь шарахнулась в сторону, взвилась на дыбы, отскочила шагов на десять и вдруг грузно рухнула и захрипела, судорожно валяясь по земле...

Чертопханов зажал себе уши обеими руками и побежал. Колени подгибались под ним. И хмель, и злоба, и тупая самоуверенность – всё вылетело разом. Осталось одно чувство стыда и безобразия – да сознание, сознание несомненное, что на этот раз он и с собой покончил (3, *322–323*).

Человек аффектом вырывает себя из собственных границ. Взрывоподобно совершается переход не только внешней, но и внутренней черты, и возврата к прежнему нет. Взрыв аффекта не дает возможности восстановить прежнюю систему отношений, это шаг в бездну. Убийство Чертопхановым сомнительного Малек-Аделя – это своего рода провиденциальное искушение; ответ на проявление привязанности существа (вспомним «кабаний оскал» Харлова в ответ на участие юноши-повествователя); и – убийство себя: эти противоречия преодолеваются после произошедшего даже не самоубийством, а именно отказом жить. В этом отказе соединяется воля мира в отношении «бедного Иова»-Чертопханова, а с другой стороны, его воля как проявление свободы. Противоречивость первого убийства выливается в аффект ценностного перечеркивания себя. Это именно аффект – Чертопханов действует и сам и не сам, т.е. выпрыгивая из того, что сложилось. А второе «самоубийство» выражается как полностью «закрытый в себе» (образ Чертопханова перекрывает любую «коммуникацию» с земляками-соседями, с повествователем, с читателем), как отказ жить, при котором достигается цельность в финальной реплике самовольно дожидающегося смерти героя:

Тогда произошло нечто необыкновенное. Глаза Чертопханова медленно раскрылись, потухшие зрачки двинулись сперва справа налево, потом слева направо, остановились на посетителе, увидали его... Что-то замерцало в их тусклой белизне, подобие взора в них проявилось; посиневшие губы постепенно расклеились, и послышался сиплый, уж точно гробовой голос:

– Столбовой дворянин Пантелей Чертопханов умирает; кто может ему препятствовать? Он никому не должен, ничего не требует... Оставьте его, люди! Идите! (3, *324*).

«Пунин и Бабурин» и **«Часы»** отличаются своим позитивным характером от других тургеневских повестей с их сильным трагическим элементом. Природа этой позитивности лишь относительно касается деятельностно-духовной способности человека менять мир и свое в нем положение. Этот критерий превалирует в культурно-идеоло-гических интерпретациях этих повестей, благодаря чему на первый план выдвигаются образы юноши Давыда («Часы») и Бабурина как сильных сознательных демократических личностей волевого склада. Однако дело, как кажется, в особом синкретизме человека и бытия, который достигается художественной формой. Для этого синкретизма относительное значение имеет деятельностный аспект, речь не идет о личности, ее рефлексии и поступках, силе или слабости, – это усиление личностного начала обернулось бы противопоставлением личности – миру, обострило бы значимость внешней конфликтности. Конечно, такая форма конфликта присутствует в этих повестях Тургенева. Но она «улегчается», упрощается детским вариантом героя и анекдотическим субстратом событий, что позволяет соотнести элементы природы этих повестей с диккенсовскими элементами. Это касается не только внешне типологических параметров: того, что определяющим для сюжета является тип ребенка (шире – детское начало) или тип чудака. Существеннее оказывается то, что через повествовательные интенции рождается особая *цельность*, не напрямую связанная с жанрово-стилевыми элементами формы, типологией действующих лиц и пр. Эти интенции имеют отношение к *личному рассказу*, который не делает своей целью события или сферу личности. Этот *личный рассказ* предстает в своей *вторичности* по отношению к диктату реальности, к задаче ее отразить, и это обусловливает его открытость *праздничному* типу дискурса, в котором реально-эмпирическое, то, что исходит от реальности или реальной личности, значительно преображается. Это открывает дорогу преображающему мир празднично-детскому видению (связанному с мифологическими элементами), а также метафоризации как внутреннему началу преображения. Именно в этом ключе меняется характер лиминальности и аффекта в этих повестях.

