РУССКАЯ КЛАССИКА

Исследования и материалы

Вып. 9

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

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2 Рос-Рус)
И11

Редактор
д-р филол. наук *В. С. Киселев*

И. С. Тургенев и время: сб. статей / ред.
И11 В. С. Киселев. – Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2019. – 238 с. – (Русская классика: Исследования и материалы; вып. 9).

ISBN 978-5-94621-840-5

Девятый выпуск сериального издания «Русская классика: Исследования и материалы» приурочен к 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева. Книга посвящена исследованию актуальных проблем творческого наследия писателя, представленного в широком литературном и культурном контексте. Предметом освещения являются различные аспекты мировоззрения и поэтики И. С. Тургенева (концепция национального, натурфилософия, лиминальность, синестезия, мифопоэтика), творческий диалог писателя с русскими и зарубежными авторами и рецепция его художественного мира в культуре XX–XXI вв. В научный оборот вводятся новые материалы родовой библиотеки и архива И. С. Тургенева.

Для научных работников, преподавателей вузов и школ, аспирантов, студентов и всех интересующихся отечественной словесностью.

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2 Рос-Рус)

ISBN 978-5-94621-840-5 © Томский государственный университет, 2019

От редактора

Основу сборника, посвященного личности и творчеству Ивана Сергеевича Тургенева (1818–1883), составили материалы Всероссийской научной конференции «И. С. Тургенев и время», состоявшейся в Томском государственном университете в октябре 2018 г. в связи с 200-летием со дня рождения писателя.

Данный сборник – девятый выпуск продолжающегося издания кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Томского государственного университета «Русская классика: Исследования и материалы». Оно было предпринято в 2004 г. по инициативе безвременно ушедшего из жизни выдающегося томского филолога А. С. Янушкевича и к настоящему моменту включает книги, посвященные Н. М. Карамзину, В. А. Жуковскому, А. С. Пушкину, Н. В. Гоголю, И. А. Гончарову, Л. Н. Толстому, Ф. М. Достоевскому и А. П. Чехову, т.е. тем классикам русской литературы, которые выступали постоянным предметом интереса томской литературоведческой школы. Предлагаемый сборник включает в эту орбиту творческое наследие И. С. Тургенева.

Сборник состоит из двух частей: «И. С. Тургенев: личность и художественный мир» и «И. С. Тургенев в контексте русской и мировой культуры».

Предметом статей первой части сборника «И. С. Тургенев: личность и художественный мир» являются повести и романы, репрезентирующие различные аспекты мировоззрения и поэтики писателя: его представление о природе нации, образно воплощенная натурфилософия, использование художественного аффекта как реализации лиминальности, феномены синестезии и мифопоэтика.

В статьях второй части «И. С. Тургенев в контексте русской и мировой культуры» раскрывается широкая панорама прямого и опосредованного диалога писателя с русскими и зарубежными авторами – Сервантесом, Шекспиром, Гете, И. Г. Мерком, Ч. Диккенсом, отечественными беллетристами 1850-х гг., Ф. М. Достоевским, а также рецепция его художественного мира в культуре XX–XXI вв. от И. А. Бунина до В. В. Глаголевой. В научный оборот вводятся новые материалы родовой библиотеки и архива И. С. Тургенева.

Тексты И. С. Тургенева за отдельными особо оговоренными исключениями приводятся по изданию: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1978–2014.

В тексте книги после цитаты из «Сочинений» в 12 т. в круглых скобках указываются арабскими цифрами том и страница. Если цитата приводится из «Писем» в 18 т., то добавляется литера «П», например: (П, 1, *28*). Все выделения в текстах статей принадлежат авторам.

Указатели имен и произведений И. С. Тургенева подготовлены редактором книги.

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», андерграунд 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 внешне-упорядоченного, 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 ценза. 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.

ОБРАЗЫ ВОДЫ В «ЗАПИСКАХ ОХОТНИКА» И. С. ТУРГЕНЕВА

И. А. Поплавская

Национальный исследовательский Томский государственный университет

Французский ученый и искусствовед Гастон Башляр, исследовавший образы стихий в связи с философией и психологией творчества, в эссе «Художник на службе у стихий» писал: «Элементы – огонь, воздух, земля и вода, – с давних времен служившие философам, <…> остаются и первоначалами художественного творчества. <…> Как только удается установить подлинную причастность произведения искусства к элементарной космической силе, возникает тут же впечатление обнаружения основания единства, подкрепляющего единство и целостность самых совершенных произведений»[1]. Именно образы стихий, по мнению ученого, полнее всего раскрывают первоматерию художественного творчества и определяют особенности двух выделяемых им видов поэтического воображения. Воображения формального, явленного в образной системе художественного текста, и воображения материального, связанного с поэтическими грезами художника, раскрывающими первообразы, которые по природе своей являются органическими, естественными, ибо «образ – это растение, которому необходимы земля и небо, субстанция и форма»[2]. Сама же медитация о материи воспитывает *открытое воображение*[3]. В соответствии с этим философ говорит о *законе четырех стихий*, которые позволяют классифицировать различные типы художественного воображения в зависимости от того, ассоциируются ли они с огнем, с воздухом, с водой или же с землей[4]. Опираясь на важнейшие положения концепции

---

[1] *Башляр Г.* Художник на службе у стихий. URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000339/

[2] *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с фр. Б. М. Скуратова. М., 1998. С. 18.

[3] Там же. С. 17, 18.

[4] Там же. С. 19.

французского философа, в данной работе мы попытаемся осмыслить образы воды в «Записках охотника» Тургенева как основание для привнесения дополнительной целостности в организацию единства художественного произведения и интерпретации его через принятие «некоего мифологического предсуществующего бытия»[1].

«Записки охотника» Тургенева буквально пронизаны образами воды и водной мифологии. Эти образы и производные от них встречаются почти во всех рассказах сборника, а в двух из них вынесены в заглавие. Это рассказы «Малиновая вода» и «Касьян с Красивой Мечи». В данном произведении чаще всего возникают образы реки. Это реальные реки Тульской и Орловской губерний: Иста, Росота, Красивая Мечь, Гнилотерка; крупнейшие реки Волжского бассейна: Волга, Ока, Цна; реки северной части России: Печора. Так, например, в рассказе «Касьян с Красивой Мечи» главный герой сообщает: «…ходил на Оку-кормилицу, и на Цну-голубку, и на Волгу-матушку» (3, *119*). Или в рассказе «Ермолай и мельничиха» читаем: «У многих русских рек, наподобие Волги, один берег горный, другой луговой; у Исты тоже. Эта небольшая речка вьется чрезвычайно прихотливо» (3, *23*). Эти образы, с одной стороны, воспринимаются как природные топосы, которые формируют пространственную структуру данного цикла, его жанровые особенности, связанные с обращением к очерку с его документальной основой, а в более широком плане оказываются связаны с идеей путешествия охотника-повествователя по России как нового открытия ее и русского человека для самого себя и для читателя[2]. С другой стороны, образы реки соотносятся здесь и с образом времени, календарного и исторического, с философией природы и философией истории автора. Наконец, в эстетическом плане образ воды в «Записках охотника» метафорически связан с семантикой живой речи, рассказывания. И в этом смысле метаметафорой всего сборника может выступать образ вращающегося мельничного колеса с падающей на него водой. Этот образ встречается в рассказе «Ермолай и мельничиха». Ср.: «…около мельничных колес раздавались слабые звуки: то

[1] *Большаков В. П.* Искушение стихиями // Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с фр. Б. М. Скуратова. М., 1998. С. 12.

[2] *Ибатуллина Г. М.* Историософский миф в рассказе И. С. Тургенева «Бежин луг» // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). Modern Research of Social Problems. 2014. № 3 (35). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/istoriosofskiy-mif-v-rasskaze-i-s-turgeneva-bezhin-lug

капли падали с лопат, сочилась вода сквозь засовы плотины» (3, *24*). Также мельницы упоминаются в рассказах «Льгов», «Бежин луг» и «Лес и степь». Ср.: «Льгов – большое степное село с весьма древней каменной одноглавой церковью и двумя мельницами на болотистой речке Росоте» (3, *75*); «Слышим мы <…> вода вдруг по колесу как зашумит, зашумит; застучит, застучит колесо, завертится; <…> однако колесо повертелось, повертелось да и стало» (3, *93*); «…Вдали мельница стучит, полузакрытая вербами, и, пестрея в светлом воздухе, голуби быстро кружатся над ней» (3, *358*).

Образ падающей с мельничного колеса воды на метафорическом уровне позволяет соотнести ее с человеческой речью и с «голосами» природы, а также акцентировать внимание на характере взаимодействия голосов автора, повествователя и героев в этом произведении и на особенностях его нарративной структуры. Как известно, в сборнике «Записки охотника», помимо автора, охотника-повествователя, присутствуют и герои-рассказчики: это уездный лекарь из одноименного рассказа, однодворец Овсяников, Ильюша, Костя, Павлуша из рассказа «Бежин луг», Касьян с Красивой Мечи, Петр Петрович Каратаев, безымянный герой из рассказа «Гамлет Щигровского уезда», Лукерья из рассказа «Живые мощи». Соотношение в этом цикле образов автора, охотника-повествователя и героев-рассказчиков организовано во многом по принципу их соответствия и взаимного отражения, по «водному» принципу «зеркальности». Так, например, рассказ «Касьян с Красивой Мечи» построен на семантических и структурных соответствиях между повествователем и главным героем. Повествователь охотится в лесах Орловской губернии, Касьян же рассказывает о своих странствиях по Руси, упоминая Курск, Симбирск, Москву. Охотник – человек пишущий, и Касьян, поющий «протяжную песенку» собственного сочинения, воспринимается рассказчиком тоже как «сочинитель». Охотник включает в свое повествование рассказ Касьяна, а Касьян – голоса лесных птиц, подражая перепелу и жаворонку. Ср.: «В низких кустах <…> часто держатся маленькие серые птички, которые то и дело перемещаются с деревца на деревцо и посвистывают, внезапно ныряя на лету. Касьян их передразнивал, перекликался с ними; поршок полетел, чиликая, у него из-под ног – он зачиликал ему вслед; жаворонок стал спускаться над ним, трепеща крылами и звонко распевая, – Касьян подхватил его песенку» (3, *113*). Внутренне близкое отношение обоих героев к природе и разное отношение их к охоте не мешает им

вести между собой равноправный диалог. Метафорой этого диалога может выступать встречающийся в данном рассказе мотив отражения, также связанный с семантикой воды, с восприятием героем-охотником неба как моря. Автор пишет: «Удивительно приятное занятие лежать на спине в лесу и глядеть вверх! Вам кажется, что вы смотрите в бездонное море, что оно широко расстилается *под* вами, что деревья не поднимаются от земли, но, словно корни огромных растений, спускаются, отвесно падают в те стеклянно ясные волны» (3, *115*). Здесь образ моря, который оказывается одновременно и небом, и землей, восприятие кроны деревьев как их корней становятся символическим выражением точки зрения повествователя и героя на мир, в которой преодолеваются разного рода границы: социальные, культурные, природные и в которой верх и низ оказываются равноценными и взаимозаменяемыми.

Стратегия повествования в этом рассказе и в сборнике в целом связана с использованием «рассказа в рассказе», с созданием «речевых» портретов героев-рассказчиков и героя-повествователя, а также с включением разных типов звучащего слова (песни, отрывки из художественных произведений, голоса природы) и рефлексии над ним. Так герой-повествователь пишет: Касьян «говорил очень протяжно. Звук его голоса также изумил меня. В нем не только не слышалось ничего дряхлого, – он был удивительно сладок, молод и почти женски нежен»; «…в немногих словах, сказанных им Аннушке, в самом звуке его голоса, когда он говорил с ней, была неизъяснимая, страстная любовь и нежность» (3, *110, 121*). Сюда же можно отнести и описание «словесного» облика мальчиков из рассказа «Бежин луг». Ср.: «Нет, я его не видал, да его и видеть нельзя, – отвечал Ильюша сиплым и слабым голосом, звук которого как нельзя более соответствовал выражению его лица…»; «Гляньте-ка, гляньте-ка, ребятки, – раздался вдруг детский голос Вани, – гляньте на божьи звездочки, – что пчелки роятся»; «А что, Ваня, – ласково заговорил Федя, – что, твоя сестра Анютка здорова» (3, *92, 102*). В этом же контексте воспринимается и пение Лукерьи из рассказа «Живые мощи»: «Во лузях» пела Лукерья. <…> трогательно звенел этот бедный, усиленный, как струйка дыма колебавшийся голосок, так хотелось ей всю душу вылить…» (3, *333–334*). И, конечно, рассказ о пении Якова в «Певцах». Ср.: «Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос <…> в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекатель-

но-беспечная, грустная скорбь» (3, *222*). Здесь пение Якова, с одной стороны, может быть метафорически уподоблено живому течению реки с ее переливами, а с другой – символически соотносится с русской душой. С этим связаны и особенности изображения характеров главных героев в данном сборнике, которые «продолжают начальное противопоставление Хоря и Калиныча как двух основ русской души. С одной стороны, деловитые, упрямые и угрюмые <…> крепостники, с другой, мечтатели, неудачники, чудаки, юродивые или почти святые, как Лукерья в “Живых мощах”»[1]. Наконец, сам образ языка Тургенева в «Записках охотника» напоминает, по мнению Б. К. Зайцева, течение реки. Ср.: «Фраза шла у него вольно, без длиннот <…> Фраза будто и незаметная, естественно-кругловатая, без остроты, но и не утомляющая повторением любимых оборотов – этим именно вольная, как река, та Ока, на которой стоит его Орел»[2].

Нарративная структура любого произведения, с точки зрения П. Рикера, организует духовный опыт отдельного человека или нации и раскрывает его во времени. Он отмечает: «Время становится человеческим временем в той мере, в какой оно нарративно артикулировано, а нарратив обретает свое полное значение, когда он очерчивает особенности временного опыта»[3]. Метафорой такой нарративной организации в цикле Тургенева «Записки охотника» также может служить вращающееся мельничное колесо, наделенное «голосом» падающей воды и связанное с семантикой времени. Эстетическое время в этом сборнике представлено прежде всего через слово охотника-повествователя, который дважды переживает описанные в рассказах события: во время своих странствий по лесам Орловской, Калужской и Тульской губерний и во время рассказов о них, которые организуются в единый метатекст. Конструктивным началом в данном метатексте выступает циклическое и линейное время. Циклическое время передает суточные ритмы, связанные со сменой дня и ночи, со сменой времен года: лето, осень, весна и зима с ее охотой за зайцами «по высоким сугробам» («Лес и степь»). Также в сборнике упоминается и календарный цикл религиозных праздников: Великий пост («Уездный лекарь»),

---

[1] *Эйхенбаум Б. М.* Вступительный очерк // Тургенев И. С. Записки охотника. Пг., 1918. С. VIII.

[2] *Зайцев Б. К.* Столетие «Записок охотника». URL: http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_1952_stoletie_zapisok_ohotnika.shtml

[3] *Рикер П.* Время и рассказ: в 2 т. / пер. с фр. Т. В. Славко. М.; СПб., 1998. Т. 1. С. 65.

Светлое Воскресение («Малиновая вода»), Родительская суббота («Бежин луг»), Петров день («Живые мощи»), праздник Покрова Пресвятой Богородицы («Конец Чертопханова»). Линейное же время представлено через указания на важнейшие исторические события прошлого и современности. Например, через упоминание Петра Великого («Хорь и Калиныч»), Алексея Григорьевича Орлова, Отечественной войны 1812 г. («Однодворец Овсяников»), русско-турецкой войны 1828–1829 гг. («Мой сосед Радилов»), Наполеона («Татьяна Борисовна и ее племянник»). Историческими оказываются и современные автору реалии. Это указ императора Николая I от 2 апреля 1837 г., запрещающий чиновникам носить усы и бороду, отзвуки которого встречаются в рассказах «Хорь и Калиныч» и «Гамлет Щигровского уезда»; или исполнение П. М. Мочаловым роли Гамлета на сцене московского Малого театра в премьерных спектаклях 1837 г. («Петр Петрович Каратаев») и др.

Голоса автора и охотника-повествователя в основном тексте «Записок охотника» и примечаниях к нему, голоса героев-рассказчиков, в числе которых оказываются русские крестьяне и дворяне, мужчины и женщины, взрослые и дети, голоса поющие и читающие (цитирующие прочитанное) – все это свидетельствует о том, что нация обретает «голос» и осознает свое единство в том числе и через формирующиеся здесь метанарративы (описание охоты и встреч героя-рассказчика) и меганарративы (природные, исторические, философские).

Образ вращающегося мельничного колеса, которое метонимически уподобляется водопаду как символу поэзии[1], позволяет поставить вопрос о преобладающем в этом сборнике типе художественного слова. Это преимущественно акустическое и «открытое» слово, слово слышимое и отзывающееся на другое слово, слово, соотносимое с концентрическими кругами на воде. Не случайно два рассказа из данного произведения «Певцы» и «Стучит!» содержат в своей номинации характерные звукообразы. В произведении Тургенева важную роль играет и мотив отзыва, который получает тоже метафорический смысл. С этой точки зрения показательна, в частности, концовка рассказа «Певцы». Ср.: «Я сходил большими шагами по дороге вдоль оврага, как вдруг где-то далеко в равнине раздался звонкий голос мальчика. “Антропка! Антропка-а-а!..” – кричал он с упорным и слезливым отча-

[1] См. об этом: *Ямпольский М. Б.* Наблюдатель Очерки истории видения. М., 2000. С. 205.

янием, долго, долго вытягивая последний слог. <…> Тридцать раз по крайней мере прокричал он имя Антропки, как вдруг с противоположного конца поляны, словно с другого света, пронесся едва слышный ответ: “Чего-о-о-о-о?”. “Иди сюда, черт леши-и-и-ий!”. “Заче-е-е-ем?” – ответил тот спустя долгое время. “А затем, что тебя тятя высечь хочи-и-и-т”, – поспешно прокричал первый голос. Второй голос более не откликнулся, и мальчик снова принялся взывать к Антропке. <…> “Антропка-а-а!” – все еще чудилось в воздухе, наполненном тенями ночи» (3, *225*). Данный эпизод в композиционном плане организован по принципу отрицательного параллелизма. Если отклик повествователя на пение Якова вызывает в нем воспоминание о большой белой чайке на морском берегу, то концовка рассказа переводит это высокое восприятие на бытовой уровень, не связанный прямо с ситуацией состязания певцов, но в определенном смысле пародирующий её. Вместе с тем повторение и усиление гласных в конце слов в финале рассказа уподобляются эху, благодаря которому акцентируется прежде всего акустическая и «открытая» природа слова.

Также важная роль в этих рассказах отводится региональной лексике, которая вводится как примечания автора или редактора к отдельным рассказам. Она придает объемность «открытому» слову в данном сборнике и в то же время «опредмечивает» его через этнографическую и географическую конкретизацию и прикрепленность повествования к определенной местности[1]. Важно отметить, что эта лексика оказывается во многом связана с образами воды. Так, например, в рассказе «Льгов» дворовый по прозвищу Сучок говорит героям о глубине пруда: «Да, он не глубок, <…> да на дне тина и трава, и весь он травой зарос. Впрочем, есть тоже и колдобины». К слову «колдобины» дается следующее примечание: «Глубокое место, яма в пруде или реке» (3, *78*). В цитируемом выше фрагменте из рассказа «Бежин луг», где речь идет о специальном приспособлении – дворце на мельничном колесе, дается такое пояснение: “Дворцом” называется у нас место, по которому вода бежит на колесо» (3, *93*). Или в том же рассказе к словам Павлуши: «В этом бучиле в запрошлом лете Акима-лесника утопили воры» дается объяснение слова «бучило»: «Глубокая яма с весенней водой, оставшейся после половодья, которая не пересыхает даже летом» (3, *101*).

[1] *Тиме Г. А.* «Записки охотника» И. С. Тургенева и «Шварцвальдские деревенские рассказы» Б. Ауэрбаха. (Сравнительная типология жанра) // И. С. Тургенев: Вопросы биографии и творчества. Л., 1990. С. 56.

«Акустическая» доминанта присутствует и в названиях музыкальных произведений, о которых сообщается в «Записках охотника». Среди них полонез О. А. Козловского «Гром победы, раздавайся!» на слова Г. Р. Державина («Мой сосед Радилов»), оперы «Лючия де Ламмермур» В. Беллини и «Сомнамбула» Г. Доницетти («Бурмистр»), опера А. Н. Верстовского «Пан Твардовский» («Лебедянь»), романсы А. Е. Варламова и М. И. Глинки («Татьяна Борисовна и ее племянник»), русские народные песни («Певцы», «Живые мощи»).

Вместе с тем образы воды в этом сборнике, помимо акустической составляющей, получают и визуальное восприятие как через изображение водных пейзажей и образов, так и через включение в повествование экфрасисов. Например, в рассказе «Контора» дается описание одной из картин, висевших на стене: на ней «изображена была легавая собака с голубым ошейником и надписью: “Вот моя отрада”; у ног собаки текла река, а на противоположном берегу реки под сосною сидел заяц непомерной величины, с приподнятым ухом» (3, *141*). В описании этой картины раскрывается пародийный образ охоты. Собака и заяц выступают здесь, наряду с главными героями, ключевыми образами всего сборника, скрепляющими его и выражающими сущность самой охоты, а река воспринимается как граница, разделяющая их. В контексте иронического дискурса, использованного в данном рассказе, подчеркивается неподлинность жизни и самой хозяйки имения Елены Николаевны Лосняковой, и главного конторщика Николая Хвостова. В этом плане и сцена охоты на картине воспринимается как знак, замещающий подлинную реальность, пародирующий настоящие сцены охоты, представленные почти во всех рассказах сборника.

В «Записках охотника» как художественном цикле можно выделить несколько объединяющих его типов сюжета. Один из них – парадигматический, связанный с охотой и поездками героя-повествователя. Другой – синтагматический, раскрывающийся через ситуацию встречи охотника с героями его рассказов, с описанием социальной и бытовой жизни русского человека. Сюда относятся образы кочующих из рассказа в рассказ героев, подобных охотнику Ермолаю, сопровождающего повествователя-охотника в его странствиях, и упоминание о реалиях, тоже неоднократно встречающихся в цикле (бумажная фабрика, мельница)[1]. Третий сюжет – архетипический, который изоморфен

[1] *Прозоров Ю. М.* В поисках русской идентичности. Национальный характер в «Записках охотника» И. С. Тургенева // Спасский вестник. 2017. № 25. С. 12.

двум другим сюжетам. Важно отметить, что образы воды активно используются автором в формировании всех сюжетов данного сборника. На уровне метапоэтики вода выступает своего рода аналогом складывающихся в сборнике нарративов и метанарративов, которые привносят в текст характерный «синтаксис, неразрывную связь между образами», передают их «мягкое движение»[1].

В этом плане исключительная роль отводится особой точке зрения повествователя, которая как бы приподнимается над миром и в то же время не лишается своей конкретности и включает как обязательный элемент образ реки. Ср., например, описание пейзажа в рассказе «Ермолай и мельничиха». Говоря о реке Исте, автор пишет: «…в ином месте, с высоты крутого холма, <река> видна верст на десять с своими плотинами, прудами, мельницами, огородами…» (3, *23*). Или в рассказе «Лес и степь»: «Вы взобрались на гору… Какой вид! Река вьется верст на десять, тускло синея сквозь туман; за ней водянисто-зеленые луга; за лугами пологие холмы» (3, *355*); «Глянешь с горы – какой вид! Круглые, низкие холмы, распаханные и засеянные доверху, разбегаются широкими волнами. <…> между лозниками сверкает речка, в четырех местах перехваченная плотинами» (3, *359*). Особенность данной точки зрения связана с восприятием пространства через естественное течение реки. Река, увиденная с высоты холма или горы, не только придает пейзажу объемность и целостность, но и метафорически иллюстрирует один из важнейших принципов поэтики писателя в этом произведении – принцип возвышенного обобщения и поэтизации[2], возможно, связанный с преобладанием «лиризма песенного типа»[3] в ранней прозе Тургенева. Вместе с тем показ предмета изображения, дающий яркий, совершенно осязаемый, «натуральный» образ, берет на себя в этом произведении функции и психологической характеристики, и сюжетосложения[4].

Также важное место в сборнике занимают описания дворянских усадеб. Кроме дома и сада, они часто включают в себя и упоминание о протекающей поблизости реке или искусственных прудах. Например,

---

[1] *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. С. 31.

[2] *Тиме Г. А.* Указ. соч. С. 55.

[3] *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 14.

[4] *Смирнова Л. Н.* Литературная традиция и художественное новаторство в создании образов героя «Записок охотника» у Тургенева // Русская литература XIX века. М., 1959. С. 57.

в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» герой так описывает имение своей жены: «…дом их, весьма старинный, деревянный, но удобный, стоял на горе, между заглохшим садом и заросшим двором. Под горой текла река и едва виднелась сквозь густую листву» (3, *267*). Подобные описания встречаются также в рассказах «Татьяна Борисовна и ее племянник» и «Лес и степь». Ср.: «За небольшим прудом, из-за круглых вершин яблонь и сиреней, виднеется тесовая крыша… <…> кучер берет вдоль забора налево и <…> останавливается наконец перед крылечком темного домика с светлыми окнами… Мы у Татьяны Борисовны» (3, *184*); «…старенький господский дом со своими службами, фруктовым садом и гумном приютился к небольшому пруду» (3, *359*).

Усадебные локусы выступают в качестве пространственных, культурных и эстетических доминант данного цикла. Возникновение «усадебного» мировоззрения связано, по мнению В. Г. Щукина, с пониманием русским дворянством того, что «универсальный рай невоплотим, но земное, преходящее его подобие можно создать за оградой, окружавшей “приютный уголок”»[1]. «Отгораживание» от мира, представленное здесь во многом через сатирическое описание русских помещиков, одновременно преодолевается причастностью их природе и социуму благодаря образам сада, реки и героя-повествователя. Отсюда в «Записках охотника» выстраивается характерная символическая линия: дом-усадьба–Россия[2]. При этом описание постепенного разрушения дворянских усадеб, как, например, в рассказе «Малиновая вода» и в дилогии о Чертопханове, соседствует с их поэтизацией как своего рода онтологических центров русского мира и русской культуры.

Также необходимо выделить и еще один аспект водной стихии в данном сборнике. По мнению современного исследователя, «в художественном мире И. С. Тургенева усадебная аура сопоставима с женской душой»[3]. В этом смысле концепт женственности, определяющий важнейшие особенности русского миропонимания и русского характера, получает в этом произведении философско-эстетическое осмысление. В мифологическом же и культурном сознании женское начало связано

---

[1] *Щукин В. Г.* Российский гений Просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007. С. 272.

[2] *Илюточкина Н. В.* Дворянский дом в «Записках охотника» И.С. Тургенева // Спасский вестник. 2012. № 20. С. 96.

[3] *Пырков И. В.* Ритм, пространство и время в русской усадебной литературе XIX века (И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, А. П. Чехов): автореф. дис. … д-ра филол. наук. Саратов, 2018. С. 15.

с водой как текучей и неоформленной субстанцией и одновременно с началом рождения и очищения.

Мифологические водные существа наиболее полное воплощение получают в центральном рассказе сборника «Бежин луг», который, по мнению Л. М. Лотман, «является средоточием выражения авторского идеала в книге»[1]. Образы домового, русалки, утопленников, лешего передают особенности мифопоэтического сознания детей-рассказчиков и оказываются внутренне связаны с архетипическим сюжетом сборника, данный же сюжет раскрывает историософские взгляды писателя, поскольку тургеневская модель истории реализуется в этом цикле как миф через ряд ассоциативно-знаковых образов и мотивов[2]. Смысловыми точками в рассказе выступают мотив потери дороги, образы ночи и «страшной бездны», обрыва, образы реки, костра, наступившего утра и поверье о Тришке как о пришествии антихриста. Образ реки здесь вызывает ассоциации и с особым провиденциальным путем России, и с поисками возможного спасения как отдельного человека, так и всего человечества. В этом смысле показательным является следующий отрывок: «Я быстро отдернул занесенную ногу и, сквозь прозрачный сумрак ночи, увидел далеко под собою огромную равнину. Широкая река огибала ее уходящим от меня полукругом; стальные отблески воды, изредка и смутно мерцая, обозначали ее теченье. <…> прямо подо мною, в углу, образованном тем обрывом и равниной, возле реки, которая в этом месте стояла неподвижным, темным зеркалом, <…> красным пламенем горели и дымились друг подле дружки два огонька» (3, *126*). Образ реки как символа пути, движения, едва различимого во мраке ночи, водного зеркала как отражения этого пути в сознании и в судьбе русской нации, наконец, наступившее утро с «золотыми потоками» света и звуками колокола позволяют говорить о непрерывном движении, о внешнем и внутреннем преображении природы и человека как общих законах существования и развития мира.

Истории, рассказанные мальчиками, представляют собой внутренне цельное явление, близкое к «тексту в тексте» и объединенное лексико-семантическими рядами со значениями «гибель» и «страх»[3]. Данный рассказ является своего рода микромоделью всего сборника «Записки охотника». Эстетическое отношение автора к герою в нем основано на

[1] История русской литературы: в 4 т. Л., 1982. Т. 3. С. 130.
[2] *Ибатуллина Г. М.* Указ. соч.
[3] *Николина Н. А.* Филологический анализ текста. М., 2003. С. 84.

конструктивном принципе одновременного любования-дистанцирования, что раскрывается через преобладание лирического начала в рассказах, где главными героями являются крестьяне, и элементов комического, когда речь идет о помещиках. Эстетическая точка зрения автора оказывается близка самому типу представленного здесь героя-охотника, «поэта в душе»[1], и непосредственно соотносится с личностью самого Тургенева, «русского скитальца», который «каким-то концом души своей брат бездомным Калинычам, Ермолаям, Сучкам, Касьянам, певцам Яковам и другим»[2].

В этом же рассказе важную роль играют звукообразы, благодаря которым природа обретает «голос», который сливается с голосом детей и голосом героя-повествователя. Так, например, после рассказа Кости о встрече плотника Гаврилы в лесу с русалкой следует своего рода завершающий фрагмент: «Вдруг, где-то в отдалении, раздался протяжный, звенящий, почти стенящий звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся наконец, как бы замирая. Прислушаешься – и как будто нет ничего, а звенит. Казалось, кто-то долго, долго прокричал под самым небосклоном, кто-то другой как будто отозвался ему в лесу тонким, острым хохотом, и слабый, шипящий свист промчался по реке» (3, *95*). Здесь движение «ночных звуков» напоминает во многом вращение мельничного колеса, вода с которого «поднимается», а затем медленно «разносится», сливается с водами реки или пруда. Важную роль в этом отрывке играют и акустика воды, и мотив отзыва, когда, наподобие «шипящего свиста», звуки проносятся вдоль реки.

Также в данном отрывке раскрывается философия «ночной природы», ее «поэтической таинственности», которая «поддерживает ощущение неразрешенности загадок земного бытия»[3]. Современная исследовательница выделяет в этом рассказе три позиции в осмыслении проблемы «человек и природа», которые в той или иной степени представлены почти во всех рассказах сборника: это гармонически светлая природа, открытая человеческому «я», но их безмятежное единство

---

[1] *Ляпина А. В.* Особенности русской охоты и охотника в критике Ф. М. Достоевского и в специализированных журналах второй половины XIX века // Ф. М. Достоевский и философская культура русской классики. Омск, 1018. С. 108.

[2] *Зайцев Б. К.* Указ. соч.

[3] *Лебедев Ю. В.* «Записки охотника» И. С. Тургенева. М., 1977. С. 71.

обманчиво; человеческое «я» противопоставлено равнодушной к нему и таинственной природе; человеческое «я» выделено из природы как части «великого, стройного целого», приближение к которому возможно только «через любовь[1].

Итак, образ вращающегося под воздействием воды мельничного колеса получает в этом сборнике еще и философский смысл. Оно воспринимается как символическое соединение части и целого через движение, как контаминация природного, национального и общечеловеческого планов в семантике данного сборника, как сочетание эпического, лирического и комического видения для создания многомерной картины национального мира, наконец, как символическое «колесо жизни», «колесо истории».

Образы воды входят как важнейший элемент и в описания природы. Это пейзажи среднерусской части России. Упоминание в них конкретных рек и реальных топосов – Льгов, Лебедянь, Щигровский, Болховский, Жиздринский уезды, Орловская, Калужская, Тульская губернии – обнажают черты документализма в данных рассказах, раскрывают их детализированную эмпиричность. Вместе с тем пейзажи формируют не только горизонтальное, но и вертикальное пространство очерков. И здесь важная роль отводится образу дождя как метаморфозы воды в таких рассказах, как «Бирюк», «Свидание», «Живые мощи», «Лес и степь». Дождь как выражение символического соединения неба и земли актуализирует семантику открытости природы и человека, их «соприродности» друг другу. И здесь значимой оказывается ситуация пересечения границы как в конкретном, так и в эстетическом и метафизическом плане.

Основными точками семантической и эмоциональной интенсивности в данном произведении выступают образ России, ее национальной истории, культуры, мифологии; образ русского человека и образ русской природы. Не случайно внутренний сюжет в данном произведении «имеет в своей основе преодоление разъятости мира и значит – обретение национальной субстанции – русской души»[2]. В этом сборнике «под воображением, оперирующим формами, открывается воображение, оперирующее субстанциями»[3]. На языке такой первоматерии, как

---

[1] *Николина Н. А.* Указ. соч. С. 89.

[2] *Кулакова А. А.* Мифопоэтика «Записок охотника»: Пространство и имя: дис. … канд. филол. наук. М., 2003. URL: http://www.dissercat.com/content/mifopoetika-zapisok-okhotnika-i-s-turgeneva-prostranstvo-i-imya#ixzz5bpC3as3o

[3] *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. С. 22.

вода, метафорически передается внешнее и внутреннее движение всего сборника, раскрывается философия пути охотника-повествователя и героев-рассказчиков как осознанное и неосознанное стремление их к обретению национальной идентичности, акцентируется эстетическая природа «открытого» слова, через которое эта идентичность может быть выражена. По мнению Г. Д. Гачева, Россия по составу стихий «водо-земля» с преобладающим женским началом, и она же «бесконечный простор, беспредельность»[1], а воды и свет («лик») – это первобожества русского Олимпа[2].

Как пишет Г. Башляр, «голоса воды – не простая метафора, язык вод – непосредственная поэтическая действительность, ручьи и реки со странной преданностью *озвучивают* немые пейзажи, шумящие воды учат птиц и людей петь, говорить, подражать речам друг друга, есть некая непрерывная связь между речью вод и человеческой речью. Существует и обратная связь <…> язык человека органически обладает некой *водянистостью*, <…> какой-то водой в согласных»[3]. «Самозвучащая» субстанция воды в «Записках охотника» метафорически соотносится с живым словом героев-рассказчиков и охотника-повествователя, с «голосами» природы: со звуками воды на мельничном колесе, с шумом ключа Малиновая вода, который «бьет из расселины берега <…> и в двадцати шагах оттуда с веселым и болтливым шумом впадает в реку» (3, *30*), со звуками водопада и эоловой арфы как символами поэзии.

С этим во многом связан и характерный «эффект охотника» в русской словесности. В эстетическом плане он предполагает «свободу от художественной преднамеренности» в самом рассказе об охоте, оценку действительности особым «природоподобным взглядом», желание почувствовать другое существо (природное или социальное) как выражение главного смысла «удачной охоты»[4].

---

[1] *Гачев Г. Д.* Космос, эрос и логос России // Отечественные записки. 2002. № 3. URL: http://magazines.russ.ru/oz/2002/3/2002_03_32.html

[2] *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира: Общие вопросы. Русский, болгарский, киргизский, грузинский, армянский. М., 1988. С. 229.

[3] *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. С. 36–37.

[4] *Кошелев В. А.* Эффект охотника в русской словесности середины XIX века // И. С. Тургенев. Новые материалы и исследования. М.; СПб., 2009. С. 95–111. URL: https://freedocs.xyz/pdf-262126909

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО У И. С. ТУРГЕНЕВА (РОМАН «НАКАНУНЕ»)

В. С. Киселев

Национальный исследовательский Томский государственный университет

Процесс нациестроительства в России XIX в. порождался внутренними потребностями имперской культуры, вступившей на путь модернизации и создания национального государства. Это требовало выработки новых представлений, призванных дополнить универсальные формулы лояльности царствующей династии как воплощения государственного единства. Особенно активизировался этот процесс после поражения в Крымской войне, в преддверии и в ходе эпохи Великих реформ [1]. Поиски иных, нежели только династические и чиновно-бюрократические, объединяющих национальных институтов, переоценка русской истории, в особенности допетровской, и традиционной культуры, прежде всего крестьянской, формирование национального пантеона исторических и культурных деятелей – очевидные приоритеты эпохи западников и славянофилов, почвенников и народников, поразному видевших направления модернизации, но убежденных в необходимости на новых основаниях консолидировать общество, в том числе через ослабление или отмену сословной иерархии. Неизменным и активным участником этого процесса выступал И. С. Тургенев, поддерживая отмену крепостного права, подготавливая адрес императору с программой насущных реформ, организуя общества по народному просвещению, включаясь в многочисленные идейные полемики, ведя культуртрегерскую деятельность.

Взгляды Тургенева на развитие империи, выразившиеся как в его творчестве, так и в его публицистических или эпистолярных высказываниях, их эволюция от 1840-х к 1880-м гг., их сближения и отталки-

---

[1] См: *Уортман Р.* Сценарии власти: мифы и церемонии русской монархии: в 2 т. М., 2004. Т. 2; *Maiorova O.* From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation through Cultural Mythology, 1855–1870. Madison, 2010.

вания с позициями славянофильства, почвенничества, радикальных демократов, народников, либералов и др. неоднократно анализировались[1]. Достаточно часто в поле зрения оказывалась и национальная проблематика, интерпретируемая преимущественно в аспекте выражения писателем русского народного духа и его специфики, образцом чего представали «Записки охотника», где «Тургенев впервые ощутил Россию как единство, как живое художественное целое. <…> Прямые дороги от “Записок охотника” идут не только к романам Тургенева, но и к эпосу “Войны и мира” Толстого»[2]. Подобное встраивание писателя во все углубляющуюся эпическую перспективу русской литературы – при безусловном богатстве конкретных наблюдений над тургеневской проблематикой и поэтикой – редуцировало существенное различие в видении феномена нации, противоположное тому же Толстому или Достоевскому.

Новый поворот этой темы обозначился в последние десятилетия, когда предметом особого внимания стала национальная характероло-

---

[1] См., в частности: *Векслер И. И.* И. С. Тургенев и политическая борьба шестидесятых годов. Л.; М., 1935; *Курляндская Г. Б.* Романы И. С. Тургенева 50-х-начала 60-х годов. Казань, 1956; *Петров С. М.* И. С. Тургенев. М., 1961; *Габель М. О.* И. С. Тургенев в борьбе со славянофильством в 40-х годах и поэма «Помещик» // Ученые записки. Харьков, 1962. Вып. 6. С. 119–144; *Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962; *Кулешов В. И.* Славянофилы и русская литература. М., 1976; *Муратов А. Б.* Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 г. Л., 1980; *Он же.* Тургенев-новеллист (1870–80-е гг.). Л., 1985; *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982; *Мостовская Н. Н.* И. С. Тургенев и русская журналистика 70-х годов XIX века. Л., 1983; *Шаталов С. Е.* Тургенев и наша современность // И. С. Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 12-30; *Батюто А. И.* Творчество И. С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990; *Лебедев Ю. В.* Тургенев. М., 1990; *Тиме Г. А.* Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И. С. Тургенева (генетические и типологические аспекты). Мюнхен, 1997; *Кантор В. К.* Русский европеец как явление культуры. М., 2001; *Курляндская Г. Б.* И. С. Тургенев. Мировоззрение. Метод. Традиции. Тула, 2001; *Генералова Н. П.* И. С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. СПб., 2003; *Кнабе Г.* Тургенев, античное наследие и истина либерализма // Вопросы литературы. 2005. № 1. С. 84–110; *Головко В. М.* Философский дискурс И. С. Тургенева как значимое целое. М., 2015.

Из последних опытов в этом направлении можно привести сборник: Тургенев и либеральная идея в России: матер. Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 200-летию Ивана Сергеевича Тургенева (19–21 апреля 2018 г., г. Пермь, Россия). Пермь, 2018 (статьи Г. М. Ребель, В. М. Ракова, В. М. Головко, Т. Е. Коробкиной и др.).

[2] *Лебедев Ю. В.* Тургенев. М., 1990. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/33132/8/Lebedev_-_Turgenev.html

гия, воплощенная прежде всего в художественном творчестве Тургенева и представленная разнообразием этнокультурных типов – русских, немецких, еврейских, французских и пр.[1] Обращение к конструктивистской методологии позволило поставить ключевой вопрос о том, какое содержание писатель вкладывал в саму категорию национального. Наиболее последовательный опыт в этом плане был предпринят Е. Фоминой, выявившей национальную типологию персонажей Тургенева, отталкиваясь от центрального положения:

> Разделяя общие для своего времени представления об исторической и – одновременно – «природной» сущности национальности, Тургенев уделял особое внимание «кровной», биологической природе национального единства. Начиная со второй половины 1850-х гг. это проявилось в повышенном интересе писателя к теме наследственности, выступающей в его трактовках как один из главных компонентов национального характера[2].

В ее диссертации убедительно показано, что мотивация национального как «крови», «почвы», «натуры», сложно сопрягаясь с накладывающимися на него историческим, социальным, коллективно- и индивидуально психологическим началами, сохранилось у Тургенева до конца жизни, подтверждением чему служит набросок незавершенной «Новой повести» (вторая половина 1870-х гг.), где тщательно высчитаны доли национальной «крови» в каждом персонаже.

Между тем писательское ощущение «генетически» заложенной в человеке этнической природы не отменяет того, что в каждом отдельном случае ее проявление не просто индивидуально, но и вообще трудноуловимо. Те или иные клише национального характера, вложенные в разной степени в героев Тургенева, решительно меркнут перед разнообразием и, часто, противоречивостью конкретных реализаций их этнической природы. Так, Е. Фомина смогла выделить лишь

---

[1] См.: *Зёльдхейи-Деак Ж.* Западная Европа и русские – глазами Тургенева // Studia Slavica. Academicae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1995. T. 40. C. 69–82; *Brang P.* Images und Mirages in Turgenevs Darstellung der Nationalcharaktere. Klischeezertrümmerung oder Trendverstärkung? // Ivan S. Turgenev. Leben, Werk und Wirkung. Munchen, 1995. S. 1–26; *Rosenshield G.* The Ridiculous Jew. The Exploitation and Transformation of a Stereotype in Gogol, Turgenev, and Dostoevsky. Stanford, 2008; *Фомина Е.* Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева. Тарту, 2014; *Вдовин А. В.* «Неведомый мир»: русская и европейская эстетика и проблема репрезентации крестьян в литературе середины XIX века // Новое литературное обозрение. 2016. № 5. С. 287–315.

[2] *Фомина Е.* Указ. соч. С. 23.

одну конституирующую черту русских персонажей, а именно – их максимальную амбивалентность:

> Различные русские типы объединяет общая черта – иррациональность, обусловленность характера спонтанными порывами, которые они не в силах побороть. На авторском уровне разрушительное воздействие чувств объяснялось тем, что их порождает человеческое «эго», препятствующее выстраиванию гармоничных отношений с миром. Преодолеть дисгармонию, по Тургеневу, было возможно лишь путем обуздания личности и отказа от собственного «я». Именно поэтому другой важной чертой национального характера, в оценке писателя, становилось смирение. Это качество – не «врожденное», в отличие от свойственной русскому характеру «гордости», а «приобретенное» либо в результате рокового стечения обстоятельств <..>, либо благодаря высокому уровню духовного развития героя <…>[1].

Первое, что здесь требует уточнений, – это проблематичность отделения «русского» от универсально-человеческого. Нетрудно найти среди инонациональных персонажей Тургенева тех, кто наделен чертами спонтанности: например, немец в романе «Накануне», агрессивно ведущий себя по отношению к гуляющей компании и не способный контролировать своих примитивных желаний.