В центре повести **«Пунин и Бабурин»** – чудаки-маргиналы (они вне какого-либо социально-культурного круга). Рифма их фамилий указывает, с одной стороны, на связь случайную (каламбурную), а с другой – на связь высшего порядка.

Пунин, через связь с природой и поэзией, утверждает свою ведущую партию в сюжете, в особом интимном влиянии на душу повест-

вователя. Поведенческая природа Пунина – это перманентный аффект, который связан с типом юродивого, в своем действии «от себя» показывающего *иное* к обычному или к возможной социально-культурной «роли». Такое действие показывает и личное, и нечто сверхличное (как в «жестах» юродивых, пророков, разного рода медиумов). Юродивый всегда аффектен, его жесты – не только выражение «пограничности», но он своим «экстатизмом» должен захватить нас как зрителей-участников, вырвать из одних координат и ввести в другие.

Это раскрывается в первой главе повести в характере времяпрепровождения юного повествователя с Пуниным.

> Невозможно передать чувство, которое я испытывал, когда, улучив удобную минуту, он внезапно, словно сказочный пустынник или добрый дух, появлялся передо мною с увесистой книгой под мышкой и, украдкой кивая длинным кривым пальцем и таинственно подмигивая, указывал головой, бровями, плечами, всем телом на глубь и глушь сада, куда никто не мог проникнуть за нами и где невозможно было нас отыскать! (9, *17*).
>
> С каким трепетом, с каким волнением немотствующего ожидания гляжу я в лицо, в губы Пунина – в эти губы, из которых вот-вот польется сладостная речь! Раздаются наконец первые звуки чтения! Всё вокруг исчезает... нет, не исчезает, а становится далеким, заволакивается дымкой, оставляя за собою одно лишь впечатление чего-то дружелюбного и покровительственного! Эти деревья, эти зеленые листья, эти высокие травы заслоняют, укрывают нас от всего остального мира; никто не знает, где мы, что мы – а с нами поэзия, мы проникаемся, мы упиваемся ею, у нас происходит важное, великое, тайное дело... (9, *18*).

Определяется гармония через самозабвение Я. Другой как идеальное «место», которое обретает в Другом Я (в этом роль юродивого, он своим присутствием ценностно меняет место).

В аспекте аффекта как события важны два эпизода, главные для повествователя, – изгнание Пунина и Бабурина из поместья бабушки нарратора и «угасание» Пунина. Аффект-ситуация выкрикивания Пуниным стихов Державина в первом случае («…тут на Пунина нашло внезапное исступление») (9, *23*) предполагает логику высокого кода перевода ситуации изгнания их с Бабуриным в ранг высокого противостояния, но одновременно она аннигилируется точкой зрения присутствующих, результирующих ее как: «Экой паяц!» (9, *24*). Со стороны этой аннигиляции Пунин мог прочитать любой стих, и это выразило

бы пунинско-бабуринскую инаковость как таковую к жизни, вне семантической адресации к духовному или идеологическому содержанию. И тогда эта инаковость разрешается иначе в важной для повести ситуации «встречи». «Встреча» как форма связи повествователя с Пуниным (с Бабуриным или Музой Павловной) становится не условием репрезентации инаковости (мира Пунина или Бабурина), а новой персоналистической содержательностью пересечения противоположных миров-позиций. В первой главе – это магия вовлечения в единую природно-культурную ауру, разворачивающуюся именно из точки особой интимизации контакта Я – Я (ребенка и юродивого). Во второй главе – это спор (что продуцируется «драмой» Музы Павловны) как обмен «личностного» круга (рассказчик – Муза и Тархов) и «изначально-синкретичного» (Пунин – Бабурин и Муза) как единства мирочеловеческого. В третьей главе – «свое/другое» реализуется не в споре-обмене, а как внутренний дисбаланс каждой стороны; это ситуация драматичного «переворота», что ведет к отчуждению-энтропии позиций «троицы» (Пунин – Бабурин и Муза).

Троица «Пунин, Муза и Бабурин» представляет собой «гремучую смесь» не из-за противопоставления выражаемых персонажами «мировоззренческих» позиций, а их «захождения» друг на друга. За Бабуриным – стоицизм общественного долга, у Музы – стремление к счастью, а если оно невозможно, то служение другому человеку как компромисс личностного и общего. Пунин выражает собой ни от чего не зависящее праздничное райское согласие мира и Я, в котором отдельное только и может *быть* (т.е. снимается разделение отдельного и всеобщего: природа – это есть птица, а птица – природа). И когда Пунин незаметно «отминусован» от этой «тройчатки», финальный общественно-идеологический «позитив» целеустремленной четы (Бабурин и его изменившаяся Муза) дает почувствовать прозаически-опустелый эпилог, столь обычный для произведений Тургенева.

«Отминусован» Пунин не только в том, что он умирает, но еще раньше – в момент, когда Муза их покинула:

> – Спасите, спасите ее и Парамона Семеныча. – Он наконец заплакал.– Скажите по крайней мере одно, – спросил он, – что... *он* хорош собою, молод?
>
> – Молод, – отвечал я.
>
> – Молод, – повторил Пунин, размазывая по щекам слезы. – И она молода... Вот в чем вся беда!

> Эта рифма пришлась случайно; бедному Лунину было не до поэзии. Я бы дорого дал, чтобы снова услышать от него витиеватые речи или хотя его почти беззвучный смех... Увы! те речи исчезли навсегда, – я не слыхал более его смеха (9, *46*).

Уход Музы – даже не знак ее правоты или неправоты, а перечеркивание удерживающей-оберегающей силы этой пары в ее единстве «Пунин-Бабурин» (тут можно вспомнить гоголевских «старосветских помещиков» с их сбежавшей кошечкой). А воссоединение Музы с Бабуриным лишь переключает на оберегающую силу Бабурина с ее центробежным вектором счастья как общественной справедливости для Я, но никак не Пунина. И поэтому из Пунина оказывается вынута жизнь: «Пунин весь побелел и отек. Куда девалась его болтливость? Он говорил вяло, слабо, всё тем же сиплым голосом, и вид имел изумленный и потерянный» (9, *48*). За этим «кризисом» проступает своя закономерность. Исторические даты, введенные в каждую главу, репрезентируют поступь Истории (не только в отдельных социальных и культурных ее изменениях).

Поведение Пунина во второй главе (М., 1837) значительно отличается от его «архе» в первой главе среди сада и чтения стихов. Его образ дан во внутреннем конфликте – тенденции энтропии райской полноты. В первой главе ему отзываются птицы в саду, а во второй главе – птицы из клетки, а после его смерти в третьей главе на чердаке жалобно мяучит кошка (редуцированный тургеневский мотив «призрака»), в которую, как кажется соседям, переселилась душа Пунина. Эта тенденция энтропии, «потускнения», лишь отчасти связана с конкретными событиями, она соотносится с широким пластом изменения духа времени, который значительно расширяет жанровые границы повести и с которым Пунин связан со своей особой стороны, а не как «приложение» к Бабурину.

С внутренней природой мира связана Муза, метафоричность имени которой имеет не только адресацию к поэзии и значительному для повести пласту культуры. У Тургенева женский образ всегда несет интенции «души мира» и ее состояние – выражение внутреннего несоответствия мира этой душе.

Муза внутренне связана с Пуниным в своем живом природном начале («Осененные густыми, низкими бровями, неуловимо бегали – туда-сюда – ее темные глазки. В жаркое лето, между былинками высохших трав, попадаются такие же темные, проворные и блестящие

жучки») (9, *27*): «сад», «жучки» – это «топос» Пунина, его праздничного природно-человеческого синкретизма. Но «распад» «синкретичного» в «личностное», проистекающий от Музы, волной прогрессирует на Пунина.