> Господа любители казались сильно навеселе. Они остановились при виде дам; но один из них, огромного росту, с бычачьей шеей и бычачьими воспаленными глазами, отделился от своих товарищей и, неловко раскланиваясь и покачиваясь на ходу, приблизился к окаменевшей от испуга Анне Васильевне. <…>
>
> – А я вот что говорю, – продолжал незнакомец, отстраняя его своею мощною рукой, как ветку с дороги, – я говорю: отчего вы не пел bis, когда мы кричали bis? А теперь я сейчас, сей минутой уйду, только вот нушна, штоп эта фрейлейн, не эта мадам, нет, эта не нушна, а вот эта или эта (он указал на Елену и Зою) дала мне einen Kuss, как мы это говорим по-немецки, поцалуйшик, да; что ж? это ничего (6, *219–220*).

Более того, у Тургенева подобные черты неконтролируемой иррациональности часто входят в состав архетипических образов, универсальных воплощений человеческой натуры, в частности, Фауста, Мефистофеля, Гамлета:

---

[1] *Фомина Е.* Указ. соч. С. 36.

> Мефистофель не представляет ничего отрадного... но сам Фауст, это больное дитя не слишком здоровых средних веков, – разве он в силах стоять на собственных ногах, разве в нем мы не находим всех признаков разрушения? (1, *207*)
>
> Скептицизм Гамлета, не веря в современное, так сказать, осуществление истины, непримиримо враждует с ложью и тем самым становится одним из главных поборников той истины, в которую не может вполне поверить. Но в отрицании, как в огне, есть истребляющая сила – и как удержать эту силу в границах, как указать ей, где ей именно остановиться, когда то, что она должна истребить, и то, что ей следует пощадить, часто слито и связано неразрывно? (5, *340*).

В определении Е. Фоминой обращает на себя внимание еще и соединение двух категорий – собственно «характера», как определения психологического и поведенческих сценариев, которые П. Бурдье обозначил как габитусы[1]. Если бурные дисгармоничные чувства, присущие «русским», можно интерпретировать как феномен надвременный и врожденный, то деструктивное поведение поощряется или подавляется социальными нормами определенной эпохи и тем самым становится категорией исторической. В этом плане для Тургенева чрезвычайно показательно пристальное внимание к индивидуальной, социальной и исторической дифференцированности «русскости», представавшей в разнообразии отдельных типов. Самым наглядным разграничением здесь, безусловно, выступает различие между простонародной и провинциальной («степной») стихией, где амбивалентная и спонтанная психология предстает более отчетливой, не подавляемой сложными социокультурными нормами, и жизнью дворянско-интеллигентской среды, где национальное, в глубине своей дисгармоничное, ослабляется влиянием институтов европейской цивилизации, что, однако, ведет к потере чувства «кровного» единства с «почвой», как в характеристике, которую дает Лежнев Рудину в одноименном романе:

> Гениальность в нем, пожалуй, есть, <...> а натура... В том-то вся его беда, что натуры-то, собственно, в нем нет... <...> Несчастье Рудина состоит в том, что он России не знает, и это точно большое несчастье. <...> вне народности ни художества, ни истины, ни жизни, ничего нет. Без физиономии нет даже идеального лица; только пошлое лицо возможно без физиономии. Но опять-таки скажу, это не вина Рудина: это

[1] *Бурдье П.* Структура, габитус, практика // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1, № 2. С. 40–58.

> его судьба, судьба горькая и тяжелая, за которую мы-то уж винить его не станем (5, *303–305*).

Тем самым «русскость» тургеневских героев является открытым смысловым полем, границы которого можно хоть в какой-то степени очертить только при сравнении с определенным контекстом. Так парадоксально, биологическая, натурализирующая категория «крови» под пером писателя превращалась в чисто культурный конструкт, а эссенциализм в видении нации, свойственный большинству современников Тургенева – славянофилам, западникам, почвенникам, народникам, радикалам, нечувствительно замещался акцидентализмом, фиксированием частных и социокультурно обусловленных реализаций национального.

***

Одним из тургеневских произведений, ярко воплотивших подобную поэтику национального, стал роман «Накануне», продолжавший размышления «Дворянского гнезда» о путях развития России и предлагавший идеал консолидации всех общественных сил и сословий во имя общего дела, лапидарно выраженный в хрестоматийно известных словах Инсарова: «Последний мужик, последний нищий в Болгарии и я – мы желаем одного и того же. У всех у нас одна цель. Поймите, какую это дает уверенность и крепость» (6, *214*). Между тем заострение мировоззренческих и/или идеологических позиций в образах героев, ощутимый «дидактический» посыл во внешней логике сюжета и оценках персонажей затеняли при анализе ряд моментов, существенно важных, как нам кажется, для понимания авторской позиции.

Мы остановимся только на нескольких аспектах, вносящих дополнительный смысловой объем в тургеневскую концепцию национального, как она реализовалась в романе «Накануне». Ее общий вектор так определила Л. И. Ровнякова:

> Тургенев, не раз высказывавшийся как противник всяких социально-политических переворотов, выступал убежденным сторонником либеральных реформ, а необходимым условием их проведения считал объединение всех передовых сил русского образованного общества, за которыми должны, по его мнению, идти народные массы. В этом смысле его новый герой, Инсаров, носитель идеи единения всех народных сил и тесной связи интеллигенции с народом, воплощал в себе его идеал общественного деятеля (6, *441*).

Для Инсарова подобная консолидация была оправдана борьбой болгар за национальное освобождение:

> Если бы вы знали, какой наш край благодатный! А между тем его топчут, его терзают, – подхватил он с невольным движением руки, и лицо его потемнело, – у нас все отняли, все: наши церкви, наши права, наши земли; как стадо гоняют нас поганые турки, нас режут… (6, *213–214*).

На ее фоне деятельность Берсенева и Шубина, воплощавших, казалось бы типично тургеневские прогрессистские идеалы, представала тривиальной и мелкой. Задача найти аналог инсаровской цели подтолкнула Н. А. Добролюбова к поиску «внутренних турок», с которыми должен вступить в борьбу подлинный русский «новый человек»[1].

Прагматизм, деятельность, полная увлеченность своей миссией делают Инсарова неотразимо притягательным для представителей молодого поколения в романе – Шубина, Берсенева, Елены Стаховой. Между тем последние предстают пусть и не исключительными, но необычными для изображаемой в романе российской жизни духовно-социальными типами – ученый, скульптор, эмансипированная девушка. Изображая московскую дворянскую среду, костную и пошлую в своих интересах и привычках, Тургенев акцентирует выбивание молодых людей из среды, их социальный вакуум, отсутствие почвы, что с завистью констатирует Шубин применительно к Инсарову:

> Он с своею землею связан – не то, что наши пустые сосуды, которые ластятся к народу: влейся, мол, в нас, живая вода! Зато и задача его легче, удобопонятнее: стоит только турок вытурить, велика штука! (6, *207*).

Та самая почва, которая должна породить в России подобных героическому болгарину, воплощена в романе едва ли не единственно в комическом образе Увара Ивановича, иронически характеризуемом Шубиным как «черноземная сила» и отвечающем на его сакраментальный вопрос: «Помните, я спрашивал у вас тогда, будут ли у нас люди? и вы мне отвечали: „Будут“» (6, *300*).

Почему же простонародная и провинциальная среда, «коренная Россия», широко изображаемая Тургеневым в предшествующем «Дворянском гнезде», не говоря уже о «Записках охотника», полностью от-

---

[1] См.: *Бялый Г. А.* Добролюбов о Тургеневе // Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1952. № 158. Вып. 17. С. 164–192; *Ребель Г. М.* Искушение русского романа: «Накануне» И. С. Тургенева в свете добролюбовской интерпретации // Вопросы литературы. 2006. № 2. С. 202–222.

сутствует в романе «Накануне», а нациестроительная консолидирующая идея воплощается исключительно «от противного», через героя, который «не наш» («Нет, он не мог бы быть русским» (6, *226*), – недаром констатирует Елена в своем дневнике)? Причем, как убедительно показал Э. Димитров, Инсаров в равной мере не является и реалистическим образом болгарина, в нем отсутствуют или искажены множество этнокультурных примет, начиная от невозможной для болгарина фамилии и заканчивая нетипичным кругом интеллектуальных интересов и мировоззрением: «Тургенев видит болгарина скорее как символ и схватывает отдельное через всеобщее, универсальное»[1]. Тем самым «почвенную» укорененность Инсарова нельзя воспринимать в прямолинейно реалистической перспективе – это не более чем тургеневский идеал, культурный конструкт «болгарскости», со- и противопоставленный в романе конструкту «русскости».

Для понимания векторов подобного художественного конструирования, безусловно, нужно принять во внимание авторский комментарий в письме к И. С. Аксакову от 13 (25) ноября 1859 г.: «В основание моей повести положена мысль о необходимости *сознательно*-героических натур (стало быть, тут речь не о народе) – для того, чтобы дело подвинулось вперед» (П, 4, *110*). Это дает ключ к логике сюжета, одновременно сближающей и разделяющей молодых персонажей романа. Все они поставлены в ситуацию необходимости личного выбора, их путь – выбивание из когда-то сложившихся и уже окостеневших форм национальной жизни, символизированной неподвижным Уваром Ивановичем. Различие заключается лишь в степени радикальности принятых решений, и здесь инаковость Инсарова по отношению к русскому окружению и его фанатическая убежденность в собственном выборе выступают не только антитезой, но и образцом – Елена, покинув Россию, повторит этот путь, Берсенев и Шубин обретут индивидуальную судьбу на родине. Взятые же в совокупности, они рисуют переход национального целого из стихийного, «бессознательного» существования к более сложной системе отношений, построенной на взаимодействии самостоятельных, эмансипированных личностей.

---

[1] *Димитров Э.* Инсаров: болгарин ли он? // Вопросы литературы. 2016. № 5. С. 270. См. также о причинах выбора героем именно болгарина: *Одесский М.* Роман Тургенева «Накануне» и славянская взаимность: «Болгарский» след Крымской войны // Кацис Л. Ф., Одесский М. П. «Славянская взаимность»: модель и топика. Очерки. М., 2011. С. 61–70.

И здесь ключевым вопросом становится для Тургенева возможность согласования индивидуальных воль, возможность достижения баланса между личностью и обществом, предполагающая в том числе определение границ личной свободы и права на счастье. Как справедливо констатировал Г. А. Тиме, «в русском общественном сознании целью зачастую становилось именно достижение общественно-нравственного идеала; и личность в таком случае превращалась все-таки в средство. На первое место выступало служение идее, личность же, особенно в ее индивидуалистическом понимании, вступала в противоречие с общей направленностью жизненного процесса. Тургенев не оставлял попыток если не отождествить, то хотя бы примирить эти два начала, условно названные гамлетовским (фаустовским) и донкихотским, уж если не во всеприродном, философском, то хотя бы в реальном, общественном смысле»[1].

Ответ на этот вопрос о видении Тургеневым взаимодействия между стихийно-ролевым и сознательно-индивидуалистическим началами национальной жизни, как представляется, следует искать, во-первых, в последующих произведениях – прежде всего в «Отцах и детях», а во-вторых, в онтологии и антропологии писателя[2]. Неоднократно отмечалось, что Базаров, увенчавший тургеневский поиск сильной деятельной личности, в чертах своего характера и поведении очень близок Инсарову. Во многом близки и принципы повествовательного представления персонажей: тот и другой изображаются извне, мир их сознания и переживаний остается закрытым для читателей. В Инсарове, безусловно, больше таинственности – неизвестны многие детали биографии, смысл его деятельности в кругу болгарской общины, причины отлучек и т.д. На эту недосказанность как знак художественного несовершенства образа сразу указала писателю критика: «Он <Тургенев> недостаточно приблизил к нам этого героя даже просто как человека <...> его внутренний мир недоступен нам <...>. Даже любовь его к Елене остается для нас не вполне раскрытою»[3]. Гораздо более много-

[1] *Тиме Г. А.* Заклятье гетеанства (Диалектика субъективного и объективного в творческом сознании И. С. Тургенева) // Русская литература. 1992. № 1. С. 41.

[2] См. о них: *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975; *Шаталов С. Е.* Художественный мир И. С. Тургенева. М., 1979; *Головко В. М.* Художественно-философские искания позднего Тургенева: Изображение человека. Свердловск, 1989; *Курляндская Г. Б.* И. С. Тургенев. Мировоззрение. Метод. Традиции. Тула, 2001.

[3] *Добролюбов Н. А.* Когда же придет настоящий день? // Добролюбов Н. А. Собрание сочинений: в 9 т. М., 1963. Т. 6. С. 223.

мерно обрисованный Базаров тем не менее также оказался фактически вне интроспекции – о его духовном мире приходится судить по внешним проявлениям: словам, поступкам, жестам. Подобное изображение С. Е. Шаталов, в частности, расценил как следствие попятного движения в развитии тургеневского психологизма[1].

С этой внешней стороны, если исключить мировоззренческие споры и мотивации героев, лапидарные в «Накануне» и развернутые в «Отцах и детях», Базаров и Инсаров – прежде всего люди действия, их обширная эрудиция и ученые занятия, медицинские или историко-филологические, лишь отправная точка и малая часть применения душевных сил. Оба они – харизматичные натуры, привлекающие к себе друзей, сторонников и противников. Они физически сильны и отличаются до определенного момента недюжинной выносливостью и здоровьем. Оба невысоко ценят или мало интересуются искусством. Оба сдержанны в проявлении своих чувств, хотя являются страстными людьми, предельно самостоятельны и не склонны принять помощь и даже сочувствие окружающих. Они высоко ценят свою свободу. Ряд этих схожих примет личности можно продолжить.

Важной составляющей образа Базарова, также как и в предшествующем романе, стала погруженность в национальную среду, почву, теперь уже русскую. Она изначально присутствовала в тургеневском замысле, о чем писатель сообщал в письме к К. К. Случевскому от 26 (14) апреля 1862 г.:

> Мне мечталось фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная – и все-таки обреченная на погибель, – потому что она все-таки стоит еще в преддверии будущего, – мне мечтался какой-то странный pendant с Пугачевым и т.п. (П, 4, *381*).

Харизматичный нигилист, превыше всего ценящий свободу и воспитанный на европейских идеях, воплотил в романе одну из черт национального характера, что позволило реминисцентно соотнести его образ с пушкинским Пугачевым[2]. Национальное подчеркнуто в База-

---

[1] *Шаталов С. Е.* Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., 1969. С. 208–209.

[2] Этот план наглядно проанализирован в работах: *Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962. С. 161–162; *Петров С. М.* И. С. Тургенев. М., 1961. С. 25–26; *Батюто А. И.* Тургенев-романист. Л., 1972. С. 378–385; *Альми И. Л.* Базаров – «pendant с Пугачевым». Пушкинская традиция в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 292–304.

рове в манере обращения с простонародьем, в «особенном умении возбуждать к себе доверие в людях низших», в самой манере речи, которую особо оценил Н. Н. Страхов, утверждая, что герой «более русский, чем все остальные лица романа. Его речь отличается простотой, меткостью, насмешливостью и совершенно русским складом»[1].

Между тем и Инсаров, и Базаров, столь тесно связанные с народной почвой, обретают в романе схожую судьбу: они копят силы, учатся, готовятся к бурной и широкой деятельности, проходят испытание любовью, разделенной или сознательно отвергнутой, приближаются к порогу полной самореализации, к предназначению стать национальными героями («Я нужен Болгарии», «Я нужен России», – утверждают оба) – и гибнут в молодом возрасте от случайной болезни, простудившись и заболев туберкулезом или заразившись при вскрытии тифозного трупа. И страницы, посвященные смерти героев, – самые пронзительные и лирические в обоих романах. Важно и то, что фоном этих эпизодов неизменно становятся природные образы: море и картины Адриатики, степь и среднерусские пейзажи.

> В это мгновение она увидела высоко над водой белую чайку; ее, вероятно, вспугнул рыбак, и она летала молча, неровным полетом, как бы высматривая место, где бы опуститься. «Вот если она полетит сюда, – подумала Елена, – это будет хороший знак...» Чайка закружилась на месте, сложила крылья – и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за темный корабль. Елена вздрогнула, а потом ей стало совестно, что она вздрогнула, и она, не раздеваясь, прилегла на постель возле Инсарова, который дышал тяжело и часто («Накануне»; 6, *291*).

> Есть небольшое сельское кладбище в одном из отдаленных уголков России. Как почти все наши кладбища, оно являет вид печальный: окружавшие его канавы давно заросли; серые деревянные кресты поникли и гниют под своими когда-то крашеными крышами; каменные плиты все сдвинуты, словно кто их подталкивает снизу; два-три ощипанных деревца едва дают скудную тень; овцы безвозбранно бродят по могилам... Но между ними есть одна, до которой не касается человек, которую не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре. Железная ограда ее окружает; две молодые елки посажены по обоим ее концам: Евгений Базаров похоронен в этой могиле («Отцы и дети»; 7, *187–188*).

[1] *Страхов Н. Н.* Литературная критика. М., 1984. С. 198.

Каждая поодиночке, эта гибель героя, воплотившего в себе гигантские силы по изменению национальной судьбы, может выглядеть трагической случайностью. Но поставленные рядом, создавая перекличку, они наводят мысль о некой онтологической и антропологической закономерности. Тургенев писал С. Т. Аксакову в феврале 1853 г.:

> Бесспорно, что вся она (природа. – *В. К.*) составляет одно великое, стройное целое – каждая точка в ней соединена со всеми другими – но стремление ее в то же время идет к тому, чтобы каждая именно точка, каждая отдельная единица в ней существовала исключительно для себя... <…>. Как из этого разъединения и раздробления, в котором, кажется, все живет только для себя, – как выходит именно та общая, бесконечная гармония, в которой, напротив, все, что существует, – существует для другого, в другом только достигает своего примирения или разрешения – и все жизни сливаются в одну мировую жизнь, – это одна из тех «открытых» тайн, которые мы все и видим и не видим (П, 2, *124–125*).

Для развитой индивидуальности отрицание «себя» в пользу «общей, бесконечной гармонии», чем поддерживается «мировая жизнь», означает трагедию[1], и чем сильнее личность, тем решительнее будет это спонтанное природное «отрицание». В смерти Инсарова и Базарова нельзя обвинить ни общество, ни эпоху, напротив, с их вызовами герои отлично справляются, порождая у читателя ощущение мелкости и слабости других персонажей, будь то их оппоненты или сторонники. Преградой на их пути становится то, что составляет их силу, – стремление сделать все самому, уверенность в себе, переходящая в самоуверенность и порождающая трагически-смертельную ошибку, поначалу кажущуюся такой тривиальной: поездка за паспортом в ненастную погоду, вскрытие трупа без мер предосторожности. Тем самым пределы деятельности героев определяет сама физическая природа человека, хрупкая, подверженная случайности, особенно ощущаемая на фоне онтологического постоянства, того моря, которое продолжает бесконечное волнение после смерти Инсарова, того «великого спокойствия “равнодушной” природы», окружающего могилу Базарова.

На их фоне человек у Тургенева отделен, он может чувствовать природу, совпадать с ней эмоционально (именно с таких картин начи-

[1] *Курляндская Г. Б.* Проблема трагизма в романе И. С. Тургенева «Накануне» // Спасский вестник. 2009. № 16. С. 11–18.

нается «Накануне»[1]), считать себя ее частью, но он наделен особым, персональным существованием. Причем это касается не только протагонистов, каждый персонаж в том же «Накануне» имеет при всей, иногда, тривиальности собственную судьбу, отдельный жизненный путь – Берсенев, Шубин, Елена Стахова, Николай Артемьевич, Анна Васильевна, Зоя Никитишна, Курнатовский, даже Увар Иванович. О его продолжении автор обязательно рассказывает читателю – и это не нужно расценивать как исключительно иронический прием: герой умер, а пошляки продолжают жить. Наряду с критическим ракурсом здесь присутствует и утверждение постоянства. Человек по отдельности хрупок, но человеческое сообщество, подобно природному целому, устойчиво. Более того, в «Накануне» поражает трагический разрыв: Инсаров, столь много предполагавший сделать для освобождения Болгарии, не осуществил своих планов, судьба Елены туманна – то ли она погибла вместе с кораблем, перевозившим гроб мужа, то ли стала сестрой милосердия при войске: эти сведения недостоверны. Так будет и в «Отцах и детях», что чувствует Базаров на смертном одре: «Я нужен России… Нет, видно не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продает... мясник... постойте, я путаюсь... Тут есть лес...» (7, *183*). Этот «лес» – пространство взаимопереплетенных судеб, где «герой» порой в реальности совершает меньше, чем сапожник, портной, мясник, или врач, учитель, добросовестный помещик, чиновник или ученый, художник:

> Берсенев находится в Гейдельберге; его на казенный счет отправили за границу; он посетил Берлин, Париж и не теряет даром времени; из него выйдет дельный профессор. <…> Шубин в Риме; он весь предался своему искусству и считается одним из самых замечательных и многообещающих молодых ваятелей (6, *299*).

В «Накануне» эта мысль лишь начинает оформляться у Тургенева и высказывается с сожалением, с сохраняющейся верой в роль «сознательно-героических натур», в «Отцах и детях» она уже более отчетлива, а в поздних романах несомненна – здесь именно дюжинные натуры определяют ход и ритм событий.

---

[1] См. о роли природного начала в романе: *Скокова Л. И.* Особенности изображения природы в романе И. Тургенева «Накануне» // Спасский вестник. 2007. № 14. С. 44–49; *Гареева Л. Н.* Функции пейзажа в романах И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» и «Накануне» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2012. № 1. С. 33–39.

Подобное понимание определило особую позицию писателя в отношении нациестроительства. Для Тургенева нация не есть нечто субстанционально утвержденное, ее невозможно определить через какую-либо константную сущность – «кровь», общину, крестьянский социализм, официальную народность, царствующую династию. Национальное целое основано на сплетении и пересечении персональных судеб, каждая из которых что-либо определяет в состоянии общества. И так же, как прихотлива индивидуальная судьба, нация является непрерывным потоком изменений, динамикой воль, мнений, этических и социальных позиций, создающих многочисленные конфигурации. В таких условиях само нациестроительство невозможно свести к утверждению какой-то одной идеологии или цели, призванной соединить все сообщество. Иногда такая цель может возникнуть – в «Накануне» это освобождение Болгарии – но она временна, локальна («задача его легче, удобопонятнее: стоит только турок вытурить, велика штука!» – проницательно говорит Шубин) и не отменяет необходимости медленного и трудного формирования многочисленных объединяющих скреп, которые у Тургенева предстают не как идеологии, а как институты, формы культуры, образования, науки, администрирования, социальных отношений, предпринимательства, ведения хозяйства, бытовых отношений. «Дельный профессор» или «многообещающий ваятель» в таком деле полезнее «сознательно-героических натур».

Понимание текучести национального целого определило и жанровую суть романов Тургенева, которые не претендуют на форму монументального эпоса, а рисуют мгновенные срезы общественных состояний, те конфигурации отношений и судеб, что характеризуют типичные векторы в развитии нации. «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь» – это символические определения духовной ситуации времени.

«ТАИНСТВЕННЫЕ ПОВЕСТИ» И. С. ТУРГЕНЕВА В АСПЕКТЕ СИНЕСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

А. Г. Кожевникова

Национальный исследовательский Томский государственный университет

«Но если допустить возможность сверхъестественного, возможность его вмешательства в действительную жизнь, то позвольте спросить, какую роль после всего этого должен играть здравый рассудок?» (7, *232*) – такой знаковой вопросительной репликой открывается рассказ Тургенева «Собака» (1866), нередко причисляемый или по крайней мере близко стоящий к «таинственным повестям». Определение «таинственные повести» уже давно стало привычным в тургеневедении, и вместе с тем до сих пор этот устойчивый термин имеет не совсем устойчивый объем. В последних работах, однако, наметилась тенденция к ограничению данного материала: так, в «Полном собрании сочинений и писем» Тургенева в примечании к рассказу «Сон» (1877) содержится указание на связь данного произведения с циклом «таинственных повестей» (9, *467*), включающим в себя «Призраки» (1864), «Собаку» (1866), «Странную историю» (1870), «Песнь торжествующей любви» (1881) и «Клару Милич» (1883).

Действительно, этот цикл выстраивается по принципу самостоятельности и разработанности темы мистического, загадочного, однако обращает на себя внимание и ещё одно обстоятельство: все упомянутые «таинственные повести» имеют схожую рамочную структуру, все они в той или иной степени представляют собой текст в тексте. Онирический сюжет во всех повестях, сложное ступенчатое обрамление «Песни торжествующей любви» с посвящением, эпиграфом из Шиллера и с указанием на старинную итальянскую рукопись как источник текста, трагический переход игры в жизнь в драматической сцене гибели Клары Милич – всё это актуализирует интерес к феномену таинственного и самой поэтике загадочного текста. Симптоматично и то, что Тургенев наделил данные повести, большинство из которых имеет вполне реалистичный источник или прототип, говорящими жанрово-

стилевыми определениями. Так, «Призраки» названы им *фантазией* (и это значение усилено эпиграфом из одноименного стихотворения А. Фета), «Сон» – *фантастической повестушкой*, «Песнь торжествующей любви» – *итальянским пастиччио,* а заглавия повестей «После смерти» («Клара Милич») и «Странная история» сами по себе предвещают своеобразное развитие сюжета.

Такая специфическая организация текста акцентирует внимание на психологической проблематике. По мысли А. Б. Муратова, «если ранее [до второй половины 1860-х гг.] человек рассматривался писателем как производное от среды и конкретно-исторического момента, то теперь человек воспринимается им <…> – прежде всего – как феномен, жизнь и психология которого зависят также от коренных, <…> врожденных качеств личности – родовых и национальных»[1]. Феноменология жизни души, проявления бессознательного, интуитивного в человеке, внимание к тонким материям, судя по динамике творческого процесса 1860–1880-х гг., начинает занимать Тургенева всё больше и больше. И вместе с тем эти изыскания, думается, в основном не противоречат его картине мира: в письме 1875 г. на просьбу «определить собственное миросозерцание» Тургенев несколько шутливо отвечает, что он «преимущественно реалист – и более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии; ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты и системы не верю, люблю больше всего свободу – и, сколько могу судить, доступен поэзии. Всё человеческое мне дорого» (14, *39*). Ударная финальная фраза пассажа – «Всё человеческое мне дорого» – очень ёмко и лаконично определяет антропологическую проблематику во всех её проявлениях как центральную область размышлений Тургенева-реалиста.

«Таинственные повести», рассмотренные как художественное единство, в концентрированном виде воплощают атмосферу смутного, неясного, зыбкого состояния сознания, когда границы между явью и сном нередко стираются, сон мимикрирует под действительность, а нередко и заменяет её. В такой ситуации все рецепторы восприятия обостряются до предела, психическое состояние человека переживает мощный импульс со стороны потаенной сферы жизни. Вербализация этих пересекающихся перцептивных ощущений звукового, визуального, пластического характера составляет существенную особенность

[1] *Муратов А. Б.* Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 годов. Л., 1980. С. 7.

поэтики «таинственных повестей» Тургенева, в которой раскрывается философия его творческого метода.

В. Н. Топоров в исследовании «Странный Тургенев» отмечает: «...мистическое открывало Тургеневу за видимым миром очертания иного мира, таинственного, чаще недоброго, связанного с мучительными, почти физическими страданиями. Поэтому есть основания говорить о “мистическом” зрении Тургенева, о его “двойном” видении»[1]. Действительно, обострение зрения – это один из самых распространенных синестетических мотивов в «таинственных повестях»: само двоение реальности провоцирует героя пристально всматриваться в мир, стараться прозреть в нем скрытую от внешнего взгляда сторону. Герою рассказа «Собака» Порфирию Капитонычу в ночь «сверхъестественного события», когда его пес Трезор защитил хозяина от бешеной собаки ценой своей жизни, вдруг открывается необычный ночной пейзаж: «И еще я вам скажу, что мне спать мешало – вы не поверите: месяц! Стоит он прямо передо мной, этакий круглый, большой, желтый, плоский, и сдается мне, что уставился он на меня, ей-богу; да так нагло, назойливо... <…>. Отвернусь я от него – а он мне в ухо лезет, затылок мне озаряет, так вот и обдает, словно дождем; открою глаза – что же? Былинку каждую, каждый дрянной сучок в сене, паутинку самую ничтожную – так и чеканит, так и чеканит! На, мол, смотри! Нечего делать: опер я голову на руку, стал смотреть. Да и нельзя: поверите ли, глаза у меня, как у зайца, так и пучатся, так и раскрываются <…>. Так, кажется, и съел бы всё этими самыми глазами. Ворота сарая открыты настежь; верст на пять в поле видно: и явственно и нет, как оно всегда бывает в лунную ночь. Вот гляжу я, гляжу – и не смигну даже» (7, *243–244*). Переход световых ощущений в кинестетические и пластические создает объемную картину, раскрывает повседневное, приземленное как мистическое, и именно эта сцена буквализирует идею прозрения как ключевую метафору в контексте всего рассказа.

Связь зрения физического с ситуацией мистического предвидения можно назвать закономерной для «таинственных повестей» Тургенева. Герой рассказа «Сон» в состоянии забытья предугадывает облик своего отца, а повстречав его в реальности, попадает на улицу из своих видений: «Что за чудо! Передо мною длинная, узкая и совершенно пустая улица; утренний туман залил ее всю своим тусклым свинцом, – но

[1] *Топоров В. Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 47.

взор мой проникает до самого ее конца, я могу перечесть все ее строения... и ни одно живое существо нигде не шевелится! <…> Я начинаю искать глазами... Да вот он: вот направо, выходя углом на тротуар, вот и дом моего сна, вот и старинные ворота с каменными завитушками по обеим сторонам... <…> обегаю быстрым взором глубокий тесный двор... Так; всё так... вот и доски и бревна, виденные мною во сне» (9, *114*). Обостренное зрение начинает моделировать действительность, трансформируясь в зрение духовное: так и не найдя отца, герой отправляется «куда глаза глядят, <…> понурив голову, без мыслей, почти без ощущений, но весь погруженный в самого себя» (9, *115*), а в итоге оказывается на берегу моря, где видит мертвое тело, на руке которого замечает знак – пропавшее кольцо матери: «что-то блестящее бросилось мне в глаза» (9, *117*).

Проницательные, *колючие* глаза, которые *вонзаются* и *пожирают* оппонента, неестественно блестят и глядят *странно*, – во всех этих зрительно-визуальных модификациях пристального всматривания прочитывается мотив почти телесно ощутимого контакта. Особенно репрезентативна в этом отношении последняя «таинственная повесть» «Клара Милич». История зыбкого предчувствия трагической любви Аратова и Клары разворачивается в определенном визуальном и акустическом контексте. Замкнутый в своем интимном домашнем мирке Аратов занимает позицию наблюдателя, и с этой точки зрения его увлечение фотографией весьма показательно; Клара же, свободная и дерзкая натура, – прямая его противоположность. Их первая встреча на благотворительном концерте протекает странно: Аратов почти не обращает внимания на пение и декламацию Клары, он находится во власти ее пристального настойчивого взгляда, который резко контрастирует с неподвижным, будто маска, лицом. Таким же негармоническим слышится ему и голос Клары, ее чтение: «Оно как будто нарушало что-то в нем» (10, *78*). Именно поэтому он и не слышит более чем очевидное и к нему обращенное поэтически-музыкальное признание в любви, хотя после этого подспудно в его сознании рефреном начинают звучать строки «Несчастная Клара!».

Идея воссоздания образа Клары, завладевшая Аратовым после получения известия о смерти девушки, воплощается в тщетных попытках «оживить» ее фотографию, придать ей объем и телесность с помощью стереоскопа, повернуть так, чтобы увидеть глаза, «но глаза оставались неподвижными и вся фигура принимала вид какой-то куклы» (10, *104*).

Однако в его воображении, в области бессознательного происходит удивительное явление: запечатленные в памяти героя характерные пластические, голосовые, наглядные черты Клары смыкаются с акварельным портретом его покойной матери – и эта перекличка визуально-умозрительных образов явственно проявляется в первом сне Аратова, когда ему грезится двоящийся образ женщины. Замысел же удается Аратову только после пристального всматривания в себя и в другого человека, только после такого своеобразного преодоления собственной «глухоты» он начинает слышать и ощущать присутствие Клары рядом с собой. При этом кульминационная сцена ее явления ассоциируется с экфрастическим описанием оживающей посмертной фотографии:

> Но то ощущение *ее* присутствия стало таким явственным, таким несомненным, что он опять торопливо оглянулся... Что это?! На его кресле, в двух шагах от него, сидит женщина, вся в черном. Голова отклонена в сторону, как в стереоскопе... Это она! Это Клара! Но какое строгое, какое унылое лицо! Аратов тихо опустился на колени. <…>
>
> – Клара, – заговорил он слабым, но ровным голосом, – <…>. Докажи мне, что это ты... обернись ко мне, посмотри на меня, Клара!
>
> Рука Клары медленно приподнялась... и упала снова. <…> голова Клары тихо повернулась, опущенные веки раскрылись, и темные зрачки ее глаз вперились в Аратова. Клара пристально смотрела на него... но ее глаза, ее черты сохраняли прежнее задумчиво-строгое, почти недовольное выражение. <…> она вдруг покраснела, лицо оживилось, вспыхнул взор – и радостная, торжествующая улыбка раскрыла ее губы (10, *113*).

Этот образ вырастает из взаимного наложения и пересечения акустических и визуальных воздействий: четырехкратное повторение Аратовым слова-заклинания «Явись!», произнесенного на фоне подчеркнуто живописного только что увиденного сна и подкрепленного памятью встречи на бульваре, вызывает из небытия облик умершего человека, который обретает ощутимую телесность, нарушая границы сна и яви.

Чутко уловить синестетическую природу образа Клары Милич удалось И. Анненскому, усмотревшему в ее внешнем и психологическом портрете черты статуи. Точно такой же особенностью, по мысли критика, обладает и героиня «Странной истории» Софи: «Неподвижные лица; цвет кожи и волос, лишенный оттенков и игры – что-то сплошное, матовое или черное; глаза, постоянно и прямо устремленные в

глаза собеседника, – глаза, которые в то же время как будто видят что-то другое, чем-то другим озабочены; лоб странно выпуклый – точно каменный; способность обращаться в статую в минуты равнодушия или, наоборот, крайнего отчаяния; застывшее выражение удивленности от сознания полного несоответствия с окружающим – и, наконец, непроницаемая, точно каменная, душа»[1].

Диалог визуального и пластического в образе Софи более чем заметен: в момент знакомства рассказчика с героиней она напоминает ему дышащую статую, безмолвную и загадочную, что неслучайно роднит ее образ с дорафаэлевскими мадоннами – те же скованность и отрешенность определяют поэтику и пластического, и живописного произведения искусства (8, *475*). Второе же их внезапное столкновение на постоялом дворе вызывает у рассказчика иные, уже только живописные ассоциации с образом Магдалины. И вновь возникает здесь мотив оживающего объемного портрета. Столь явно и недвусмысленно обозначенный в этом знаковом слове живописный код, связанный с сюжетно-мотивным комплексом образа Магдалины, получает особое развитие: наблюдаемая повествователем сцена, когда коленопреклоненная Акулина (неслучайно и имя героини созвучно Магдалине) разувает юродивого и обрабатывает ему рану на ноге, напрямую соотносится с традиционной композицией полотен, изображающих Магдалину и Христа. Однако принципиально важно то, что в вербальном живописном экфрасисе Тургенева меняется ракурс изображения: наблюдатель стоит как бы за картиной, так, что в центре его поля зрения оказывается именно Акулина-Магдалина.

Своеобразную стереоскопичность образу придает и феномен смыслового двоения, вибрирования живописного дискурса на границе портретной и иконописной эстетики. *Возведенные* глаза, *изжелта-красный* оттенок кожи, *заостренный* нос, *резко обозначенные* губы – все эти черты, увиденные рассказчиком сразу, вдруг, свойственны иконописному изображению. Интересно, что взгляд повествователя почувствовал даже загрубевшую кожу: это тактильно-зрительное ощущение возникает при взгляде на потрескавшуюся, неровную поверхность икон. И в то же самое время в данном облике проступают черты персонализированного портрета, явленные в *решительном*, почти *смелом*, *сосредоточенно-восторженном* выражении лица, которое роднит образ Акулины с жи-

[1] *Анненский И.* Избранные произведения. Л., 1988. С. 543.

вописной манерой прерафаэлитов: в частности, с определенной степенью осторожности можно провести параллели между экфрастическим описанием Тургенева и картиной Данте Габриэля Россетти «Мария Магдалина, покидающая дом наслаждений» (1857). Оба изображения – вербальное и живописное – фиксируют ряд значимых одинаковых деталей: распущенные непокрытые волосы героини, ее решительный взгляд и динамичную позу, порыв, схваченные наблюдателем[1]. Симптоматично, что в тургеневском тексте движение передано как постепенно затухающий, стирающийся портрет: спешно удаляющиеся по черной уличной грязи и теряющиеся за тусклой завесой дождя фигуры *странной* героини и сопровождаемого ей юродивого, – в высшей степени синтетический образ, динамичный живописный экфрасис, расширившийся до масштабов национальной картины мира.

В свете заявленной проблематики любопытными видятся предположения Е. А. Саламатовой, сформулированные ею в статье «Тургенев и прерафаэлиты: творческие параллели»[2]. Скрупулезный текстологический анализ и тщательно изученная история знакомства русского писателя с живописью прерафаэлитов позволяют исследователю сделать вывод о том, что «Песнь торжествующей любви» Тургенева неслучайно перекликается с полотнами Ф. Дикси («Гармония», 1877), Д. Г. Россетти («Святая Цецилия», 1857), Э. Бёрн-Джонса («Песнь любви», 1878) и что именно они могли стать своеобразным импульсом к созданию литературного произведения. Об этом, кстати, говорит и то самое знаковое авторское жанровое определение «итальянское пастиччио» («пастиш»[3]): его варианты перевода выстраиваются в определенный семантический ряд – здесь и «смесь», и «подражательная стилизованная живопись», что в соотношении одновременно с заглавным словом «песнь» и с финалом повести[4] дает синестетический эффект. «Ге-

[1] Здесь же стоит отметить и совпадение такой интересной детали, как наличие надвинутого низко на лоб венка на картине Россетти и упоминание того, что спешно собиравшаяся в путь героиня Тургенева надернула на лоб платок.

[2] *Саламатова Е.А.* «…он пишет свои персонажи как художник и поэт» (Тургенев и прерафаэлиты: творческие параллели) // Спасский вестник. 2016. № 24. С. 113–126.

[3] Об этом жанре подробнее см.: *Дмитровский З. А.* Пастиш как литературный жанр // Автор. Жанр. Сюжет. Калиниград, 1991. С. 10–17.

[4] «В один прекрасный осенний день Фабий оканчивал изображение своей Цецилии; Валерия сидела перед органом, и пальцы ее бродили по клавишам... Внезапно, помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций, – и в тот же миг, в первый раз после ее брака, она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни...» (10, *66*).

нетический» код визуального начала сохранился в образной структуре повести в виде нередких переходов звуковых и вкусовых впечатлений в зрительно-тактильные ощущения: так, как если бы их нужно было изобразить на картине или осязать – например, пряность и сладость ширазского вина подчеркнуты его особым золотисто-зеленоватым цветом и густой консистенцией; дуновение ветра уподобляется вливающейся в окно струе. Но гораздо значимее то, что центральная линия диалога музыкального и живописного искусства раскрывается чаще всего через поэтику визуализации слышимого. Показателен в этом отношении музыкальный экфрасис первого исполнения Муцием своей мелодии: «этот самый звук внезапно окреп, затрепетал звонко и сильно; страстная мелодия <…> полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх; и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что <…> слезы выступили на глаза» (10, *53*). Неоднократно упоминаемые в повести змеи становятся пластическими проводниками ритма звучания: в сцене игры Муция на флейте плоские головки ручных змей показываются из-под темной ткани под свистящие звуки, как будто создавая рисунок мелодии, а волнообразные движения медных змеек, обвивающих кипящие чашки с мускусом, передают нарастающее напряжение немого малайца, творящего беззвучные заклинания.

Уподобление манящих звуков живописно-пластическому образу змеи вызывает ассоциации со змеем-искусителем и с мотивом удушения, угнетения воли человека: неслучайно подаренное Муцием странно теплое ожерелье крепко прильнуло к коже Валерии, героиня под действием колдовских чар *задыхается*, а пробудившись от *тяжелых* кошмаров, начинает дышать глубоко и спокойно. Образ невидимых пут и связующих нитей возникает и в сцене последнего ночного свидания Муция и Валерии, и в сцене магического сеанса оживления Муция слугой-малайцем, поведение которого оказывается сродни манере кукловода: «он не был неподвижен; он то благоговейно кланялся и словно молился, <…> то мерно и широко разводил руками, то настойчиво двигал ими в направлении Муция <…>. Все эти движения, видимо, стоили ему большого труда, причиняли даже страдания: он дышал тяжело, пот лил с его лица. Вдруг он замер на месте и, набрав в грудь воздуха, наморщивши лоб, напряг и потянул к себе свои сжатые руки, точно он вожжи в них держал... и, к неописанному ужасу Фабия, голова Муция медленно отделилась от спинки кресла и потянулась

вслед за руками малайца... Малаец отпустил их – и Муциева голова опять тяжело откинулась назад; малаец повторил свои движения – и послушная голова повторила их за ними» (10, *64–65*). При этом само вторжение необъяснимого маркировано особыми приглушенными «змеиными» звуками: свистом, тонким звоном, шорохом – в таком звучании слышится процесс прорезывания другого мира через вещественную и привычную ткань мира бытового.

Самая «свистящая» «таинственная повесть» – это «Призраки», повесть, синестетически насыщенная. Ее можно назвать «диалогической парой» по отношению к более поздним повестям таинственного цикла, так как мотив «двойного» синестетического видения получает в этих произведениях разные векторы развития. Если поэтика повестей 1870–1980-х гг. связана с живописно-пластической синестезией, то «Призраки» демонстрируют свето-звуковые переходы, аранжированные ольфакторными коннатациями. В сознании Тургенева сюжет этого произведения сопоставляется с осмотром картинной галереи[1], но поэтика визуального рождается здесь и как слияние цвета и звука, и как сложное единство: целый ряд «картин» – это не что иное, как синтез слуховых, ольфакторных и тактильных впечатлений. О них стоит сказать подробнее: в «Призраках» особую чуткость получает и категория осязания, что обусловлено сюжетообразующим мотивом полета, путешествия по воздуху. Лирический герой повести начинает осязать воздух: он чувствует разлитые в нем запахи, плотность, влажность; эта стихия наравне с цветом и звуком входит в синестетическую палитру «Призраков». Неслучайно все визуальные впечатления даны на фоне воздушной стихии, и поэтому сама природа цвета здесь иная: это чаще всего свет, полутон, дымка, туман, размытые оттенки – эти черты говорят об особом, не столько прозорливом, сколько чутком зрении. Повышенная степень синестетической чувствительности представлена в сценах появления Цезаря и Стеньки Разина, когда портрет возникает либо буквально из сгустившегося и потемневшего воздуха, наполненного звучанием[2], либо рождается как концентрация звуковых волн, перетекающих в обонятельные и осязательные впечатления[1].

---

[1] Об этом подробнее см. в примечании (7, *470–486*).

[2] «Сперва мне послышался смутный, ухом едва уловимый, но бесконечно повторявшийся взрыв трубных звуков и рукоплесканий. Казалось, где-то, страшно далеко, в какой-то бездонной глубине, внезапно зашевелилась несметная толпа – и поднималась, поднималась, волнуясь и перекликаясь чуть слышно, как бы сквозь сон, сквозь подавля-

Рассмотренные в синестетическом аспекте, «таинственные повести» предстают одновременно и как самостоятельный эстетически значимый корпус текстов, и как своеобразная творческая экспериментальная лаборатория писателя[2]. Именно в повестях отчетливо раскрывается иная сторона творческого метода и личности Тургенева: «странный» Тургенев с его загадочными, «таинственными», «темными» произведениями на фоне знакомого «светлого», реалистичного мира романов и ранних рассказов отчетливо формулирует проблему многосложного постижения мироустройства.

ющий, многовековный сон. Потом воздух заструился и потемнел над развалиной... Мне начали мерещиться тени, мириады теней, миллионы очертаний, то округленных, как шлемы, то протянутых, как копья; лучи луны дробились мгновенными синеватыми искорками на этих копьях и шлемах – и вся эта армия, эта толпа надвигалась ближе и ближе, росла, колыхалась усиленно... Несказанное напряжение, напряжение, достаточное для того, чтобы приподнять целый мир, чувствовалось в ней; но ни один образ не выдавался ясно... И вдруг мне почудилось, как будто трепет пробежал кругом, как будто отхлынули и расступились какие-то громадные волны... «Caesar, Caesar venit!», – зашумели голоса, подобно листьям леса, на который внезапно налетела буря... Прокатился глухой удар – и голова бледная, строгая, в лавровом венке, с опущенными веками, голова императора стала медленно выдвигаться из-за развалины...» (7, *203*).

[1] «Сперва все осталось безмолвным, как и перед римской развалиной, но вдруг возле самого моего уха раздался грубый бурлацкий смех – и что-то со стоном упало в воду и стало захлебываться... Я оглянулся: никого нигде не было видно, но с берега отпрянуло эхо – и разом и отовсюду поднялся оглушительный гам. Чего только не было в этом хаосе звуков: крики и визги, яростная ругань и хохот, хохот пуще всего, удары весел и топоров, треск как от взлома дверей и сундуков, скрып снастей и колес, и лошадиное скакание, звон набата и лязг цепей, гул и рев пожара, пьяные песни и скрежещущая скороговорка, неутешный плач, моление жалобное, отчаянное, и повелительные восклицанья, предсмертное хрипенье, и удалой посвист, гарканье и топот пляски... «Бей! вешай! топи! режь! любо! любо! так! не жалей!» – слышалось явственно, слышалось даже прерывистое дыхание запыхавшихся людей, – а между тем кругом, насколько глаз доставал, ничего не показывалось, ничего не изменялось: река катилась мимо, таинственно, почти угрюмо; самый берег казался пустынней и одичалей – и только. <…>

– Степан Тимофеич! Степан Тимофеич идет! – зашумело вокруг <…>. Я попрежнему ничего не видел, но мне внезапно почудилось, как будто громадное тело надвигается прямо на меня... <…> На меня пахнуло жаром близкого пламени, горькой гарью дыма – и в то же мгновенье что-то теплое, словно кровь, брызнуло мне в лицо и на руки... Дикий хохот грянул кругом...» (7, *207*).

[2] Необходимо отметить здесь достижения Томской филологической школы: традиция изучения жанра повести как «формы времени», заложенная Ф. З. Кануновой, продолжает свое активное существование в работах ее учеников. Так, исследования Э. М. Жиляковой, Е. Г. Новиковой, И. О. Волкова раскрывают актуальность жанра повести Тургенева как репрезентативной формы с точки зрения проблем рецептивной эстетики, взаимодействия литературных течений, межкультурной коммуникации.

Часть II. И. С. ТУРГЕНЕВ В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

«В ДЕЛЕ ИСКУССТВА ВОПРОС: КАК? – ВАЖНЕЕ ВОПРОСА: ЧТО?»: И. С. ТУРГЕНЕВ И И. Г. МЕРК

О. Б. Лебедева

Национальный исследовательский
Томский государственный университет

Посвящается Петеру Тиргену

Предлагаемая статья явилась результатом работы над переводом статьи знаменитого немецкого слависта Петера Тиргена «Aliis in Serviendo Consumor – Emblematische Symbolik und Bildsprache in I. S. Turgenevs “Rudin”» [1] («“Светя другим, сгораю сам”: Эмблематическая символика и образный язык в романе И. С. Тургенева “Рудин”»), в которой ученый задается вопросом о природе художественного метода Тургенева, опираясь на его эстетические высказывания в письмах и литературно-критических статьях, и приходит к выводу о том, что «Тургенев очень сознательно сделал основой текстовой структуры своего первого романа именно символические образы с глубоким ассоциативным потенциалом. Символическая релевантность конкретных подробностей и отдельных образов овладевает воображением читателя гораздо надежнее, чем хорошо известный тургеневский лиризм. Этот эффект многократно усилен лейтмотивными повторами и вариациями функциональных деталей и насыщенных ассоциативным потенциалом образов. На их основе зиждется “тайная психология” тургеневской характеристики персонажа и проблематика его романов. В своем символическом значении словесно-образные лейтмотивы Тургенева плодотворны и осмысленны <...>. При этом комплексы подобных образов

[1] Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb und Ljubljana 1978. Köln, 1978. S. 509–520.

отмечены не столько эзотерической энигматичностью и изысканностью, сколько прозрачностью и легкостью, что как раз и является характерным свойством литературной эмблемы. <...> Таким образом, не отрицая реалистической природы тургеневского образного языка, можно существенно уточнить дефинитивный и однозначный эпитет “реалистический”. <...> не будучи символистом, Тургенев шел по пути, ведущему к символизму».

Таким образом, в центре внимания ученого – особенности художественной формы тургеневского повествования, способов создания художественных образов, т.е., в конечном счете, проблема специфики изящной словесности и аксиологической ценности элементов вечной оппозиции-единства формы и содержания. В качестве своего рода декларации эстетических принципов Тургенева П. Тирген рассматривает отзыв немецкого критика, друга Гёте, Иоганна Генриха Мерка о природе дарования Гёте, сочувственно процитированный Тургеневым, и признание русского писателя в «Предисловии к романам» (1879): «В деле искусства вопрос: как? – важнее вопроса: что?» (9, *396*). Именно их истории и источникам, до сих пор недостаточно изученным, посвящена предлагаемая работа.

***

Имя Иоганна Генриха Мерка (1741–1791) впервые появилось в письменном наследии Тургенева в 1845 г. в статье «Фауст, траг. Соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. 1844. Санкт-Петербург», где Тургенев свободно излагает один из эпизодов автобиографической книги И. В. Гёте «Из моей жизни. Поэзия и правда», в котором и упомянуто имя Мерка:

> Во время первого путешествия Гете с братьями Штольбергами в Швейцарию один из них был страстно влюблен в девушку, на которой не мог жениться; сам Гёте находился под влиянием своей Лили. Где-то за обедом молодые люди разговорились о своих «любезных», стали пить за их здоровье, пришли в восторг – и Штольберг предложил выбросить все стаканы за окошко, для того, чтоб никто другой не мог потом осквернить своими прозаическими губами те стаканы, из которых они пили за здоровье «возлюбленных». Стаканы полетели за окно, и Гёте бросил свой... «но в это время, – говорил он потом, – мне показалось, что Мерк стоит за мною и смотрит на меня». Вероятно, нашим читателям известно имя этого человека, который послужил Гёте типом Мефистофеля (1, *224*).

Здесь Тургенев неточно цитирует фрагмент 18 книги IV части[1] произведения Гёте, а высказанное им убеждение в том, что Мерк явился для Гёте прототипом Мефистофеля, вероятно, почерпнуто не столько из распространенного мнения современной Тургеневу литературной критики[2], сколько из самого автобиографического произведения Гёте «Из моей жизни. Поэзия и правда», с которым Тургенев, как это явствует из вышеприведенной цитаты, был хорошо знаком.

По собственному признанию Гёте, Мерк имел на его жизнь очень большое влияние, ср.:

> <...> я вскоре познакомился и с Мерком, которому Гердер благосклонно рекомендовал меня в письме из Страсбурга. Этот своеобразный человек, имевший огромное влияние на мою жизнь, был родом из Дармштадта <...>. В характере Мерка было заложено удивительное несоответствие: от природы честный, благородный и надежный человек, он озлобился на весь мир и позволил настолько возобладать в себе этой ипохондрической черте, что почувствовал неодолимое влечение слыть хитрецом, даже плутом. <...> *Дух отрицания и разрушения, свойственный его перу*, был обременителен для него самого, и он нередко говорил, что завидует моей невинной тяге к изображению, равно проистекающей от любования предметом и от его воспроизведения[3].

В этой первой же характеристике, данной Гёте Мерку, очевидна автореминисценция трагедии «Фауст», а именно – самохарактеристики Мефистофеля: «Ich bin der Geist, der stets *verneint*! <...> // *Zerstörung*, kurz, das Böse nennt, // Mein eigentliches Element» (ср. в переводах Н. Холодковского: «Я *отрицаю* всё – и в этом суть моя. <...> Стремленье *разрушать*, дела и мысли злые, // Вот это всё – моя стихия»[4] и Б. Пастернака: «Я дух, всегда привыкший *отрицать*. <...> // Итак, я то,

---

[1] Как отмечено в комментарии ПССиП к этому пассажу, «Тургенев не совсем точно переводит Гёте. У него: “...und ich bildete mir denn doch ein, als wenn mich Merck am Kragen zupfte” <но мне показалось, как будто Мерк дергает меня за воротник>» (1, *503*).

[2] Ср.: «Мнение о том, что Мерк послужил прототипом для Гёте при создании образа Мефистофеля, что Гёте “списал” его с Мерка, было широко распространено в литературе о Гёте» (1, *503*).

[3] *Гёте И. В.* Из моей жизни. Поэзия и правда. Ч. 3, кн. 12 / пер. Наталии Ман // Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1976. Т. 3. С. 426–427. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием номеров книги и страницы в скобках. Все неоговоренные курсивы в цитатах принадлежат мне. – *О. Л.*

[4] *Гёте И. В.* Фауст / пер. Н. Холодковского. СПб., 2000. С. 60.

что ваша мысль связала // С понятьем *разрушенья*, зла, вреда»)[1]. Далее в тексте всех четырех частей «Поэзии и правды» имя Мерка возникает очень часто, и в ряде случаев Гёте прямо отождествляет его с Мефистофелем, ср.:

> Я насилу дождался минуты, когда введу Мерка в дом Лотты, однако радости от его знакомства с нею мне было немного; как *Мефистофель*, где бы он ни появлялся, не приносит с собой благословенья, так и его равнодушие к моей любимой если и не поколебало моих чувств, то все же не доставило мне удовольствия (Кн. 12. С. 468).

> Мерк, немедленно прибывший из Дармштадта, разыгрывал из себя *Мефистофеля*. Он издевался в первую очередь над дамочками, устремлявшимися в комнаты, приготовленные для пророка [Лафатера], и, заметив, что они с особым вниманием разглядывают спальню, *по-мефистофельски* заявил, что, дескать, праведниц влечет к месту, где почиет учитель (Кн. 14. С. 518).

> Но *Мефистофель-Мерк* в связи с этой пьесой [«Клавиго»] впервые подал мне негодный совет. Когда я ему ее прочитал, он воскликнул: «Не смей больше писать такую дребедень, предоставь это другим» (Кн. 15. С. 561).

> Я между тем проводил эти дни у Мерка, который смотрел на затеянное мною путешествие [по Швейцарии] косым *мефистофельским* взглядом и давал моим спутникам [братьям фон Штольберг], тоже его навестившим, беспощаднейшие оценки. <...> «То, что ты связался с этими шалопаями, – кричал он, – отъявленная глупость!» И он снова принимался честить их с поразительной меткостью, но без достаточной справедливости. <...> «Долго с ними ты не будешь водиться!» – таков был итог его речей. В моей памяти сохранилась тогда же произнесенная им примечательная сентенция, которую он и позже пускал в ход, да и я не раз повторял ее про себя, все более убеждаясь в ее справедливости. «Твое стремление, – так сказал он, – твоя заветная цель – *воссоздавать действительность в поэтическом образе*, они же, напротив, хотят претворить в действительность то, что им представляется поэтичным, то есть плод воображения, а из этого ничего, кроме чепухи, не получается» (Кн. 18. С. 609–610)[2].

---

[1] *Гёте И. В.* Фауст / пер. Б. Пастернака // Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 50.

[2] Ср. также в «Разговорах с Гёте…» И. П. Эккермана: «Мы с Мерком, – продолжал он, – относились друг к другу, как *Фауст и Мефистофель*. Мерк, к примеру, насмехался

Эта проницательная характеристика Мерком дарования Гёте совершенно соответствует той операции, которую Гёте в своих воспоминаниях проделал с биографическим образом друга своей молодости, ретроспективно придав ему черты созданного его поэтическим воображением литературного образа и спровоцировав тем самым всеобщее убеждение современников в том, что Мерк послужил ему прототипом Мефистофеля. В 1845 г. сентенция Мерка, имеющая глубокое отношение к самой природе творческого воображения и писательского мышления образами, еще никак не привлекла внимания Тургенева, который, безусловно, был с ней знаком, поскольку высказана она именно по поводу отношений Гёте с братьями Штольбергами и композиционно отделена от эпизода со стаканами, изложенного Тургеневым в его рецензии на перевод Вронченко, не более чем двумя-тремя абзацами. Возможно, это произошло потому, что для Тургенева, еще не ставшего автором ни одного романа, в 1845 г. рефлексия о природе творческого воображения и методологии литературного творчества еще не была столь актуальной, как в более поздние годы. Хотя уже и в этой ранней литературно-критической работе начинающего писателя очевидно зарождение того направления движения его эстетической мысли, которому будет суждено обрести свою лапидарную формулировку гораздо позже, в 1879 г., в «Предисловии к романам», в котором Тургенев как бы подводит итог своему романному творчеству.

Один из ярких полемических аспектов рецензии Тургенева – это возражение против якобы неважности литературной формы по сравнению с литературным содержанием, приписанной Гёте его переводчиком Вронченко:

> Но, скажут нам, Мефистофель и Фауст в трагедии Гёте являются двумя отдельными лицами, которые действуют друг на друга; кто же нам дает право смотреть на них как на одно нераздельное целое, как на проявление одного, полного человека? На этот вопрос мы сперва отве-

над письмом моего отца из Италии, в котором отец жаловался на тамошний образ жизни, непривычную пищу, на терпкое вино, на москитов; Мерк же никак не хотел примириться с тем, что в замечательной стране, среди окружающей его красоты, человек брюзжит из-за таких пустяков, как еда, питье и мошкара. Все эти поддразнивания у Мерка, несомненно, шли от высокой культуры, но так как творческое начало в нем отсутствовало и, напротив, было ярко выражено начало негативное, то он всегда был менее склонен к похвале, чем к хуле, и бессознательно выискивал все, что могло избыть этот зуд» (*Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1986. С. 420).

> тим собственными словами г. переводчика <...>: «Мы постоянно должны заботиться еще об одном: не смешивать сущности предмета с его поэтической обстановкою», *и прибавим от себя, что слова «поэтическая обстановка» далеко не выражают всей нашей мысли*. Гёте, этот по преимуществу творческий гений, не мог не создавать определенных, действительных образов, а потому Мефистофель является у него – в первой части – не бледной аллегорией, но существом живым и деятельным человеком, таким же, как и Фауст (1, *224–225*).

Именно здесь Тургенев увидел в статье Вронченко «Обзор обеих частей “Фауста”», предпосланной переводу первой части трагедии, то самое представление о факультативности художественной формы по отношению к содержанию и идеям, которое вызвало не только довольно резкий протест: «Не можем не пожалеть, что почтенный переводчик почел за нужное напечатать эту статью» (1, *220*), но и далеко идущую по своим последствиям эстетическую рефлексию, в этой ранней работе еще только наметившуюся:

> А вот оценка поэтического таланта Гёте <...>: «Он во всяком сочинении за важное и главное почитал сущность, единство, смысл, направление... все же остальное, отделку и язык, называл одеждою, которая может быть сделана так или иначе, лучше или хуже, без значительного влияния на достоинства целого». Неужели это похоже на Гёте, на пластического, пантеистического Гёте, который не допускал разъединения идеи и формы, <...> и в глазах которого форма, эта внешняя одежда, по словам г. Вронченко, относилась к идее, как тело к душе! (1, *226–227*).

Несмотря на отсутствие в этом полемическом пассаже Тургенева ключевых слов отзыва Мерка о природе таланта Гёте, который стремился «воссоздавать действительность в поэтическом образе», русский писатель явно имеет в виду то же самое направление эстетической мысли. И тут же отметим эпитет «пластический Гёте»: своим размышлениям о пластике и конкретности поэтического образа Тургенев несколько позже тоже найдет подтверждение в критических работах Мерка.

Личность Мерка – вероятно, в русле широко известного и хорошо изученного увлечения Тургенева творчеством Гёте вообще и трагедией «Фауст» в частности, – а также литературно-критическое наследие «диаволического» друга Гёте продолжали интересовать Тургенева, о чем свидетельствует периодическое всплывание имени немецкого кри-

тика в письмах русского писателя. Так, в письме от 18, 23 ноября (30 ноября, 5 декабря) 1852 г. он пишет Н. А. Некрасову и И. И. Панаеву: «…сверх того, я для вас готовлю две статьи: «О Андрее Шенье и подражателях древним» и «О Мерке» (человеке, с которого Гёте списал своего Мефистофеля)» (П, 2, *168*). Характерно, что замыслу статьи о Мерке сопутствует замысел статьи о поэзии Шенье и «подражателях древним»: античная поэзия задолго до того, как Тургенев обратился к теме «подражания древним», считалась эталоном именно пластичности поэтических образов. Через год, 11 (23) января 1853 г., он напоминает Н. Х. Кетчеру: «О Мерке не забудь» (П, 2, *183*), вероятно, имея в виду просьбу достать для него издание трудов и переписки Мерка, с которой Тургенев ознакомился через три месяца, сообщив П. В. Анненкову:

> Я все это время читал переписку Мерка, друга Гёте, с которого Г<ёте> списал Мефистофеля, *подпустив в него диавольщины*. Это был человек, одаренный необыкновенно верным критическим взглядом. Ни в одном своем суждении он не ошибся. Нашей литературе нужен бы такой человек. <...> Мерк – как Сократ – любил, чтобы его называли повивальной бабкой чужих мыслей. При всей остроте взгляда, доходившей у него до нестерпимой едкости выражения – он был очень добродушен и главное – бескорыстно и с любовью отыскивал и поощрял все, что ему казалось дельным (П, 2, *220–221*)[1].

Любопытно, что, продолжая быть уверенным в том, что Мефистофель «списан» Гёте с Мерка, Тургенев, после знакомства с перепиской Мерка, уже видит ту операцию «воссоздания действительности в поэтическом образе», которую Гёте в своих мемуарах проделал с образом Мерка, отождествив его с духом отрицания и разрушения Мефистофелем (ср.: «подпустив в него диавольщины»). И, наконец, окончательное суждение о личности и творчестве Мерка находим в обширном пассаже письма к В. П. Боткину от 25 ноября (7 декабря) 1856 г., содержащем развернутую характеристику Мерка и три цитаты из его работ – две явных, одну скрытую:

> Мне кажется, главный недостаток наших писателей и преимущественно мой – состоит в том, что мы мало соприкасаемся с действи-

[1] «Здесь Тургенев имеет в виду книгу «Briefe an und von J. H. Merck» (Дармштадт, 1838), включающую переписку Мерка с Гёте, Гердером, Виландом, Клаудиусом и др.» (П, 2, *520*).

тельной жизнью, то есть с живыми людьми; мы слишком много читаем и отвлеченно мыслим; мы не специалисты, а потому у нас ничего не выходит специально. Мерк говорит весьма справедливо: Alles (у древних) war local, für den Moment – und dadurch ward's ewig. Wir schreiben in's weite Blaue, für alle Menschen und für die liebe Nachwelt und eben dadurch für Niemand[1].

Если кто-нибудь из нас и обращает внимание auf das Locale – то тотчас старается придать ему всеобщее, то есть им придуманное всеобщее значение – и из этого выходит чепуха.

Я упомянул о Мерке. Я теперь много занимаюсь им и намерен познакомить с ним русскую публику. Это был величайший критик, которого можно сравнить разве с одним Лессингом. – Те, которые знают о нем (а таких очень мало) – думают, что Гёте с него списал Мефистофеля – и только. Отчасти это справедливо – и быть оригиналом такого типа уже очень почетно – но в Мерке было более чем одно ироническое отрицание. Я достал наконец его «Избранные сочинения». Это небольшая книга в 350 стр. (с его биографией) – и нашел в ней множество превосходных вещей. Может ли, например, что-нибудь быть лучше следующего изречения: «Dein Bestreben, – сказал он однажды Гёте,– deine unablenkbare Richtung ist: dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die Andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen – und das gibt nichts wie dummes Zeug»[2]. Если ты можешь достать эту книгу – вот ее заглавие: Johann Heinrich Merck. Ein Denkmal, herausgegeben von Dr. Adolf Stahr. Oldenburg. (Schulze'sche Buchhandlung). 1840 – прочти ее – обещаю тебе большое наслаждение (П, 3, *152–153*).

Первая явная цитата восходит к литературно-критическому этюду Мерка «Fragment einer Beantwortung der im *Merkur* aufgeworfenen Frage: welche sind die Kennzeichen des geraden Menschenverstandes?» (Отрывок ответа на вопрос «Меркурия»: каковы признаки истинного человеческого ума); в издании, упомянутом Тургеневым, это заключительная статья сборника работ Мерка, и цитированному Тургеневым фрагменту предшествует следующая, весьма симптоматичная декларация: «Aber was ist die Sprache ohne den Geist dessen der sie braucht?

[1] Все… было местным (частным, конкретным) для настоящего момента – и оттого становилось вечным. Мы же пишем в голубой простор, для всех людей, для одних только любезных потомков, и именно поэтому – ни для кого (перевод мой. – *О. Л.*).

[2] Это же высказывание Мерка приведено в предисловии к изд.: Briefe an J. H. Merck, von Goethe, Herder, Wieland und andern bedeutenden Zeitgenossen. Mit Merck's biographischer Skizze herausgegeben von Dr. K. Wagner. Darmstadt, 1835. S. XVI.

Ein Schwert, das Schwere, Stärke und Schärfe erst durch die Hand erhält, die es führt. Bei jenen Männern war's Drang, Berufsnot, Amt, was sie schreiben ließ. Kein Mensch war Scribente»[1]. Специфически-немецкий литературно-критический термин «lokal» может быть переведен на русский язык не только как «местный колорит», но и как «конкретность», даже «пластичность»: характерно, что размышления о локальности (частности, конкретности) поэтического образа вновь связаны у Тургенева, цитирующего Мерка, с представлением о поэзии древних, эталоне пластичности поэтического образа.

Вторая скрытая цитата (второй абзац цитированного фрагмента) – это практически вольный русский перевод заключительной части высказывания Мерка о способе творчества, противоположном установке Гёте на воссоздание действительности в поэтическом образе, – воплотить в реальность воображаемое, из чего получается только чепуха, – и это почти дословный перевод соответствующего пассажа «Поэзии и правды», в котором Гете приводит высказывание Мерка о природе его (Гёте) дарования. И, наконец, третья цитата – это то самое высказывание Мерка, характеризующее творческий метод Гёте, которое приведено в «Поэзии и правде» и процитировано в предисловии к книге «Johann Heinrich Merck's Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal»: «Твое стремление <...>, твоя заветная цель – *воссоздавать действительность в поэтическом образе*, они же, напротив, хотят претворить в действительность то, что им представляется поэтичным, то есть плод воображения, а из этого ничего, кроме чепухи, не получается»[2]. Тургенев не обратил внимания на этот тезис Мерка в 1845 г., но в 1856 г. он цитирует его, явно разделяя его эстетический пафос.

В этом письме имя Иоганна Генриха Мерка упомянуто Тургеневым в последний раз – таким образом, на протяжении 10 лет Мерк и его литературно-критическое наследие занимали мысли Тургенева преимущественно в связи с эстетической рефлексией русского писателя о принципах и приемах литературного творчества, в том числе и его

[1] «Но что такое язык без души того, кто им пользуется? Меч, который обретает тяжесть, силу и остроту только от руки, его направляющей. Мужи древности писали по влечению, по призванию, по долгу службы. Ни один человек не был борзописцем» (перевод мой. – *О. Л.*).

[2] Johann Heinrich Merck's Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal. Hrsg. von Adolf Stahr. Oldenburg, 1840. S. 64.

собственного. Но при том, что Тургенев не написал обещанной им Некрасову и Панаеву статьи о Мерке и не познакомил с Мерком русского читателя, как намеревался все эти 10 лет, общее направление его эстетической мысли и рефлексии о творчестве вообще и собственном творческом методе в частности обнаруживает и в более поздние годы то же самое направление, которое постепенно определялось, начиная с 1845 г., с размышлений о соотношении литературной формы и литературного содержания, об объекте и образе – о воссоздании действительности в поэтическом образе. Ср., например, оброненную через несколько лет в письме к В. П. Боткину от 21 сентября (3 октября) 1863 г. фразу: «Но один реализм губителен – правда, как ни сильна, не художество. Но в этом рассказе есть что-то, кроме одной правды»[1] (П, 5, *209*).

При этом четкое представление о том, что именно придает действительности поэтический образ в произведении художественной литературы, обрело статус эстетической декларации через много лет после увлечения писателя литературно-критическим наследием Мерка. Однако же эта поздняя декларация, высказанная в статье «Предисловие к романам» (1879), созрела в русле того самого направления эстетической мысли Тургенева, которое еще в 1845 г. обозначило изначальное внимание русского писателя к формам и способам выражения идей и мыслей – что, по его собственному утверждению, и отличает искусство слова, художественное творчество от всех других разрядов письменной словесности; характерно, что художника слова вообще, независимо от того, стихотворец он или прозаик, Тургенев называет не как-нибудь, а поэтом (придать действительности поэтический образ можно только одним способом: изощренностью языка, образностью художественной формы). И здесь, в рефлексии о соотношении действительности (правды) с ее литературным образом (поэзией), на достаточно близком ассоциативном фоне восприятия этой рефлексии слышатся отзвуки названия автобиографической книги Гёте:

> Всем известно изречение: поэт мыслит образами; это изречение совершенно неоспоримо и верно; но на каком основании вы, его критик и судья, дозволяете ему образно воспроизводить картину природы, что ли, народную жизнь, цельную натуру (вот еще жалкое слово!), а коснись он чего-нибудь смутного, психологически сложного, даже болезненного – особенно если это не частный факт, а выдвинуто из глубины

[1] Тургенев имеет в виду рассказ В. А. Слепцова «Питомка».

недр своих тою же самой народной, общественной жизнью,– вы кричите: стой! Это никуда не годится, это рефлексия, предвзятая идея, это политика! публицистика! Вы утверждаете, что у публициста и у поэта задачи разные... Нет! Они могут быть совершенно одинаковы у обоих; только публицист смотрит на них глазами публициста, а поэт – глазами поэта. В деле искусства вопрос: как? – важнее вопроса: что? (9, *396*).

Заключительная фраза этого пассажа не просто декларирует принципиальное значение формы выражения смыслов и идей в литературном произведении, к которой Тургенев всегда был очень внимателен и требователен: она вызывает определенную ассоциацию с тем текстом, который сопровождал русского писателя практически всю его жизнь – а именно, с трагедией Гёте «Фауст».

В финале сцены «Лаборатория в средневековом стиле» (ч. II, действие 2) Гомункул, произведение искусства Вагнера, наставляет его в деле творческого созидания:

Обязанность твоя
Не странствовать, а дома оставаться
И здесь делам важнейшим предаваться.
Пергаменты старинные читай,
По предписанью собирай, где можно
Начала жизни, после ж осторожно
Одно с другим их вместе сочетай;
Обдумай «что», реши задачу эту;
Вопросу «как» вниманья посвяти
Побольше <...>[1].

Очень близкий по смыслу, но многословный перевод Н. Холодковского не является эквилинеарным: оригинал Гёте лаконичнее и энергичнее – афористичнее:

Eh nun,
Du bleibst zu Hause Wichtigstes zu thun.
Entfalte du die alten Pergamente,
Nach Vorschrift sammle Lebens-Elemente
Und füge sie mit Vorsicht eins an's andre.
Das Was bedenke, mehr bedenke Wie?[1]

[1] *Гёте И. В.* Фауст. Трагедия / пер. Н. Холодковского. СПб., 2000. С. 311–312.

Очевидно, что и самой оппозицией «что» (предмет, содержание) – «как» (форма выражения), и аксиологическим преимуществом «как» в деле искусства, воссоздающего действительность в поэтическом образе, Тургенев обязан именно этому афоризму гётевского персонажа. Тем более, что в сцене «Лаборатория в средневековом стиле» речь идет о творчестве, о воссоздании живой, пластической жизни в произведении человеческого искусства. И единое направление эстетической мысли русского писателя в течение практически всего времени его творческой деятельности закономерно обретает свое афористическое выражение в почти цитате из трагедии Гёте «Фауст» – произведения, которое сопровождало Тургенева всю жизнь и которое еще в 1845 г. заставило его задуматься о конкретности и пластичности литературного образа, о Мерке-Мефистофеле, отрицателе и разрушителе, ставшем воплощением рефлексии как «элемента отрицания» который «в каждом живом человеке составляет отличительную черту нашей современности; рефлексия – наша сила и наша слабость, наша гибель и наше спасенье...» (1, *224*).

[1] Перевод: «Теперь // Ты остаешься дома для более важного. // Листай старинные пергаменты, // По предписанию собирай элементы жизни // И осторожно соединяй их один с другим // Обдумай Что, больше обдумай Как». В переводе Б. Пастернака заключительный стих не переведен. В русском переводе статьи Р. Штайнера «Гёте как отец новой эстетики. По поводу второго издания» переводчик И. И. Маханьков цитирует этот стих в более близком переводе, возможно, его собственном: «Обдумай “что?”, но пуще думай “как?”»: GA № 030, Методические основы Антропософии (1884–1901). Сборник статей по философии, естествознанию, эстетике и психологии (Methodische Grundlagen der Anthroposophie). URL: http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Steiner&go=page&pid=030

«DICKENS, LASS DICH KÜSSEN!»: И. С. ТУРГЕНЕВ И Ч. ДИККЕНС В 1840-е ГОДЫ (ПО МАТЕРИАЛАМ РОДОВОЙ БИБЛИОТЕКИ ПИСАТЕЛЯ)[1]

Э. М. Жилякова, И. О. Волков

Национальный исследовательский
Томский государственный университет

Фраза, вынесенная в заглавие статьи, на русский язык переводится следующим образом: «Диккенс, позволь тебя расцеловать!» Эта запись была оставлена И. С. Тургеневым на странице романа «Оливер Твист» и выразила его восторженное отношение к творчеству английского романиста. Особенно важно, что её сделал молодой писатель именно в тот период, когда шло формирование его художественного метода.

В личной (родовой) библиотеке Тургенева, хранящейся в Литературном музее г. Орла (ОГЛМТ), находятся пять романов Диккенса на языке оригинала («Посмертные записки Пиквикского клуба», «Приключения Оливера Твиста», «Николас Никльби», «Лавка древностей», «Жизнь и приключения Мартина Чеззлвита») и «Повесть о двух городах» в русском переводе. На первых двух произведениях рукой Тургенева сделаны многочисленные пометы карандашом в виде подчеркивания слов, выделения текста на полях, переводов на немецком, отдельных записей на русском.

Значение этих помет, до сих пор не введенных в историю изучения вопроса об отношении Тургенева к Диккенсу[2], огромно. Их анализ дает реальную картину восприятия русским писателем творчества английского романиста. По характеру этих помет можно судить о том, как развивался процесс выработки реалистических принципов изображения действительности в творчестве Тургенева и в русской литерату-

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00219.

[2] О пометах Тургенева на страницах диккенсовских романов впервые было упомянуто в статье: *Португалов М. В.* Тургенев и его предки в качестве читателей // Тургениана: статьи, очерки, библиография. Орел, 1922. С. 13–28. См. также: *Балыкова Л. А.* Мемориальная библиотека И. С. Тургенева как источник для изучения биографии и творчества писателя: дис. … канд. филол. наук. СПб., 2003; *Миндыбаева Л. В.* Обзор английской части родовой библиотеки И. С. Тургенева // Тургеневский ежегодник 2007 года. Орел, 2009. С. 66–77.

ре 1840-х гг. в целом. Кроме того, изучение помет и сделанные на этой основе выводы дополняют картину осмысления проблемы русско-английских отношений в литературе 1840–1850-х гг., представленную в работах М. П. Алексеева[1], А. А. Елистратовой[2], Д. С. Гутмана[3], Д. М. Урнова[4] и других исследователей.

I

Время чтения «Пиквикского клуба» и «Оливера Твиста» можно определить приблизительно как период пребывания писателя в Берлине в 1838–1841 гг. (на это косвенно указывает и Л. А. Балыкова[5]) и в России до середины 1840-х гг. Об этом свидетельствует ряд фактов.

Принадлежащие Тургеневу книги изданы в Париже: «Пиквикский клуб» в двухтомном собрании в 1838 г., «Оливер Твист» в 1839-м. Большая часть подчёркнутых английских слов в «Оливере Твисте» дается Тургеневым на полях на немецком языке. Подобным же образом писатель читает том «The plays and poems of William Shakespeare», подаренный в 1838 г. Т. Н. Грановским[6]. Известно, что Тургенев в Германии совершенствовал свое владение немецким языком. Показательна в этом плане его манера чтения сочинений Г. Гегеля: десятки страниц содержат короткие и развёрнутые замечания на немецком языке. Его письма до 1846 г., за исключением отдельных итальянских и французских вкраплений, написаны на русском и немецком языках. В 1840 г. в послания к М. А. Бакунину и А. П. Ефремову из Мариенбада он даже включает два стихотворения: «Немец» (на немецком языке) и «Русский» (на русском).

Во время пребывания в Германии Тургенев пишет письмо А. П. Ефремову (17 мая 1840 г.), в котором в шутливой форме использует характерное для манеры Диккенса динамичное описание-перечисление: «Что я пережил в эти 13 дней? Где не был? В Ливорно, в Пизе, в Генуе,

---

[1] *Алексеев М. П.* Мировое значение «Записок охотника» И. С. Тургенева // «Записки охотника» И. С. Тургенева. 1852–1952. Орел, 1955. С. 36–117.

[2] *Елистратова А. А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1971.

[3] *Гутман Д. С.* Тургенев и европейский реализм середины XIX века (К 150-летию дня рождения И. С. Тургенева) // Филологические науки. 1968. № 5 (47). С. 42–54.

[4] *Урнов Д. М.* Предметность в стиле (Диккенс) // Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 473–493; *Он же*: «Живое описание» (Гоголь и Диккенс) // Гоголь и мировая литература. М., 1988. С. 18–49.

[5] *Балыкова Л. А.* Указ. соч. С. 54.

[6] Об этом см. подробней: *Волков И. О.* «Со страхом… и верою приступите…»: И. С. Тургенев – читатель Шекспира // Филологический класс. № 3 (53). 2018. С. 33–40.

проехал все королевство Сардинское, видел статую С. Карла Борромейского, ездил по Лаго-Маджиоре, в санках на Св. Готард – черт бы его побрал – был, кажется, в Люцерне, в Базеле, в Келе, в Маннгейме, в Майнце – постепенно потерял зонтик, шинель, шкатулку, палку, лорнетку, шляпу, подушку, ножик, бумажник, три полотенца, два фуляра и две рубашки и теперь скачу в Лейпциг с чемоданом, sacco di vuotte, пачпотром в кармане и <---> в штанах и только! И смех и горе!» (П, 1, *152*).

Тщательность и скрупулезность в выделении английских слов и их немецкого эквивалента на полях во время чтения дают повод думать, что Тургенев готовил собственный перевод романа. Идея русского перевода Диккенса, в частности «Оливера Твиста», возникала тогда же, например, в редакции «Отечественных записок», где Тургенев с 1841 г. печатал свои стихи[1]. Так, В. Г. Белинский писал из Петербурга Н. Х. Кетчеру (16 августа 1840 г.): «Краевский хочет прислать к тебе роман Диккенса (на английском) для перевода в “Отечественные записки” – перемахни-ка с Богом»[2]. В «Отечественных записках» роман «Оливер Твист» появился в 1841 г. (№ 10–11) в переводе А. С. Горковенко. В сравнении с оригинальным текстом романа Диккенса, рассмотренным сквозь призму тургеневских помет, вышедший перевод характеризуется массой недочетов: были выпущены или сокращены авторские рассуждения, диалоги, описания, опущены или заменены детали в картинах, представлявших особенный интерес для Тургенева[3]. Однако современниками перевод был оценен высоко: «…очень

[1] «Баллада» и «Старый помещик» были напечатаны в 1 и 9 номерах «Отечественных записок» за 1841 г. соответственно.

[2] *Белинский В. Г.* Собр. соч.: в 9 т. М., 1982. Т. 9. С. 393.

[3] Для примера приводим перевод А. С. Горковенко и текст романа Диккенса «Оливер Твист» (перевод А. В. Кривцовой и Е. Л. Ланна) с отражением помет Тургенева.

По наступлению ночи, он (Оливер), забившись в рожь, решился проспать до утра (С. 201).	Когда стемнело, он свернул на луг, и, забравшись в стог сена, решил лежать здесь до утра (Р. 45).
Рано утром, в седьмой день после бегства, Оливер вошел в маленький город Барнет (С. 202).	На седьмой день после ухода из родного города Оливер, прихрамывая, медленно вошел рано утром в городок Барнет (Р. 46).
Она <старуха> пришла сидеть около его постели, подвинула стул к камину и начала вязать чулок (С. 220).	<Она> пришла ухаживать за ним ночью, а затем придвинула стул к камину и погрузилась в сон, который то и дело прерывался, потому что она клевала носом, охала и сопела (Р. 69).

хорош; мы сличили его с переводами французскими и немецкими и находим, что русский перевод перещеголял их»[1].

По возвращении в Россию в 1841 г. Тургенев просит у А. В. Никитенко совета о способе получения книг из-за границы: «Я завтра ожидаю с пароходом “Александра” ящик с книгами. К кому мне обратиться и кто властен позволить мне пропуск этих книг?» (П, 1, *184*). В этом «ящике с книгами» вполне могли быть и тома Диккенса. В письмах из России – в шутливой форме Алексею Бакунину, в грустно-лирических Татьяне Бакуниной, в майских письмах 1846 г. Полине Виардо – Тургенев сообщает между прочим, что его «голова полна всяких литературных планов» и что он много работает: «Пишу вам накануне отъезда в деревню. <...> Собираюсь провести четыре месяца в полнейшем уединении, среди степей, которые я так люблю. Беру с собой несколько хороших книг; надеюсь, что воспоминания, планы насчет будущего, труд и охота помогут мне довольно приятно провести время» (П, 1, *209*).

В своих воспоминаниях П. В. Анненков писал, что у Тургенева шла постоянная, скрытая для постороннего глаза напряженная работа: «...с тех пор, как воссияла для Тургенева звезда самообразования и самовоспитания, он шел за ней неуклонно в течение 30 лет, поверял себя каждодневно»[2]. В качестве предположения, имеющего основания, можно указать на вероятное влияние на молодого Тургенева Диккенса, который воспринимался им в едином художественно-эстетическом контексте с произведениями А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя в духе «натуральной школы».

Это, например, образная составляющая рассказа «Похождения подпоручика Бубнова» (1842). Исследователи справедливо рассматривают его как следование гоголевской манере, что проявилось в смешении фантастического с бытовым, в развитии наполеоновского мотива («Нос», «Ночь перед Рождеством», «Заколдованное место»)[3]. Однако в шутливом использовании сюжета о воздействии сверхъестественных сил на человека, о кресле, превратившемся в живое существо, можно также увидеть следы чтения вставных историй «Пиквикского клуба», отмеченных вниманием Тургенева: «Рассказ о том, как подземные духи похитили пономаря» и «Приключения торгового агента».

---

[1] Литературная газета. 1842. № 1 (3 янв.). С. 16.

[2] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 394.

[3] *Хмелевская Е. М.* <Комментарий к рассказу «Похождения подпоручика Бубнова»> // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений: в 30 т. М., 1978. Т. 1. С. 558–559.

«Петербургские сюжеты» будущих «физиологических очерков» (по определению М. К. Клемана), набросанные Тургеневым в первой половине 1840-х гг.[1], со всеми подробностями описаний и разговоров могли быть навеяны русскому писателю многоаспектным изображением лондонских трущоб в «Оливере Твисте» Диккенса. Кроме того, в написанных до 1846 г. «Трех портретах», наравне с вниманием Тургенева к гоголевской традиции, легко просматриваются диккенсовские линии. Они получают развитие на русском материале в характере описания погоды и обстановки дома, в разработке психологических типов, напоминающих диккенсовских героев: Джингль и вероломный красавец Василий, мистер Пиквик и честный и неподкупный Павел Афанасьевич Рогачев.

Неслучайность всех этих творческих перекличек подтверждает дальнейший творческий путь Тургенева: дружба с Белинским, постепенно признавшим талант Диккенса, создание «Записок охотника», печатное слово Тургенева о мастерстве Диккенса-реалиста и личное знакомство с прославленным автором.

II

С романом Диккенса «Приключения Оливера Твиста» Тургенев познакомился в парижском издании «Baudry's European Library»[2]. Он вышел в 1839 г. в книжной серии «Collection of ancient and modern British authors» под названием «Oliver Twist, or the parish boy's progress»[3]. На обложке тома Диккенс был представлен как автор уже опубликованных «Пиквикского клуба» и «Николаса Никльби».

В книге карандашом подчёркнуто 607 слов и выражений. К 384 из них на полях карандашом написаны близкие по смыслу эквиваленты на немецком языке. Нередко в поисках точного значения английского слова Тургенев даёт 2–3 варианта перевода. Некоторые из них с вопросительным знаком. Помимо этих помет, встречаются вертикальные от-

[1] Именно в это время вышли в свет «Физиология Петербурга» (1844–1845) и «Петербургский сборник» (1846).

[2] *Dickens Ch.* Oliver Twist; or, the parish boy's progress. Paris: Baudry's European Library, 1839 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1924. В дальнейшем при цитировании текста романа на английском языке используется только это издание, указание на страницы дается сразу после цитаты. Русский текст романа Диккенса «Приключения Оливера Твиста» дается в переводе А. В. Кривцовой по изданию: *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 30 т. М., 1958. Т. 4. Разночтения оговариваются отдельно.

[3] «Оливер Твист, или Приключение бедного (приходского) мальчика».

чёркивания текста, знак «NB» и прямое «читательское» обращение к Диккенсу. Некоторые случаи перевода даны по-русски, и дважды Тургенев исправляет неверно напечатанные английские слова. Начиная с XXVII главы, писатель продолжает подчёркивать английские слова и выражения, но уже не даёт к ним разъяснения на немецком.

В своём изначальном издании роман имел мягкую обложку, однако позже, вероятно по просьбе самого писателя, он был переоформлен в твёрдый коричневый переплёт. Внизу корешка выполнено тиснение в виде первых букв имени и фамилии Тургенева: «I.T.».

К сожалению, при переплете часть записей на полях была срезана, однако в большинстве своём их удаётся восстановить с помощью двуязычных (англо-немецких) словарных изданий, которыми пользовался Тургенев[1]. Во время чтения он скрупулёзно, практически в неизменном виде выписывает из словаря варианты перевода вместе с прилагаемыми к ним пометами. Например, напротив слова «cuffed» (бить рукой, колотить) Тургенев записывает: «v.n. sich raufen; v.a. mit Fäusten schlagen»[2].

Отмеченные Тургеневым слова можно разделить на две группы: одна связана с названием и описанием предметов, другая – с характеристикой человеческой деятельности.

Прежде всего обращает на себя внимание необычайно широкий и разнообразный выбор отмеченных предметов, создающих картину огромного, многообразного мира, в который поместил Диккенс своего маленького Оливера с самого дня его рождения:

– описание дома: «black trestle» – *Gestell* (козлы) (P. 25); «latch» – *Klinke, Schnalle, Türschnalle* (дверная ручка, щеколда) (P. 138); «wainscot» – *Getäfel* (деревянная обшивка), *Tafelwerk* (деревянная панель), *Stubenwand* (стена комнаты) (P.170); «shelving roof» (покатая крыша) (P. 252); «tenements» – *das gepachtet, gemietet Grundstück* – (имение, арендованный участок с землёй) (P. 31); «wicket» – *Törchen* (калитка) (P. 5);

– обозначение еды: «a little gruel» – *Hafergrütze* (овсяная каша) (P. 2); «the slice of bread» – *Schnitte, Schnitz, Scheibe* (ломоть, кусок) (P. 8); «ham» – *Schenkel* (бедро), *Lende* (вырезка), *Schinken* (ветчина) (P. 48); «muffin-cap» – *eine Art dünner, glatter Semmel* (вид тонкой, гладкой булочки) (P. 35);

---

[1] Вероятно, это издание Якоба Кальтшмидта (впервые в 1837 г.).