Метафорическим эквивалентом «органического единства» в мире Пунина-Бабурина является «яйцо», с которым сравнивается лысая голова Пунина.

> – Настоящее, настоящее яйцо! – подхватил я с восторгом. – И давно вы такие?
>
> – Давно; а какие были волосы! – Золотое руно, подобное тому, за которым аргонавты переплывали морские пучины (9, *12*).

Когда Пунин в первой главе говорит: «Представьте, что я там нашел! Кукушкино яйцо в гнезде у горихвостки! Чудеса!» (9, *16*) – это перекликается с последующим вхождением Музы в «гнездо» Пунина и Бабурина. Метафорическая семантика имени Муза акцентирует значение поэтического начала как идеальной формы синкретизма, но при этом заключает в себе (как и носительница этого имени), наряду с классицистическим пафосом пунинско-бабуринского (человек служит миру, являясь его неотъемлемой частью) и внутренние уже «личностные» противоречия любви, красоты, т.е. основ, на которых держался пунинско-бабуринский мир. Муза знаково соотносима с вторжением «пушкинского мира» (Пушкин сравнивается Пуниным со «змием»; тема «Цыган»). Так возникает трещина пунинского «рая» культуры, приняв в себя от эпохи новое «пушкинское» звено (сущность которого – персонализм: не я в мире, а мир во мне), тогда как Я-рассказчика выражает, безусловно, «тургеневское звено» как синтез, заключающий эти pro et contra.

Повесть **«Часы. Рассказ старика» (1850)** – это именно воспоминание. Его ретроспекция обращена к теме освобождения человека на заре XIX в. На глубине бурно протекающих семейно-бытовых событий с их социально-культурным контекстом, запечатленным очень емко и насыщенно в самих явлениях, постоянно ощущается тектоника смещения духа времени – историческая граница от XVIII к XIX в. во всей его внутренней перспективе: разумная нормативность (XVIII в.), исходящая из подчинения общему, и XIX в., когда выдвигается ответственность, ложащаяся на личность (которой нужно выстроить общественно-внешнюю правильность «от себя»). И ради такой «новой личности»

происходит воспитание ее нравственного чувства жизнью, выбором, а не внешней нормой. Но в сюжете отзывается и кризисное время написания повести (конец XIX в.) – открытие несоответствия природы личности таковым задачам. Это время написания (время Автора) вступает во внутренний диалог со временем повествователя-старика (середина XIX в. – рубежное для России), который мальчиком переживает сюжетные события как «инициацию» и личности, и времени, «инициацию» характера их единства. Время дано не только изобразительно-пространственно или через «заряд» характеров, но как оплотняющаяся во всем строе повествования энтелехия.

Именно в таком контексте Судьбы каждый персонаж в этом внешне авантюрно-бытовом сюжете оказывается угрожающе больше самого себя, своих эмпирических рамок, и любое его действие получает необратимость акта Судьбы. В повести скрыта притчевая установка (чему способствует семантика «часов»: 1) это время, с которым вступает в отношение человек; 2) время разного плана – бытовое, биографическое, историческое; 3) всевременное целое). Сказочно-новеллистический принцип повтора ситуации дает возможность обнаружить через нее другое смысловое измерение положения человека.

Детский возраст главных героев – это не «малая» и упрощенная часть дальней взрослой перспективы их жизни, а условие изначальной незамутненной еще средой и жизнью искренности и честности. В художественном отношении взгляд юного повествователя (как это часто бывает у Тургенева) несет особую точку зрения, непредвзятое видение реальности.