[2] v.n. – verbum neutrum (глагол непереходный), v.a. – verbum activum (глагол переходный); sich raufen – драться, mit Fäusten schlagen – бить кулаками.

– предметы одежды и материал: «locket» – *Schlösschen* (замочек), *Brasselett* (браслет) (P. 249); «boots with tops» (сапоги с отворотами) (P. 214); «leggings» (гетры) (P. 291); «hat» (шляпа) (P. 291);

– описание природы: «meadow» – *Matte* (рогожа, мат), *Anger* (лужайка, поляна), *Wiese* (луг, поляна) (P. 45); «of elm boards» (вяз) (P. 46);

– названия общественных заведений: «charity» – *богадельня* (P. 27);

– жаргон воровского мира: «sneak» – *Kriecher* (льстец, подхалим), *Schleicher* – (проныра, лицемер) (P. 36); «crone» – *alte Schaf* (старая овца), *altes Weib* (старая женщина) (P. 51); «dummy» – *болван (в игре)* (P. 156).

Образцом внимания Тургенева к обозначению вещей могут быть отмеченные слова при описании коробейника:

> This was an antic fellow, half pedlar and half mountebank, who travelled about the country on foot to vend hones, strops, razors, wash balls, harness-paste, medicine for dogs and horses, cheap perfumery, cosmetics, and such-like wares, which he carried in a case slung to his back. <…> 'this is the infallible and invaluable composition for removing all sorts of stain, rust, dirt, mildew, spick, speck, spot, or spatter, from silk, satin, linen, cambric, cloth, crape, stuff, carpet, merino, muslin, bombazeen, or woollen stuff. Wine stains, fruit-stains, beer stains, water-stains, paint stains, pitch stains, any stains – all come out at one rub with the infallible and invaluable composition (P. 320).
>
> Это был коробейник, балагур и шарлатан, странствовавший пешком по деревням, торгуя точильными камнями, ремнями для правки бритв, круглым мылом, смазкой для сбруи, лекарствами для собак и лошадей, дешёвыми духами, косметическими мазями и тому подобными вещами, которые он таскал в ящике, привязанном за спиной. <…> это незаменимое и неоценимое средство для удаления всяких пятен, ржавчины, грязи, крапинок и брызг с шёлка, атласа, полотна, батиста, сукна и крепа, с шерсти, с ковров, с шерсти мериносовой, с муслина, бомбазина и всяких шерстяных тканей. Пятна от вина, от фруктов, от пива, от воды, от краски и дегтя – любое пятно сойдет… (С. 427–428).

Не меньшее внимание Тургенев уделял определениям, ставя рядом с подчеркнутым словом 2–3 немецких, имеющих близкое содержание: «lubberly» – *träge* (ленивый, вялый), *tölpelhaft* (неуклюжий), *plump* (неловкий) (P. 60); «musty» – *muffig* (спёртый, затхлый), *dumpfig* (затхлый, душный), *kraftlos* (бессильный) (P. 62); «covetous» – *begierig* (жадный, алчный), *geizig* (скупой) (P. 76); «sallow» – *blass* (бледный), *bleich* (бледный), *gelb* (жёлтый) (P. 129); «sulky» – *schmollend* (надутый), *mürrisch* (ворчливый, брюзгливый) (P. 136).

Особый интерес для Тургенева представляли глаголы и отглагольные формы, характеризующие многообразие физической и духовной жизни героев, характеристику их состояния и чувств:

«snivel» – *motzen* (ныть), *greinen* (хныкать), *den Nasenschleimlaufen lassen* (оставить бежать носовую слизь) (P. 36); «chatter» – *schnattern* (трещать), *plaudern* (болтать), *klappern* (греметь) (P. 37); «blubber» – *weinen, dass die Bachen aufschwellen* (плакать так, что щёки вздуваются) (P. 38); «daunt» – *in Schrecken* (в ужасе), *muthlos machen* (делать беспомощным) (P. 38); «rueful» – *traurig* (печальный), *kläglich* (жалобный, жалкий) (P. 39); «drub» – *schlagen* (бить), *prügeln* (колотить), *puffen* (толкать), *bläuen* (синеть) (P. 42); «loiter» – *zögern*, *zaudern* (медлить, колебаться), *müssig die Zeit zubringen* (праздно проводить время) (P. 66); «jerk» – *Stoss* (толчок, удар), *Hieb* (удар, рубка), *Schmiss* (рубец, шрам) (P. 75); «scamper» – *eilig fliehen* (спешно убегать), *ausreissen* (удирать) (P. 113); «banter» – *aufziehen* (поднимать на смех), *lächerlich* (смешной) (P. 127).

Сквозь густую сеть верхнего, видимого, слоя подчёркиваний просвечивает уровень тургеневского восприятия диккенсовской манеры письма и характерологии.

Конфликт романа носит многоплановый характер. Отчётливо выступает его социальное содержание. Оливер Твист, родившийся в работном доме от неизвестной умершей женщины, становится сначала предметом купли-продажи для людей, миссия которых заключается в воспитании бедных сирот (мистер Бамбл и миссис Кроули), затем жертвой насилия и насмешек в доме гробовщика и его слуг (Ноэ Клейпол и Шарлотт) и, наконец, орудием воровских операций лондонских преступников (Фиджин, Сайкс, Монкс и др.). Проводя своего героя через многочисленные жизненные испытания, Диккенс обнажает социальное зло, показывая мощную губительную силу чиновников и воровского мира Лондона. Для романа характерны яркие зарисовки мест обитания бедноты Лондона – жилища, дома, улицы, переулки, острова.

Все они отмечены вниманием Тургенева. В более конкретном виде это лавка гробовщика, квартира Фиджина, последнее пристанище Сайкса, ночные улицы Лондона, мрачный и узкий переулок, ведущий к Саррен Хиллу, и остров Джекоба.

Так, в описании острова Джекоба Тургенев отмечает приметы реальности: «a creek or inlet from the Thames» («речонка, или рукав Тем-

зы»[1]), «buckets, pails, domestic utensils of all kinds» («кадушки, вёдра и всевозможная домашняя посуда»), «with poles thrust out, on which to dry the linen» («жерди для сушки белья»), «filth, rot, and garbage» («всякая грязь, гниль, отбросы») (P. 335).

Впечатление ощутимости изображаемых картин достигается Диккенсом с помощью особой организации описания, для которой характерны уравновешенный ритм и спокойная интонация в следующих друг за другом предложениях. В каждом из них есть ударное слово (или слова), обозначающее реальный предмет, от которого разворачивается цепь деталей, уточняющих и разветвляющих мысли в разных направлениях, нередко соединяя реальное с фантастическими видениями героев.

В описании лавки гробовщика Тургенев своим подчёркиванием выделяет слова, обозначающие материал, из которого сделаны вещи, и одновременно фиксирующие ритм:

> An unfinished coffin on black tressels, which stood in the middle of the shop, looked so gloomy and death-like that a cold tremble came over him, every time his eyes wandered in the direction of the dismal object: from which he almost expected to see some frightful form slowly rear its head, to drive him mad with terror. Against the wall were ranged, in regular array, a long row of elm boards cut in the same shape: looking in the dim light, like high-shouldered ghosts with their hands in their breeches pockets. Coffin-plates, elm-chips, bright-headed nails, and shreds of black cloth, lay scattered on the floor; and the wall behind the counter was ornamented with a lively representation of two mutes in very stiff neckcloths, on duty at a large private door, with a hearse drawn by four black steeds, approaching in the distance (P. 25–26).
>
> Недоделанный гроб на черных козлах, стоявший посреди лавки, казался таким унылым и зловещим, что холодок пробегал у Оливера по спине, когда он посматривал на этот мрачный предмет: ему чудилось, что какая-то ужасная фигура вот-вот медленно приподнимет голову и он сойдет с ума от страха. Вдоль стены в образцовом порядке выстроился длинный ряд вязовых досок, заготовленных для гробов; в тусклом свете они казались сутулыми привидениями, засунувшими руки в карманы. Таблички для гробов, стружки, гвозди с блестящими шляпками и обрезки черной материи валялись на полу, а стену за прилавком украшала картина, на которой были очень живо изображены два немых плакальщика в туго накрахмаленных галстуках, стоящие на посту у дверей дома, к которому подъезжал катафалк, запряженный четверкой вороных лошадей (С. 46).

[1] Здесь и далее русский эквивалент в скобках дан по переводу А. В. Кривцовой.

Описания, в которых ведущую роль играет перечисление предметов (что особенно отметил Тургенев!), создаёт как бы «нейтральную» обстановку, место свершения как положительных, так и отрицательных поступков.

Для Тургенева, начавшего путь прозаика с изображения жизни бедного русского крестьянства (бедного и великого, по концепции писателя), опыт Диккенса оказался поучительным. Описания места действия, жилища и быта русского мужика в «Записках охотника» напоминают манерой Диккенса. Не случайно в рассказе «Певцы» (1850), переведённом в журнале Диккенса «Household Words» («Домашнее чтение») в 1855 г. (вместе с рассказами «Бурмистр», «Петр Петрович Каратаев» и «Льгов»)[1], описание кабака, способ портретирования отличаются точностью как в передаче деталей быта, так и в сохранении ритма повествования:

«Певцы»	«A Russian singing-match»[2]
Устройство их чрезвычайно просто. Они состоят обыкновенно из темных сеней и белой избы, разделенной надвое перегородкой, за которую никто из посетителей не имеет права заходить. В этой перегородке, над широким дубовым столом, проделано большое продольное отверстие. На этом столе, или стойке, продается вино. Запечатанные штофы	A village-inn interior, in our provinces, ordinarily presents a small dark entrance-room and a large chamber named in Russian béelaia izba, or the white chamber, divided into two by a partition, behind which there is no admittance expect for members of the family. In this partition, just above a large oak table which serves as a counter, there is cut an opening of greater breadth

[1] Об этом см. подробней: *Waddington P.* Dickens, Pauline Viardot, Turgenev: A Study in Mutual Admiration // New Zealand Slavonic Journal. 1974. No. 1. P. 60–61; *Žekulin N.* Early Translations of Turgenev's Zapiski okhotnika into German, French and English // New Zealand Slavonic Journal. 1994. P. 247–250.

[2] Подстрочный перевод: «Внутренний интерьер, в нашей провинции, обыкновенно представляет небольшую темную переднюю и большую комнату, называемую в России белой избой, или белой горницей, разделенной на две части; за перегородкой не разрешается быть никому, кроме членов семьи. В этой части под огромным дубовым столом, который служит прилавком, находится отверстие, более широкое, чем высокое. На столе иногда находятся в двух или трех рядах различные спиртовые ликеры; позади запечатанные бутылки различной емкости стояли в ряд напротив открытого отверстия. В передней части избы единственную мебель составляют скамьи, установленные вдоль стен, две-три пустые бочки и угловой стол под Святым Писанием. Стены темные, и вы едва ли увидите там, на голых бревенчатых, деревянных стенах, этих грубых ярко-раскрашенных картин, названных лубочными (сделанных на коре), которые вы встретите почти в каждой русской избе».

разной величины рядком стоят на полках, прямо против отверстия. В передней части избы, предоставленной посетителям, находятся лавки, две-три пустые бочки, угловой стол. Деревенские кабаки большей частью довольно темны, и почти никогда не увидите вы на их бревенчатых стенах каких-нибудь ярко раскрашенных лубочных картин, без которых редкая изба обходится (3, *212*).

than height. On the table are placed, sometimes in double or triple row, the different spirituous liquors on draught; at the back, sealed bottles, of various capacity, are ranged on steps directly behind the gaping aperture. In the front or public portion of the izba, the only furniture consists of a fixed bench running completely round the wall, two or three empty casks, and a table near the corner under the Holy Picture. Most village inns are dark enough; and you scarcely ever see there, on the naked, rough-hewn, wooden walls, those coarse brightly-coloured pictures, called loubotchnyia (made of bark), which you meet with in almost every Russian hut[1]

Способ «нейтральной» зарисовки Диккенс использует в романе при изображении массовых сцен, где перечисление людей и вещей становится доминантой описания. Так, отмеченная Тургеневым картина «базарного дня» перекликается с описанием ярмарки в рассказе «Лебедянь» (1848).

«Оливер Твист»

Был базарный день. Ноги чуть ли не по самую щиколотку увязали в грязи; над дымящимися крупами быков и коров поднимался густой пар и, смешиваясь с туманом, казалось отдыхавшим на дымовых трубах, тяжелым облаком нависал над головой. Все загоны для скота в центре большой площади, а также временные загоны, которые уместились на свободном пространстве, были битком набиты овцами; вдоль желобов стояли привязанные к столбам в три-четыре длинных ряда быки и другой рогатый скот. Крестьяне, мясники,

«Лебедянь»

На ярмарочной площади бесконечными рядами тянулись телеги, за телегами лошади всех возможных родов: рысистые, заводские, битюки, возовые, ямские и простые крестьянские. Иные, сытые и гладкие, подобранные по мастям, покрытые разноцветными попонами, коротко привязанные к высоким кряквам, боязливо косились назад, на слишком знакомые им кнуты своих владельцев-барышников; помещичьи кони, высланные степными дворянами за сто, за двести верст, под надзором какого-нибудь дряхлого кучера и двух или

[1] A Russian singing-match // Household Words. 1855. No. 296 (24 November). P. 402–403.

погонщики, разносчики, мальчишки, воры, зеваки и всякого рода бродяги смешались в толпу; свист погонщиков, лай собак, мычанье быков, блеянье овец, хрюканье и визг свиней, крики разносчиков, вопли, проклятья и ругательства со всех сторон; звон колокольчиков, гул голосов, вырывающийся из каждого трактира, толкотня, давка, драки, гиканье и вопли, визг, отвратительный вой, то и дело доносящийся со всех концов рынка, и немытые, небритые, жалкие и грязные люди, мечущиеся туда и сюда, – все это производило ошеломляющее, одуряющее впечатление (С. 187)

трех крепкоголовых конюхов, махали своими длинными шеями, топали ногами, грызли со скуки надолбы; саврасые вятки плотно прижимались друг к дружке; в величавой неподвижности, словно львы, стояли широкозадые рысаки с волнистыми хвостами и косматыми лапами, серые в яблоках, вороные, гнедые. Знатоки почтительно останавливались перед ними. В улицах, образованных телегами, толпились люди всякого звания, возраста и вида: барышники, в синих кафтанах и высоких шапках, лукаво высматривали и выжидали покупщиков; лупоглазые, кудрявые цыганы метались взад и вперед как угорелые, глядели лошадям в зубы, поднимали им ноги и хвосты, кричали, бранились, служили посредниками, метали жребий или увивались около какого-нибудь ремонтера в фуражке и военной шинели с бобром (3, *173*)

У Тургенева каждый участник ярмарочного действия – «дюжий казак», «широколобые помещики с крашенными усами», «офицеры различных полков», «белокурый гусарчик», ямщик и кучера – имел дополнительную характеристику, которая раздвигала пространство площади до общенациональных размеров. А в финале, как и у Диккенса, складывалась единая, целая картина: «И все это возилось, кричало, копошилось, ссорилось и мирилось, бранилось и смеялось в грязи по колени» (3, *174*).

Судя по пометам Тургенева, особое внимание заслуживает вопрос о принципах и приёмах характерологии Диккенса. Более всего Тургенева привлекала гуманистическая концепция личности английского писателя: в каждом герое романист видел человека, искалеченного общественной средой. Рассказывая об издевательствах, которым подвергался Оливер Твист в доме гробовщика, Диккенс особенно выделяет фигуру Ноэ Клейпола. Он объясняет дурные поступки Ноэ его собственной униженностью. Сын прачки и пьяницы-солдата с деревянной ногой, с самого детства он терпел оскорбления и злые насмешки: «Маль-

чишки из соседних лавок давно приобрели привычку клеймить Ноэ на улице позорными кличками вроде “кожаные штаны”, “приютский” и так далее, и Ноэ принимал их безропотно. Но теперь, когда судьба поставила на его пути безродного сироту, на которого даже самый ничтожный человек мог с презрением указать пальцем, он вымещал на нем свои обиды с лихвой» (С. 49). И далее следует авторское рассуждение, выражающее диккенсовскую концепцию личности: «Это дает превосходную пищу для размышлений. Мы видим, какой прекрасной может стать человеческая натура и как одни и те же приятные качества развиваются у благороднейшего лорда и у самого грязного приютского мальчишки» (Там же).

На протяжении всего романа Тургенев следит за развитием Ноэ: от покровительственно-высокомерного отношения к Шарлотт до воплощения алчной мечты пристроиться в городе к джентльменам по «чистке карманов». Серьёзность и напускная важность Ноэ, расцвеченные юмором и иронией Диккенса, означают не только природную глупость героя, но являются также формой самоутверждения и защиты для личности, сформированной жестокой средой.

Мастерство Диккенса-юмориста в изображении двойственности облика Ноэ, его искалеченной человечности привели Тургенева в восторг. Писатель подчеркнул слова героя, обращённые к Шарлотт (которая тащила тяжелый большой узел, тогда как «долговязый, крепконогий, расхлябанный» Ноэ не был обременен поклажей): «but get up and come on, or I'll kick yer, and so I give yer notice» (P. 278), затем поставил рядом знак «+», а внизу страницы дал на немецком языке расшифровку своим пометам: «+ Dickens, lass dich küssen!» («Диккенс, позволь тебя расцеловать!»).

Характерно, что в последней главе романа Тургенев подчеркнул два слова (P. 362–363), относящиеся к дальнейшей судьбе Ноэ и Шарлотт: «informer» («он взял на себя обязанности осведомителя, в каковом звании имеет приличный заработок») и «publicans» («падает в обморок у двери какого-нибудь сердобольного трактирщика»).

В Ноэ Клейполе, как и других героях-мошенниках, Диккенс вывел целую галерею типов, созданных по реалистическому принципу: их характеры и судьбы отражали сложную, противоречивую действительность. Именно этот аспект более всего интересовал Тургенева. Рисуя образ толпы, бегущей за вором, Тургенев подчёркивает в перечислении людей названия вещей и завершает общей картиной, создающей впечатление всемирного хаоса:

The tradesman leaves his counter, and the car-man his waggon; the butcher throws down his tray; the baker his basket; the milkman his pail; the errand-boy his parcels; the school-boy his marbles; the paviour his pickaxe; the child his battledore. Away they run, pell-mell, helter-skelter, slap-dash: tearing, yelling, screaming, knocking down the passengers as they turn the corners, rousing up the dogs, and astonishing the fowls: and streets, squares, and courts, re-echo with the sound. «Stop thief!» (P. 59).

Лавочник покидает свой прилавок, а возчик свою подводу, мясник бросает свой лоток, булочник свою корзину, молочник своё ведро, рассыльный свои свертки, школьник свои шарики, мостильщик свою кирку, ребенок свой волан. И бегут они как попало, вперемежку, наобум, толкаются, орут, кричат, заворачивая за угол, сбивают с ног прохожих, пугают собак и приводят в изумление кур; а улицы, площади и дворы оглашаются криками «Держите вора!» (С. 90).

В конкретных образах – Фиджина, Плута, Бейтса и других – в особое поле зрения Тургенева попадают портрет, манера говорить и воровской жаргон. В портретной зарисовке, как и в описании жилища, важны две-три детали физиономии и одежды, описание которых придаёт размышлениям разные направления. Так, например, характеризуется Плут, встретившийся Оливеру на пути в Лондон:

He was a snub-nosed, flat-browed, common-faced boy enough; and as dirty a juvenile as one would wish to see; but he had about him all the airs and manners of a man. He was short of his age: with rather bow-legs, and little, sharp, ugly eyes. His hat was stuck on the top of his head so lightly, that it threatened to fall off every moment – and would have done so, very often, if the wearer had not had a knack of every now and then giving his head a sudden twitch, which brought it back to its old place again. <…> He was, altogether, as roystering and swaggering a young gentleman as ever stood four feet six, or something less, in the bluchers (P. 47).

Он был курносый, с плоским лбом, ничем не примечательной физиономией и такой грязный, каким только можно вообразить юнца, но напускал на себя важность и держался, как взрослый. Для своих лет он был мал ростом, ноги у него были кривые, а глазки острые и противные. Шляпа едва держалась у него на макушке, ежеминутно грозя слететь; это случилось бы с ней не раз, если бы ее владелец не имел привычки то и дело встряхивать головой, после чего шляпа водворялась на прежнее место. <…> Вообще это был самый развязный и самоуверенный молодой джентльмен, ростом около четырех футов шести дюймов и в блюхеровских башмаках (С. 74).

Его манера говорить особенно изумила Оливера своими «таинственными выражениями», Тургенев же выделил речь Плута волнистой чертой на полях (P. 48) и подчеркнул отдельные слова: «beak» («клюв»[1], т.е. судья), «the mill <…> a stone jug» («ступальное колесо <…> в каменном кувшине»), «I'm at low-water-mark my self – only one bob and a magpie; but, as far as it goes, I'll fork out and stump» («только и есть у меня, что боб да сорока, но уж коли на то пошло, я раскошелюсь»).

Показательны в этом отношении пометы Тургенева в описании картины гибели Сайкса (глава L. «Погоня и бегство»). Писателем выделены три отрывка, каждый из которых несет особую смысловую нагрузку.

Первый большой отрывок (P. 334), в котором подчеркнуты шесть слов (creek – ручей / рукав, inlet – залив, sluice – шлюзы, buket – ведро, pole – жердь, garbages – отбросы), представляет «Остров дружбы» – заброшенное, мрачное место в Лондоне, ставшее тайным убежищем для нищих и бездомных. Именно здесь, в полуразрушенном доме, собрались избежавшие ареста воры.

Во втором отрывке, дающем характеристику обитателям «Острова», выделяется Чарли Бейтс – юный, неунывающий друг Плута, мастер по «чистке карманов». Но сейчас он выступает обвинителем – его чрезвычайно потрясло убийство, совершенное Сайксом. Слова, с которыми он обращается к своим товарищам, обнаруживают его глубоко спрятанное человеческое сострадание:

> I'd give him up if he was to be boiled alive. Murder. Help. If there's the pluck of a man among you three, you'll help me (P. 339).
>
> Я бы выдал его, хотя бы его сварили заживо… Убивают! На помощь! Если у вас троих хватит храбрости взять одного человека, вы мне поможете… (С. 452).

И, наконец, в третьем – самом мрачном отрывке (P. 342–343), о последних минутах Сайкса, Тургенев сначала подчеркивает слово «stack» (толпа), а затем выделяет синонимы «noose» и «loop» (петля), акцентируя при этом внимание на одной подробности: «arm-pits» (т.е. пропущенная под мышки).

Таким образом, пометы Тургенева, обнаруживающие его внимание к реалистическим установкам Диккенса, проявившимся в воссоздании

[1] Здесь и далее русский эквивалент в скобках дан по переводу А. В. Кривцовой.

условий существования всеми презираемых членов общества – воров, в утверждении писателя об их не до конца утраченной человечности и трагической обреченности тех, кто окончательно преступил законы общества. Поэтому слова, сказанные в 1843 г. В. П. Боткиным о Диккенсе, по праву можно отнести и к Тургеневу: «Вместо того, чтоб возбудить в вас чувство отвращения, какое неминуемо произвели бы в вас описываемые предметы в руках более слабого, он внушает вам благородное желание, чтобы в вашей власти было очистить, возвысить, спасти людей грязных, жалких, презренных и отвратительных»[1].

Особенность художественного метода Диккенса заключалась в сочетании реалистического с сентиментальным и романтическим. Сентиментальное в романе Диккенса открывало трагические стороны действительности и возможность поэтизировать проявление истинных сердечных порывов.

Отношение Тургенева к сентиментально-романтической стихии Диккенса было сложным и неоднозначным. Он практически оставил без помет главы, в которых описаны события счастливого пребывания Оливера в доме мистера Браунлоу и Роз Мейли, за исключением отмеченного слова «jingling» (звеня, звякая) (P. 233), которое начинало элегический абзац-описание невозможности (как тогда казалось) взаимного счастья любви. Это описание почти дословно будет использовано А. И. Герценом в финале романа «Кто виноват?» (1846):

«Оливер Твист»	«Кто виноват?»
Дребезжа и грохоча, пока расстояние не заглушило этого шума, и только глаз мог различить движущийся экипаж, карета катилась по дороге, почти скрытая облаком пыли, то совсем исчезая из виду, то появляясь снова по воле встречавшихся на пути предметов и извилин дороги. Провожающие разошлись лишь тогда, когда нельзя было разглядеть даже пыльное облачко. А один из провожавших долго не спускал глаз с дороги, где исчезла карета <…> (P. 235)	Через две недели по этой дороге<…> подымался дорожный дормез; <…> по сю сторону реки стояла старушка, в белом чепце и белом капоте; опираясь на руку горничной, она махала платком, тяжелым и мокрым от слез, человеку, высунувшемуся из дормеза, и он махал платком, – дорога шла немного вправо; когда карета заворотила туда, видна была только задняя сторона, но и ее скоро закрыло облаком пыли, и пыль эта рассеялась, и, кроме дороги, ничего не было вид-

[1] *Боткин В. П.* Английская литература // Отечественные записки. 1843. Т. XXVI, кн. 1, отд. VII. С. 16.

> но, а старушка все еще стояла, поднимаясь на цыпочки и стараясь что-то разглядеть[1]

Но с чутким вниманием отнёсся Тургенев к сентиментально-романтическому повороту в романе – к трагическим обстоятельствам, связанным с положением Нэнси и Оливера. Тургенева занимает двойственность характера Нэнси: воровка, преданная Сайксу, она, не утратив чувства материнства и сострадания к Оливеру, пошла наперекор законам воровского мира. Писатель подчёркивает слова, обозначающие ужасную двойственность её положения:

> The girl's life had been squandered in the streets, and among the most noisome of the stews and dens of London, but there was something of the woman's original nature left in her still; <…> But struggling with these better feelings was pride, – the vice of the lowest and most debased creatures no less than of the high and self-assured. The miserable companion of thieves and ruffians, the fallen outcast of low haunts, the associate of the scourings of the jails and hulks, living within the shadow of the gallows itself, – even this degraded being felt too proud to betray a feeble gleam of the womanly feeling which she thought a weakness, but which alone connected her with that humanity, of which her wasting life had obliterated so many, many traces when a very child (P. 264).
>
> Жизнь девушки протекала на улицах, в самых гнусных притонах и вертепах Лондона, но тем не менее она еще сохранила какую-то порядочность, присущую женщине <…>. Но с этими лучшими чувствами боролась гордость – порок самых развращенных и униженных, равно как и возвеличенных и самоуверенных. Жалкая сообщница воров и грабителей, падшее существо, исторгнутое грязными притонами, помощница самых мерзких преступников, живущая под сенью виселицы, – даже это погрязшее в пороках создание было слишком гордым, чтобы хоть отчасти проявить чувствительность, присущую женщине, – чувствительность, которую она считала слабостью, хотя она одна еще связывала ее с человеческой природой, следы которой стерла тяжелая жизнь в пору ее детства (С. 355).

На полях вертикальной чертой и знаком «NB» Тургенев выделяет слова, сказанные Сайксом с насмешкой, но принятые Нэнси за правду:

> You 're a nice one, – added Sikes, as he surveyed her with a contemptuous air, – to take up the humane and genteel side! A pretty subject for the child, as you call him, to make a friend of! (P. 103).

---

[1] *Герцен А. И.* Сочинения: в 9 т. М., 1955. Т. 1. С. 325–326.

> Нечего сказать, молодчина! – добавил Сайкс, окидывая ее презрительным взглядом. – Как раз тебе-то и подобает стать на сторону человеколюбцев и людей благородных. Самая подходящая особа для того, чтобы ребенок, как ты его называешь, подружился с тобой! (С. 147).

В описании Нэнси Тургенев отмечает слова, связанные со стремительностью, решимостью её характера: «brushing swiftly past him, and gliding rapidly down the street» («проскользнув мимо него и бросившись бежать по улице»[1]); «she tore along the narrow pavement» («она мчалась по узкому тротуару»); «her headlong progress excited a still greater curiosity in the stragglers» («её стремительность вызвала ещё большее любопытство у редких прохожих»); «and a few made head upon her, and looked back, surprised at her undiminished speed» («и те из них, кому удавалось нагнать её, [поднимали голову] оглядывались» (P. 262).

Вертикальной чертой писатель отчёркивает слова Нэнси, обращённые к Роз во время последней их встречи. В них звучит вызов и обвинение обществу, губящему чистые души:

> Oh, dear lady, why ar'n't those who claim to be God's own folks as gentle and as kind to us poor wretches as you, who, having youth, and beauty, and all that they have lost, might be a little proud instead of so much humbler? (P. 307).
>
> Ах, дорогая леди, почему те, что считают себя исповедующими заповеди божьи, не относятся к нам, жалким тварям, с такой же кротостью и добротой, с какой относитесь Вы? Ведь Вам, молодой, прекрасной, имеющей всё то, что они утратили, можно бы немножко возгордиться, а Вы гораздо скромнее их (С. 411).

В 1842 г. Белинский в рецензии на перевод романа «Оливер Твист», пока ещё относя Диккенса «к числу второстепенных писателей», тем не менее признаёт его «замечательный талант» и особо выделяет мастерство в создании характеров: «…все характеры, особенно добрых чудаков и злых негодяев, выдержаны резко и оригинально; а характер Нанси, любовницы разбойника Сайкса, сделал бы честь и более художественному таланту»[2].

Сплав реалистической концепции в романе с сентиментально-романтическими чертами ярко проявляется в создании пейзажа. Его хмурый, суровый колорит является лейтмотивом романа. Он обознача-

---

[1] Здесь и далее русский эквивалент в скобках дан по переводу А. В. Кривцовой.

[2] *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 9 т. М., 1979. Т. 4. С. 504.

ет условия преступных действий против Оливера, и все мрачные пейзажи связаны с событиями, т.е. характеризуют обстановку и героев. Эту особенность отметил и Тургенев, подчеркнув отдельные слова:

> It was a chill, damp, windy night, when the Jew: buttoning his great-coat tight round his shrivelled body, and pulling the collar up over his ears so as completely to obscure the lower part of his face: emerged from his den. <…>The mud lay thick upon the stones, and a black mist hung over the streets; the rain fell sluggishly down, and everything felt cold and clammy to the touch. It seemed just the night when it befitted such a being as the Jew to be abroad (P. 119).
>
> Была серая, промозглая, ветреная ночь, когда еврей, застегнув на все пуговицы пальто, плотно облегавшее его иссохшее тело, и подняв воротник до ушей, чтобы скрыть нижнюю часть лица, вышел из своей берлоги. <…> Грязь толстым слоем лежала на мостовой, и черная мгла нависла над улицами; моросил [медлительно] дождь, все было холодным и липким на ощупь. Казалось, именно в эту ночь и подобает бродить по улицам таким существам, как этот еврей (С. 168).

Диккенс соотносит с «грязью», «чёрной мглой», чем-то «холодным и липким» Фиджина, который «походил на какое-то омерзительное пресмыкающееся, рождённое в грязи и во тьме» (С. 168).

> It was a dull, close, overcast[1] summer evening. The clouds, which had been threatening all day, spread out in a dense and sluggish[2] mass of vapour, already yielded large drops of rain, and seemed to presage a violent thunderstorm… (P. 243).
>
> Был хмурый, душный, облачный летний вечер. Тучи, которые ползли по небу весь день, собрались густой, грязноватой [вялой] пеленой и уже роняли крупные капли дождя и, казалось, предвещали жестокую грозу… (С. 327).

Именно в этот «хмурый, душный, облачный вечер», во время грозы, мистер и миссис Бамбл совершат грязное дело: они продадут сведения и вещи Оливера Твиста его заклятому врагу – Монксу.

Такой же мрачный пейзаж предшествует последнему свиданию Нэнси с Роз:

> It was a very dark night. <…> A mist hung over the river, deepening the red glare of the fires that burnt upon the small craft moored off the different

[1] overcast – сплошная облачность, облака, тучи.
[2] sluggish – вялый, ленивый, медленный, инертный.

wharfs, and rendering darker and more indistinct the murky buildings on the banks (P. 305).

Ночь была очень тёмная, погода стояла плохая.<…> Над рекой навис туман, сгущая красные отблески огней, которые гремели на маленьких судах, пришвартованных к различным пристаням, и в тумане мрачные строения на берегу казались ещё более хмурыми и расплывчатыми (С. 407).

Тургенев крепко держится за конкретность описания «судов, пришвартованных к различным пристаням», на которых горели отблески огней, но при этом отмечает и эмоциональный «хмурый» туманный фон.

В романе Диккенса соотношение пейзажа с событиями имеет и более длительную, философскую перспективу, являясь способом выражения авторской позиции. Таково начало XXIII главы, выделенной Тургеневым:

The night was bitter cold. The snow lay on the ground, frozen into a hard thick crust, so that only the heaps that had drifted into byways and corners were affected by the sharp wind that howled abroad: which, as if expending increased fury on such prey as it found, caught it savagely up in clouds, and, whirling it into a thousand misty eddies, scattered it in air. Bleak, dark, and piercing cold, it was a night for the well-housed and fed to draw round the bright fire and thank God they were at home; and for the homeless, starving wretch to lay him down and die. Many hunger-worn outcasts close their eyes in our bare streets, at such times, who, let their crimes have been what they may, can hardly open them in a more bitter world (P. 145).

Вечером был лютый холод. Снег, лежавший на земле, покрылся твердой ледяной коркой, и только на сугробы по проселкам и закоулкам налетал резкий, воющий ветер, который словно удваивал бешенство при виде добычи, какая ему попадалась, взметал снег мглистым облаком, кружил его и рассыпал в воздухе. Суровый, темный, холодный был вечер, заставивший тех, кто сыт и у кого есть теплый угол, собраться у камина и благодарить бога за то, что они у себя дома, а бездомных, умирающих с голоду бедняков – лечь на землю и умереть. В такой вечер многие измученные голодом отщепенцы смыкают глаза на наших безлюдных улицах, и – каковы бы ни были их преступления – вряд ли они откроют их в более жестоком мире (С. 200).

С. М. Аюпов справедливо указал на развитие Тургеневым этого мотива и способа использования философского содержания пейзажа Диккенса в эпилоге романа «Рудин» в издании 1856 г.[1]

[1] *Аюпов С. М.* Из наблюдений над эпилогом романа «Рудин» (Тургенев и Диккенс) // Гуманистическое наследие просветителей в культуре и образовании. Уфа, 2009. Т. 1. С. 195–197.

В соответствии с сентиментально-романтической концепцией грязному, суровому городу Диккенс противопоставляет деревенскую природу и сопровождает пейзаж авторскими рассуждениями в лирической тональности: «Кто может описать радость и восторг, спокойствие духа и тихую умиротворённость, которые почувствовал болезненный мальчик в благовонном воздухе, среди зелёных холмов и густых лесов, окружавших отдалённую деревню?» (С. 281–282).

Диккенс утверждает умиротворяющую и спасительную силу природы. Тургенев подчёркивает слово «yearn» (томиться, тосковать) в предложении: «Люди, даже они, когда нависла над ними рука смерти, начинали, наконец, томиться желанием взглянуть хотя бы мельком в лицо Природе» (С. 282). Он разделяет эту сентиментально-романтическую мысль Диккенса. Однако описание собственно деревенской природы в этом опусе носит абстрактный характер, поэтому Тургенев оставляет его без помет, но подчёркивает слово «honeysuckle» (жимолость) в следующем абзаце, где Диккенс даёт живописную картину сада: «Розы и жимолость льнули к стенам коттеджа» (Там же). Тургенев очень точно отделял романтику, связанную с одушевлением чувства, тонким изяществом простого, от литературного романтизма, стилевых красивостей.

Не случайно без помет остаётся романтическое противопоставление «сияющего и лучезарного» солнца (С. 425) убитой Сайксом Нэнси. В изображении гибели самого Сайкса Белинский, например, увидел проявление «недостатка» Диккенса, сказавшегося «в развязке на манер чувствительных романов прошлого века, а иногда и в эффектах»[1].

III

По всей видимости, «Посмертные записки Пиквикского клуба» Тургенев читал в то же время, что и роман «Оливер Твист»: на это указывает одинаковая система помет. Тургенев пользовался двухтомником парижского издания «Боза» 1838 г.[2] под заглавием «The posthu-

[1] *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 9 т. М., 1979. Т. 4. С. 504.

[2] *Dickens Ch.* The posthumous papers of the Pickwick club, containing a faithful record of the perambulations, perils, travels, adventures and sporting transactions of the corresponding members. Paris: A. and W. Galignani and Co, 1838 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1836. В дальнейшем при цитировании текста романа на английском языке используется только это издание, указание на том (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой) дается в скобках сразу после цитаты. Русский текст приводится в переводе А. В. Кривцовой и

mous papers of the Pickwick club, containing a faithful record of the perambulations, perils, travels, adventures and sporting transactions of the corresponding members»[1].

Каждый том романа имеет собственную нумерацию частей и начинается с первой главы (в отличие от последующих изданий). Как и в случае с экземпляром «Оливера Твиста», для книги был изготовлен твёрдый коричневый переплёт с тиснением тургеневских инициалов на корешке.

Всего в романе Тургеневым подчёркнуто 890 слов и выражений, сделано 13 отчёркиваний текста на полях, а также присутствует одна запись на русском языке. В книге пометы сделаны до конца XV (XLIV) главы второго тома.

В «Предисловии» к изданию 1838 г. Тургенев сделал одну помету, касающуюся того места, где Диккенс подчёркивает своеобразие своего романа, ранее публиковавшегося в журнале:

> Публикация книги в ежемесячных выпусках, содержащих только тридцать две страницы каждый, придает первостепенную важность следующему вопросу: поскольку различные происшествия были связаны воедино цепочкой интереса настолько сильного, чтобы предотвратить впечатление их бессвязности или невозможности, общий замысел должен быть настолько прост, чтобы предотвратить ущерб от такой разрозненной и отрывочной публикации, растянувшейся не менее чем на двадцать месяцев. Вкратце, было необходимо – или казалось таковым автору – чтобы каждый выпуск был до определенной степени завершенным сам по себе, и при этом, чтобы все двадцать номеров, когда они будут собраны, формировали одно достаточно гармоничное целое, каждый подводил к другому мягким и непротивоестественным движением приключений[2] (I, *VII*).

Мысли Диккенса о завершённом, «первостепенном» содержании каждой главы и представленной автором широчайшей панораме английской жизни определили характер помет Тургенева.

Подчёркивания равномерно рассредоточены на всём пространстве текста, сделаны практически в каждой главе. Благодаря сюжету путе-

---

Е. Л. Ланна по изданию: *Диккенс Ч.* Собрание сочинений: в 30 т. М., 1957. Т. 2–3. Указание на том и страницы дается в скобках арабскими цифрами.

[1] «Посмертные записки Пиквикского клуба, содержащие точный отчет о поездках, опасностях, путешествиях, приключениях и спортивных делах соответствующих членов».

[2] Перевод А. О. Шатохиной.

шествия любознательного Пиквика и его друзей в книге Диккенса представлены сцены из жизни английского общества 1830-х гг.: чиновничья бюрократия в её разных вариантах – от своеволия адвокатов до хитроумных уловок мелких служащих; военный смотр в Рочестере; политические игры «синих» и «жёлтых» партий в Итенсуилле; положение заключённых во Флитской тюрьме; жизнь отдыхающих и их слуг в Бате; проходимцы разных мастей; охота; житейские дела и любовные похождения в семействе Уордля; быт и нравы обыкновенных людей типа Сэма Уоллера и его отца.

Тургенев осваивает эту огромную территорию нравственного, политического, культурного содержания, выделяя слова по разным основаниям: или это малоупотребительные, или характерные для изучаемого круга, создающие реальную картину, или заинтересовавшие писателя образные обороты.

Так, при изображении чиновничества в поле зрения писателя попадают специальные юридические термины, несущие в себе угрозу человеческой свободе: «subpoena» («повестка»[1]) (I, *13*); «lobby» («караульня») (II, *147*); «badgering» («допрос») (II, *69*); «forensic» («адвокатский») (II, *22*) .

Но, как правило, эти термины соседствуют со словами (также выделенными Тургеневым), которые имеют отношение к предметам мирного быта и, как вариант, описанием непрезентабельной внешности:

> Other gentlemen, who had no briefs to show, carried under their arms goodly octavos, with a red label behind, and that under-done-pie-crust-coloured cover, which is technically known as «law calf» (II, *54*).
>
> У других джентльменов, которые не могли демонстрировать такие папки с бумагами, торчали под мышкою солидные фолианты с красными ярлыками на корешке и в переплёте цвета подгоревшей хлебной корки, для коего существует технический термин «адвокатский переплёт» (2, *62*).

Описание места работы клерков сатирически обнажает заурядность их жизни, несмотря на внешнюю важность и напыщенность: «Комната для клерков в конторе Додсона и Фогга была тёмной, сырой, затхлой, и в ней находились высокие деревянные перегородки, долженствовавшие заслонять клерков от взглядов непосвящённых…» (1, *322*). В опи-

[1] Здесь и далее русский эквивалент в скобках дан по переводу А. В. Кривцовой и Е. Л. Ланна.

сании «излюбленной таверны», свидетельствующем о примитивных вкусах юриста Лаутена и «его приятелей, людей заурядных», Тургенев подчёркивает отдельные слова:

> That the landlord was a man of a moneymaking turn, was sufficiently testified by the fact of a small bulk-head beneath the tap-room window, in size and shape not unlike a sedan-chair, being underlet to a mender of shoes: and that he was a being of a philanthropic mind, was evident from the protection afforded to a pie-man, who vended his delicacies without fear of interruption, on the very door-step. In the lower windows, which were decorated with curtains of a saffron hue, dangled two or three printed cards, bearing reference to Devonshire cyder and Dantzic spruce, while a large black board, announcing in white letters to an enlightened public, that there were 500,000 barrels of double stout in the cellars of the establishment… (I, *242–243*).
>
> О склонности содержателя трактира зарабатывать деньги свидетельствовал в достаточной мере тот факт, что маленькая пристройка над окном распивочной, размером и формой слегка напоминающая портшез, была сдана башмачнику, чинившему старую обувь; а его филантропический дух проявлялся в той протекции, какую он оказывал пирожнику, который, не опасаясь помехи, продавал свои лакомства у самой двери. В нижних окнах, украшенных занавесками шафранного цвета, висело два-три печатных объявления о девонширском сидре в данцигском пиве, а большая черная доска, возвещая белыми буквами просвещенной публике о пятистах тысячах бочек портера, находящегося в погребах заведения… (1, *337–338*).

В дополнение к описанию места даётся портрет Лаутена, в котором Тургенев подчеркивает характерную деталь: «…молодой человек с одутловатым лицом…» (1, *238*).

Комическое описание жилища, комнат, гостиных у Диккенса достигается перечислением несовместимых реальных вещей, собранных вместе. Этим приёмом он указывает на неустроенность и парадоксальный хаос обычной жизни английских обывателей. Описание комнаты для торговых агентов в «Павлине» было внимательно прочитано Тургеневым, и характер отмеченных слов свидетельствует о его глубоком понимании эстетики Диккенса:

> …that is to say <…> with a spacious table in the centre, and a variety of smaller dittos in the corners; an extensive assortment of variously shaped chairs, and an old Turkey carpet, bearing about the same relative proportion to the size of the room, as a lady's pocket-handkerchief might to the floor of a watch-box. The walls were garnished with one or two large maps; and several weather-beaten rough great coats, with com plicated capes, dangled

from a long row of pegs in one corner. The mantel-shelf was ornamented with a wooden inkstand, containing one stump of a pen and half a wafer, a road-book and directory, a county history minus the cover, and the mortal remains of a trout in a glass coffin. <…> On the side-board, a variety of miscellaneous articles were huddled together, the most conspicuous of which were some very cloudy fish-sauce cruets, a couple of driving-boxes, two or three whips, and as many travelling shawls, a tray of knives and forks, and the mustard (I, *156–157*).

…большая комната <…> с огромным столом посредине и множеством столиков по углам, с обширной коллекцией разнокалиберных стульев и старым турецким ковром, который занимал в этой просторной комнате столько же места, сколько занял бы дамский носовой платок, разостланный на полу караульни. Две-три огромные географические карты украшали стены; в углу на длинном ряде колышков болтались неуклюжие, пострадавшие от непогоды балахоны с замысловатыми капюшонами. Каминная полка была украшена деревянной чернильницей с огрызком пера внутри и с половинкой облатки на ней, путеводителем и адресной книгой, историей графства без переплета и останками форели в стеклянном гробу. <…> Буфетная служила пристанищем для самых разнообразных предметов, среди которых наибольшее внимание обращали на себя судок с очень мутной соей, козлы, два-три кнута, столько же дорожных пледов, поднос с ножами и вилками и горчица (1, *225*).