В центре сюжета два мальчика: Алексей и его старший двоюродный брат Давыд. Повествование ведется от лица мальчика Алексея, который в сюжете составляет пару со своим старшим двоюродным братом Давыдом, но по внутренней силе личности уступает Давыду и тем самым оказывается в «слабой позиции». Но именно он – носитель драматического сознания, и в этой драматичности заключена особая подлинность человеческого, которая выходит из-под возрастного цензора. На Алексея оказывает влияние пример Давыда. Но и пример Давыда заключается не в нравственности, а во внутренней силе, особой подлинности индивидуального начала (ср.: «Андрей Колосов», Павел в рассказе «Бежин луг», Базаров в «Отцах и детях»). Давыда сопровождает тема смерти, потери, стоицизма.

Алексею дарит часы крайне неприятный и подлый человек из окружения его отца, который занимается торговлей и в некоторой сте-

пени испытывает чувство вины за то, что не помог брату (отцу Давыда), которого по политическому делу отправили в ссылку. Алексей чувствует, что подарок от злого человека не приведет его к добру, и пытается от него избавиться, отдав какого-нибудь бедному мальчику. Так начинаются приключения с часами. Сначала идет передача часов тому или иному человеку по этическому принципу награды-дара, но этот принцип себя развенчивает. Подаренный Алексею от лица среды подарок «часы» (чтобы слушался, был хорошим мальчиком, был благодарен, чтобы старался, был услужлив и пр.) – это регулятор нормативности (не дар, а награда), но в этой награде – ложь, искус, зависимость от зла – социального, онтологического и индивидуального (искушение души).

Попытки Алексея перевести «награду» в «дар» («просто так» передав часы какому-нибудь бедному), во-первых, вызывают (искушают) в нем личностное ожидание благодарности одаренного и своего рода «филантропическое» тщеславие, которые бессознательно разъедают его слабую натуру; и во-вторых, эти попытки наталкиваются на злую волю мира (через случай, срывающий все планы человека). Какие бы то ни было «собственники» часов в сюжете блага из-за часов не получают. Личность оказывается еще более зависимой от юридической оценки и беззащитной перед различными случайностями, быстрой сменой событий, «раскручивающимися» в сюжете как заводной механизм.

Образ Давыда претендует на выражение императива скорее бунтарского плана (стоическое отделение Я от общего). Проще говоря, драматичность Алексея в том, что он – между «массой» и «героем», ему претит одно и недостижимо для его обыкновенной человечности другое. Проблема нравственной самоидентичности для Алексея предполагает «свое» соотнести с этими двумя позициями.

Его самостоятельный шаг – вырывание часов из этих конвенций мира (когда они – дар или награда). После всех «похождений» часы отобраны и переданы неприятной тетке Алексея, который ночью пробирается за ними в спальню к спящей тетке и вытаскивает их. Внутренний «высокий» смысл этого на первый взгляд чисто бытового психологического эпизода можно уловить через отнюдь не бурлескное сравнение: «Прометей похищает огонь у богов». И в этом «страшном сошествии» рождается новое значение «Прометея» и «огня». При краже часов Алексей испытывает эмоции преступления. Прежде были для него опасности внешние, а теперь в своей ночной вылазке герой идет на риск, который усилен описанием:

Я продолжал лежать с вытаращенными глазами, с раскрытым и засохшим ртом; кровь стучала у меня в висках, в ушах, в горле, в спине, во всем теле! Я ждал... но словно бес какой потешался надо мною: время шло... шло... а тишина не водворялась.

Я собираюсь приподняться... Но вот опять что-то прошипело... потом вдруг охнуло... что-то мягкое упало – и шёпот разносится, шёпот скользит по стенам...

Или ничего этого нет – и только одно воображение меня дразнит?

Заглохло, наконец, всё: стала самая сердцевина и темь и глушь ночи. Пора! Заранее весь похолоделый, я сбрасываю одеяло, опускаю ноги на пол, встаю... Шаг; другой... Я крадусь. Плюсны ног, словно чужие, тяжелые, переступают слабо и неверно. Стой! Что это за звук? Пилит кто где, или скребет... или вздыхает? Я прислушиваюсь... По щекам перебегают мурашки, на глаза выступают водянистые холодные слезы... Ничего!.. Я крадусь опять.