Тургенев подчёркивает слова, обозначающие еду: «veal» (телятина) (I, *47*); «weal» (рубец) (I, *225)*; «mince-pie» (пирожок с мясом) (I, *462*). Представляют для него интерес и прозвища, с которыми герои обращаются друг к другу, вкладывая разные эмоции: «shuffler» (проходимец) (I, *20*); «quiz» (насмешник) (I, *48)*; «imperence» (нахал) (I, *157)*; «blister» (пузырь); «butter-fingers» (растяпа) (I, *81*); «muff» (шляпа) (I, *225*).

Большое внимание Тургенев уделяет характерным особенностям героев: речь, привычки, психология поведения, проявляющаяся в жестах, движениях. Много раз он подчёркивает бессвязные и отрывочные фразы, произносимые стремительным и самоуверенным Джинглем. При характеристике Боба Сойера Тургенев в первую очередь выделяет слова, связанные с медицинскими занятиями героя, описание его бедной молодости, порывистости и категоричности в решениях и поступках: «slovenly smartness» (неряшливое франтовство) (II, *3)*; «swaggering gait» (важная походка) (II, *3*); «plaid trousers» (клетчатые брюки) (II, *3*); «eschewed gloves» (избегал перчаток) (II, *3*), «mortar» (ступа) (II, *117*); «jorum» (чаша) (II, *118*).

Тургенев особенно чуток к манере Диккенса изображать тонкие нюансы чувств героев:

«Эмма подарила мистеру Тапмену полузастенчивый, полудерзкий и очень милый взгляд, которого было бы достаточно, чтобы заставить статую Бонапарта, стоявшую в коридоре, немедленно раскрыть свои объятия и заключить ее в них» (II, *459)*. Этот, отмеченный Тургеневым «полузастенчивый взгляд» (half-demure look) точно передаёт атмосферу невысказанного словами чувства, а «статуя Бонапарта», вносящая юмористический оттенок, утверждает веру английского писателя в силу любви.

На полях вертикальной чертой Тургенев отмечает английский рождественский обычай:

> Then the cake was cut, and passed through the ring ; and the young ladies saved pieces to put under their pillows to dream of their future husbands on ; and a great deal of blush ing and merriment was thereby occasioned (I, *340*).
>
> Засим разрезали и обнесли вокруг стола сладкий пирог; молодые леди припрятали по кусочку, чтобы положить под подушку и увидеть во сне своего суженого; по этому случаю они сильно раскраснелись и оживились (2, *362*).

Среди многочисленных персонажей особого внимания Тургенева (судя по отчёркиваниям) удостоился Сэм Уэллер – сын кучера, ставший камердинером Пиквика. С момента появления Сэма в жизни старого джентльмена его отличали горячая привязанность к своему хозяину, соединённая с чувством независимости и достоинства. Тургенев отмечает готовность слуги всюду следовать за Пиквиком и служить ему во всех обстоятельствах: пометы сделаны в сценах на охоте, во Флитской тюрьме, в эпизодах, связанных с возвращением Уинкля.

Сэм Уэллер привлекает умом – ясным, трезвым и хорошим знанием жизни. Ему присуща народная хватка, и в этом он превосходит Пиквика. На замечания последнего о всеобщем подъёме избирателей в городе Итенсуилле, Сэм отвечает: «Сущая потеха, сэр. <…> Наши собрались в “Городском Гербе” и уже надорвали себе глотки» (2, *213*). Восторг Пиквика по поводу «славных, свежих, здоровых ребят» Сэм снижает упоминанием о повальном пьянстве, и здесь Тургенев отметил ироничное обращение героя к своему изумлённому хозяину, подчеркнув его вопрос:

> – Can such things be! – exclaimed the astonished Mr. Pickwick.
>
> – Lord bless your heart, sir, – said Sam, – why where was you half baptized? (I, *148*).

– Быть не может! – воскликнул пораженный мистер Пиквик.

– Помилуй бог, сэр, – сказал Сэм, – где же это вас крестили, да не докрестили? (2, *214*).

Столь же проницательно критичен Сэм и к своей братии. В Бате он был приглашён корпоративом слуг на «суаре» – варёную баранью ногу, где присутствующие демонстрировали одежду разных цветов – красную, голубую, оранжевую – и пафосную манеру говорить, скрывающую амбициозность и желание казаться джентльменами. Тургенев подчёркивает специфическое название дружеского ужина и даёт для себя на полях его французскую расшифровку: «soirée» (II, *100*). Далее писатель отмечает понимание Сэмом психологии этих людей и его отношение к ним с добрым юмором и снисходительностью:

I'll try and bear up agin such a reg'lar knock down o' talent, – replied Sam (II, *102*).

Я постараюсь и как-нибудь перенесу такие сокрушительные таланты, – отозвался Сэм (3, *127*).

У Сэма нет слезливой сентиментальности. При виде Джоба Троттера, «прикладывающего к глазам розовый клетчатый носовой платочек величиною не больше шести квадратных дюймов» (I, *190*), он совершенно спокойно заявляет: «Слезы никогда еще часов не заводили и паровой машины не двигали. В следующий раз, как пойдете в гости, молодой человек, набейте этими вот мыслями свою трубку, а сейчас спрячьте-ка в карман этот кусок розовой бумажной материи. Не так уж он красив, чтобы вы им размахивали, как канатный плясун» (I, *191*). В обоих случаях Тургенев при чтении делает акцент на носовом платке, подчёркивая горизонтальной линией его упоминание.

Сэму свойственно чувство справедливости, которое Тургенев также отметил: он выделил длинной вертикальной чертой (I, *326*) большой отрывок текста и дополнительно отчеркнул в нём слова: «The shepherd's water-rate» (пастырский счёт за воду) и «booked» (заказан). Всё это является частью рассказа Уэллера-старшего своему сыну о проделках пастора Стиггинса, который собирает с прихожан «пастырский счёт за воду», чтобы прикрыть свои личные расходы.

Более всего Тургенева привлекает в Сэме его юмор. На полях он отмечает, например, острый язык героя, отчёркивая слова:

– My eldest brother was troubled with that complaint, – said Sam, it may be catching – I used to sleep with him (I, *110*).

– У меня старший брат страдал этой болезнью, – заметил Сэм, может, она прилипчива – мы, бывало, часто спали вместе (2, *163*).

Юмор Сэма грубоват, имеет народные корни. Тургенев подчёркивает такие слова, как «turpentine» (наскипидарило) (II, *46*); «whopped» (вздуть) (II, *76*); «nob» (башка) (II, *178*).

Его речь изобилует рассказами, анекдотами и, как правило, заканчивается репризой, содержащей мудрую мысль в форме народных повседневных поучений. Так, выступая в суде в защиту Пиквика, он представил Тапмена, Снодграсса и Уинкля как «очень порядочных джентльменов», с которыми должен судья познакомиться, а нерадивых «своих чинов» отправить на каторжные работы:

Business first, pleasure afterwards, as King Richard the Third said ven he stabbed the t'other king in the Tower, afore At the he smothered conclusion the ofbabbies (I, *299*).

Сперва дело, потом удовольствие, как говорил король Ричард Третий, когда заколол другого короля в Тауэре, раньше, чем придушить детей (2, *410*).

Сэм имеет в виду героя хроники Шекспира – убитого Ричардом короля Генриха VI, а упоминаемые дети – это сыновья Эдуарда IV. Высказывание героя Тургенев отчёркивает на полях и записывает рядом по-русски: «Прелестно!». Эта заметка очень показательна. То, что эти слова принадлежат именно Сэму, не вызывает у Тургенева никакого сопротивления, а лишь подчёркивает определенную образованность героя. Важна заметка и как свидетельство интереса Тургенева к хроникам Шекспира, которые в 1840-е гг. он напряжённо изучает.

Образ Сэма в восприятии Тургенева обретает полноту характера. Тургенев отмечает сцены, где он предстаёт как прячущий нежность к своему суровому отцу и как влюблённый в красавицу-служанку Мэри.

Таким образом, тип героя из народной среды, наделённый лучшими национальными чертами, явился Тургеневу в виде реального образа, опыт создания которого окажется важным для русского писателя.

Не случайна роль образа Сэма в отборе Тургеневым вставных новелл. Пометы писателя оставлены в шести озаглавленных историях. Все они, за исключением рассказанной самим Сэмом, представляют разновидности романтических повестей с реалистическими тенденциями, в каждой из них присутствуют сверхъестественные силы.

В «Рассказе странствующего актёра», а именно в трагическом эпизоде – «ещё более углубленном в своём пафосе и в своей потрясающей

правдивости обрамляющим его гротеском»[1] – Тургенев подчеркнул реалии ужасной жизни: «besetting» («порочная наклонность»[2]) (I, *31*); «bloated body» («раздувшееся тело») (I, *32*); «the tattered remains of a checked curtain» («рваная клетчатая занавеска, служившая защитой от ветра») (I, *33*).

В истории «Возвращение каторжника» пометы Тургенева обозначили два полюса в судьбе героя. Его отец «пьянствовал в трактире», вёл жизнь праздную и распутную и, в конечном итоге, это породило трагедию его сына – бедного каторжника. Другие пометы сгруппированы вокруг изображения простой счастливой семейной жизни, которая оказалась для каторжника невозможной:

> The last soft light of the setting sun had fallen on the earth casting a rich glow on the yellow corn sheaves… <…> The door opened, and a group of little children bounded out, shouting and romping. The father, with a little boy in his arms, appeared at the door, and they crowded round him, clapping their tiny hands, and dragging him out, to join their joyous sports (I, *70–71*).
>
> Последние мягкие лучи заходящего солнца упали на землю, бросая яркий отблеск на жёлтые снопы пшеницы… <…> Открылась дверь, и шумно, с громкими криками выбежала группа детей, в дверях появился отец с маленьким мальчиком на руках, и дети окружили его, хлопая в [свои маленькие] ладоши, увлекая за собой, чтобы втянуть в весёлую игру (2, *110*).

В «Рукописи сумасшедшего» – романтическом этюде «с очень детальным и тонким анализом начала сумасшествия»[3] – подчёркнуто пять слов, которые описывают состояние больного и связанные с ним предметы: «smouldering» (объятый пламенем) (I, *127*), «hatchet» (топор) (I, *131)*, «snap» (ломать) (I, *129*), «banisters» (перила) (I, *131*).

«Приключение торгового агента» – юмористическая повесть, в которой реальные события связаны со сверхъестественным: так, говорящее старое кресло описано в совершенно реалистической манере. Здесь Тургенев подчеркнул исключительно реальные приметы в описании погоды («…дождь лил струями, косыми, как линейки, которые проводят в школьных тетрадках, чтобы мальчики хорошо писали ко-

---

[1] *Алексеев М. П.* Белинский и Диккенс (К истории английского влияния в русской литературе) // Венок Белинскому. М., 1924. С. 182.

[2] Здесь и далее русский эквивалент в скобках дан по переводу А. В. Кривцовой и Е. Л. Ланна.

[3] *Алексеев М. П.* Указ. соч. С. 182.

сым почерком» (1, *228*), дома, в который приехал Том Смарт («Это был своеобразный старый дом, сложенный из каких-то камней, между которыми были вставлены перекрещивавшиеся балки…» (1, *230*), буфетной («…где в самом соблазнительном и аппетитном порядке стояли на полках ряды зелёных бутылок с золотыми ярлыками, банок с пикулями и вареньем, сыров, варёных окороков» (1, *231*).

В описании самого Тома Смарта и говорящего кресла Тургенев отмечает детали: «Давненько уже мечтал он расположиться за своей собственной стойкой, в зелёном сюртуке, коротких полосатых штанах и в сапогах с отворотами» (2, *232*); «хорошая, просторная комната с большими стенными шкафами, кроватью, <…> с двумя дубовыми шкафами, в которых поместился бы обоз маленькой армии» (2, *233*).

Трансформация кресла из мебели в говорящее существо происходит в рамках реального представления: «…и всё кресло превратилось в подбоченившегося, очень безобразного старика, джентльмена прошлого века» (2, *234*); «Будь я обшит простой фанерой, вы не могли бы хуже со мной обращаться» (2, *235*).

Рассказ о том, «как подземные духи похитили пономаря», является одним из ранних рождественских рассказов Диккенса, где фантастическое служит реальным целям. Гебриел Граб, «пономарь и могильщик на кладбище», идёт в Рождество копать могилу, по пути обижает ребёнка («стукнул фонарём по голове»). Он был «сварливым, непокладистым, хмурым человеком – мрачным и замкнутым, который не общался ни с кем, кроме самого себя и старой плетёной фляжки…» (2, *476*). На кладбище во сне он предстал перед духами, один из которых «с удивительным проворством кувыркнулся к ногам пономаря» (2, *481*).

Духи показали ему его неправильную жизнь, нарисовали красоту иного существования: «В самом крохотном листочке, в самой маленькой былинке трепетала жизнь. Муравей полз на дневную работу, бабочка порхала и грелась в тёплых лучах солнца, мириады насекомых расправляли прозрачные крылья и упивались своей короткой, но счастливой жизнью» (2, *484*).

Усовестившись, Гебриел Граб «побрёл куда глаза глядят», и «не было недостатка и в надежных свидетелях, которые ясно видели, как он летел по воздуху верхом на гнедом коне, кривом на один глаз, с львиным крупом и медвежьим хвостом» (2, *485*). Последнее подчёркнутое Тургеневым замечание о летящем «верхом на гнедом коне» пономаре, по-видимому, напомнило ему гоголевские повести.

На этом фоне повесть «Приходской клерк. Повесть об истинной любви», рассказанная Сэмюэлем, оказалась созвучной пушкинским повестям И. П. Белкина[1]. Близость сказалась в эстетической установке Диккенса и русской реалистической повести: реальные обстоятельства события, происходящего в провинции, реальная основа конфликта, выбор героя, отсутствие сверхъестественного, эпический размах, юмор и лиризм.

Герой повести – Натэниел Пипкин – «маленький человек», который «жил в маленьком доме на маленькой Хай-стрит, в десяти минутах ходьбы от маленькой церкви, и которого можно было застать ежедневно от девяти до четырех внедряющим свой маленький запас знаний в маленьких мальчиков» (2, *285*). В характеристике этого «кроткого, добродушного, безобразного создания» Тургенев подчеркнул внешнюю неприглядность: он был «слегка косившим и прихрамывавшим» (Там же). Пипкин был преисполнен величайшего уважения к священнику, поэтому при встрече с епископом – здесь писатель выделяет «батистовые рукавчики» последнего (Там же) – от ужаса благоговения он «упал в обморок и был вынесен из церкви сторожем» (Там же).

Пипкин спокойно существовал, «покуда в один прекрасный день не отвёл в рассеянности глаза от доски», и «его взгляд внезапно не остановился на румяном лице Мерайи Лобс, единственной дочери старого Лобса, важного шорника, жившего по другую сторону улицы» (Там же). Эта завязка на пути его любви, как ему казалось, взаимной. Однако он столкнулся с препятствием в лице шорника Лобса. Целый абзац, внимательно прочитанный и отмеченный Тургеневым, Диккенс посвящает характеристике Лобса. Автор создаёт реальную картину социального неравенства, угрожающего любви Пипкина:

> …человек с такими ничтожными доходами, осмеливался, начиная с этого дня, домогаться руки и сердца единственной дочери вспыльчивого старого Лобса – старого Лобса, важного шорника, который мог бы купить целую деревню одним росчерком пера и даже не заметить издержек, старого Лобса, который, как было хорошо известно, имел уйму

[1] В письме к П. А. Валуеву (от 6 июня 1877 г.) И. А. Гончаров писал: «Наш Диккенс – Пушкин» (*Гончаров И. А.* Собрание сочинений: в 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 439). Эта мысль получила развитие в его статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879): «В нашем веке нам дал образец художественного романа общий учитель романистов – это Диккенс. Не один наблюдательный ум, а фантазия, юмор, поэзия, любовь, которой он, по его выражению, «носил целый океан» в себе, – помогли ему написать всю Англию в живых, бессмертных типах и сценах» (Там же. С. 145).

> денег, помещенных в банке ближайшего базарного городка, старого Лобса, у которого, по слухам, были несметные и неистощимые сокровища, накопленные в маленьком железном сейфе с большой замочной скважиной, находившемся над каминной полкой в задней комнате, старого Лобса, который, как было хорошо известно, украшал в праздничные дни свой обеденный стол чайником, молочником и сахарницей из чистого серебра <…> (Там же, *286*).

Тургенев подчёркивает материальное состояние Лобса и человечески трогательную слабость – молочник, но из чистого серебра. Весь абзац текста создаёт нарастающий ритм, свидетельствующий о материальном превосходстве Лобса перед Пипкиным.

Но история взаимной любви, из-за которой так мужественно держался Пипкин, оказалась шуткой «трёх-четырёх весёлых, добродушных, румяных девушек» (2, *289*). Тема неравенства уступает место теме тихой радости жизни – «игры в жмурки», веселья, счастья любви Мерайи и кузена.

Пипкин «скоро оправился от своей страсти», Лобс примирился с ним, с этим «криворотым, жалким негодяем» (2, *291*). Но отзвуки былой трагедии несостоявшейся любви звучат в финале, придавая ему двойную окрашенность: «выяснилось также <…>, что в ночь свадьбы он был посажен в деревенскую тюрьму, ибо совершил на улице, в состоянии опьянения, ряд эксцентрических поступков, в чем его поддерживал и к чему его подстрекал костлявый подмастерье на тонких ногах» (2, *293*).

Таким образом, в повести, рассказанной Сэмом, отразились понимание социального неравенства и несправедливости, а также оптимистическая вера в ценности самой жизни.

Тема воплощения философской идеи жизни как высшей ценности нашла своё развитие в изображении природы и мотиве путешествия.

В осмыслении и способах изображения природы Диккенс развивает традиции английской сентиментальной и романтической литературы, но с мощными реалистическими акцентами. Так, описание августа ориентировано на «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна (глава «Мария. Мулен»). Описание природы имеет отвлечённо-поэтический характер, выражая красоты жизненного существования: «Во фруктовых садах и на нивах звенят голоса тружеников, деревья клонятся под тяжестью сочных плодов, пригибающих ветви к земле, а хлеба, красиво связанные в снопы или волнующиеся от малейшего дуновения ветерка, словно задабривающие серп, окрашивают пейзаж в золотистые тона» (2, *261*).

Пометы же Тургенева относятся к следующему абзацу, связанному с реакцией тружеников на проезжающий экипаж:

> Жнец прерывает работу и стоит, сложа руки, глядя на несущийся мимо экипаж; а рабочие лошади бросают на красивую упряжку сонный взгляд, который говорит так ясно, как только может быть ясен взгляд лошади: «Поглазеть на это очень приятно, но медленная ходьба по тучной земле в конце концов лучше, чем такая жаркая работа на пыльной дороге» (2, *262*).

Сентябрьский пейзаж связан с описанием птиц в приятное утро, что для Тургенева-охотника было особенно интересно: он делает два подчёркивания: «Молодые куропатки самодовольно разгуливали по жнивью со всем хвастливым фанфаронством молодости, и более взрослые куропатки <…> весело и радостно нежились в свежем утреннем воздухе, а несколько часов спустя были повержены в прах» (2, *305*). Диккенс признаёт влияние сентиментальности, замечая: «Но мы впадаем в чувствительность. Будем продолжать» (Там же).

Кульминацией в развитии темы природы, имеющей философский подтекст, становится Рождество. Тургенев в описании зимней природы подчеркивает реальные поэтические детали: «Земля отвердела; трава была тронута морозом и шуршала (crish); в воздухе чувствовался приятный, сухой, бодрящий (bracing) холодок» (2, *454*).

В изображении рождественских дней видно сильное влияние романтических традиций английской литературы. Так, в стихотворной повести (романе) «Мармион» В. Скотт каждой главе предпосылает лирико-философское вступление в форме писем к друзьям, в которых даётся описание времени года – с весны до Рождества. Рождество для романтика Скотта – время семейных праздников, веселья, обретения счастья, благополучия. Диккенс развивает эту линию, и Тургенев, разделяя его философский подход к жизни, подчёркивает ключевые для праздника слова: «the sprigs of holly with red berries» («ветки остролистника с красными ягодами»[1]) (I, *332*) «two best fiddlers» («два лучших скрипача») (I, *342*), «branch of mistletoe» («ветка омелы») (I, *345*), «curls in a tanle» («кудри растрепались») (I, *345)*, «…on his fickle wing / Let the blossoms and buds be borne» («Пусть под её [изменчивым] крылом / Расцветают цветы в полях» (I, *347*) и т.д.

[1] Здесь и далее русский эквивалент в скобках дан по переводу А. В. Кривцовой и Е. Л. Ланна.

Рождество – тема счастливого времени: «Счастливые, счастливые святки, которые могут вернуть нам иллюзии наших детских дней, воскресить для старика утехи его юности и перенести моряка и путешественника, отделенного многими тысячами миль, к его родному очагу и мирному дому!» (2, *450*).

Параллельно с темой веселья и торжества в Рождество в главе получает кульминационное развитие и тема путешествия. На протяжении всей книги Тургенев следует за её движением и отмечает перемещение экипажа: «в четырёхместной коляске…», «к задку экипажа была привязана внушительных размеров корзина» (2, *76*); «это был диковинный зелёный ящичек на четырёх колёсах, с низким двухместным сиденьем…»; «мистер Пиквик взобрался на насест и поставил ноги на обитую клеёнкой подножку» (2, *87*).

Реальная, бытовая линия путешествия в коляске в рождественской главе приобретает символический смысл: движение, скорость – основа жизни:

> They have rumbled through the streets, and jolted over the stones and at length reach the wide and open country. The wheels skim over the hard and frosty ground; and the horses, bursting into a canter at a smart crack of the whip, step along the road as if the load behind them, coach, passengers, codfish, oyster barrels, and all, were but a feather at their heels. <…> Another crack of the whip , and on they speed, at a smart gallop , the horses tossing their heads and rattling the harness as if in exhilaration at the rapidity of the motion, while the coachman <…> pulls on his hat, adjusts his gloves, squares his elbows , cracks the whip again , and on they speed, more merrily than before (I, *331*).
>
> Они громыхают по улицам, трясутся по камням и, наконец, выезжают в широкие и открытые поля. Колеса скользят по твердой промерзшей земле, а лошади, при резком щелканье бича переходя в легкий галоп, мчатся по дороге, словно весь их груз – карета, пассажиры, треска, бочонки с устрицами и все прочее – летящее за ними перышко. <…> Снова щелканье бича, и они летят вперед быстрым галопом; лошади встряхивают головами и гремят сбруей, словно опьяненные стремительным бегом, а кучер <…> надевает шляпу, поправляет перчатки, оттопыривает локти, щелкает снова бичом, и лошади мчатся еще веселее» (2, *453*).

Образ полёта, не устраняя бытового плана езды в экипаже, становится доминантой: «Несколько домиков, разбросанных по обеим сторонам дороги, предвещают въезд в какой-то город или деревню. <…>

отец на расстоянии доброй мили от дома только что обменялся дружеским кивком с кучером и повернулся, чтобы долгим взглядом проводить экипаж, уносящийся вдаль» (2, *453–454*).

Пометы Тургенева в этом тексте знаменательны, потому что совпадают с важным событием в русской литературе. В 1840 г. в Италии Гоголь работает над «Мёртвыми душами» и со страстным увлечением читает Диккенса[1]. У него рождается гениальный образ Руси-тройки, связанный с русскими реалиями и проблемами судьбы России. В отличие от Диккенса Гоголь размышляет в иных масштабах, чем частный дом и частное счастье. Но связь с Диккенсом очевидна – символика летящих лошадей и кучера, управляющего экипажем, – два смысла, слившиеся в единый образ, – это было открытием Диккенса. Тургенев, гениальный читатель Диккенса, увидел в этом образе общечеловеческий смысл. Современник и живой свидетель появления гоголевской поэмы и романов Диккенса, он выразил свое понимание идеи, воплощённой в образе Руси-тройки.

Таким образом, пометы Тургенева, сделанные на книгах Диккенса, раскрывают характер восприятия им творчества английского писателя. Художественные открытия Диккенса воспринимаются в 1840-е гг. Тургеневым в одной эстетической системе с произведениями Пушкина, Гоголя и «натуральной школы». Тургенева волновал гуманизм Диккенса, проявляющийся в принципах характерологии, в приемах описания, в присутствии иронии, юмора и лиризма, в тонком психологическом анализе. Тургеневское открытие Диккенса предопределило многое в художественной манере самого писателя, в его понимании перспективы развития русского реализма. Заинтересованное чтение Тургеневым английского писателя предвосхитило высокую оценку его Белинским и подготовило почву для успешного развития русско-английских литературных связей.

---

[1] Ф. И. Буслаев так вспоминал о своей первой встрече с Гоголем (в 1841 г.) в римской кофейне: «...в одном углу сидел сгорбившись над книгой какой-то неизвестный мне господин, и в течение получаса, пока я поджидал своего Панова, он так погружен был в чтение, что ни разу ни с кем не перемолвился ни единым словом, ни на кого не обратил хотя бы минутного взгляда, будто окаменел в своей невозмутимой сосредоточенности». И далее: «Он читал тогда что-то из Диккенса, которым, по словам Панова, в то время был сильно заинтересован» (цит. по: *Алексеев М. П.* Белинский и Диккенс (К истории английского влияния в русской литературе). С. 189–190). Именно в этот период Гоголь создает в Риме вторую редакцию первой части «Мертвых душ», куда вошла практически новая XI глава.

ПРОБЛЕМА ТРАГИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСКОМ МИРЕ И. С. ТУРГЕНЕВА В ПОЛЕМИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

А. А. Казаков

Национальный исследовательский Томский государственный университет

Во второй половине XIX в., т.е. во время расцвета творчества И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского, набирало влияние мнение, что трагический дух покидает пошлую и прозаичную современность. Так, Фридрих Ницше в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» размышляет о гибели трагедийного (т.е. существенного, возвышенного, надличностного, мифологического) под давлением рационально-романного (т.е. суетного, мелкого, частного, обыденного). Такая победа им видится в смене Эсхила и Софокла Еврипидом (псевдотрагиком, по его мнению). Конечно, разговор об античности у немецкого философа напрямую связан с современностью, его размышления имеют отношение к XIX столетию, времени торжества бытового, частного, прозаического, романного в искусстве.

Когда в первой половине XX в. Томас Элиот, Федерико Гарсиа Лорка, Юджин О'Нил и др. пытаются возродить жанр трагедии, они считают непреложным фактом то, что трагический дух необратимо утрачен бытовым реализмом XIX столетия и им приходится воссоздавать трагедию практически с нуля.

При этом у двух крупнейших представителей русского реализма XIX в., И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского, традиционно принято видеть в качестве основополагающего трагедийный компонент, реализованный в романном мире, который у Ницше был антитезой трагедии.

И. С. Тургенев склонен считать трагизм некой универсальной основой человеческого существования. Так, в письме Е. Е. Ламберт от 26 октября 1859 г. он пишет: «Мне недавно пришло в голову, что в судьбе почти каждого человека есть что-то трагическое, – только часто это трагическое закрыто от самого человека пошлой поверхностью жизни. Кто останавливается на поверхности (а таких много), тот часто и не

подозревает, что он – герой трагедии. Иная барыня жалуется на то, что у ней желудок не варит – и сама не знает, что этими словами она хочет сказать, что вся жизнь ее разбита. Например здесь: кругом меня всё мирные, тихие существования, а как приглядишься – трагическое виднеется в каждом, либо свое либо наложенное историей, развитием народа. И притом мы все осуждены на смерть... Какого еще хотеть трагического?» (П, 4, *98*).

Сущность трагического в этом размышлении писателя представлена достаточно расплывчато, вряд ли Тургенев старался выстроить какую-то связную систематическую теорию (в его письмах неоднократно слово «трагическое» используется для описания внешности – можно найти даже трагические брови (П, 7, *269*). В целом речь идёт об обобщенно негативном, недружелюбном к человеку строе жизни, о том, что жизнь богата несчастьями (бытовой смысл слова «трагедия» – «несчастье»). Но такая «разбитость» жизни здесь противопоставляется «пошлой поверхности жизни», трагическая беда, как представляется Тургеневу, приподнимает человека над обыденностью, повышает его ценностный статус, делает его значительнее. И в этом отношении писатель подступается к действительно важным аспектам трагического.

Трагическое предполагает значительность, существенность происходящего с человеком. Именно это измерение в центре концепции трагического у Ницше, в модели романа-трагедии Достоевского у Вяч. Иванова. Именно потерянное существенное ищут в жанре трагедии возрождающие его в XX в. драматурги: Гарсиа Лорка, О'Нил, Арто и др. Разумеется, проект создания американской трагедии у Ю. О'Нила был бы нелепостью, если бы это предполагало только обнаружение в американском мире негативно-депрессивной изнанки реальности. Американская история должна содержать трагическое, потому что это тождественно присутствию масштабного и существенного.

Интерес к трагическому у Тургенева не остался без внимания исследователей. В. М. Маркович считает, что высшим для Тургенева уровнем человечности является трагический героизм[1].

Ю. М. Лотман в хрестоматийной статье «Сюжетное пространство русского романа» (1987) пишет о трагизме героя Тургенева в контрастном сопоставлении с трагизмом героев гоголевской повести «Та-

[1] *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975. С. 127.

рас Бульба»[1]. И если Гоголь вписывается в общую коллизию потери трагического под давлением прозаического и обыденного (в современном мире нет Тарасов Бульб, остались только герои повести «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), то у Тургенева трагизм оказывается универсальным ключом для интерпретации коллизий современного мира. Если вспомнить, что Лотман в этой статье пытается дать перечень основных констант русского «сюжетного пространства», то этот список получается примерно таким: 1) в русском романе Сибирь выполняет роль Ада, обязательной ступеньки на пути к воскресению, Раю; 2) герой-погубитель часто становится героем-спасителем; 3) Тургенев трагичен.

Можем также вспомнить ироничную и недружелюбную толстовскую оценку этой стороны миросозерцания Тургенева. Со слов Вересаева, Толстой говаривал: «Трагизм… Бывало, Тургенев приедет и тоже всё: "траги-изм, траги-изм"…»[2].

***

Параллельно – и вместе с тем контрастно – с тургеневскими творческими поисками развивается трагическая антропология Достоевского. Ф. М. Достоевский часто использует слово «трагедия» и его производные в своей творческой рефлексии, черновиках, в тексте своих произведений.

Так, например, в черновиках «Подростка» можно увидеть это слово как моделирующую категорию во внутренней кухне авторской творческой рефлексии – для объяснения самому себе сути необходимого художественного эффекта:

«Для поднятия уровня тона, забот и убиваний Подростка, следящего за НИМ с волнением, мучающегося ЕГО лицом, необходимо поднять трагичнее и тон происшествий и обвинений, тяготеющих на НЕМ от общества»[3].

Здесь под трагическим подразумеваются абсурдно несправедливые обстоятельства жизни и отношение других людей – что достаточно

---

[1] *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 105–106.

[2] *Вересаев В. В.* Лев Толстой // Вересаев В. В. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1985. Т. 3. С. 417.

[3] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1976. Т. 16. С. 156.

близко к аристотелевской концепции сострадания трагическому герою[1]. Но итоговый эффект трагического – опять-таки «поднятие уровня тона», т.е. прикосновение к существенному[2].

Архитектоника трагедии очень активно используется критиками и литературоведами для интерпретации художественного мира Достоевского. Ключевая роль здесь принадлежит Вячеславу Иванову, который определил жанр романа автора «Братьев Карамазовых» как «роман-трагедия». Очевидно, что сделал он это на фоне идей Ницше, и формула «роман-трагедия» тем самым оказывается парадоксом, оксюмороном, соединением несоединимого, поскольку у немецкого философа романное и трагедийное имеют взаимоисключающую природу.

***

Творческий диалог Тургенева и Достоевского – феномен хорошо известный и изученный в современном литературоведении[3], однако редко осознаётся масштаб этого взаимодействия, по преимуществу однонаправленного: очень трудно найти другого писателя, творчество которого настолько подробно оценивается и переосмысляется в зрелых произведениях Достоевского. Отзвуки Тургенева в мире зрелого Достоевского, конечно, не сравнимы с гоголевским влиянием в творчестве Достоевского 1840-х гг., но тем не менее они многочисленны и связаны с определяющими моментами творческих поисков автора «Преступления и наказания». В набросках Достоевского мы находим замысел собственного романа под названием «Отцы и дети». В центре

---

[1] Ср. о Жане Вальжане, герое «Отверженных» Гюго, в котором Достоевский видит редкий в мировой литературе удачный пример положительного героя, но построенного на основе другой модели, чем «смешные» Дон Кихот, Пиквик и Мышкин: «он возбуждает симпатию по ужасному своему несчастью и несправедливости к нему общества» (*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1985. Т. 28/2. С. 251).

[2] Можно также вспомнить хрестоматийное использование слова «трагизм» у Достоевского (из того же контекста «Подростка»): «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости... Только я один вывел трагизм подполья» (*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1976. Т. 16. С. 329). Сущность понимания трагического по Достоевскому на этом примере однозначно определить невозможно, один из предполагаемых вариантов: трагизм – это *осознанное* несчастье.

[3] См. фундаментальную работу: *Буданова Н. Ф.* Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987. 198 с.

«Бесов» – «тургеневский герой в старости»[1] Степан Трофимович Верховенский, а на периферии этого романа – Кармазинов, очень недружелюбная пародия на самого Тургенева. При осмыслении нового героя-разночинца в «Преступлении и наказании» используется схема противодействия разума и сердца, которая непосредственно после выхода тургеневских «Отцов и детей» является в первую очередь оглядкой именно на этот роман (нигде, кроме «Преступления и наказания», именно такая антропологическая модель больше не используется, хотя о чем-то похожем он размышляет в одном из юношеских писем).

Художественные системы писателей, их религиозные и общественные взгляды в своей основе противоположны, Достоевский вводит тургеневский контекст всегда для полемики, но вновь зададим вопрос: можем ли мы найти ещё хоть одного русского писателя, чьё присутствие в мире зрелого Достоевского столь высоко? Что, например, мы можем найти из толстовского влияния? Невпопад названный в честь Толстого Лев Николаевич Мышкин? На фоне влияния Тургенева это выглядит нелепым и несущественным.

Модель трагического у Достоевского тоже учитывает опыт Тургенева и так же исключительно в полемическом ключе. Рассмотрим эту полемическую оценку. Как представляется, это приоткроет много важного для понимания мира Тургенева, пусть эта оценка сугубо внешняя и – больше того – не очень дружелюбная. Достоевский приоткрывает неочевидные моменты, существенным образом характеризующие место Тургенева в определяющих процессах русской духовной истории.

Наиболее показательна критика Достоевским тургеневской модели Базарова, который его создателем, как известно, объявлен «лицом трагическим» (П, 5, *57, 61*).

Рефлексия по поводу Базарова рассеяна по произведениям и заметкам Достоевского. В них можно встретить разноакцентные оценки персонажа. В 1862 г. в недошедшем до нас письме к Тургеневу Достоевский высоко оценил названного героя, указав именно на его трагический характер. Это мнение Достоевского отражено и в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где говорится о «беспокойном и тоскующем Базарове (признак великого сердца)»[2].

---

[1] По формуле А. Н. Майкова, горячо одобренной Достоевским (*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1986. Т. 29/1. С. 182).

[2] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 59.

Но, например, в «Бесах» мы видим резкую критику этого образа – она проговорена от лица Степана Трофимовича: «Я не понимаю Тургенева. У него Базаров это какое-то фиктивное лицо, не существующее вовсе; они же первые и отвергли его тогда, как ни на что не похожее. Этот Базаров это какая-то неясная смесь Ноздрева с Байроном»[1].

Эти оценки тургеневского героя можно воспринимать как противоположные и видеть в переходе от одного мнения к другому эволюцию Достоевского (в его отношении к Тургеневу, в его понимании типа нигилиста и т.д.)[2]. Но можно видеть в них не содержательную, а архитектоническую разницу. Трагическое сохраняет статус ценностно адекватного восприятия возвышенного страдания (в том числе применительно к «лишнему человеку» или «нигилисту»), только если оно действует с точки зрения Другого. И оно становится болезненным искажением, если применяется к самому себе для самоэстетизации:

«Базаров написан человеком сороковых годов и без ломания, а стало быть, без нарушения правды человек сороковых годов не мог написать Базарова.

– Чем же он изломан?

– На пьедестал поставлен, тем и изломан»[3].

***

Принципиальной корректировкой, которую предлагает Достоевский, оказывается необходимость учитывать диалогическую разницу полномочий Я и Другого: что-то можно обоснованно сделать только с позиции Я, что-то только с позиции Другого.

Очень хорошо эта разница сформулирована Достоевским в письме А. Г. Ковнеру (1877 г.): «Христианин, то есть полный, высший, идеальный, говорит: “Я должен разделить с меньшим братом моё имущество и служить им всем”. А коммунар говорит: “Да, ты должен разделить со мною, меньшим и нищим, твоё имущество и должен мне служить”. Христианин будет прав, а коммунар будет не прав»[4].

Этот принцип работает и применительно к страданию и трагизму. Когда Мышкин говорит, что страдание Настасьи Филипповны снимает

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1973. Т. 10. С. 171.

[2] Именно так – как эволюцию – понимает разницу трактовок Н. Ф. Буданова в указанной выше монографии.

[3] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1974. Т. 11. С. 72.

[4] Там же. Т. 29/2. С. 140.

с неё вину, он прав, но если это делает сама Настасья Филипповна, чего-то требуя и высказывая претензии, она не права. Когда трагизм оказывается искупительным фактором с точки зрения Другого, это одно, но когда трагизм становится в эстетике Тургенева поводом для самодраматизации – это совсем другое.

Под самодраматизацией подразумевается знакомая аксиологическая коллизия, когда внутренняя драматичность будто бы делает человека мотивированно значительным и неподсудным для оценки по внешним обстоятельствам жизни (в которых может быть несостоятельность или вина).

Тургенев так пишет о способности страданий духовно облагораживать в письме Полине Виардо от 11 сентября 1848 г.: «Да, великие страдания не могут сломить великие души, они делают их спокойными, более простыми, они смягчают их, нисколько не заставляя терять в своем достоинстве. “Так тяжкий млат, – говорит в одном месте Пушкин, – дробя стекло, кует булат”, булат более острый, более гибкий и более крепкий, чем железо. Те, кто прошел через это, кто умел страдать (я чуть было не сказал: те, кто имел это счастье, потому что страдание – это счастье, которое, например, эгоисту или человеку низкому неведомо), несет на себе отпечаток страдания, облагораживающий его, если он страданию не поддался» (П, 1, *384*).

Здесь у Тургенева синкретически не разделены эстетический и этический варианты придания страданию возвышенного статуса[1]. Эстетический предполагает приятие мира, в котором есть страдание, примирение с фактом существования боли, которая приносит позитивный результат через посредство катарсиса. Этическое отношение не может примириться с фактом страдания, с принесением кого-то в жертву будущему положительному результату, боль остаётся неснятой, голой, требующей непосредственной деятельной (этической) реакции.

Но и этическое отношение к боли предполагает её возвышенный статус (а значит, оставляет возможность самодраматизации).

Простая бытовая иллюстрация может продемонстрировать особый аксиологический статус страдания в том числе в исключительно этическом ключе (без катарсиса). Представим себе такую ситуацию: «Привет, я получила повышение (съездила на море, вышла замуж, от-

[1] Такого рода различение предложил С. Кьеркегор: *Кьеркегор С.* Или-или. Фрагмент из жизни / пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева. М., 2014. См. также: *Шестов Л.* Достоевский и Ницше // Шестов Л. Сочинения: в 2 т. Томск, 1996. Т. 1.

дала ребёнка в школу и т.д.), а у тебя как дела?» – «У меня погиб брат (сгорел дом, обнаружили болезнь, которая может быть смертельной, и т.д.)». Ситуация второго собеседника, как это понятно любому, имеет совершенно иной ценностный статус, чем у первого, нам придётся отнестись к этому человеку совершенно серьёзно, с полным уважением к его горю, вне зависимости от того, как мы его воспринимаем (т.е. даже если в целом он для нас совершенно несущественная величина).

В жизненном кругозоре каждого из нас наверняка есть люди, которые нарочито делают акцент в своей жизни только на боли и страдании, часто даже ищут их, потому что это наиболее простой путь к обретению собственной значительности. Даже если ты не сделал в своей жизни вообще ничего, страдание, как это только что было показано, заставляет относится к тебе всерьёз. Оно даже даёт некое оправдание за всю остальную жизнь, своего рода индульгенцию: я страдал (страдала), значит я ни в чем больше не виноват, а вот вы передо мной виноваты. Наиболее подробно такого рода аксиологическая коллизия показана Достоевским в романе «Идиот» в образах Настасьи Филипповны и умирающего от чахотки Ипполита Терентьева.

В приведенном выше письме Тургенева говорится именно о праве самого страдающего видеть «облагораживающее» воздействие на свою жизнь.

Совершенно иная картина у Достоевского. Вот слова Дмитрия Карамазова: «Из мерзостей, с поля, загаженного мухами, перейдем на мою трагедию, тоже на поле, загаженное мухами, то есть всякою низостью»[1]. То, что объективно твоя ситуация трагическая, совершенно не даёт лично тебе какого-то ценностного преимущества – это понятно даже Дмитрию, в целом склонному к позёрству и демонстративным жестам, т.е. некоторой театральности.

А вот его же (Дмитрия) оценка ситуации и поведения Катерины Ивановны: «Лучшие чувства ее – искренни, как у небесного ангела! В том и трагедия, что я знаю это наверно. Что в том, что человек капельку декламирует? Разве я не декламирую?»[2].

***

Такого рода подход к проблеме страдания совершенно чужд Тургеневу, различение аксиологических полномочий Я и Другого вне его творческой рефлексии, и можно усомниться в правомочности приме-

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 101.
[2] Там же. С. 108.

нения этих категорий к его миру. Однако этот внешний подход позволяет определить место наследия Тургенева в предельно важной и духовно противоречивой истории торжества самодраматизации в аксиологической конституции современного человека.

Такого рода ценностная коллизия не создана Тургеневым. Просматривается её романтическая генеалогия, в частности, Достоевский видит здесь родство с байроническо-лермонтовской традицией. Кроме уже упомянутой оценки Базарова как «неясной смеси Ноздрева с Байроном», можно вспомнить и то, что в «Бесах» говорится о Кармазинове, очень недоброй пародии на Тургенева: «Тут казенный припадок байроновской тоски, гримаса из Гейне, что-нибудь из Печорина, – и пошла, и пошла, засвистала машина... “А впрочем, похвалите, похвалите, я ведь это ужасно люблю; я ведь это только так говорю, что кладу перо; подождите, я еще вам триста раз надоем, читать устанете...”»[1].

В героях Байрона или в Печорине Лермонтова ценностное самообеспечение на основе внутренней трагедии даны как позитивная программа аксиологического обоснования жизни современного человека, вырвавшегося из ограничений традиционного мира, неудовлетворенного общими для обезличенной толпы рецептами подтверждения собственной значительности. И такого рода аксиологическая модель действительно стала одной из наиболее авторитетных в ценностном кругозоре современной культуры. Очень легко найти разные варианты такой аксиологической самодраматизации и в искусстве, и в известных случаях жизненной ценностной организации (например, в биографиях культурных или исторических деятелей) от XIX в. до нашего времени.

Помимо байронической линии, генеалогию этой традиции можно связать и с фаустианской или гамлетической темой, разных вариантах осмысления человека, ищущего основания жизни в ситуации самосознания, отрыва от традиционного мира, мира отцов. Так или иначе во всех этих случаях речь идёт именно об оправдывающей роли страдания (вопреки любого рода внешней несостоятельности или даже виновности – вспомним «прощение» Фауста у Гёте).

Установка Достоевского, казалось бы, близка по пафосу к этой современной «антроподицее», но одновременно принципиально не совпадает: страдание действительно возвышает и искупляет[2], но решаю-

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1976. Т. 10. С. 367.

[2] В «Идиоте»: «Я сочту, что вы мне, а не я сделаю честь. Я ничто, а вы страдали и из такого ада чистая вышли, а это много» (Там же. Т. 8. С. 138).

щее значение имеет различение позиций Я и Другого. «Трагизм» не может служить средством для ценностного самообеспечения, страдание не даёт каких-либо индульгенций для самооправдания. А именно так трактуется ситуация в расхожем понимании, присущем современной культуре (в том числе при этом ссылаются на Достоевского, хотя для него это один из объектов принципиальной критики).

***

Для того чтобы создалась более объёмная картина обращений к аксиологическому статусу страдания в художественных поисках мировой литературы, чтобы не получилась двухэлементная структура Тургенев – Достоевский, причём с явным доминированием последнего, обратимся к опыту литературы XX в.

Искусство XX столетия даёт нам образцы абсолютно абсурдного скомпрометированного страдания, которое не оставляет возможности для самодраматизации (возможно, здесь предполагалась полемика с упомянутой фаустианско-байронической традицией). Возьмём два достаточно далёких примера. На разных основаниях, изнутри разных художественных систем – но в общем контексте распада гуманистической культуры XIX в. – в творчестве Кафки и Хемингуэя боль предстаёт в жалкой, постыдной форме, совершенно лишённой ценностных преимуществ, наоборот, предполагающей необходимость стыдиться и скрывать сам факт страдания.

Милена Есенская, близкая знакомая и биограф Кафки, описывает его жизненную и художественную ситуацию в духе кошмара «голый среди одетых». Одетые имеют право третировать и мучить голого – почему он именно голый, а не одетый, как все остальные? Голый не может извлечь ценностную прибыль из своего страдания, ему надо его стыдиться, ему остаётся только провалиться сквозь землю, стать невидимым, ускользнуть (на этом экзистенциале ускользания строится всё творчество и сама жизнь Кафки).

У Хемингуэя в его первом романе «И восходит солнце» («Фиеста») герой не может вернуться к нормальной жизни после войны не потому, что в его душе печоринская возвышенная душевная рана (на этом этапе развития темы по сути остановились Ремарк и другие представители «потерянного поколения»), а потому, что он после войны перестал быть полноценным мужчиной. Опять перед нами жалкое и постыдное страдание, в связи с которым герой ждёт от окружающих не сочув-

ствия, а насмешки. Нет никаких возможностей встать на трагические ходули, нельзя сказать всему миру: я, дескать, воевал, кровь проливал, я больше могу ничего не делать, а вы все мне по гроб жизни должны. Его страдание абсолютно абсурдно, не оставляет никаких возможностей для сохранения достоинства. А ему надо в таком положении прожить всю оставшуюся жизнь (он молод), в том числе с хотя бы минимальной возможностью самоуважения.

Тем самым художественные поиски XX в. предлагают другую грань ценностного статуса страдания, без возможности повышения аксиологического статуса за её счёт. Перед нами абсурдное антитрагическое страдание, не оставляющее возможности для возвышенной драматизации (в том числе самодраматизации).

Возможно, это полемическое выворачивание наизнанку эффектов байронической самодраматизации. Если последняя предполагает неправомочное присваивание оправдывающего характера страдания для самооправдания и самовозвышения, то в XX в. гиперболизируется точка зрения незащищенного и неискупленного Я без возможности обретения такого Другого, который мог бы дать ценностное искупление – в том числе и автор оказался неспособен занять такую позицию. Ведь мы, читатели, из абсолютно внешнего по отношению к автору и герою контекста всё-таки сочувствуем героям Кафки и Хемингуэя, а не хотим посмеяться над ними или наказать их и помучить.

Материал XX в. тут представлен тезисно и неразвёрнуто, потому что он служит побочной задаче придания историко-литературного объёма проблеме трагедийного аксиологического обеспечения человека.

***

Итак, такой сугубо внешний подход к миру Тургенева, не ограниченный рефлективным кругозором самого писателя, как нам представляется, позволяет разобраться с важнейшими аспектами художественной аксиологии и архитектоники его мира.

Критика Достоевским аксиологической самодраматизации, примеры которой он видит в мире Тургенева и которая опознаётся им как своего рода болезнь эпохи, до сих пор не понята и недооценена. Это непонимание мешает нам увидеть и саму эту традицию самодраматизации и её место в нашей литературной и духовной истории, и место Тургенева в этой традиции.

АРХЕТИП ВЕЛИКАНА В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА И И. А. БУНИНА

В.В. Мароши

Новосибирский государственный педагогический университет

Тургенев дебютировал в русской литературе как поэт. Согласно данным поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка[1] номинация «великан» появляется в составе поэтических текстов русской литературы сравнительно поздно, в XVIII в. Во всяком случае в Словаре русского языка XI–XVII вв.[2] она не зафиксирована. Зато ее лексические синонимы («исполин», «гигант», «колосс», в меньшей степени «богатырь») начали употребляться довольно рано. Наиболее употребительной номинацией в письменных источниках на протяжении долгого времени был «исполин», воспринимавшийся как церковнославянизм. Так, в русских одах и эпосе XVIII в. мы довольно часто встречаем это слово для метафорической номинации героев и, что особенно существенно для нашей темы, для обозначения природы в целом и ее наиболее крупных частей (солнце, море), в гораздо меньшей степени используется «гигант» (сначала с негативными коннотациями для обозначения врага, соперника, к концу века – и по отношению к воспеваемому герою, например Петру I) и «колосс» (Петр I, Россия), лексема, которая традиционно использовалась в основном для названия Родосского колосса. В это же время «великан» начинает использоваться в языке басни, низкого жанра.

В первой половине XIX в. в языке романтической поэзии лексема «великан» начинает вытеснять все остальные синонимы, обозначая не только великих полководцев (Наполеон и его соперники), но и персонажей романтических баллад, различные объекты романтически воспринимаемой природы: деревья (дуб, кедр, ель), горы (холм, утес, Везувий, Эльбрус), водную стихию (устойчивая рифма «океан» / «великан», море, морской вал), локусы и страны (Кавказ, Россия). Некото-

[1] Национальный корпус русского языка. URL: http://www.ruscorpora.ru

[2] Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 2: В – Волога. М., 1975. 320 с.

рые природные объекты и исторические деятели, наиболее привлекательные для отечественного романтизма (гора Эльбрус и Наполеон соответственно), получают сразу несколько вариативных обозначений («колосс», «гигант», «исполин», «великан»). «Богатырь» и «великан», слова с «фольклорной» и «национальной» коннотациями, используются в основном для метафорического обозначения русской армии, русских полководцев и императора, России в целом (см. «Клеветникам России» (1831) А. С. Пушкина, «Два великана» (1832) М. Ю. Лермонтова, «К русскому великану» (1848) В. А. Жуковского и «Море и утес» (1849) Ф. И. Тютчева и др.). Подчеркнуто древний, прочный, «охранительный» русский великан или богатырь («старый русский великан»[1]) как незыблемый «утес»[2] («неподвижный, неизменный, // Мирозданью современный»[3]) противопоставлен в это время «вихрей бунту» «бездне», «пучине», «бушующему морю» европейских революций. Таким образом, в словоупотреблении русской поэзии первой половины XIX в. номинации «богатырь» и «великан», воспринимавшиеся как наиболее национальные, служили для метафорического называния исключительно больших природных объектов или для риторической поддержки геополитического статуса России в Европе. Их мифопоэтическая функция могла быть противоположной: от символа хаоса («океан», «море») до axis mundi, центральной опоры мирового космоса.

Дадим краткий очерк словоупотребления всего синонимического ряда «великана» в текстах произведений прозы Тургенева. К нему, помимо очевидных «исполина», «колосса» и «гиганта», относятся характеристики героя как Геракла (Алкид, Геркулес) или циклопа (Полифем). Как правило, для изображения одного героя в одном произведении употребляются несколько синонимов. Так, например, с учетом эпитетов («исполинский», «богатырский») в повести «Степной король Лир» (1870), в которой архетип раскрыт наиболее объемно, для характеристики героя используются номинации и определения «исполин» и «исполинский» (по 3 раза), «великан» (3), «колосс» (2) и «колоссальный» (1), «геркулесовской» (1). Герой «Муму» (1852) назван в повествовании «великаном» (2) и «богатырем» (1), два раза по отношению к нему употребляется эпитет «богатырский». Подобные словесные мо-

[1] *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 137.

[2] *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 335.

[3] *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений и писем: в 6 т. М., 2002. Т. 1. С. 197–198.

тивы в описании пейзажа могут соотноситься с персонажем и вне непосредственного словесного контекста, лишь в структуре текста в целом: например, появление великана-разбойника из рассказа «Стучит!» подготовлено «былинным» пейзажем: «…прямо русские, русским людом любимые места, подобные тем, куда езживали **богатыри наших древних былин** стрелять белых лебедей и серых утиц» (3, *346*).

Сложность выделения «великана» как сверхтипа состоит не только в разных номинациях, но и в том, что, во-первых, он может быть представлен в развернутом и неразвернутом виде, в виде соответственно персонажей и протагонистов произведения; во-вторых, для Тургенева принципиальна его частичная антропоморфность, предполагающая словесное бытие в статусе не только персонажа, но и очеловеченного природного объекта (деревья) или субъекта (гора); в-третьих, параметры «великанства» героя варьируются от физических до ментальных (ср. «исполина» Харлова и «гиганта» интеллектуальных проектов Базарова). Изображение телесности великана, в свою очередь, градуально от его характеристики как «могучего», «очень сильного» или «высокого» (Бирюк, Дикий-Барин, Лаврецкий; см. о последнем: «Странно было видеть **его могучую, широкоплечую фигуру,** вечно согнутую над письменным столом…» (6, *50*)) до собственно констатации его чудовищной, исключительной силы и величины (Герасим, Харлов, разбойник).

Нетрудно заметить, что многочисленные исследования характерологии творчества Тургенева в XX в. эволюционировали от социально-психологической, автопсихологической, «классовой», национально-типологической детерминированности его персонажей к литературно-типологической. Проще говоря, отечественное литературоведение пришло к представлению об особой «литературной» архетипичности его героев, для которой значимы прежде всего интертекстуальные и интратекстовые персонажные образцы, сверхтипы, как правило, эксплицированные самим писателем (Сократ, король Лир, Фауст, Гамлет и Дон Кихот, Татьяна Ларина и др.) или впервые выделенные им («лишний человек») и его критиками («тургеневские девушки»). Если же обратиться к нашей проблематике, то герой-великан Тургенева до сих пор не был предметом развернутого межтекстового анализа. Однако границы его словесного изображения в хронологическом аспекте простираются от первого очерка писателя – «Хорь и Калиныч» до последнего завершенного произведения писателя – «стихотворения в прозе» «Мои деревья».

В оригинальном исследовании биографии и творчества Тургенева В. Н. Топорова[1] были намечены новые возможности, возвращающие нас, с одной стороны, к более углубленным, чем в XIX в., автопсихологической и биографической мотивировкам, а с другой – открывающие заманчивую, но опасную перспективу собственно «архетипического» подхода. Нам представляется, что последний должен быть оправдан не только повторяющейся сюжетной ситуативностью и словесным воспроизведением в тексте, но и укорененностью в мифопоэтической картине мира, для которой архетип предстает как обобщение, на первый взгляд, весьма пестрых и разных мифологических персонажей, сюжетов, мотивов.

Рассматриваемый нами архетип великана (гиганта, исполина) в мифах и эпосе связан со сферой хаоса, хтоническими силами Земли (почва, горы, лес, болото) и с хтонической же подземной бездной. Обычно они олицетворяют собой давнопрошедшее время и поколения, имеют зооморфные черты, склонны к мятежу против богов, воплощающих собой власть и порядок. В силу этого великаны не могут мирно сосуществовать с богами и людьми, поединок с чудовищно сильным великаном / великанами бога или ловкого героя – типичный сюжет мифа и эпоса. Гиганты или погибают в подобных поединках, или оказываются беспомощны перед хитростью культурного героя. Часть великанов (например, гекатонхейры) может выполнять и роль охранителей порядка, защищая мир от еще более разрушительных сил (титанов). Как было отмечено выше, метафора великана в русской поэзии как наиболее национального самообозначения актуализирует консервативные мифопоэтические функции этого персонажа, защищающего мир неба от бунта титанов, хтонического хаоса бездны. Тургеневские русские великаны в основном чужды этой охранительности (о возможности их роли как охранителей см. ниже), реализуя более типичные для архетипа разрушительные потенции: «В этом человеке было **много загадочного**; казалось, какие-то **громадные силы** угрюмо покоились в нем, как бы зная, что раз **поднявшись**, что сорвавшись раз на волю, они должны **разрушить и себя и всё, до** чего ни коснутся» (3, *218*); «Однако позвольте, – заговорил Николай Петрович. – Вы всё отрицаете, или, выражаясь точнее, **вы всё разрушаете**... Да ведь надобно же и строить. – Это уже не наше дело... Сперва нужно место

[1] *Топоров В. Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.

расчистить» (7, *49*); «– А он дом свой разоряет. …Стоит на крыше нового флигеля – и разоряет ее» (8, *213*); «…направо да налево ломает» (Там же).

С другой стороны, «юнгианское» понимание архетипа предполагает его автопсихологичность, проистекающую из его глубинно-бессознательной природы и сугубо индивидуальной значимости для биографии художника. Подобная автопсихологичность, разумеется, включает в себя и образные проекции в словесный текст изображений телесности автора, автосоматичность. Напомним, что в воспоминаниях современников сам Тургенев, как и перечисленные выше его персонажи, нередко предстает настоящим великаном: «…мы, кадетики, и офицеры наши с любопытством смотрели на Ивана Сергеевича; а посмотреть было на что! Он казался великаном, особенно в сравнении с нами, мелюзгой, – как теперь вижу его, прогуливающегося между нашими кроватями, с заложенными назад руками»[1]; «Он показался мне великаном – великаном с добрыми глазами, с красноватым лицом, с мягкими, как мне казалось, мускулами ног и с густыми, хорошо причесанными, белыми, даже желтоватыми волосами и такой же бородой. Сравнительно с ним отец мне показался маленьким...»[2]; «Головой и ростом он напоминал нам Петра Великого в молодости, хотя он и не имел ничего общего с полудикой и необузданной натурой великого преобразователя России»[3].

В кругу французских писателей, куда был вхож Тургенев, его воспринимали исключительно как «колосса» и «гиганта», в своей телесности сопоставимого с его другом Г. Флобером: «C'est un colosse charmant, un doux géant aux cheveux blancs qui a l'air du bienveillant génie d'une montagne ou d'une forêt…» [4] («Это очаровательный колосс, нежный беловолосый великан, он похож на доброго старого духа гор и лесов…» – здесь и далее пер. авт.); «comme on dirait dans un conte de fees»[5] («Вошел гигант с серебряной шевелюрой, как из детской сказ-

[1] *Верещагин В. В.* И. С. Тургенев // Верещагин В. В. Повести. Очерки. Воспоминания. М., 1990. С. 178.

[2] *Толстой С. Л.* Тургенев в Ясной Поляне // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 335.

[3] *Пич Л.* Воспоминания // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 245.

[4] *Goncourt E., Goncourt J.* Journal des Goncourt: Mémoires de la Vie Littéraire. Paris, 1891. P. 95.

[5] *Maupassant G.* Chroniques: Nouvelle édition augmentée. Paris, 2014. P. 531.

ки…»); «…et que, lorsqu'il se promène avec son grand ami Yvan Tourgueneff, ils ont l'air d'une paire de géants»[1] («Когда он (Флобер. – *В. М.*) прогуливался со своим близким другом, Иваном Тургеневым, они смотрелись как пара гигантов»).

Наблюдая за Тургеневым, А. Доде даже делает парадоксальный вывод о возможной взаимной противоположности душ и их телесных оболочек: «Un iour qu'il entrait, colossal, au bras de Flaubert, mon petit garçon me dit tout bas: “C'est donc des géants!” <…> il est vrai que dans le brouhaha de la grande fabrique humaine les âmes se trompent souvent d'enveloppes, âmes d'hommes dans des corps femmelins, âmes de femmes dans des carcasses de cyclopes»[2] (« Один раз, когда он, настоящий колосс, вошел в обнимку с Флобером, мой малыш негромко произнес: “Да ведь это гиганты!” <…> В самом деле, в гомозне выделки человечества души часто путают свои телесные оболочки, мужские вселяются в тела женщин, женские – в тела циклопов»). Противоположность телесного и душевного в поведении Тургенева, как «ребенка» и «гиганта», отмечал и Г. де Мопассан: «…ce colosse avait des gestes d'enfant, timides et retenus»[3] («у этого колосса были робкие и сдержанные ухватки ребенка»).

По-видимому, роль геополитического и национального мифа о России как о государстве-колоссе, сложившегося в Европе с XVIII в. («Цветущие под солнцем Россы // Давно в очах его колоссы»[4]. Ср.: «Еще ли росс, / *Больной, расслабленный колосс*»[5]) в формировании архетипа была значительно меньшей. Тем не менее в статье Тургенева-чиновника («Несколько замечаний о русском хозяйстве и о русском крестьянстве», 1842) мы встречаем не только эту общераспространенную метафору в ее европейской версии «колосса на глиняных ногах», но и попытку разглядеть «великие характеры» в русском народе, как бы предвосхищение собственного художественного изображения великанов в «Записках охотника» и «Муму»: «Но и во Франции начинают чувствовать, что старинная метафора: "Colosse aux pieds d'argile" {Колосс на глиняных ногах (фр.).} – нелепа, что Россию одна лишь

[1] *Maupassant G.* Chroniques: Nouvelle édition augmentée. Paris, 2014. P. 16.

[2] *Daudet A.* Trente ans de Paris. Paris, 1889. P. 335.

[3] *Maupassant G.* Chroniques: Nouvelle édition augmentée. P. 531.

[4] Цит. по: *Зорин А.* Кормя двуглавого орла… Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX в. М., 2004. С. 70.

[5] *Пушкин А. С.* Сочинения: в 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 501.

бессильная досада может сравнить с теми огромными государствами, которые так быстро возникали и еще быстрее исчезали в Азии; что в русском народе нельзя не признать крепкого, живого, неразрушенного начала; …мы всё **росли и растем доселе**... Что же касается до мнения англичан о нас, то мы знаем, что они нас уважают, потому что признают нас достойными соперниками; недавно мне попалась весьма любопытная статья в газете “Times”, в которой находилось сравнение английского **народа** с **русским** и выводилось заключение, что **великие характеры** теперь чаще всего проявляются в Англии... да в России» (1, *429–430*).

Мифологическая оппозиция «свой» / «чужой», несмотря на известное «западничество» писателя, влияет и на изображение великанов: Тургенев с симпатией относится к «своим» великанам и богатырям, воплощающим национальный характер, безотносительно их сословной принадлежности: «Толпа собралась у подножия лестницы. Герасим глядел на всех этих людишек в **немецких кафтанах** сверху, слегка уперши руки в бока; **в своей красной крестьянской рубашке он казался каким-то великаном** перед ними» (4, *267*); «…и не пожелал тот вшед Харлус быть **чухонским** графом – а пожелал быть российским дворянином и в золотую книгу записался» (8, *160*); «…когда его расспрашивали про французов, он сообщал кой-какие анекдоты, хотя постоянно уверял притом, что никаких французов, настоящих, в Россию не приходило, а так, мародеришки с голодухи набежали, и что он много этой швали по лесам колачивал» (8, *164*); «Русский был человек» (8, *165*). Оценка богатырства героя с точки зрения «людишек в немецких кафтанах» может содержать и культурно-исторические аллюзии, акцентирующие национальную сущность героя: «Ведь он меня убьет, ей-богу убьет, как муху какую-нибудь прихлопнет; <...> ведь у него просто **Минина и Пожарского рука**» (4, *253*).

Зато великан из «чужого» мира, который по-русски говорит с затруднениями и ошибками, а часть реплик произносит и по-немецки, легко побежден славянским героем: «…один из них, огромного росту, с бычачьей шеей и бычачьими воспаленными глазами, отделился от своих товарищей и, неловко раскланиваясь и покачиваясь на ходу, приблизился к окаменевшей от испуга Анне Васильевне» (6, *220*); «...Долго не забуду я вчерашней поездки. Какие странные, новые, страшные впечатления! Когда он вдруг взял этого великана и швырнул его, как мячик, в воду…» (6, *229*). Это сюжетное событие, которое

напоминает библейский поединок Давида с Голиафом, самим повествователем изображается скорее с аллюзией на восстание гигантов против олимпийских богов в древнегреческой мифологии: «…неудержимый, несмолкаемый смех поднялся у них, как у **небожителей Гомера**» (6, *222*).

Античные мифологические аллюзии, соотносящие персонажей с их древнегреческими прототипами, Тургеневу, с его эрудицией в классической филологии, представлялись, по-видимому, наряду с отсылками к персонажам русского эпоса (см. об этом ниже), наиболее походящими для изображения великанов: могучему герою (Лаврецкий, Дикий-Барин, Харлов) нарратор подыскивает античных и мифологических прототипов (соответственно Алкид, Геркулес, циклоп Полифем): «Он и был невинен, как дитя, этот юный **Алкид**» (6, *48*); «Трудно было решить с первого разу, к какому сословию принадлежал этот **Геркулес;** он не походил ни на дворового, ни на мещанина, ни на обеднявшего подьячего в отставке, ни на мелкопоместного разорившегося дворянина – псаря и драчуна: он был уж точно сам по себе» (3, *218*); «Силой он обладал истинно г**еркулесовской** и вследствие этого пользовался большим почетом в околотке: народ наш до сих пор благоговеет перед **богатырями**» (8, *160*); «…а ел он так, как, я полагаю, не едал никто со времен **Полифэма**» (8, *164*).

Отметим, что Дикий-Барин открыто уподоблен «культурному герою» Гераклу, но имплицитно – хтоническому пространству оврага (ср.: «страшный», «огромный», «как бездна», «у самой **головы** оврага» (3, *208*) и портрет персонажа: «громадные силы», «огромную **шею**», «огромное влияние во всей округе» (3, *218*)). Именно хтоническая глубина этого персонажа таит в себе разрушительную энергию «…казалось, какие-то **громадные силы угрюмо** покоились в нем, как бы зная, что раз **поднявшись**, … они должны **разрушить и себя и всё**…» (Там же). Мифопоэтическая аналогия здесь – гиганты и титаны, низвергнутые в Тартар или придавленные горами, их мятеж может быть направлен только вверх, против неба. Еще одним связующим звеном между ними становится «медная» символика в описании дна оврага («…на самом дне, сухом и желтом, **как медь**, лежат **огромные** плиты глинистого камня» (3, *208*) и в портрете или поведении персонажа: «Одет он был в какой-то поношенный сюртук с **медными** гладкими пуговицами; старый черный шёлковый платок окутывал его **огромну**ю шею» (3, *213*); «как вдруг раздался **медный** голос Дикого-

Барина» (3, *221*); «…и по **железному** лицу Дикого-Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза» (3, *223*).

Возможно, что при изображении этого персонажа-загадки, о котором ничего не известно, Тургенев опирался на хорошо известные ему реминисценции описания поколения «медного века» из поэмы Гесиода «Труды и дни»: его характеризует преобладание изделий и жилищ из меди («χάλκειον ποίησ», «χάλκεα», «χάλκεοι», «χαλκῷ»); ужасающие размеры – «δεινόν τε καὶ ὄβριμον» («ужасные и огромные»), большая сила – «μεγάλη δὲ βίη» («великая сила»), «сила духа» «ἀδάμαντος ἔχον κρατερόφρονα θυμόν» («сильнее духом, чем сталь»), склонность к гордыне и насилию – «ὕβριες» («гордость, насилие, дикость»); наконец, они гибнут от собственных рук («καὶ τοὶ μὲν χείρεσσιν ὕπο σφετέρῃσι δαμέντες»)[1]. Ср. схожие мотивы в описании Дикого-Барина: «могучие руки» (3, *214*), «огромная шея», «могущество», «грубая…, но неотразимая **сила**» (3, *218*); «**сила** всегда свое возьмет» (3, *218*); «**громадные силы**» (Там же).

Напомним, что от «собственных рук» при вскрытии погибнет и «гигант» Базаров («И ведь тоже думал: **обломаю** дел много, не умру, куда! задача есть, ведь **я гигант!** А теперь вся задача **гиганта** – как бы умереть прилично…» (7, *183*), а также исполин Харлов, уронивший на себя балку. Оба этих героя в избытке наделены «ὕβριες» («Вся прежняя его **гордыня** так волной и прилила к нему. Он встряхнулся и подбородком двинул вперед…» (8, *190*); «Сперва гордость почти сатанинская, потом глумление» (7, *52*); а в их поведении проступают черты «медных людей»: «Он начинал злиться, и лицо его приняло какой-то **медный** и **грубый** цвет» (7, *50*); «Звук его напоминал лязг **железных** полос, везомых в телеге по дурной мостовой – и говорил Харлов, точно кричал кому-то в сильный ветер через широкий **овра**г» (8, *160*); «Поздно, голубушка, – заговорил он, и каждое его слово звенело, **как медь**. – Поздно шевельнулась каменная твоя душа!» (8, *218*).

Рассказчик подчеркивает, что Дикий-Барин – порождение природы в большей степени, чем продукт культуры: «Особенно поражала меня в нем смесь какой-**то врожденной, природной** свирепости и такого же **врожденного** благородства» (3, *218–219*). Прозвище намекает на сопричастность персонажа «дикому» миру хаоса, а русское фамильное и

[1] *Hesiod.* The Homeric Hymns and Homerica. Works and Days. The Loeb Classical Library. London, 1914. P. 12.

аллюзивное античное имя персонажа прямо или в звукосимволическом плане связано с **лес**ной символикой: «Настоящее же его имя было ПеревЛЕСов (3, *218*) (ср.: «этот ГеркуЛЕС» (Там же), добавим, что в примечании упоминается «южное По**лес**ье», «**лес**ная полоса» (3, *221*), а в концовке рассказа «…край леса» и «леший» (3, *225*). Мотивы, изображающие поведение Дикого-Барина («вел он себя… тихо» (3, *218*), «громадные силы» (Там же), «угрюмо покоились» (Там же), «не было человека более молчаливого и угрюмого» (Там же)), позже будут использованы в описании пейзажа По**лес**ья («Поездка в Полесье», 1857)»: «первобытная, нетронутая **сила** расстилается широко и державно» (5, *130*); «**угрюмо** молчит» (Там же); «всегда **тихо**» (Там же); «…все стихало кругом» (5, *139*); «…глуше и тише становилось все кругом» (5, *134*); «все кругом было тихо» (Там же), а также и в портрете человека леса, охотника Егора: «…спокойствие невозмутимое», «тихая улыбка» (5, *137*).

Особый смысл получает схожесть поведения Дикого-Барина и большой лесной мухи, символизирующей для рассказчика «таинственный смысл природы»: «…почти не шевелился и только медленно поглядывал кругом» (3, *213*) (ср.: «…она не шевелилась, только изредка поворачивала головку со стороны на сторону…» (5, *147*)), позволяет отчасти разгадать «загадку» Перевлесова: это персонаж, который не только в своем имени и поведении (см. также его зооморфное сходство с медведем и быком («медвежеватая фигура» (3, *218*), «как бык из-под ярма» (3, *213*) представляет природу, но и как бы становится ее антропоморфной синекдохой.

Проникновение в глубину леса рассказчиком «Полесья» уподобляется погружению в хтоническую глубину сырости, бездны и смерти («…давит его эта пахучая сырость и гниль» (5, *134*); «…в неподвижном зеве обступившего меня бора» (5, *138*); «**Из недра** вековых лесов…» (5, *130*); «Полесье приняло нас в свои **недра**» (5, *132*); «…**темнее и темнее** стало кругом» (5, *138*); «Точно я падал в неизведанную, **темную глубь**…» (Там же), в свою очередь, эти же черты акцентируются в портрете Харлова, сущностью которого, вопреки названию повести («степной»), является **лес** и **болото**: «Сотни мух густо жужжали под потолком; впрочем, в комнате было прохладно; только очень сильно разило тем особенным **лесным запахом**, который всюду сопровождал Мартына Петровича» (8, *168*); «То-то вот; не хотел ты меня тогда послушаться, – промолвила матушка, опускаясь на крес-

ло и слегка помахивая перед носом надушенным платком: очень уже разило от Харлова... **в лесном болоте не так сильно пахнет**» (8, *207*); «Уж очень сильный шел от него дух: **землей отдавало от него, лесным дромом, тиной болотной. "Как есть леший!"** – уверяла моя старая няня» (8, *164*). Поэтому в начале повести о Харлове именно эта хтоническая метафора определяет сущность литературных типов Шекспира: «Беседа зашла о Шекспире, об его типах, о том, как они глубоко и верно выхвачены из самых **недр** человеческой "сути"» (8, *159*).

Сам герой во время кризиса обнаруживает свою хтоническую сущность чудовища, рожденного сырой бездной-почвой «И кто же был это **чудовище**? Харлов! Я зашел сбоку и увидал – не лицо его, а голову, которую он обхватил ладонями по слепленным **грязью** волосам. Он дышал тяжело, судорожно; что-то даже клокотало в его груди – и на всей этой **забрызганной темной массе** только и можно было различить явственно, что крошечные, дико блуждавшие белки глаз. Он был ужасен! Вспомнился мне садовник, которого он некогда оборвал за сравнение с мастодонтом. Действительно: **такой вид должно было иметь допотопное животное,** только что спасшееся от другого, сильнейшего зверя, напавшего на него среди **вековечного ила первобытных болот**» (8, *205*).

Истоки этого хтонизма Харлова-исполина, по-видимому, следует видеть не только в «диком» Перевлесове, но и в изображении семейства Хоря («Хорь и Калиныч»), **великанов из лесного болота**: «Посреди **леса**, на расчищенной и разработанной **поляне,** возвышалась одинокая усадьба Хоря»» (3, *8*); «…дескать, позвольте мне, Николай Кузьмич, поселиться у вас в **лесу на болоте**» (3, *10*); «Кругом телеги стояло человек шесть **молодых великанов**, очень похожих друг на друга и на Федю. "Все дети Хоря!" – заметил Полутыкин. "Все Хорьки", – подхватил Федя…» (3, *9*). Символика хоря в славянской традиции представлена не очень объемно, однако она в любом случае соотносится с общей хтонической природой куньих: «Хтоническая природа в той или иной мере обнаруживается у большинства этих животных, в основном куньих»[1].

В имени этого героя намечена зооморфная, тотемическая сущность тургеневского великана. Так, волчье имя имеет Бирюк, живущий в ле-

[1] *Гура А. В.* Куньи и другие пушные звери // Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 203.

су («Волку присуща хтоническая символика»[1]), с медведем и быком сравниваются Дикий-Барин, Герасим, Харлов: «…его медвежеватая фигура» (3, *218*); «…как бык…» (3, *213*); «…молодой, здоровый бык, которого только что взяли с нивы…» (4, *247*); «Одна беда... ведь этот глухарь-то, Гараська, он ведь за тобой ухаживает. И чем ты этого **медведя** к себе приворожила? А ведь он убьет тебя, пожалуй, **медведь** этакой» (4, *254*); «Дышал он протяжно и тяжко, **как бык**» (8, *160*); «Он бодро посматривал кругом своими **медвежьими глазенками**, окликал громовым голосом всех встречных мужиков, мещан, купцов; попам, которых очень не любил, посылал крепкие посулы и однажды, поравнявшись со мною (я вышел прогуляться с ружьем), так заатукал на лежавшего возле дороги зайца, что стон и звон стояли у меня в ушах до самого вечера» (8, *163*); «То был Харлов. **Совершенным медведем** показался он мне и тут: и голова, и спина, и плечи – медвежьи, и ставил он ноги широко, не разгибая ступни – тоже по-**медвежьему**» (8, *176*); «Вдруг мне почудилось, что через наш двор – от ворот к крыльцу промчался **медведь**! Правда, не на четвереньках, а такой, каким его рисуют, когда он поднимается на задние лапы. Я глазам не верил. Если и **не медведя** я увидал, то во всяком случае что-то **громадное, черное,** шершавое...» (8, *205*); «Не человек, **дикий зверь** метался пред мною!» (8, *212*); «…и въехал в лес. <…> Я стал пристально глядеть в ту сторону – та же фигура словно **выросла из земли** подле моих дрожек» (3, *155*). Так, на зооморфную природу Бирюка, например, указывает прежде всего его прозвище («волк»), проживание в лесу, вдали от людей, его род занятий – охрана леса и обобщающая инвективная метафора, которой его награждает пойманный порубщик: «…зверь, зверь, зверь!» (3, *161*) (Ср. уподобление последнего зайцу: «Другой голос закричал жалобно, **по-заячьи**...» (3, *159*)).

Особенно плотное, почти орнаментальное наслоение зооморфизмов, лесных и хтонических деталей в «Степном короле Лире» объясняется тем, что протагонист представляет собой наиболее объемный и детализированный, подытоживающий тип антропоморфного великана в творчестве Тургенева. Его фамилия, по-видимому, ассоциативно связана с «Капитанской дочкой» и «Историей пугачевского бунта» А. С. Пушкина, известной четой Харловых как жертв бунта. Другим «пугачевским» бунтующим протагонистом хтонического происхожде-

[1] *Гура А. В.* Куньи и другие пушные звери // Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 123.

ния («из почвы») стал Базаров: «Мне мечталась фигура **сумрачная**, **дикая**, большая, **до половины выросшая из почвы**, сильная, злобная, честная – все-таки обреченная на гибель, потому что она все-таки стоит еще в преддверии будущего» (П, 5, *59*).

Описание чудовищной телесности именно этого героя восходит к образу великана Святогора из былины «Святогор и Илья Муромец»: «По тучности своей Харлов почти никуда не ходил пешком: **земля его не носила**» (8, *162*) (ср.: «Не ездил он на святую Русь, // Не носила его да мать сыра земля»[1]); а генеалогия его предка якобы восходит к Харлусу, приехавшему в Россию при Иване Темном: «Нет, не при царе Горохе, а при великом князе Иване Васильевиче **Темном**» (8, *161*) (ср.: «Родоначальник Лаврецких выехал в княжение Василия **Темного** из Пруссии и был пожалован двумястами четвертями земли в Бежецком верху» (6, *28*)). Это явно легендарное прозвище, возможно, тоже восходит к эпитету из былины о Святогоре, характеризующему отца великана: «А ты съезди-тко да к моему было родителю // Ко древнему да батюшко // Ко древнему да темному… к древному да к **темному** <…> дедушка // Древныи ты **темныи**!»[2]. Однако скорее всего «Темный» здесь не только «говорящее имя», указывающее на очевидную «некультурность» героя, сколько мифический мотив: ведь Харлов и его предки хтоничны, связаны с землей и докультурным началом хаоса.

Связь с пространством леса и болота объясняет и дендрологическую символику, также значимую для всех тургеневских «великанов», в том числе и таких «гигантов мысли и духа», как Базаров: «Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник… мясо продает… мясник… постойте, я путаюсь… Тут есть **лес**…» (7, *183*); «Действительно, по саду, шагая через клумбы, шел Базаров. Его полотняное пальто и панталоны были запачканы в **грязи; цепкое болотное растение** обвивало тулью его старой круглой шляпы. <…> – Тут у вас болотце есть, возле **осиновой** рощи» (7, *26–27*); «Та **осина**, – заговорил Базаров, – напоминает мне мое детство; она растет **на краю** ямы, оставшейся от кирпичного сарая, и я в то время был уверен, что **эта яма** и **осина обладали особенным талисманом:** я никогда не скучал возле них» (7, *118*); «…он (Герасим. – *В. М.*) вырос **немой и могучий**, как **дерево** растет на плодородной **земле**» (4, *246–247*); «Ведь это ка-

[1] *Гильфердинг А. Ф.* Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873. С. 7.

[2] Там же. С. 8.

кой-то **зверь, идол**, <...> **осина** какая-то» (4, *253*). В инвективах герой может уподобляться хозяину леса, лешему: «...Вишь, глухой чёрт, **леший!**" – пробормотали все вполголоса, а кастелянша встала да ушла в девичью» (4, *250*); «А с другой стороны, стоит этому, прости господи, **лешему** узнать, что Татьяну выдают за Капитона, ведь он всё в доме **переломает**, ей-ей» (4, *251*). Романтическая метафора дерева-великана совмещается с его очевидной мифопоэтической сущностью как порождения почвы или нижнего мира, не говоря уже о «хозяине леса», лешем. В изображении великана эта символика обычно собирается воедино: так, Бирюк, зооморфный охранитель леса, является рассказчику как хтонический герой, «из земли» «…и въехал в лес. <…> Я стал пристально глядеть в ту сторону – та же фигура словно **выросла из земли** подле моих дрожек» (3, *155*).

Еще одним возможным фольклорным источником подобной системы образов был герой-великан русской волшебной сказки Медведка[1] (Ивашка-Медведь, Иван Медвежье ушко, Сосна-богатырь) и его спутники, тоже великаны, Горыня, Дубыня и Усыня, управляющиеся соответственно с горами, дубами и водой. Эти великаны имеют зооморфное или хтоническое происхождение (Медведка – сын медведя или лесного царя) и очевидным образом связаны с природными силами земли, воды и растительности. Особенно значимой нам здесь представляется «медвежья», «древесная» и «горная» символика главного героя и его сказочного окружения[2]. Помимо антропоморфного «хозяина леса», в произведениях Тургенева с их романтической натурфилософией неизбежно было и появление природных объектов хтонического происхождения, в силу своих размеров или неуязвимости претендующих на эту функционально-символическую роль. Очевидно, что этот ряд открывается «царским» деревом, Мировым древом, символическую роль которого выполняет прежде всего дуб. С его изображения в элегии, помещенной в первом выпуске «Современника» за 1838 г., началась литературная инициация Тургенева как поэта:

Маститый **царь лесо**в, кудрявой головою
Склонился **старый дуб** над сонной гладью вод;
Настал тот дивный час **молчанья и покою**,

[1] *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки: в 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 244–250.

[2] *Прохазкова К.* Роль и позиция персонажа Ивана Медвежье ушко в русской волшебной сказке. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/prohazkova2.htm

Слиянья ночи с днем и света с темнотою,
Когда так ясен неба свод.
<…>
Да, понял я, что в этот час священный
Природа нам дает таинственный урок (1, 9–10);

(Ср. «Маститый царь лесов, кудрявой головою
Склонился старый дуб над сонной гладью вод и т. д.

Это первая моя вещь, явившаяся в печати, конечно – без подписи» (11, *11*).

Дерево, растущее из земли, у Тургенева объединяет с антропоморфными великанами общий признак «могучий»: «…он вырос **немой и могучий**, как дерево растет на плодородной земле» (4, *246–247*), впоследствии оно «разрастется» до леса или огромного бора или приобретет необычные, исполинские размеры, но сохранит свою роль символа природы как целого. Последним завершенным произведением Тургенева стало стихотворение в прозе «*Мои* деревья» (ноябрь 1882), где умирающему «червяку», владельцу поместья, противопоставлен дуб-«исполин»: «Приветствую вас, – промолвил он могильным голосом, – на *моей* наследственной земле, под сенью *моих* вековых деревьев!»

Над его головою шатром раскинулся **могучий тысячелетний дуб**.

И я подумал: «О тысячелетний **исполин**, слышишь? Полумертвый **червяк**, ползающий у корней твоих, называет тебя *своим* деревом!».

Но вот ветерок набежал волною и промчался легким шорохом по сплошной листве **исполина**... И мне показалось, что **старый дуб** отвечал добродушным и тихим смехом и на мою думу – и на похвальбу больного» (10, *190*).

Подобные деревья составляют вечерний пейзажный фон свидания Рудина и Натальи, придавая особый повествовательный ракурс самой сцене: «Другие деревья либо стояли **угрюмыми великанами**, с тысячью просветов, наподобие глаз, либо сливались в сплошные **мрачные громады**» (6, *269*).

Другим одушевленным природным объектом хтонического происхождения в творчестве Тургенева становятся горы. В стихотворении «Разговор» (1878) ведут диалог «две громады, два великана» (10, *127*) – альпийские горы Юнгфрау и Финстерааргорн. Эпиграф стихотворения («Ни на Юнгфрау, ни на Финстерааргорне еще не бывало человеческой ноги» (10, *127*), указывающий на недоступность вечной природы для людей (в тексте – «козявок»), как мы выяснили, позаим-

ствован писателем из «Манфреда» и «Паломничества Чайльд-Гарольда» Д. Г. Байрона[1]. Это лишний раз подтверждает, что архетип неантропоморфного великана был романтической по своему генезису философской метафорой Тургенева. Он позволил писателю преодолеть неизбывный трагизм великана-протагониста, «слишком большого и ненужного», говоря словами В. Маяковского, для окружающего его персонажного ансамбля. Очевидна эволюция мифологического архетипа от персонажей физиологического очерка («Хорь и Калиныч», «Певцы») к философскому видению трагического героя, вступающего в конфликт с социумом («Муму», «Отцы и дети», «Степной король Лир»), а затем – к сатирической перспективе ничтожности человека, «козявки», «червяка», в сопоставлении с вечными природными объектами (горы или огромные деревья). Именно поэтому для природы как целого и для поведения некоторых великанов (Дикого-Барина, Герасима) характерны одни и те же мотивы («огромная сила», ««молчание», «немота», «спокойствие»). После 1870 г. антропоморфные персонажи подобного типа в тургеневской прозе уже не изображаются. Да и в «Стихотворениях в прозе» олицетворенные деревья и горы выглядят скорее как лирические олицетворения, «отголоски» романтизма.

В начале XX в. после затянувшейся «реалистической» паузы великаны возвращаются в модернистскую литературу на правах символического персонажа, прежде всего в поэзию и экспериментальную прозу (цикл «Великан» (1903) А. Белого[2], его же «Северная симфония» (1901)), античные «гиганты» – в неомифотворческую эссеистику и поэзию Вяч. Иванова. Характерно, что даже реалистический рассказ Л. Андреева с одноименным названием «Великан» (1904[3]) был воспринят частью критиков в аллегорическом и символическом духе. Разумеется, ассоциации с великаном вызывает и лирический герой Маяковского.

Однако нам интереснее сейчас проследить возможные реминисценции именно тургеневских великанов. Нетрудно догадаться, что мы найдем их в прозе И. А. Бунина. Это бросалось в глаза уже современникам писателя: «Из всех великих русских писателей к Бунину всего ближе именно Тургенев. Бунин представляет ту же особенность ду-

[1] *Byron*'s. Works. Poetry. London, 2010. Vol. 4. P. 44, 109; *Byron G. G.* Childe Harold's Pilgrimage. London, 1825. P. 237.

[2] *Белый А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1966. С. 109–113.

[3] *Андреев Л.* Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. М., 2012. Т. 5. С. 637.

ховной и писательской индивидуальности, которую мы встречаем у Тургенева. Но только у Бунина она выступает перед нами, так сказать, в еще более сгущенном виде»[1]; «Иван Бунин – единственный значительный представитель тургеневской полосы в современной литературе»[2]. Творческие же связи Бунина с Тургеневым, на первый взгляд лежащие на поверхности, стали объектом пристального изучения известных тургеневедов Г. Курляндской, Л. Назаровой, Н. Пращерук[3] .

В характерологии великанов речь должна идти прежде всего о рассказе Бунина «Захар Воробьев» (1912), герой которого, уже не зависящий от дворянского произвола, представляет собой тип старинного русского великана: «Он был рыжевато-рус, бородат и настолько выше, **крупнее обыкновенных людей**, что его можно было показывать. Он и сам чувствовал себя принадлежащим к какой-то **иной породе, чем прочие люди**, и отчасти так, как взрослый среди детей, держаться с которыми приходится, однако, на равной ноге. Всю жизнь, – ему было сорок лет, – не покидало его и другое чувство – **смутное чувство одиночества**; в **старину**, сказывают, было много таких, как он, да переводится **эта порода**»[4]. В его портрете и поведении, как и у других архетипических великанов, проступают животные черты: «…красную, жаркую **пасть**…»; «…его **воловью** шею»; (2, *284*); «тяжело, как **бык**…» (2, *286*). Детализация его телесности строится в сторону «огромного»: «…громадный пук зеленого луку» (2, *278*); «…огромными пальцами» (Там же); «…что-то огромное, страшное» (2, *286*).