Нечего мешкать! Но чьи это шаги, мягкие и быстрые, за моей спиною? Ах, нет! это сердце стучит!.. Я заношу ногу вперед... Боже! что-то круглое, довольно большое толкает меня ниже колена... раз! и еще раз! Я готов вскрикнуть, я готов упасть от ужаса... Полосатый кот, наш домашний кот стоит передо мною, сгорбив спину, задрав хвост. Вот он вскакивает на кровать – тяжело и мягко – оборачивается и сидит не мурлыча, словно судья какой; сидит и глядит на меня своими золотыми зрачками. Кись! кись! – шепчу я чуть слышно. Я перегибаюсь через тетку, я уже схватил часы... Она вдруг приподнимается, широко раскрывает веки... Создатель! что будет?.. Но веки ее вздрагивают и закрываются, и с слабым лепетом падает голова на подушку.

Минута – и я уже опять в своей комнате, на своей постели, и часы у меня в руках...

Легче пуха примчался я назад! Я молодец, я вор, я герой, я задыхаюсь от радости, мне жарко, мне весело – я хочу тотчас разбудить Давыда, всё рассказать ему – и, невероятное дело! засыпаю как убитый! (9, *72–74*).

В этой сцене благодаря аффекту героем испытывается непродуцируемый опыт, который шире эмпирических рамок ситуации (он личностный и неличностный), он приоткрывает что-то крайне существенное через состояние человека – другую сторону близкой жизни, другое ощущение времени. В этой сцене создается напряжение близкого соприкосновения с Иным, меняющим знакомую поверхность вещей, разворачивающимся изнутри неразличимости внешнего и внутреннего, их «нахождения» друг на друга, преобразующегося в другое, какое-то сокровенное измерение. Благодаря этому опыту выхода в ирреальное

преодолевается отчуждающая человека власть времени, благодаря чему человек иначе располагается в целом жизни, он вступает в иной союз с судьбой. Сама аффективная сцена своей смертельной волной отрывает человека от всего внешнего, обновляет, подготавливает повествователя к выходу в расширяющееся поле историко-культурной реальности.

Когда после этого мальчики «хоронят» часы в земле, этот акт выражает редуцирование «часов» как предметной части мира, но и снятие своей, человеческой, материальной привязанности к ним как к награде и даже возможному дару, своей зависимости от материальной власти времени.

Но часы вновь обнаружены, и властная среда рвется заполучить их назад:

> Дверь отворяется настежь... и отец в халате, без галстуха, тетка в пудраманте, Транквиллитатин, Василий, Юшка, другой мальчик, повар Агапит – все врываются в комнату.
>
> – Мерзавцы! – кричит отец, едва переводя дыхание... – Наконец-то мы вас накрыли! – И, увидав часы в руках Давыда: – Подай! – вопит отец, – подай часы!
>
> Но Давыд, не говоря ни слова, подскакивает к раскрытому окну – и прыг из него на двор, да на улицу!
>
> Привыкший подражать во всем моему образцу, я прыгаю тоже, я бегу вслед за Давыдом...
>
> «Лови! держи!» – гремят за нами дикие, смятенные голоса.
>
> Но мы уже мчимся по улице, без шапок на головах, Давыд впереди, я в нескольких шагах от него позади, а за нами топот и гвалт погони! (9, *89–90*).

Вторая аффективная сцена имеет уже «хоровой» характер, вовлекая участников в исключительно драматичный и одновременно радостный рывок из границ внешней, такой прежде существенно вещественной социально строгой довлеющей над ними реальности[1].

[1] Это единственный случай в творчестве Тургенева драматически-радостного вдохновенного аффекта, философскую природу которого раскрывает В. Бибихин: «Мы имеем отдаленный опыт правящей молнии в восторге, внезапном, мгновенном и безотчетном. Или в ужасе, но не таком, который близок к боязни, а в светлом, который ближе к восторгу. В ужасе-восторге тело, душа и ум сплавляются в целое простое существо. Они не суммируются. Мы представляем возвращение тела, ума и души к собранности через их сложение уже исходя из нашей обыденной привычки к самосознанию. В восторге-

Часы как вещь-механизм, «коробочка» – это «ящик Пандоры», заключающий в себе время как стихию драматического свершения («случания» и провиденциальность этого свершения), которая подхватывает и «ведет» героев в потоке бытового и социально-культурного детерминирования, проистекающего от самого *хода* пульсирующего «щелкающего» коллизиями механизма жизни. И этот же «ящик Пандоры» часов сигнализирует овладением этим феноменом стихии времени[1]. Все сюжетные коллизии касаются бытийно-символического контекста отношения личности к этой метафорической составляющей образа часов.

Часы, купленные уже пожилым повествователем в эпилоге, – не вещественный аналог часам в сюжете. Это памятник самому пережитому, реликвия «предметно-формального» плана, завершающая собой историю. Это симулякр эмпирического между текстом-воспоминанием и предметным миром. Если бы сохранились те самые часы, с которыми герои испытали коллизии, это стал бы фетиш, как бы возобладав-

ужасе обыденное самосознание прекращается. Неточно даже сказать, что человеческая «психика» в восторге-ужасе упрощается и становится напряжением, тонусом; не с «психикой» происходит упрощение, как бы в ее рамках, а все человеческое существо уступает себя искре восторга. Собственного своего у него тогда не оказывается. Человек «себя не помнит», но не отчуждается от себя, наоборот, достигает собранности; и счастлив, хотя страдает. Так молния и гром приводят человеческого младенца в ужас, но редко запугивают и подавляют, скорее по-особенному бодрят. Захваченный ужасом-восторгом – это бывает в чистом виде в детстве, позднее занятость мешает захваченности, но опыт привязанности к другому пересиливает первое, возвращает второе, – узнает свое существо как безусловно родное и тем более собранное в единство, что очень упростившееся, и одновременно вовсе не свойское, каким можно было бы распоряжаться. Став собой, он становится над собой менее властен. Человеческое существо повисает над бездной, от которой не отшатывается; наоборот. Она ему не чужая, при том что открывается как смерть. Человек в упоении ужаса видит смерть в своем существе. Он видит и больше: что бездна смерти не чужая ему. Даже смерть нечто такое, через что он проходит. Узнавая себя в бездне, неподвластный себе, человек возвращается к себе. В беззащитной нищете над бездной, которая и смерть, он не теряет себя – если не теряется, – а впервые находит. Он видит не тело, душу и дух или их сумму. Собранный в восторге, он другой тому, каким знал себя, с телом, душой или умом. Они не становятся ему чужими, но уже нельзя сказать, что ум выше тела или наоборот. Ближе ли то, чем захвачено и в чем осуществляется человеческое существо, уму, душе или телу – открытый вопрос. Правящая молния прежде всего дарит всему простое умение быть собой» (*Бибихин В.* Язык философии. М., 2002. С. 165–166).

[1] К этой метафоре «формы-коробочки» уместно привести высказывание Ю. Айхенвальда о повестях Тургенева: «трудные проблемы духа складно умещает он в свои маленькие рассказы, точно в коробочки» (*Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. Москва; Берлин, 2017. Кн. II. С. 4).

ший над невещественным смыслом событий. А в своей свободной привязке это предмет-знак оставляет свободу времени, воспоминания, судьбы.

В повестях **«Живые мощи»** и **«Стучит!»** аффектированность текста связана с тем, что он устанавливает собой новое единство онтологического порядка. Аффектированность проистекает из самосозидающейся на наших глазах специфической коммуникативной природы текста, самостоятельной по отношению к коммуникативному событию внутри него.