С одной стороны, повествователь подчеркивает консервативность героя, опрятность в одежде: «…был склонен к **старине**» (2, *276*); «И приятный запах шел от него…» (Там же); «Любил Захар **чистоту и порядок**, любил все новое, **прочное**» (2, *277*). Эти черты героя представляются нам усилением выразительности еще тургеневского героя,

---

[1] *Струве П. Б.* И. А. Бунин // Русская литература. 1992. № 3. С. 101.

[2] *Чулков Г. И.* Листопад // Иван Бунин: pro et contra: антология. СПб., 2001. С. 280.

[3] *Курляндская Г. Б.* Тургенев и русская литература. М., 1980; *Он же.* Бунин и Тургенев. Сравнительно-типологическое исследование // Творчество И. С. Тургенева: Проблемы метода и мировоззрения. Орел, 1991. С. 67–83; *Назарова Л. Н.* Тургенев и русская литература конца XIX – начала XX в. Л., 1979; *Пращерук Н. В.* Тургенев в художественном сознании Бунина // Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина в диалогах с русской классикой. Екатеринбург, 2016. С. 9–27.

[4] *Бунин И.* Собрание сочинений: в 5 т. М., 1956. Т. 4. С. 214. В дальнейшем ссылки на это издание даются в основном тексте с указанием номера тома и страниц в скобках.

Герасима: «…был нрава строгого и серьезного, любил во всем порядок» (4, *348*) «…да такой прочный и приземистый…» (4, *248*); «…двор содержать в чистоте…» (4, *247*); Ср. у Бунина: «Так усердно **чистил** и тер свою лошадь (2, *257*)»; «…и пошел косить он **по-старинному**…» (2, *271*).

Однако суровость тургеневского Герасима Бунин заменяет на необычную для других литературных гигантов мягкость, ласковость и добродушие: «Борода у него была мягкая, густая, чуть волнистая, так и хотелось потрогать ее. Он часто, с **ласковостью гиганта**, удивленно улыбался и откидывал голову…» (2, *276*); «…добродушно добавил бы…» (2, *277*); «И приятный запах шел от него…» (2, *276*). Контрастируют с его обликом лишь глаза: «…кровавый, тяжелый взгляд» (2, *281*); «Глаза его налились кровью и слезами, казались страшными. Но он улыбался, грудной бас его был звучен, ласков, приятно насмешлив» (2, *279*); «…опять повеселели страшные глаза его…» (2, *282*).

С другой стороны, уже отмечавшаяся архетипическая чрезмерность («ὕβρις») устремлений героя-великана приводит и его к трагическому исходу, это как бы бунт, обращенный к небу и окружающему пространству: «…чувствовал подъем, прилив силы»; (2, *277*); «Ему всем своим существом хотелось сделать что-нибудь **из ряду вон выходящее**» (Там же); «И Захар, совершенно неудовлетворенный ни количеством выпитого, ни собеседниками, остался один. <…> чувствуя еще больший, чем прежде, прилив сил и неопределенных желаний, поднялся, зашел в винную лавку, купил бутылку…» (2, *282*); «Он смотрел **на небо** – и вся душа его, и насмешливая и наивная, полна была жажды **подвига**. Человек он **особенный**, он твердо знал это, но что путного сделал он на своем веку, в чем проявил свои **силы**?» (2, *283*); «Ему захотелось рявкнуть так, чтобы в **ужасе** высыпал на выгоны весь этот **мелкий** народишко, спрятанный по избам» (2, *285*).

Последний рывок Захара по вечерней дороге («И опять **широко озирал горизонты**» (2, *283*); «Он шагал все шире…» (Там же); «…широко раскрывшийся после косьбы степной простор…» (Там же)) в своей пространственной перспективе напоминает побег Герасима: «Он шел по нем с какой-то несокрушимой отвагой, с отчаянной и вместе радостной решимостью. Он шел, **широко** распахнулась его грудь» (4, *271*). В этом контексте реминисценций медных людей иначе видятся **медные** детали портрета Захара: «На пояске висели медный гребень и медная копаушка» (2, *276*).

Наконец, на изображение героя у Бунина могли повлиять детали портрета великана из рассказа «Стучит!»: последний в июльскую жару («жары стояли страшные» (3, *339*), как и Захар, не снимает с себя полушубка: «…какой-то великан в полушубке» (3, *349*); «великан в полушубке прыг с нее долой…» (3, *350*); «…знакомый великан в полушубке» (3, *352*) (ср. у Бунина: «Был жаркий день» (2, *278*); «Зиму и лето не снимал он полушубка и шапки. И полушубок остался после него хороший…» (2, *276–277*); «А он только расстегнул полушубок…»; «…взял обеими руками борты жаркого полушубка…» (2, *280*); «…заложив руки назад, под полушубок» (2, *283*) и др.). Самое же существенное состоит в том, что Бунин психологизирует тургеневского великана в лирическом духе, изображая не только внешность его, но и сознание. О великане-разбойнике рассказчик Тургенева строит лишь предположения, а история жизни и смерти Захара, яркость его телесных ощущений и эмоций позволяют укрупнить тургеневского персонажа второго плана, выделяющегося на фоне разгульной толпы, до объемного трагического героя, который несоразмерен миру.

Таким образом, Захар, изображенный вроде бы нарочито иначе, чем у Тургенева (семействен, выпивает, ласков с людьми, а не суров), имеет и общие черты и с Герасимом, и с анонимным преследователем. Но сам мифопоэтический и художественный потенциал архетипа обусловлен реминисцентностью его характера по отношению к тургеневскому прототипу.

Тем не менее Бунин не ограничился уникальным великаном-протагонистом из крестьянской среды. Для изображения ситуации до- и постреволюционного кризиса русской жизни он в конце 1920-х – начале 1930-х гг. создает собирательный портрет народных великанов, что соответствовало духу новой эпохи, «восстания масс». Этот коллективный великан получился у него глубоко амбивалентным, как и в «Захаре Воробьеве», – разрушительным и «охранительным» в разных произведениях. Так, в миниатюре «Канун» (1930), в которой все персонажи и ситуации в своем социально-типологическом аспекте предвосхищают революцию («ноябрь шестнадцатого года»), великаны – это мужики-пролетарии, жители города («В городе…» (3, *214*), рабочие мукомольного предприятия: «А позади грохочут, летят, точно нагоняют, ломовые телеги, трясутся, вися с грядок, страшные сапоги мужиков. Все в муке, – мукомолы, – все великаны, и все рыжие, без шапок, в красных рубахах распояской...» (Там же).

Появление целой группы подобных персонажей в «Кануне» воспринимается как явное нарушение мимесиса в аспекте неправдоподобия репрезентации антропоморфного мира: исключительные признаки совмещены в неопределенном множестве мужиков. Они образуют деиндивидуализированное, анонимное и аномичное сообщество, поскольку одеты вопреки народному этикету одежды – «без шапок» и «без подпоясок». Оно тяготеет к абсолютной тождественности («все») и эксцентричности, ставшей типовой («все рыжие», все «в красных рубахах»). По-видимому, это бунинская реплика на «Двенадцать» А. Блока, красный цвет рубах и волос – символика огненной стихии, крови и «красного знамени» революции.

Помимо автореминисценций из творчества самого Бунина, эта живописная группа реминисцентна по отношению к Гоголю, Достоевскому, публицистике 1910–1920-х гг. в изображении итальянского карнавала (об этом см. в нашей работе[1]). Попробуем выявить «литературность» великанов с точки зрения тургеневского претекста. Прежде всего он очевиден с точки зрения вторичности своей пространственной локализации (мост у реки, гора), поведения (буйного), мотива движения и средства передвижения (телега с особым акцентом на ее «**грядка**х», досках, служащих бортами для груза), звукового фона (грохот, гром).

Действительно, бунинские мукомолы – узнаваемые хтонические разбойники из «страшного» рассказа И. Тургенева «Стучит!» (1874): «А вон там впереди, в **ложбине**, над ручьем, **мостик**... Они нас там! Они всегда этак... **возле мостов**. Наше дело, барин, чисто! – прибавил он со вздохом, – вряд ли живых отпустят; потому им главное: **концы в воду**. Одного мне жаль, барин: пропала моя троечка, – и братьям-то она не достанется» (3, *350*); «Лошади подхватили, телега загремела в **гору**, – вот еще раз мелькнула она на **темной черте**, отделявшей **землю от неба**, завалилась и пропала» (3, *351*); «…другой стук и другой **грохот**» (3, *348*) (ср. у Бунина: «…**грохочу**т, летят, точно нагоняют»); «В телеге перед нами не то сидело, не то лежало человек шесть в **рубахах**, в армяках **нараспашку;** у двоих на головах **не было шапок** (ср. у Бунина: «**без шапок**», «**распояской**»); **большие ноги в сапогах болтались** (ср. у Бунина: «**страшные сапоги мужиков**»), **свесившись через грядку**, руки поднимались, падали зря... тела **тряслись**... Явное

[1] *Мароши В. В.* Аккумуляция разных типов референции в миниатюре И. А. Бунина «Канун» // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 30–37.

дело: **пьяный** народ (3, *349*) (ср. у Бунина: «…**трясутся**, вися с **грядок**»).

Как уже упоминалось выше, из этой группы выделяется великан: «…на облучке сидел **какой-то великан** в полушубке и правил. Ехали они шагом, как будто не обращая на нас внимания» (3, *349*); «**Великан** положил обе руки на дверцы и, наклонив вперед свою мохнатую голову и осклабясь, произнес тихим, ровным голосом и **фабричным** говорком следующее: – Господин почтенный, едем мы с честного пирка, со свадебки; нашего молодца, значит, женили; как есть, уложили; ребята у нас все молодые, головы удалые – выпито было много, а опохмелиться нечем; то не будет ли ваша такая милость, не пожалуете ли нам деньжонок самую чуточку, – так, чтобы по косушке на брата?» (3, *350*). Не из «фабричности» ли тургеневского великана полупролетарии-великаны Бунина, тем более что рассказчик «Стучит!» еще раз встретит своего великана на подъезде к городу: «На пороге питейного заведения показался знакомый великан в полушубке» (3, *352*).

Тургеневское же происхождение красных, праздничных рубашек великанов реминисцентно скорее всего по отношению к Герасиму; процитируем еще раз этот контекст: «Толпа собралась у подножия лестницы. Герасим глядел на всех этих людишек в немецких кафтанах сверху, слегка уперши руки в бока; **в своей красной крестьянской рубашке** он казался каким-то великаном перед ними» (4, *267*). У Бунина разные великаны Тургенева как бы мультиплицируются, теряя индивидуальность, но приобретая большую социальную типажность и эксцентричность. Как и в контексте «Захара Воробьева», следует отметить наложение черт двух великанов и особое внимание Бунина к деталям одежды его персонажей, которые оказываются не столько правдоподобными, сколько литературно реминисцентными.

Однако обратимся к иному измерению этого архетипа. В цикле миниатюр Бунина «Под серпом и молотом» (1930) в тринадцатом его фрагменте появляются монахи-великаны и возцы, сопровождающие в начале 1920-х гг. по Волге древний чудотворный образ: «На Волге видел Макарьевский монастырь. Нанял лодку. Рыжий мужик, первобытный волгарь-рыбак, не спеша ворочал веслами, стоя в ней, и по зеркальной, тихой воде подвел ее к самому монастырю, к его древним стенам, из-за которых глядели главы шести соборов. В соборах все как было чуть не тысячу лет тому назад – **незапамятная и нерушимая Русь**: черные, средневековые лики икон, черная олифа... Но монахов в

монастыре осталось всего несколько человек. Живут тем, что возят по приволжским городам (на пароме) древний чудотворный образ. Я, когда плыл к монастырю, как раз встретил этот паром. Он шел еще медленнее нашей лодки, в глубоком молчании. Золотые хоругви, белый престол с образом, белые балахоны возцов и черные рясы сопровождающих образ. **Все фигуры** – и белые и черные – сажень ростом, **великаны**...»[1].

Обратим внимание на сопоставимую «тотальность» персонажей из разных миниатюр («все великаны», «все… великаны»), мотивы «нерушимости», «древности», благоговейного «молчания», замедленного движения. Они в почти древнерусской этикетности своего поведения могут быть противопоставлены «грому», демонстративной разнузданности поведения, быстрому движению телеги с мужиками в «Кануне». Если мукомолы символизируют собой стихию огня и разрушения, будущую революцию, то монахи – все в прошлом, в сохранении, в иной стихии – спокойной воды.

Итак, Бунин изобразил великана из крестьянского мира полстолетия спустя, но многие черты его портрета остались прежними. Его герой явлен в эпоху кризиса русской деревни и жизни вообще, показан и со стороны своей индивидуальности, глубоко изнутри и совершенно иначе – как множество персонажей, деперсонализированное сообщество «святых» и «разбойников». Тургеневская галерея великанов-дворян и крестьян пополняется у Бунина пролетариями и монахами. Сама же мифопоэтическая архетипичность функциональной роли великана как разрушителя и хранителя воспроизводится им в амбивалентности сверхчеловеческих, непомерных устремлений персонажа как агента хаоса и тяги к прошлому, аккуратности, святости как свойств защитника русского космоса.

[1] *Бунин И.А.* Окаянные дни. М., 1991. С. 167.

МИСТИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ В СВЕТЕ «ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЕЙ» И. С. ТУРГЕНЕВА

Т. Л. Рыбальченко

Национальный исследовательский Томский государственный университет

Внимание современного искусства к мистическому связано с разрушением классических моделей мира, с принятием мира как вечно становящегося, многовариантного, нетелеологичного, безграничного за пределами эмпирической реальности – здесь усматривается онтологический аспект тайны бытия. Другой аспект интереса к таинственному – в психике человека, понимание границ восприятия и понимания мира (феноменология), понимание субъективности мирообразов в сознании человека. Третий аспект интереса к мистическому (таинственному) связан с проблемой воплощения знаков бытия и/или сознания: отражение в соответствии со структурой явления или воображение, образотворчество, невозможность установления соответствия образов инореальности, понимания любого мирообраза как симулякра. Каждый из аспектов понимания таинственного (возможного, но неуловимого, не переводимого на язык эмпирической реальности) предполагает обращение к воображению, фантастике. В одних случаях фантастическое будет версией наличествующей, но скрытой инореальности, в другом – версией представлений сознания; в третьем – версией рассказа о скрытом – наррацией (если иметь в виду вербальное искусство).

Художественная практика модернистского искусства дает вариант прорыва интуиции к инореальностям, в постмодернистском дискурсе фантастическое – это дискурсивный прием, текстовое миромоделирование. В современном постклассическом реализме реальность также не сводится к эмпирически воспринимаемому миру: раздвижение детерминизма от социально-психологических оснований до природно-онтологических создает антропологическое видение человека, а в таинственное входит интуиция скрытых от непосредственного восприятия и объяснения состояний материально-духовного бытия.

Возникает вопрос о традициях воспроизведения таинственного, или мистического, в современном постклассическом реализме, в частности в прозе «сорокалетних», давших особую эстетику и поэтику, сочетающую жизнеподобность с углубленным психологизмом, и условность, допускающую не миметические только, но и воображаемые, фантастические образы и ситуации. Повествовательную и драматургическую прозу В. Маканина, Л. Петрушевской, Л. Бежина, С. Есина, В. Орлова и др. критики[1] в 1980-е гг. воспринимали как продолжение традиций Ю. Трифонова или А. Вампилова, а ретроспективно – традиций А. П. Чехова, И. С. Тургенева, А. С. Пушкина, отличая от гротескового «фантастического реализма Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Позднее Н. Л. Лейдерман обоснованно дал не возрастное, а эстетическое определение этого литературного течения 1980–1990-х гг. – постреализм, дающий картину многослойного и текучего бытия, близкую синергетической научной модели мира, выражающую относительность восприятия реальности, зависимость от границ сознания и позиции восприятия субъекта[2]. С модернистской литературой постреализм сближает принятие принципа интуитивного и субъективного восприятия реальности, признание условности образов-символов, оформляющих феномены воспринимаемой реальности, даже если в основе индивидуального мирочувствования сохраняются архетипы коллективного бессознательного. Антропологическое видение человека предполагает власть не рассудка, а надындивидуальных способностей воспринимать действительность как часть бытия.

Воплощение таинственного, необъяснимого причинно-следственными связями и не выстраивающегося сознанием в логические связи, можно определить и как герменевтическую стратегию автора, устремленного к пониманию бытия за границами действительности, и как художественный принцип писателя в воплощении сознания изображаемого человека, персонажей, устремленных к инобытию или находящих в инобытии объяснение причин и следствий конкретных обстоятельств жизни. Творчество Л. Петрушевской соединяет до натурализма доходящую точность воспроизведения материальной и духовной жизни персонажей, обнаруживая непостижимость и хаотической действительности, и хаотического сознания человека. Абсурдность прожива-

[1] *Бондаренко В. Г.* «Московская школа», или Эпоха безвременья. М., 1990.

[2] *Лейдерман Н. Л.* Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. № 7. С. 233–252.

ния и восприятия мира, дезориентированность человека в действительности предопределяет внимание писателя к таинственному, необъяснимому или объясняемому ирреальными причинами. В ее прозе сочетается бытоподобность и фантазийность, при этом остается основа реалистической эстетики: признание наличия реальности, детерминизм сознания человека (социальный, культурный, природно-онтологический) (исключая постмодернистский эксперимент в романе «В садах иных возможностей», исключая притчевую, нарративную условность ее «сказок»). Концепцию бытия и человека как антропологического существа может прояснить толкование ее «мистических» рассказов.

В свою очередь парадоксальная попытка соотнесения художественной стратегии Петрушевской с художественным опытом И. С. Тургенева объясняется тем, что и Тургенев оставил не только образ драматического, но гармонизируемого мироздания, и его «таинственные» повести составляют цепь воплощенных состояний выхода за пределы классической картины мира; с другой стороны, тотально неиллюзорный мир Петрушевской не только контрастирует с миром Тургенева, но сходится в сочувствии человеку, осознающему свое бессилие перед мирозданием (у Петрушевской еще и перед социальным абсурдом). Важно и то, что оба прозаика – реалисты, т.е. признают наличие бытия как не целостного, но целого, соединяющего материальное и нематериальное, телесное, бытия как множества возможностей, не всегда дающихся объяснению.

***

Интерес Тургенева к таинственному соединяет и внимание к сознанию человека, и внимание к бытию, к онтологической детерминированности человека, не сводимой к социальности. Исследователи (А. Б. Муратов) говорят, во-первых, о влиянии романтического искусства, хотя Тургенев «остался реалистом и в изображении таинственного» [1], во-вторых, о личной предрасположенности Тургенева к обостренному и интуитивному восприятию действительности (В. Н. Топоров), о «странном», «ночном» Тургеневе, о «парадоксальном бытии “в стороне” <…> которое объясняет и определяет состояние души в ее кризисные моменты и ее проекцию в пространстве тек-

[1] *Муратов А. Б.* Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы). Л., 1985. URL: http://i-s-turgenev.ru/books/item/f00/s00/z0000014/st004.shtml

ста»[1]. Несомненно не только влияние образов памяти и предчувствий на внутреннее состояние человека, но значение онтологических представлений Тургенева, ощущение огромности и необъяснимости бытия, признание в нем явлений, не осознаваемых или не воспринимаемых в повседневной жизни человека. Об особом пантеизме Тургенева писал А. Б. Муратов, о погруженности в тайну смерти и любви писал В. Н. Топоров, обосновывая состояния страха перед бытием, отдаваемое персонажам рассказов. Интуитивное переживание контакта с сокрытым бытием, зыбкость границы воображаемого и эмпирически воспринимаемого сознание человека получает преимущественно психологическое понимание таинственного и форм его проявления в действительности – не вторжение иного мира, и образы-восприятия, феномены, закрепляющие интуицию огромного бытия.

Название «таинственные рассказы»[2] точно обозначает изображение состояний, ощущений и даже видений не как прорыва в трансцендентную (сакральную) сферу и не как аллегорический сюжет-иносказание, а как встречу сознания индивида с необъяснимым и недоступным влиянию проявлением жизни. В письме В. П. Боткину (26 ноября 1863 г.) Тургенев пишет о повести «Призраки»: «Тут нет решительно никакой аллегории <…>. Это ряд каких-то душевных dissolving-views (туманных картин), вызванных переходным и действительно тяжелым и темным состоянием моего „Я“» (П, 5, *232*). Два основных состояния персонажа изображены в таких ситуациях. Первое – расширение границ обусловленности человеческой жизни, когда смерть, любовь, память ставят героя перед могуществом бытия, превосходством материально-духовного мира над индивидуальным существованием. В таких рассказах проявляется пессимизм Тургенева в понимании возможностей человеческого жизнестроения (не только скепсис по поводу социальных иллюзий «новых людей», проявившийся в романах 1860–1870-х гг.).

Второе состояние – это проявление экзистенциального кризиса, осознание несовершенства человека при встрече с бытием, осознание личной вины перед собой и теми, с кем соединила человека реаль-

---

[1] *Топоров В. Н.* Странный Тургенев (четыре главы). М., 2008. С. 7–8.

[2] «Таинственными» исследователи называют разные рассказы, мы причисляем к этому ряду рассказы, написанные в разные периоды творчества: «Фауст» (1856), «Призраки. Фантазия» (1864), «История лейтенанта Ергунова» (1868), «Несчастная» (1869), «Странная история» (1869), «Сон» (1876), «Песнь торжествующей любви» (1881), «Клара Милич» (1883). К ним примыкают лирические фрагменты из цикла «Senilia» (1877–1882), названные издателем «Стихотворения в прозе».

ность. Тургенев воспроизводил в коллизиях персонажей собственные духовные ситуации и в повествовании выражал свои мировоззренческие константы. Сам Тургенев называл новую поэтику в «Фаусте», «Призраках» «фантастическим элементом» и сводил этот элемент к необъяснимым ситуациям и фантастическим образам. Но все же в «таинственных повестях» основное не фантастические образы, а психологические состояния человека, иррациональное восприятие возможных проявлений бытия.

Тургенев не ищет мистические миры, но осознает границы принятого человеком объяснения мира. Необъясненное проявляется в необычном, тогда человек утрачивает веру в себя. Отчаяние героев «таинственных повестей» определяет концепцию автора, а не только выражает мироощущение персонажей. Стихийность природы толкает человека к преступлению, трусости, саморазрушению. Не отсутствующее в реальности было предметом изображения в большинстве повестей, а необъяснимое проявление бытия, не подвластного человеку.

Подобное мировосприятие определило основной принцип поэтики: миметические состояния и картины осложняются вторжением необычных, потому и таинственных сил. Повседневное течение жизни прерывается, и человек оказывается во власти будто бы иного пространства и иного времени. Выход из расширенного сознания не просветляет прежнее существование, а остается опытом поражения. Поэтому фантастические состояния в «таинственных повестях» Тургенева нельзя назвать *видениями* в традиционном значении.

Как жанр мистической литературы *видения* оформляли в наррации прорыв сознания в сакральный мир или «запредельное» бытие. Визионер выступал посланцем земного мира, получившим знание, важное для всех[1]. У Тургенева герой остается в границах своего личного сознания, открывает тайну равный ему толкователь, и тайна имеет позитивистское объяснение (видение призрака отца – это власть семейной тайны и влияние матери на героя – в рассказе «Сон»; видения героев рассказов может быть мотивировано силой их любви и раскаяния в собственных поступках, отказе от любви: «Призраки», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич»). Герой «таинственных расска-

[1] *Сухов А. А.* Феномен визионерства: культурно-исторические основания и модификации: автореф. дис. … канд. культурологии. Екатеринбург, 2008; *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или о Материальном и идеальном в культуре». М., 2007.

зов» – носитель обостренного индивидуального сознания, тонко организованная натура (близкий романтическому герою). Его странный опыт недоступен окружающим, он не медиум, не носитель знания, что еще более усложняет его пребывание в реальности после пережитых им таинственных событий.

Смысл изображенных таинственных состояний не сводится у Тургенева к позитивистским интерпретациям. В «таинственных рассказах» открываются не только «странные видения» тонко организованных натур, но и возможность иной реальности, поскольку бытие огромно, динамично и вечно в сравнении с кратковременным пребыванием в нем человека.

Для понимания возможного влияния тургеневской мистической прозы на мистическую прозу XX в. важна, во-первых, доминанта психического аспекта: понимание таинственного как связанного с восприятием человека, с границами его сознания; не вторжение инореальности, а проявление не познанной до конца реальности – источник тайны. Другой аспект тургеневской прозы – изображение экзистенциального страха после столкновения человека с тайной бытия. Встреча с таинственным не гармонизирует, остается в воспоминании как опыт иного возможного существования («Призраки», «Песнь торжествующей любви») или как осознание вины перед тем, кто не был угадан в обыденной реальности («Клара Милич», «Сон»). В рассказах, где таинственное не проявляется в фантастических образах или ситуациях, мистические состояния тревожат как догадка о неразгадываемости жизни, как ощущение скрытой от понимания внешней силы, от которой зависим человек.

В «мистической» прозе Петрушевской продолжается реалистическая традиция, определившая эстетику и поэтику таинственной прозы Тургенева. Во-первых, мистическое дается как порождение сознания человека, не обязательно его фантазии, хотя у Петрушевской часто изображение галлюцинативных образов, образов из сновидений. Однако сознание порождает образ иной реальности в попытке выйти за пределы эмпирической реальности. Происходит такой «побег» в ирреальный мир вследствие невыносимости действительности, конкретных обстоятельств – бытовых или экзистенциальных (бытовая неустроенность, одиночество, утрата любви или смерть близкого и т.п.). Если у Тургенева тонко чувствующий герой устремлен за границы видимого мира в желании наполнить свое существование более высокими, силь-

ными переживаниями, то у Петрушевской помимо такой потребности героем движет потребность изменить обстоятельства, пережить чудесное избавление от действительности, реализовать потребности, которые невозможны в действительных условиях. Герои Петрушевской находятся не во власти запредельных состояний или фантомов, напротив, они в измененном состоянии сознания[1] осуществляют себя, свои желания, преодолевая законы реальности.

Как и у Тургенева, сознание персонажей после состояния измененного восприятия возвращается в границы реального, не изменившегося мира, и опыт видения иной реальности, мира «других возможностей» остается чаще всего психологической травмой. Однако герои Петрушевской – носители мифологизирующего сознания, они, рационально понимая возвращение в прежний и неизменный поток жизни, оставляют веру в подлинность своих «видений», «путешествий» в реальность «других возможностей». Личные мифы о спасении после вмешательства таинственной силы или вера в наличие подобного раю мира, куда можно попасть хотя бы на время, имеют спасительную силу, позволяющую сопротивляться неотменимой реальности, равнодушной и даже жестокой к человеку.

Как и в рассказах Тургенева, таинственное – порождение сознания людей, подавленных не только бытийными стихиями (смерть, болезнь), но и давлением эмпирической действительности – бытом, социальным бесправием. Их индивидуальное сопротивление реальности выражается в том, что, сознательно или интуитивно, они воображают иную реальность, точнее – скрытые (а потому таинственные) возможности наличной реальности, где либо вмешательство наделенного особыми силами спасителя, либо собственные усилия приводят к разрешению неразрешимой ситуации, временно преодолевают действие известных условий и законов текущей жизни. Другой способ включения таинственных сил связан с интерпретацией событий в рассказывании, при котором исход реальной ситуации «сочиняется» и объясняется неверифицируемой причиной. Событие рассказывания преодолевает логику события реальности.

Принципиально отличие персонажа, переживающего событие реальности как таинственное, и субъекта рассказывания, наделяющего событие реальности атрибутами таинственной силы. У Тургенева по-

[1] *Тарт Ч.* Измененные состояния сознания. М., 2003.

тенциальный носитель расширенного восприятия реальности как бытийной – человек индивидуальный, утонченный; повествователь же – близкий герою по культурному опыту, впускающий в свой кругозор позицию героя, но рациональный и вводящий в зону видения героя детали, позволяющие, с одной стороны, свести ситуацию к фантазии персонажа. Конечно, вопреки рационально понятой причине странных видений, остаются детали (вещные или их следы), подтверждающие контакт с явлением другого мира (как правило, посмертного). Переход героя за границы материальной реальности воспринимается как возможный.

В прозе Петрушевской, во-первых, иной тип персонажа. Это носитель массового, стандартизированного, практического сознания, испытывающий груз бытовых проблем. Он не стремится к одиночеству, напротив, испытывает потребность в любви, во внимании, потребность быть нужным близким. Но ни условиями социальной жизни, ни собственными умениями он не может изменить жизненную ситуацию. Поэтому он либо пересочиняет реальность, либо проецирует на нее архетипы своего сознания. В том и другом случае возникает мифический вариант реального события, когда разрешаются неразрешимые коллизии. Выход из такой ситуации сопровождается либо погружением в прежний поток жизни, и чудесная ситуация остается как лечащее воспоминание, либо остается вера в подлинность пережитого в сознании, и человек живет в своем мифе, в надежде на мир других возможностей.

Во-вторых, мистические ситуации в жизни персонажей Петрушевской возникают в предельных ситуациях: смерти близких и приближения собственной смерти; крушения семейных связей, в ситуации предельной опасности. «Ощущение удара, когда от тебя уходит жизнь, счастье, любовь» («Где я была»[1]) наступает необязательно перед смертью, но экзистенциальная ситуация отпадения от прежнего существования непереносима, хотя может быть вызвана только равнодушным взглядом мужа, и возникает желание куда-то уехать, перенестись в иную реальность. Новеллистическая острота исходной ситуации обусловливает иррациональный вариант видения и переживания испытания – смешение реальности и воображения. Финал таких рассказов либо возвращает героя в реальность, оставляя объяснением воображаемые причины спасения, либо рассказ заканчивается мистически, пре-

[1] *Петрушевская Л.* Как много знают женщины. Повести, рассказы, сказки, пьесы. М., 2014. С. 258.

вращая воображение в метафорическое изображение смерти как спасения от ужаса реальности («Два царства»).

В-третьих, у Петрушевской иной тип нарратора, нежели в рассказах Тургенева. Рассказчик Петрушевской выражает массовое сознание горожан, вносит голос предания, трансформированного, но сохраняемого в современной урбанистической цивилизации. Голос городского народа рассказ о таинственных разрешениях жизненных противоречий окрашивает амбивалентной модальностью: одновременно выражая иллюзию и подвергая ее сомнению. Двойственность алетической модальности создается убедительными причинно-следственными объяснениями нарратора возможного вторжения чудесного. Как правило, в рассказах о вмешательстве умерших есть бытовые объяснения того, почему они «задержались» в физическом мире после смерти. В таких рассказах есть опора на архаические представления о привидениях, на христианские мифы о присутствии души в земном мире какой-то период после смерти. Однако в основе веры в такие архаические мифы лежит иллюзия, что есть некая нематериальная сила, позволяющая преодолеть границы возможного духом, чувствами, желаниями: спасти дочь от смерти, восстановить любовь к умершей матери («Материнский привет»).

Общее в поэтике Петрушевской и Тургенева – связь мистических переживания с реакцией на ситуации реальности. У Петрушевской персонаж прямо связан с абсурдом эмпирической, бытовой реальности, с ее давлением на человека, тогда как у Тургенева герой выходит за границы обыденного либо по причине неполноты реализации, либо по причине ощущения огромности и непонятности бытийной стихии.

Персонажи Петрушевской, потерпев поражение в реальных социально-бытовых обстоятельствах, вопрошают к бытию («Кто виноват»), опираются на свои представления о должном, идеальном и воображают его как возможное, трансформируя действительность соответственно логике должного («Дворец Посейдона»). Свое желание противостоять и законам материального мира (смерти, болезни), и отношениям с близкими, становящимися врагами, они реализуют в сознании, «переживая», т.е. проживая в измененном варианте событие реальности.

В рассказе «Где я была» бегство героини-рассказчицы в деревню начинается как спасение от нелюбви мужа, детей. Вторая причина возвращения к бабане – понимание одиночества старой женщины и чувство вины перед ней, брошенной не только родными, но и самой геро-

иней-рассказчицей. Вина осозналась только тогда, когда сама рассказчица оказалась в нелюбви близких. Сюжет посещения деревни и дома умершей старухи мистический не по причине изображения иномирия, а по нарративной установке, делающей неуловимым переход от изображения действительности и воображения, материального мира и мира сознания рассказчицы. О реальной причине воображаемой встречи с умершей бабой Аней можно догадаться лишь в финале, когда рассказчица очнулась в больнице, попав под машину на привокзальной площади. Момент рефлексии на реальное событие («…лежать мертвой … решение всех проблем, уход никому не нужного человека, все бы освободились, подумала Юля…»[1]) смикширован, он снимает реальное объяснение измененного сознания, галлюцинаций, и только в финале проясняется, что визит к умершей бабане все же сюжет галлюцинаций героини. Усложняется и мотив мнимого визита в дом к умершей хозяйке дома – предчувствие ее смерти, сострадание к брошенной близкими старухе, которое пришло только тогда, когда сама героиня пережила наступление своего одиночества. Воображенная встреча с призраком бабы Ани (еще не покинувшей земной мир, потому что она озабочена судьбой оставшейся без опеки внучки) образно выразила этическое чувство рассказчицы, обретенное в ситуации экзистенциальной утраты любви. Этическая максима – спасите бабаню – абсурдна, ибо пришла к тому, кто сам нуждается в спасении, но понял невозможность спасения от нелюбви, от одиночества. Вместо желания убежать в небытие – интенция помощи другому, интуитивная, потому что бессмысленно спасать умершую бабаню, а то, что она умерла, – подсказывают не факты, а интуиция героини. Тогда и замысел посещения хозяйки дачного дома (дававшей отдохновение, пример заботы) получает семантику передачи традиции заботы о другом не в счастье, а в беде: умершая бабаня, не пустившая в дом гостью, направляла ее к живым.

Прояснение сознания после погружения в интуицию, трансформация рациональной логики – вот психологическая миссия воображаемых мистических сюжетов в рассказах Петрушевской.

В ряде рассказов финал вводит мнимую гармонизацию жизненной ситуации, восстановление нормы в продолжающейся реальной жизни, однако катарсиса не происходит. Фиксируется лишь момент отказа от претензий друг к другу: «Черное пальто», «Материнский привет»,

[1] *Петрушевская Л.* Как много знают женщины. Повести, рассказы, сказки, пьесы. М., 2014. С. 260.

«Фонарик». В сюжете рассказа «Черное пальто» блуждание по воображенному посмертному миру дают воображенный опыт страха перед иномирием, а потом и возвращают к поиску сосуществования с невыносимой казалось бы действительностью. Галлюцинативные (похожие на сновидение) ночные блуждания сопровождаются видением – встречей в чужой квартире с готовой к смерти женщиной (держащей горсть таблеток, чтобы уйти от не любящих и не ценящих близких). Обида на покинувшего семью мужа, на детей стала ответной нелюбовью к ним и намерением отказаться от жизни («Мое имя скоро напишут масляной краской на железной дощечке… Скоро я улечу и увижу себя сверху»[1]). На границе жизни и небытия происходит новое восприятие частного несчастья в свете страшащей огромности нежизни. Бессилие и неоцененность в малом круге жизни не снимается, а многократно усиливается в масштабах бытия. На время горения спички (даже не свеча – устойчивый символ духовного озарения) возникает иное восприятие пережитых явлений: «…выпадение памяти прошло. Теперь я вспомнила всю свою жизнь и считаю, что была неправа»[2]. Атрибуты чудесного незначительны – спичка, посмертная записка, в которой на листке то появляются, то исчезают буквы, фиксирующие подлинное отношение к трагической ситуации безнадежности. Записка, которая не была написана, выразила другое отношение к трагической ситуации – не претензии к близким, а покаяние в слабости, в том, что оставляет детей в жестокой реальности (сама проявляет жестокость и равнодушие): «Больше так не хочу, дети, люблю вас».

Встреча с посланцем посмертного мира (точнее – обретшим знание о посмертном мире) дает героине рассказа новое понимание своей жизни. Образ иного мира конструируется по семантике переходного пространства и архетипические символы модернизированы: образ дороги, проводники – не призраки, а мужчины в машине, спасение в обычном многоэтажном доме, спасительная комната, где происходит встреча с женщиной, похожей на призрак, но призраком еще не ставшая, происходит в том же пространстве города, из которого собиралась исчезнуть героиня рассказа. Получение волшебного дара (спичек) не от призрака, а от вернувшейся к детям и жизни женщины. Обретение знания запечатлено в рассказе в странных свойствах реального

[1] *Петрушевская Л.* Как много знают женщины. Повести, рассказы, сказки, пьесы. М., 2014. С. 288.

[2] Там же. С. 287.

предмета: девушка находит в своей одежде записку, которая не то была написана при подготовке к самоубийству и лежала на столе, когда девушка заснула (впала в измененное сознание), не то записка оставалась «пустой», теперь же чудесным образом на ней проявились слова покаяния перед матерью. Чудесное входит в рассказ как нарративный прием, условность, мотивируемая временным изменением сознания персонажа. Героиня возвращается к восприятию действительности, вспоминает о причинах, толкавших к самоубийству (брошена любимым, родители кажутся равнодушными и бессильными помочь). После обретения опыта в расширенном сознании она поняла отношение к себе не как вину, а как бессилие близких изменить разнонаправленные условия жизни, в которых одна частная беда растворяется во множестве частных бед. Речь идет не об оправдании или прощении, а о понимании похожести других на самое себя, понимание общей подавленности людей потоком жизненных трудностей, что отдаляет от сочувствия и помощи: «И увидела, что там, в той жизни, за стеной храпит ее больной дедушка, а мама лежит на раскладушке поблизости от него, потому что он тяжело заболел и все время просит пить»[1].

Преображения не возникает, так как понимание не меняет обстоятельства, но снимает претензии к жизни. Занятая заботой мать чувствовала беду дочери, но бессильна спасти и своего больного отца, и одинокую дочь. Войдя в комнату, где дочь укрепляла петлю, она рассказывает страшный сон, где рука дочери тянулась к ней с просьбой помочь («Я плакала во сне»), – это и есть возможная степень соучастия – разделить страдание.

«Видение» героини следует сюжету посещения загробного мира, и это архетипические следы сознания, выстраиваемые не встречей с иномирием, а логикой коллективного бессознательного и логикой самоанализа. И в «ином мире» она видит образы одиноких, несчастных и отчаявшихся (женщину, жившую в том же городе, но не известную героине). Сострадательное внимание к людям в «черном пальто», опыт чужого страдания и способ его преодоления в смерти – в саване, в «черном пальто» – не утешает, а множит понимание безнадежности жизни, но дает абсурдный образец заботы о близком, о жестоком бытии.

> Этот кто-то тихо стоял перед ней и жалел ее, и хотел поддержать, но она не могла видеть и слышать и не желала говорить с ним, слиш-

[1] *Петрушевская Л.* Как много знают женщины. Повести, рассказы, сказки, пьесы. М., 2014. С. 287.

ком у нее болела душа, она любила своего жениха и только его, она не любила больше ни маму, ни деда, ни того, кто стоял перед ней той ночью и пытался ее утешить.

И в самый последний момент, когда догорал последний огонь ее записки, она захотела поговорить с тем, кто стоял пред ней внизу, на полу, а глаза его были вровень с ее глазами…[1]

В этом, как и во всех рассказах Петрушевской, наррация восстанавливает коллективную логику: принятие невыносимости жизни, возвращение в жизнь без надежды, но с пониманием нового способа существования. Нарратор «договаривает» исход фантастической встречи с *привидением* в границах реальности: женщина, с которой встретилась героиня, не призрак; «на другом конце города», неизвестная героине, она лишь призрак для других, занятых собой людей, но она существует, и ее тоже спасает встреча с чужой бедой, не помощь, а отражение своих трагедий в чужих. Женщина дает спички девушке, рассказывает ей об изменении своей оценки бегства из жизни и фабульно – спасает себя от самоубийства: выплюнула горсть таблеток, прополоскала горло и пошла в детскую «просить прощения» у спящих детей.

Поскольку обстоятельства жизни не меняются, героини не избавлены от неразрешимых проблем, дидактика наррации сглаживается, оставляя трагизм авторского миропонимания. Жизнь продолжается, бегство в миры «иных возможностей» не произошло, но сама причина бегства в иллюзии спасения остается «песней» восточных славян, их частной мифологией.

Такая трактовка «таинственного» у Петрушевской вновь обращает к Тургеневу. При внешнем несходстве писателей-реалистов сближает изображение фантастических ситуаций как плода воображения, выводящего человека за границы рационально объяснимой и непреодолимой причинности. Трансгрессия сознания обусловливает нарративную трансгрессию, задача которой – не прорыв в трансцендентные или сюрреалистические сферы бытия, а выражение интенции человека за границы детерминированности. Конечно, авторское мироощущение различно, что определяет модальность повествования о воображаемой самореализации персонажей. У Тургенева тонко чувствующий герой ощущает бытийную стихию, равнодушную к отдельной человеческой

[1] *Петрушевская Л.* Как много знают женщины. Повести, рассказы, сказки, пьесы. М., 2014. С. 289.

жизни, у Петрушевской – безжалостность материальной жизни осложняется безжалостностью социального устройства, отношений между людьми, равными жертвами бытия. «Другой – это ад», – можно сказать и о героях Петрушевской, но в отличие от модернистского экзистенциализма Петрушевская оставляет человеку возможность бессильного сопротивления отчаянию, абсурдную иллюзию «бессмертной любви» и к другим, и к жизни как таковой.

«Таинственные повести» Тургенева изображают образы сознания персонажа, предрасположенного к трансгрессии, к ментальному преодолению границ эмпирического мира либо к воображаемой встрече с явлениями иной реальности в границах земного мира. Это онтологическое прозрение, вызванное смутным состоянием души. Интенция к необъяснимому и невозможному близка персонажам Тургенева и Петрушевской, стремящихся к реализации желаний и идеалов. Воображение преодолевает детерминированность, создает образ реализованных стремлений или образ возможного варианта жизни, возможности прожить неугаданное раньше («Клара Милич», «Песнь торжествующей любви», «После смерти»). Называя «таинственные рассказы» «фантазиями», Тургенев фиксирует их как порождение воображения персонажей, близких автору. Петрушевская называет ранние рассказы о чудесных видениях персонажей «песнями», это «воспевание» чуда как возможности, присущее индивидам с общим бессознательным. Рассказы Петрушевской воспроизводят выраженное в индивидуальном массовое сознание, потому ее «фантастические рассказы» близки фольклорному жанру «былички». В фольклоре быличка – это рассказ о встрече с чудесным, потусторонним наяву, такой рассказ объяснял не потусторонность, а реальность с помощью странных событий, в которых люди временно получали необычные возможности[1]. В быличке обытовляется чудесное, чудесное дает надежду, а не страшит. В рассказах Петрушевской нет предупреждения, оберегающего от власти неких вредоносных сил (следы мифологического страха перед стихией хтонического мира), зато в сюжетах таких рассказов человек обретает таинственно открывающиеся возможности, соответствующие его желаниям или целям («Дом с фонтаном» – спасение дочери, «Новый район» – убийство ненавистной жены, «Сын Посейдона» – желание отдохнуть от напряженной и скудной жизни и др.).

[1] *Ефимова Е. С.* Основные мотивы русских быличек. Опыт классификации. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/efimova7.htm

Разгадывание тайны прошлого, потому что прошлое не оставляет героя в настоящем, побуждает выходить за границы рационалистической логики, мифологизировать прошлое, смешивать образы прошлого с эмпирической реальностью, лежит в основе сюжета таких рассказов Тургенева, как «Странная история», «Сон», «После смерти». Вина за неготовность к встрече со странным явлением или человеком в прошлом рождает иллюзию варианта хода событий и не гармонизирует, а усиливает тревогу по причине невозможности верификации воображаемого иного проживания ситуации («Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич»). Выход за пределы рационалистической логики, за границы эмпирической детерминированности – контакт с исчезнувшим прошлым, воображаемое новое проживание прошлой жизненной ситуации не отменяет вину за неготовность к встрече с необычным. Персонаж существует параллельно в двух реальностях: воображения и действительности.

У Петрушевской часты подобные типы мистических рассказов. Но для мистических рассказов Петрушевской важна эстетическая функция фантастики, которая дает отстранение от реальности, преодоление непосредственного ужаса бытия.