В рассказе «**Живые мощи**» «Исповедь Лукерьи – рассказ в рассказе, перемежаемый вопросами, репликами и комментариями охотника, – приковывает внимание, поражает, завораживает самым своим характером (простодушием, наивностью, естественностью, спокойствием, доверительностью) в сочетании с “фантастическим” содержанием, в котором с той же простотой и органичностью, которая присуща интонации повествования, переплетены обыденное, житейское и – мистическое, страшное, трагическое»[1]. Рассказ Лукерьи – не результат того, как ей думалось и жилось, сопровождаемый тягостным ее положением; «в рассказе Тургенева эта беда переплавляется в образ такой поэтической мощи, что читателя, сумевшего ощутить свою сопричастность Лукерье, охотнику, всему тому, о чем они говорят и о чем умалчивают, охватывает то самое чувство полноты существования, радости жизни, счастья»[2].

Слово несет, рождает новое бытие, это даже не экзистенциальный извод «жизни в смерти». Слово не имеет комментирующего, результирующего отношения к существованию Лукерьи или ее внутреннему свету (терпению, религиозности и пр.). Оно порождает это новое бытие лишь в момент речи (даже усилие говорения входит в его границы), который уже ни к чему не относим. Он конечно вбирает в себя и ситуацию жизни, и встречу Я с Я в темноте (интенсивность этого человеческого схождения). Но этот момент речи (от зайчика до снов о боге) – эта все новая вертикальность – есть нерасчленимое «боль-любовь-покой-свет», которое уже не относится к какой-либо коллизии внешнего или внутреннего плана, а изливается, рождая, претворяя заново все: и мир, и человека (именно изнутри речи-аффекта), изнутри аффектированной точки, в себе их превращая в единое «трагедию-

[1] *Ребель Г. Б.* Указ. соч. С. 48.
[2] Там же. С. 61.

радость» в покойном свечении того, что обычно недостижимо для художественного текста, заповедно для называния и выражения.

В финале рассказа **«Стучит!»** после всех пережитых событий произносимое слово «Стучит!» в передаче от одного персонажа к другому становится своеобразным паролем: не только указателем на эмпирическое воспоминание, но устанавливает особое понимание внутренний «сговор-единство» конкретных барина и мужика (а за этим: человека и человека, культурно-рафинированного и профанного, личностного и народного и т.д.). В этом слове кодируется всей повестью своего рода феноменологическая память (которая обычно невербализуемо уникальна) того, что не было сказано, что выходит за границы синтагматически пройденного и прочувствованного («стучит» – сигнал надвигающегося непонятного, пугающего, и «стучит» – бьет свой такт сердце, т.е. «*дух* захватывает»), в его одномоментности всесодержательности. «Стучит!» дает свой момент мгновенного пересечения всего, что только и может дать аффект в его позитивности. Этот пароль и есть указатель того «окна-состояния», в котором все иначе. За этой уходящей в себя точкой таится эффект мгновенного «веера» или «большого взрыва» – единства явленного и неведомого, внутреннего и внешнего, и сам текст несет эту живую интенсивность. Тургеневское слово обретает специфическую емкость, смысловую плотность, как бы свое внутреннее расширение.

«Тургенева легко читать, с ним легко жить – он никогда не испугает, не ужаснет, какие бы страшные истории он вам ни поведал. Плавный, занятный, такой безукоризненный в форме, тщательно выписывая детали, он удобен. У него – рассказ для рассказа»[1]. От художественной формы возникает чувство «обеспеченности» художественного мира. Слово побеждает бытийное положение человека «на краю».

В художественном мире Тургенева господствует содержательно-бытийная инаковость антропологического и всеобщего («инобытия»). Аффект со стороны героя – это точка схождения этой инаковости (герой в аффекте действует «от себя» и одновременно «не от себя»). Это соотносится с принципом парности на разных уровнях тургеневской поэтики, через который проводится принцип равновесия, не как формально-эстетический прием, а как конструктивный принцип художественной онтологии, охватывающей и в себе гармонизирующей ценностно расходящиеся сферы антропологического и бытийного.

[1] *Айхенвальд Ю. И.* Указ. соч. С. 4.