Сама Петрушевская прокомментировала эстетику и поэтику своих «псевдофантастических» рассказов в эссе «Возможность мениппеи» (2000)[1]. Иное название эссе – «Мениппея. Заметки к докладу на конференции “Фантазия и реальность”», в нем объясняются причины обращения к фантастике и техника введения фантастики как художественного приема, а не как модели многомерной реальности. Петрушевская соединила эпизод собственной жизни (поездка на симпозиум о фантазии и реальности), рассказ о видении в разрушенном землетрясением городе, условный сюжет о смерти старого человека как переходе в рай и размышления о мениппее как жанре воображаемого путешествия в иной мир (метатекстовый сюжет).

В рамочной истории описан ужас, который испытала рассказчица, когда ее вез в гостиницу после банкета пьяный и лихой водитель. В состоянии опьянения он реализовывал свои мечты преодолеть ограниченные возможности: он воображал себя на горной трассе гонщиком «Формулы 1», ему нужны были свидетели (восхищенные ценители), и

[1] *Петрушевская Л. С.* Три путешествия. Возможность мениппеи // Октябрь. 2000. № 3. Текст приводится по электронной версии сборника «Два царства». URL: https://litra.pro/dva-carstva-sbornik/petrushevskaya-lyudmila/read/4

он совершил невозможное – довез героиню до гостиницы, избежав аварии и гибели. В комментариях Петрушевской, это первая потребность в фантастическом – способ ментально возвыситься над реальностью, хотя бы временно, чтобы продолжать жизнь с минимальной свободой и с сознанием невозможности осуществиться. «Маленькое расстояние между жизнью и смертью видится человеку в редкие минуты его жизни… тогда он редко сворачивает с пути», совершает разумный поступок, примиряясь с нереализованностью. Но остаётся тайной желание прожить жизнь «в других возможностях», возвыситься над обстоятельствами, «и эта мечта осуществлялась только ночью, в дождь, в пьяном виде и по горной дороге… пьяный и бесстрашный человек, ждал, чтобы устроить главные гонки своей жизни». Когда сознание возвращается к пониманию причинности действительности, человек возвращается к унижающей его обыденности: «…прошла ночь, и утром за завтраком… Он выглядел тусклым, бледным…».

Та же причина обращения к фантастике в творчестве – проиграть невозможное, чтобы освободиться либо от страха перед действительностью в воображении возвыситься, либо спрятаться от ужаса реальности в иллюзии. Жанр новеллы закрепил неожиданное изображение предела реальности, чтобы в тексте выплеснуть ужас: «выскакивала на опасную дорогу и гнала вперед на дикой скорости, пугая своих случайных пассажиров (вас, читатели!)».

Второй тип фантастического, напротив, – вообразить посмертный мир как спасительный, погрузиться в иллюзию как компенсацию ужаса реальности: «рассказать себе самой», игрово убедить себя и читателя в наличии гармоничного мира. Во время поездки с лихачом героиня-рассказчица в измененном сознании оказывается в странном городе, который привиделся с дороги как оазис спокойствия. И этот оазис описан как ирреальное место нежизни, хотя даны детали (в финале), которые объясняют пустоту города последствием землетрясения. В опустевшем городе героиня-рассказчица входит в дом покоя, тишины и как будто встречает его обитателей: молодую женщину Санту со старым отцом; они ждут появления матери Санты. Петрушевская стирает определенность модальности изображаемого, тайна изображенного вызвана тем, что равно мотивированы и «отражение», и «воображение» героини-нарратора. Видение поддерживается словами («представилось»), но воссоздано с предметной подробностью, создающей ощущение подлинности, материальности. В сознании рассказчицы со-

храняется понимание, что здесь – пространство гибели, смерти, оно в вещно-предметных деталях, существующих в атмосфере безжизненности. Покой, завершающий и продолжающий ужас после конца ужаса реальности. Но совершенно реальны и образы хозяев дома (в финале окажется, что они-то и погибли во время землетрясения). И рассказчица вступает в диалог с Сантой, кажущейся истинно живой в мире безмолвных вещей.

> Мне вдруг представилось, что здесь конец мира. Именно тут завершается все, в том числе и жизнь.
>
> Я стала говорить о том, что я счастлива, когда вижу людей, у которых все хорошо. Я рада, что есть на свете такие люди, они живут в покое и тишине, в прекрасном доме.
>
> Санта посмотрела на меня с сомнением и что-то как будто хотела сказать, видимо, чем-то разбавить мои похвалы, но промолчала.

После странной, но воспринимаемой как действительность встречи рассказчица узнает, что Санта погибла, а ее мать осталась жива, и свидетели помнят до сих пор, как она кричала над развалинами школы: «Раскопайте мне Санту». В этой истории мир переворачивается в воображении: смерть принимается за жизнь, а жизнь трактуется как движение к встрече, к смерти тех, кто еще жив. Виде*н*ие рассказчицы – мнимое посещение посмертного мира, где спасение от смертельно опасной гонки жизни, но покой и счастье возникают тогда и там, где кончается жизнь. Фантастическое допущение выражает иллюзорное преодоление невыносимости реальной жизни.

Третья побудительная причина обращения к воображению иной реальности – осмысление смерти. Странное путешествие старого человека, оставленного женой и детьми, даже котом Мишкой, его выход из дома в некий луг (с розами и яблоней), где безлюдье, но покой и счастье – это нарративная версия смерти как ухода из малого дома в Дом вечности, т.е. нежизни, смерть как выход за границы бытия – это текстовая иллюзия, условность, художественный эвфемизм.

Три истории сопровождаются размышлением автора о поэтике фантастического, которому Петрушевская отказывает к воссозданию иных реальностей, т.е. отказывает фантастике в онтологической основе. Фантастику Петрушевская сводит к наррации о воображаемом, а не к изображению тайных миров. Она возводит нарративную фантастику к традиции мениппеи, менипповой сатуре, где изображался не переход из одной реальности в другую, а переход от образа реальности к обра-

зам воображения, заостряющим возможности действительности. В концепции Петрушевской повествовательный трансмарш может быть разных видов. «Явный трансмарш» – когда автор прямо говорит о переходе (как у Данте, когда Вергилий говорит, снимая тайну: «Я не человек, я был им… Иди за мной»). «Трансмарш тайный» – когда герой (и читатель) не подозревает о переходе в мнимую инореальность. Наконец, «можно смешать все типы трансмарша, повествование начинается на этом свете, но безо всякого объявления вдруг оказывается на том. Нечто вроде путешествия, нормального путешествия. Это такая игра с читателем. Повествование-загадка. И свои жуткие, странные, мистические истории я расскажу, ни единым словом не раскрывая их тайны… Я спрячу ирреальное в груде осколков реальности».

Общее в мистических рассказах Петрушевской – психологическая основа странных (отличных от привычных) – новеллистических ситуаций. Непереносимость обыденных условий жизни: материальных, частных отношений (семейных, ближней среды) – порождает психические состояния сознания, не справляющегося с действительностью нелюбви, обмана, невнимания, так и столкновение с онтологическим абсурдом – смертью, болезнью. Упование на иную жизнь, частные иллюзии людей (программное и провокационное название одного из циклов – «В садах других возможностей») рождает фантазийный вариант разрешения жизненных ситуаций в соответствии с желаниями и даже идеалами носителя фантазий.

Субъект фантазий – во-первых, персонаж в состоянии измененного сознания, выхода из обычного восприятия действительности (трансгрессия), при этом необычность чувственно воспринимаемых образов и состояний сопровождается рефлексией самого субъекта, ментально объясняются. Во-вторых, субъектом фантазий у Петрушевской делается нарратор, рассказывающий о странном происшествии, нарушающем привычное течение жизни, и объясняющий странное событие причинами, которые нереальны, но в которые хочет верить человек. При этом сознание не мифологизировано тотально, оно существует в наличной действительности, но временное допущение позволяет выдержать неотменимость реального абсурда. Можно назвать фантазийное допущение в изображении совершенно реальных, но непреодолимых обстоятельств временной рекреацией. Сознание персонажа или рассказчика находит обоснование иных вариантов жизни в моделях массовой (пост-архаической) мифологии, убеждающей, что вне профанного мира наличествуют и логика, и справедливость, и идеальные

отношения между людьми, что некая скрытая от людей сила может в предельных ситуациях вмешиваться в действительность.

У Петрушевской формы сюжетной фантастики представлены в жанровых законах новеллы и рассказа. Новелла на первый план выводит психологический сюжет, основа которого – слом сознания персонажа, материализующийся в необычных поступках (подлинных или воображаемых). Новеллистическое повествование имеет модальность достоверности, лишь некоторые детали, упоминающиеся в наррации, дают мотивировку повествования как видения, сна, галлюцинации, воображения. Рассказ же у Петрушевской основан на воспроизведении подлинного события, но получает мотивированность таинственной причиной. В рассказах важно не только изображение сознания персонажа, но и сознания рассказчика, анонимного и амбивалентного. Это «голос народа», оценивающий опыт одного из «своего круга» позитивно или негативно, объясняя его ситуацию и реальными условиями жизни, и вмешательством таинственной воли.

Сама Петрушевская в форме рассказа на первый план ставит не изображаемое событие, а событие рассказывания, т.е. сознание рассказчика, его фантастическое объяснение реальности: «рассказ – не сюжет. Это текст»[1]. В «Ответах на вопросы для диссертации» она признается в условности фантастического допущения рассказчика: «Голос рассказчицы – это и есть голос автора. Но мы нередко слышим, как рассказывают якобы одно, а на самом деле совершенно другое…»[2]. О нарративной функции фантастического как версии тайного при сокрытости явного она говорит постоянно:

> Я иногда даже говорила голосом коллектива. Голосом толпы и сплетни (рассказы были театром) <…> А голос коллектива – он не доверяет никому и никогда <…> по-людоедски бесчеловечен. Так сказать, голос здравого смысла. Этот глас народа всегда поймет все скрытое. Оборвет все нежное и беззащитное. Всюду заподозрит стремление к выгоде – и никому не поверит; он жестоко разумен и ясно видит плохой прогноз. Никакой жалости[3].

---

[1] *Петрушевская Л. С.* «Записывайте мысль. Второй раз не пришлют…» Интервью // Санкт-Петербургские ведомости. 2018. 15 октября. URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/lyudmila_petrushevskaya_zapisyvayte_mysl_vtoroy_raz_ne_prishlyut

[2] *Петрушевская Л. С.* Девятый том. М., 2003. С. 305.

[3] *Петрушевская Л. С.* Лекция о жанрах // Петрушевская Л. С. Девятый том. М., 2003. С. 322.

В рассказе высвечивается оценка, «урок» действительности, извлекаемый из реальной ситуации, преображенной мистической интерпретацией рассказчика. В такой интерпретации проговаривается желаемое и должное, что не обнаруживается в реальности.

Допущение чуда не умаляет человека, но и не возвышает. Неиллюзорность коллективного сознания в голосе рассказчика проявляется в том, что норма показывается как проявление другой возможности, подробностями, оговорками, дающими право трактовать сюжет как сновидение, галлюцинации, фантазии, вызванные физической или душевной болью. «Автор подкинет немного слов. Подлинных слов, и на них можно будет выстроить совсем другое повествование. Особенно важны эти фразы в конце»[1]. В рассказе «Бог Посейдон» героиня, вернувшись в Москву из курортного рая, где поверила в иллюзию чужого возможного счастья, «узнала, что Нина вовсе никуда н переселялась, а просто год тому назад утонула вместе со своим маленьким сыном <…> вблизи тех самых берегов, где только что я гуляла, ни о чем не подозревая». И картина счастливой жизни Нины в достатке и заботе таинственного покровителя предстают как сочувственное воображение рассказчицы, которая сама устала от жизненных забот и которой «представлялось, что так и надо, все предоставить своему течению, не бороться, опустить руки, и тогда будешь дышать под этой водой, и тебя примет бог Посейдон и не так уж плохо поселит…»[2].

Иная задача в новелле: «Новелла должна вызывать шок <…> Второе дно, наличие некой загадки. Какая-то зыбкая позиция рассказчика», создающая потрясение событием, рождение сопереживания, временного доверия таинственному восприятию события. Роль автора в рассказах (как в новеллах с помощью сюжета) – преодолеть безысходность, освободиться от ужаса, и читателю передать не ужас, не назидание, а сбив логики, столкновение реального и возможного, чтобы вывести читателя из безвыходности к иллюзорному должному.

> …не стремиться пробуждать чувства, а иметь возможность самому уйти от этих чувств. Быть их пленником, пытаться вырваться, наконец, что-то написать и освободиться. <…> Главная движущая сила новеллы – скрытое, почти не слышное сострадание[3].

---

[1] *Петрушевская Л. С.* Лекция о жанрах // Петрушевская Л. С. Девятый том. М., 2003. С. 322.

[2] *Петрушевская Л. С.* Собрание сочинений: в 5 т. Москва; Харьков, 1996. Т. 2. С. 86.

[3] *Петрушевская Л. С.* Лекция о жанрах. С. 330–331.

В *новеллах* с сюжетом воображаемого преодоления обстоятельств реальности фантастическое объясняется галлюцинативными видениями персонажей, возникающими либо как муки вины (подобно некоторым рассказам Тургенева), либо как бегство в иллюзии от невыносимой действительности, либо как чудесное спасение близких: «В маленьком доме» (1990); «Новый район» (1990); «Жена» (1990); «Бог Посейдон» (1993); «Два царства» (1993); «Дом с фонтаном» (2000). Например, убийство жены в рассказе «Новый район» не то совершено и мучает героя несмотря на отсутствие улик, не то оно совершено в воображении, а на самом деле жена исчезла необъяснимо для героя. Верификация невозможна, и потому образы воображения мучительны не менее, чем страдания от реальной холодности жены.

Другой тип – это *рассказы* (былички), в которых мистическое вводится нарратором, носителем «молвы», низовой урбанистической мифологии. В них необычное разрешение жизненных ситуаций объясняется вмешательством (помощью) таинственной силы или существа из потустороннего мира. Часто *иной* мир предстает как посмертная реальность, в которую временно погружается персонаж, оказавшийся в неразрешимой ситуации. В таких рассказах возникает трансформированная опора на жанр видений, на сюжет путешествий в загробный мир с получением какого-то нового знания, помощи предков: «Материнский привет» (1990); «Случай в Сокольниках» (1990); «Рука» (1990); «Луны» (1993); «Тень жизни» (1993); «Фонарик» (1995); «Черное пальто» (1995); «Чудо» (1995); «Лабиринт» (1999); «Дом с фонтаном» (2000); «Черный пудель» (2002). Деление условно, потому что с одном рассказе может совмещаться новеллистическая фабула спасительных действий и наррация, объясняющая ситуацию логикой мифа, встречей с чудесным (например, «Дом с фонтаном»).

Поэтика Петрушевской основана не столько на необычном (новеллистическом) событии, таинственность которого объясняется измененным сознанием персонажа, принимающего возможное и желаемое как действительно совершающееся, преодолевающее власть реальных условий жизни. Чаще таинственное вносится нарратором, выстраивающим реальную ситуацию по логике и фантазии самого рассказчика, вносящего мифическую причинно-следственную связь и разрешение события.

Но у Петрушевской, в отличие от Тургенева, фантастическая модальность возникает и как прием авторского иносказания, что близко к сказкам. В них таинственное объясняется обостренным восприятием

персонажа, а в сюжете показан приход к рациональному решению, исправлению прежнего образа жизни. Такие рассказы имеют не только рационалистические объяснения, но и назидательность, аллегоричность. Игровое использование мистических ситуаций лишает наррацию амбивалентности, сводя миромоделирование к «примеру», притче. В рассказа «Отец» (1989); «Анна и Мария» (1993); «Две сестры» (1993); «Котенок Господа Бога» (1993); «Мистика» (1993); «Принцесса белоножка» (1993); «Гигиена» (1995); «Дедушкина картина» (1996); «За стеной» (1996); «Секрет Марилены» (1996); «Золотая тряпка» (1996); «Глюк» (2000); «В доме кто-то есть» (2000); «Новая душа» (2000); «Завещание старого монаха» (2000); «Измененное время» (2003); «Маленькое и еще меньше» (2007) и др. остается опора на воспроизведение стереотипов сознания, которыми наделяются как персонажи, так и нарратор, нейтрализуется как острота новеллистической ситуации, так и стилизация массовой речи, преобразующей действительность.

Рассказы с фантастическим сюжетом Петрушевская отказывалась причислять к фантастической прозе, к магическом реализму («Фантастов я вообще не читаю») и утверждала, что в ее рассказах без фантастики ужаса больше, чем в «страшилках». Ситуации встречи героев с чудесным или загробным миром она использовала как «сюжетный ход»: «…тема смерти – она главная тема всей мировой литературы. Реинкарнацию же я использовала как сюжетный ход»[1].

Рассказы с мистикой она называет «городскими страшилками» («Песни восточных славян» относит к художественной имитации фольклорных произведений и ссылается на «Песни западных славян» П. Мериме). Из фольклора и «поэзия страха, снов, кошмаров. Это же песни!»[2]. Это признание подтверждает трактовку мистического в рассказах не как выражение онтологических прозрений, а как психологическое остранение, необходимое для преодоления отчаяния от реальности.

В обращении к фантастическим дискурсам Петрушевской можно заметить эволюцию. Вначале она обращается к фантастической наррации для введения голоса народа – рассказывания, объяснения реальности сверхъестественными причинами. Отсюда смешение достоверности, натуралистичности и фантастического. «Песни восточных славян» – рассказы 1970-

[1] *Петрушевская Л.* “Perpetuum mobile”. Интервью // OFF THE RECORD. 2013. 10 октября. URL: https://petrushevskaya.livejournal.com/120378.html

[2] *Петрушевская Л. С.* Ответы на вопросы для диссертации // Петрушевская Л. С. Девятый том. М., 2003. С. 305.

х гг. – менее пессимистичны, чем реалистические рассказы, в которых нет включения чудесного как преодоления обстоятельств. Затем возникают *новеллы* с мистикой, вызванной измененным сознанием (галлюцинацией) персонажа, мистика детерминируется как ментальный и эмоциональный процесс, призванный освободить от неразрешимой ситуации, как бегство от реальности – циклы рассказов 1980–1990-х гг. «В садах других возможностей», «Где я была». С 1990-х гг. более интенсивно использование жанра сказки-притчи, параболическое, игровое повествование.

Погружение в иллюзорную инореальность возвращает к норме либо изображением осуществленных возможностей, либо изображением ада как «кромешного», после которого возвращение к нормам действительности становится потребностью. «Это вообще лежит в основе искусства (должно лежать) как антитеза реальности, хаосу», но прямую дидактику Петрушевская отклонят: «Назначение литературы? Мессианское – не надо, хватит. Достаточно. Но: как повод к немедленному размышлению о жизни, может быть? Или к долгому?»[1].

Фантастические сюжеты воплощают авторскую стратегию Петрушевской: заострение вопросов о жизни и сочувственный диалог автора с персонажами, нарраторами (в конечном счете – с читателями), которые расположены к мифам о возможности чудесного преодоления дисгармонии жизни. Жизнь амбивалентна, в жизни есть все – и счастье, и ужас, но не в ином мире спасение. Фантастические заострения толкают к осмыслению, а не к страху или упованию на чудо, на переход в лучший мир.

Рассмотрение поэтики мистических рассказов Петрушевской сквозь призму художественного опыта Тургенева позволяет прояснить схождение и различие. Хотя оба обращались к воспроизведению архаической веры в мистику («Бежин луг», «Стучит!» и «Песни восточных славян»), в художественном наследии как Тургенева, так и Петрушевской открываются персоналистские причины интенции к сокрытому, неразрешимому. У Тургенева и у Петрушевской расширение сознания вносит тревогу, так как ставит человека перед обстоятельствами более грандиозными по сравнению с социальными и личными; открытие бездны потрясает сознание, как и возвращение в реальность. Фантастическое высвечивает должное, но подводит к пониманию невоплощенности должного. Поэтому, как у Тургенева, в прозе Петрушевской ряд миметического реализма соседствует с рядом произведений, где создается образ «садов иных возможностей».

---

[1] *Петрушевская Л. С.* Ответы на вопросы для диссертации // Петрушевская Л. С. Девятый том. М., 2003. С. 306.

ТУРГЕНЕВ В XXI ВЕКЕ: «ДВЕ ЖЕНЩИНЫ» В. В. ГЛАГОЛЕВОЙ КАК ЭКРАНИЗАЦИЯ ПЬЕСЫ «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ» И. С. ТУРГЕНЕВА

Е. О. Третьяков

Национальный исследовательский
Томский государственный университет

Последний, как оказалось впоследствии, завершенный фильм Веры Глаголевой «Две женщины», вышедший в 2014 г.[1], будучи снят «по мотивам пьесы И. С. Тургенева “Месяц в деревне”», как указано во вступительных титрах, представляет собой замечательный пример бережного и максимально корректного обращения к литературному произведению средствами иного вида искусства. Тонкая, акварельно-изящная, «ажурная», как характеризует ее Евгений Хакназаров в рецензии для сайта «Фонтанка.ру»[2], картина приглашает в мир хорошего вкуса и интересных впечатлений, и пусть присущие манере Тургенева полутона и недоговоренности, апеллирующие к культурному опыту читателя, оказались кое-где спрямлены и излишне явно визуализированы (что, пожалуй, неизбежно в случае киноадаптации), возраст героев очевидно превышает заявленный в тексте (за исключением Никиты Волкова, которому на момент съемок шел тот же 22-й год, что и его персонажу, и Андрея Заноги, в 8 лет игравшего 10-летнего Колю), а костюмы отражают скорее не начало 1840-х гг., когда происходит действие пьесы, а следующее десятилетие, когда она была опубликована, все же создается полное ощущение погружения в камерную драму, волею автора имевшую место в середине XIX столетия. Впрочем, обо всем этом не раз было сказано в хотя и не многочисленных, но и не вполне скудно представленных рецензиях на фильм; цель же настоящей статьи есть попытка ответить на вопрос, является ли картина Ве-

---

[1] Работа над драмой «Не чужие», премьерный специальный показ которой состоялся на фестивале «Кинотавр» в 2018 г., была завершена продюсером Натальей Ивановой.

[2] *Хакназаров Е.* Смешная драма прекрасных людей: «Две женщины» Веры Глаголевой // Фонтанка.ру. URL: https://calendar.fontanka.ru/articles/2065

ры Глаголевой оригинальным художественным заявлением режиссера либо же представляет собой буквалистское воспроизведение замысла тургеневской «комедии в пяти действиях», конечно, при расхождениях в конкретных деталях.

Разумеется, первое, что обращает на себя внимание, – это номинация фильма: «Месяц в деревне» сменился «Двумя женщинами», что отчасти соотносится с замыслом самого Тургенева, для которого это произведение было своего рода актом творческого самосознания. Творческая история «Месяца в деревне», та активность, с которой Тургенев боролся с театральной цензурой, меняя названия с первоначального «Студент» на «Две женщины», а затем – на окончательный вариант, под которым пьеса, написанная в первой редакции в 1848 г., и вышла в свет в 1855 г., и, по сути, создавая новые варианты комедии, подтверждают то, что это многострадальное сочинение для сцены было одним из первых опытов тургеневского публичного вероисповедания. Действительно, писатель изначально планировал назвать свою комедию «Студент», чем «уже с самого начала пьесы определяется социальная природа цельности, непосредственности, естественности Беляева» (2, *641*) как героя-разночинца, однако ужесточение цензуры после дела петрашевцев привело к тому, что она была запрещена. Осенью того же 1850 г. Тургенев вновь пытается опубликовать пьесу, уже под названием «Две женщины», перенеся акцент «с общественной проблематики на психологическую: возобладал “бродячий” мотив соперничества двух женщин в любви, что и обусловило, вероятно, перемену заглавия пьесы» (2, *644*), однако «название “Две женщины”, очевидно, не соответствовало замыслу Тургенева. Поэтому оно заменяется на “Месяц в деревне”, хотя в сущности все события в комедии происходят лишь в последние дни месяца, проведенного в деревне студентом Беляевым» (2, *646*). Почему же номинация «Две женщины» «очевидно» не соответствовала авторскому замыслу?

В попытках ответить на этот вопрос С. Н. Потапенко утверждает, что «парадокс этой пьесы состоит в том, что именуется она “Месяц в деревне”, а события в ней разворачиваются в течение четырех дней. Хронотоп, заявленный в названии, становится важнейшим содержательным центром пьесы, а несоответствие временного обозначения в заглавии и реальности сценической хронологии – значимым драматургическим приемом», ибо «пространство пьесы дышит, светится, обволакивает летней негой. Вопрос лишь в том, способна ли гармония при-

роды спасти человека от душевных метаний, и что такое человек в тождественности самому себе и своему естеству. В поисках ответа Тургенев проводит людей через испытание любовью», что приводит к тому, что, «включив прошедший отрезок времени в название пьесы и придав ему важное мотивационное значение, Тургенев по сути дела обратился к организации драматургического материала на основе принципа аналитической композиции, когда завязка событий отнесена в прошлое, а непосредственное сценическое действие представляет развитие последствий и осмысление причин».

Нельзя не согласиться с этим, тем более, что далее исследователь говорит о том, что «тургеневская прозрачность и четкая определенность причинно-следственных связей неукоснительно приводит к убеждению в трагичности бытия, в его враждебности по отношению к человеку, где даже любовь не спасает, а губит, не озаряет счастьем, а разрушает душу»[1]; поистине у Тургенева трагическая разрушающая любовь есть проявление трагичности мироустройства, что отражает космоцентричность, являющуюся одной из констант эстетического сознания писателя и сближающую его с мироощущением Ф. И. Тютчева, с одной стороны, и И. А. Бунина – с другой. По словам Е. Сальниковой, «Ракитин и Беляев уезжают, но кому становится от этого легче? Разомкнутому миру соответствует разомкнутый, без конца и края, конфликт. А бездонность конфликта замешана еще и на иррациональном ощущении, что жизнь вообще не бывает иной, что конфликт из жизни невозможно изъять ни на мгновение. И даже нечего к этому стремиться. Стоицизм тут сливается со скепсисом, мудрость − с безверием»[2]. Название есть манифестация космоцентризма Тургенева при подчеркнутой камерности действия, и потому такой заостренно «антропологический» его вариант, как «Две женщины», действительно «очевидно» не соответствовал субстанциальным основам авторского в*и*дения.

Вместе с тем в исследовательской традиции бытует мнение, что в центре произведения – соперничество двух женщин за любовь молодого человека; первым на это указал Е. Цабель, впоследствии Л. П. Гроссман обратил внимание на сходство «Месяца в деревне» и пьесы Бальзака «Мачеха», а Л. М. Лотман расширила список произведений, возможно, повлиявших опосредованно или прямо на формиро-

[1] *Потапенко С. Н.* Природа конфликта в драматургии И. С. Тургенева: дис. … канд. филол. наук. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/po/ta/pen/ko/index.htm

[2] *Сальникова Е.* Конфликтный путь // Современная драматургия. 1999. № 2. С. 155.

вание замысла Тургенева показать борьбу женщин в качестве главной движущей силы драматического конфликта[1]. Правомерность подобной позиции недвусмысленно подтверждается рассмотрением самого автора возможности назвать свою пьесу «Две женщины», пусть это намерение и осталось неосуществленным.

Именно это выносится на первый план в экранизации, что отмечено в рецензии Е. Ухова для сайта “Film.ru”, пусть и довольно спорной в отношении интерпретации отдельных деталей фильма: «Актерски фильм решен на очень высоком уровне – заглавные две женщины, словно пара кружащихся вокруг друг друга звезд, затягивают своей мощной гравитацией самых разных мужчин, обжигают их, управляют их мыслями и движением, оставаясь при этом занятыми лишь самими собой. К финалу режиссурой картина набирает уровень драматизма, не стыдный на фоне литературного первоисточника»[2].

В статье Э. Деменцовой для российского издания «The Hollywood Reporter» присутствует еще одно верное наблюдение: «Это заглавие намекает не только на выбор, перед которым оказался студент Беляев (**Никита Волков**), неопытный в любовных делах, но также на двойственность женской натуры. В давно не юной Наталье Петровне (**Анна Астраханцева**) борются жена-мать с женщиной, разум – с чувствами, прожитые годы – с запоздалой любовью»[3]. На это и указывал сам Тургенев, говоря в письме М. Г. Савиной, что «все дело в Наталье Петровне…»[4], и обращали внимание исследователи творчества писателя, отмечая, что «внешний конфликт пьесы “питается” глубокими внутренними противоречиями душевной жизни одного персонажа − Натальи Петровны. Развитие любовного чувства Ислаевой и является сюжетным центром пьесы. <…> В процессе самопознания Наталья Петровна открывает темные бездны своей души. Результат ужасает ее.

---

[1] *Zabel E.* Iwan Turgenjew als Dramatiker // Literarische streifzüge durch Russland. Berlin, 1885; *Гроссман Л. П.* Театр Тургенева. Пг., 1924. С. 18–19; *Лотман Л. М.* Драматургия Тургенева и ее место в истории русской драматической классики // Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 178.

[2] *Ухов Е.* Рецензия на фильм «Две женщины» // Film.ru. URL: https://www.film.ru/articles/vlyublennyy-turgenev

[3] *Деменцова Э.* «Две женщины» с Рэйфом Файнсом // The Hollywood Reporter: Российское издание. URL: http://thr.ru/cinema/recenzia-dve-zensiny-s-rejfom-fajnsom

[4] Тургенев и Савина. Письма И. С. Тургенева к М. Г. Савиной. Воспоминания М. Г. Савиной об И. С. Тургеневе. С предисловием и под редакцией почетного академика А. Ф. Кони при ближайшем сотрудничестве А. Е. Молчанова. Пг., 1918. С. 66.

Она упирается в некую силу, с которой не может совладать. Любовь подчинила себе и нравственно разрушила женщину, не подарив никакой надежды на спасение и возрождение души. <…> Столкновение глубинных, подсознательных основ личности с моральными принципами, темного естества человеческих страстей с требованиями духовной культуры определяет суть внутреннего конфликта пьесы. <…> Тургеневская ясность подтекста подводит к пониманию того, что существуют в структуре личности начала, не подвластные узде разума и этикетных навыков. В “Месяце в деревне” писателем вскрыты те стороны конфликтности существования человека, которые не уступают по глубине и жесткой откровенности коллизиям фрейдовского психоанализа»[1] – то, что В. Н. Топоров именует «фрейдовским до Фрейда в Тургеневе»[2].

В восприятии Глаголевой это становится конститутивным – неслучайно на роль Беляева был выбран Никита Волков с тяжелой челюстью и не менее тяжелым, угрюмым и виноватым взглядом, создающий образ ничем, в сущности, не примечательного юноши, невзирая на его увлечение Шопенгауэром, чье сочинение “Die Welt als Wille und Vorstellung” крупным планом демонстрируется в фильме. Характер его имеет типическое значение, включая и чтение Шопенгауэра − достаточно вспомнить апологию молодыми нигилистами “Stoff und Kraft” Бюхнера в «Отцах и детях» (этот знак типичности, а не исключительности вписывается в один ряд с обсуждаемым в начале “Le Comte de Monte-Cristo” Дюма и мельком показанным впоследствии “Consuelo” Жорж Санд), что в определенной степени противоречит первоначальной мысли Тургенева «изобразить своего героя человеком передовым по своим литературным и общественно-политическим взглядам» и столкнуть «в драматическом конфликте героя-разночинца с представителями иной социальной среды» (2, *641*). По словам Л. М. Лотман, «то обстоятельство, что обе молодые женщины семьи влюбляются в Беляева, является свидетельством содержательности его личности и привлекательности, современности ее»[3].

Глаголева смотрит на это иначе – Беляев привлекает Наталью Петровну отнюдь не своими личностными качествами, а только тем, что

---

[1] *Потапенко С. Н.* Указ. соч.

[2] *Топоров В. Н.* Странный Тургенев. М., 1998. С. 97.

[3] *Лотман Л. М.* Драматургия И.С. Тургенева // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1979. Т. 2. С. 550.

он молод. Неординарная женщина, страстно желающая любви («Вы никогда не заставили меня плакать… а я бы, кажется, должна была…» (2, *302*) – говорит она Ракитину), творит ее в своем сознании, что толкает ее, с одной стороны, на преступление социальных и моральных норм (излишне откровенная сцена близости Ислаевой и Беляева в беседке в саду, естественно, отсутствующая у Тургенева, которая раскрывает последнего со стороны, не соответствующей его характеру и нравственным установкам, вместе с тем максимально заостряет этот аспект конфликта), с другой же – «на жестокий поединок с собой не только в рамках “долга и чувства”, но и борьбы за сохранение себя в страсти»[1]. И в этом смысле отъезд Ракитина и в особенности уход из поместья Беляева ничего не решает – героине с безжалостной откровенностью открывается бездна, таящаяся в ее естестве, и она остается как в этом состоянии предельной внутренней обнаженности, так и в ситуации нелюбви. В этом смысле крайне символична финальная сцена фильма, опять же знаково отсутствующая в тексте пьесы: Наталья Петровна, выглядящая совершенно беззащитной в легкой ночной сорочке, стоит перед открытой дверью в ночной сад; из темноты за ней медленно выходит и встает с нею рядом Ислаев; между ним и ночью, к которой он так неожиданно прикоснулся, – стекло двери, но подлинно непреодолимая пропасть разверзлась между ним и беззвучно плачущей женщиной, стоящей подле. Внутренний, психологический конфликт визуализируется здесь в истинно чеховском духе, обнажая то, что он и есть первооснова фильма.

Одновременно нельзя не отметить, что основной философский труд Шопенгауэра как апологета иррационализма – вовсе не сочинение вульгарного материалиста Бюхнера, тем более, что мысль самого Тургенева подверглась сильнейшему влиянию метафизики воли Шопенгауэра[2]. Это не отменяет до конца заявленное ранее, но значительно

---

[1] *Потапенко С. Н.* Указ. соч.

[2] Что не раз заявлялось в трудах исследователей тургеневского творчества – от статей И. А. Винниковой (*Винникова И. А.* Об идейных истоках «Призраков» и «Довольно» И. С. Тургенева (Тургенев и Шопенгауэр в 60-е годы XIX века) // Вопросы славянской филологии. Саратов, 1963. С. 65–84) и В. М. Головко (*Головко В. М.* И. С. Тургенев и А. Шопенгауэр: к проблеме текстологического и историко-литературного комментария «Стихотворений в прозе» // И. С. Тургенев. Проблемы мировоззрения и творчества. Элиста, 1986. С. 96–118) до книг А. И. Батюто (*Батюто А. И.* Тургенев-романист. Л., 1972) и Г. А. Тиме (*Тиме Г. А.* Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в

усложняет кинематографический образ Беляева, до известной степени проясняя причины успешного прохождения им своего рода инициации – традиционного для произведений Тургенева испытания любовью (включая классическую ситуацию «русский человек на rendez-vous» (Н. Г. Чернышевский), решенную, правда, в по-тургеневски неоднозначном ключе, на право называться «честным человеком»).

Так или иначе, завершая разбор субстанциальной природы конфликта, базирующегося на испытании любовью, как основы «Месяца в деревне», С. Н. Потапенко констатирует: «В центр трагических коллизий бытия в пьесе Тургенева поставлена женщина. Впервые в русской драматургии женский образ занял главенствующее место в системе персонажей пьесы, впервые мир женской души в литературе для сцены стал предметом глубокого художественного исследования»[1]. И Глаголева, конечно, создает фильм прежде всего об этом.

Но при том нельзя не заметить, что в картине «природа, пленительно снятая оператором Гинтсом Берзиньшем, у Тургенева всегда больше, чем фон. Особая роль отведена солнцу, которое и нежит, и ослепляет. Ему, вечному светилу, противопоставляется фейерверк, устроенный студентом, – пусть яркая, но искусственная краткая вспышка, оставившая после себя только дым. В финале солнце зайдет, символизируя закат дворянских усадеб и прежней жизни. <…> Природа – бескрайняя, нерукотворная и неистовая, как пылкость юной Верочки (Анна Леванова), – спорит с изысканностью и умеренностью оранжереи Натальи Петровны»[2]. Действительно, пейзажных зарисовок в фильме множество; так, Е. Хакназаров поэтически замечает в нем «ритм ливня, и пульсацию солнечного света» и отмечает, что «это фильм цвета пшеницы и мокрой свежей зелени. Огромный дуб в лучах дождливого солнца и вид мокрой террасы заставляют позабыть об актерских шероховатостях»[3], а Е. Ухов, выявляя недостатки картины, заявляет, что «местами речь и вовсе теряется за шумом природы»[4], имея в виду кульминационную сцену объяснения Натальи Петровны и Беляева в саду, в которой слова героев действительно временами заглушаются дождем; однако, думается, этот мнимый недостаток на

контексте творчества И. С. Тургенева (генетические и типологические аспекты). Мюнхен, 1997. С. 84).

[1] *Потапенко С. Н.* Указ. соч.

[2] *Деменцова Э.* Указ. соч.

[3] *Хакназаров Е.* Указ. соч.

[4] *Ухов Е.* Указ. соч.

самом деле – вполне осознанное авторское решение, репрезентирующее второстепенность важнейших в жизни человека событий по сравнению даже с таким простым природным явлением, как дождь. Это позволяет говорить не о пренебрежении значимостью натурфилософии для Тургенева, но лишь об известной ее редукции, ведущей к иному акцентированию основных и периферийных смысловых составляющих фильма. Писателя, как всегда, прежде всего занимает мир, пусть он и насыщает его исследование острым психологическим и даже идеологическим содержанием; режиссера же интересует человек.

Таким образом, две эти номинации – тургеневская «Месяц в деревне» и глаголевская «Две женщины» – выражают сущностное значение с точки зрения своего соотношения: в них, как в зеркале, отражаются соответственно онтологический и антропологический смысл пьесы и фильма как основополагающий для каждого. С другой стороны, с учетом того, что «Две женщины» – это один из вариантов наименования и комедии Тургенева, корреляция названий обозначает нерасторжимость этих смыслов и единство натурфилософского и общественно-философского подтекста двух произведений лишь с разной степенью выраженности каждого.

Тургенев принципиально дает «Месяцу в деревне» несколько неожиданное жанровое определение; по мнению автора, это комедия. Как известно, тургеневскому пониманию комического близка драматургия Чехова, который полвека спустя также писал несмешные комедии и усадебные драмы, имеющие метафорический смысл: несмотря на несколько действительно остроумных эпизодов, комизм Тургенева – философский, базирующийся не на смеховом начале, но на особой авторской позиции, что выше позиции персонажей, погруженных в себя, и позволяет видеть мир и людей. Расхождение масштабов точек зрения и порождает своеобразный комический эффект, обнаруживающий узость воззрений героев. Вместе с тем следует отметить, что в случае «Месяца в деревне» это осложняется известной автобиографичностью: так, согласно воспоминаниям современницы писателя актрисы М. Г. Савиной, «Наталья Петровна существовала и в действительности. Теперь я забыла ее фамилию, но в Спасском Тургенев показывал мне даже портрет ее. И прибавил при этом: А Ракитин это я. Я всегда в своих романах неудачным любовником изображаю себя»[1].

[1] Тургенев и Савина. С. 77.

По свидетельству Н. Е. Эфроса, «в Ракитине – несомненные отражения самого Тургенева, а время работы над “Месяцем в деревне” – один из напряженных моментов романа Тургенева и Полины Виардо, с мужем которой у него были отношения, близкие отношениям Ракитина и Ислаева»[1]. Впрочем, остранение путем проецирования писателем своего alter ego в произведение отнюдь не противоречит сказанному выше, но лишь усложняет образ Ракитина, которого неправомерным представляется сводить лишь к «не опасному», «скромному другу чужой жены», что «парализует действие, пресекает его, стремится остановить его течение»[2].

У Глаголевой драмы столько же, сколько лирической комедии. Визуально первая подчеркивается чересчур аффектированной манерой игры исполнительницы главной роли Анны Астраханцевой, чуть избыточно ломкая пластика и выразительная мимика которой несколько не соответствует творческому почерку Тургенева, предпочитавшего работать лаконичными штрихами, а не широкими мазками, всегда позволявшего героям поступать интуитивно, не до конца осознавая мотивы и смысл сказанных слов и совершенных поступков, а также уже упомянутой модификацией финала: в пьесе Лизавета Богдановна, приняв решение принять предложение руки и сердца доктора Шпигельского, сообщает о том, что и она вскоре покинет имение Ислаева вслед за Беляевым и Ракитиным, на что «Анна Семеновна с невыразимым изумлением глядит на нее. Лизавета Богдановна стоит перед ней, не поднимая глаз» (2, *397*). Здесь на определенном уровне обобщения уравниваются компаньонка матери Ислаева, для которой семейное положение и материальное благополучие оказываются главным в жизни, молодой студент-разночинец и безнадежно влюбленный в жену друга либерал-дворянин. Последние, по словам Натальи Петровны, – «прекрасные люди… все, все… и между тем…» (2, *394*), как особые способы встречи с миром, что для Тургенева не менее значимо, нежели создание жизнеподобных характеров и нравственно-психологической (не)определенности персонажей, что и способствует созданию особого рода философского комизма: поскольку имение Ислаева суть мирообраз, общность судеб столь разных героев, покидающих его в финале, демонстрирует их сущностное единство перед лицом бытия. Вторая же обеспечивается, разумеется, не тем, что, как иронично пишет А. Сиро-

[1] *Эфрос Н. Е.* Из истории тургеневских пьес // Культура театра. 1921. № 7–8. С. 38.
[2] *Лотман Л. М.* Драматургия И.С. Тургенева. С. 550.

тин в рецензии на постановку «Месяца в деревне», манхэттенским внебродвейским театром классической пьесы Classic Stage Company для журнала «Чайка», «Тургенев назвал пьесу комедией. Это означает, что он смеется над своими персонажами. Да и как не посмеяться: он любит ее, она любит другого, которого любит другая, доктор любит деньги, а мальчик любит играть»[1], но мягкой полуулыбкой все, кажется, знающего и все понимающего Ракитина в исполнении английского актера Рэйфа Файнса. В рецензии журнала “The Hollywood Reporter” сказано: «Ракитин – друг дома, а мы благодаря Чехову знаем: “женщина может быть другом мужчины лишь в такой последовательности: сначала приятель, потом любовница, а затем уж друг”. Ракитин, впрочем, вторую стадию миновал – он вызывает чувства сугубо платонического толка. И именно он вводит в драму Глаголевой комедийную составляющую»[2]. С последним утверждением спорить не приходится, но, конечно, механизм этого отличается не столь фривольным характером. Ракитин здесь пусть и небезгрешен («Он должен уехать… мы оба должны уехать… Другого спасенья нет», – говорит он Наталье Петровне, после чего добавляет: «Послушайте, если вы хотите, после его отъезда я могу несколько дней еще остаться… для того, чтобы…» (2, *348–349*), но явно играет роль, сходную с функцией героя-резонера, в большей степени с улыбкой, но и с неизбывной печалью в глазах созерцающего происходящее, чем принимающего в нем активное участие. Неслучайно этим «господином наблюдателем» является Файнс – пришелец из иной культуры, равно свой и чужой в разыгрывающейся драме.

Неслучайно и то, что фильм начинается отлично от пьесы: традиционным для русской культуры образом дороги, по которой едет в коляске Ракитин, причем камера – средство отстранения, через призму которого зритель наблюдает за действием фильма, – демонстрирует сверхкрупный план, вплотную приближаясь к персонажу, словно стремясь слиться с ним в единое целое, тогда как в финале камера медитативно-отстраненно, издалека наблюдает за уходящим Беляевым. Безусловно, социальный подтекст в этом присутствует – рефлексирующий, «тонко и изящно мыслящий» (Л. М. Лотман) дворянин приезжает в замкнутое пространство усадебной жизни с ее камерными дра-

[1] *Сиротин А.* В этой деревне даже месяц – много: «Месяц в деревне» Тургенева. Новая американская постановка // Чайка: Seagull Magazine. URL: https://www.chayka.org/node/6318

[2] *Деменцова Э.* Указ. соч.

мами, разночинец, осознав свою чужеродность этой среде («Кружить голову богатым барыням и молодым девушкам не мое дело… <…> Поверите ли, Вера Александровна, я не дождусь той минуты, когда я буду скакать в телеге по большой дороге… Мне душно здесь, мне хочется на воздух» (2, *391*), покидает ее и уходит в разомкнутость и безграничность большой жизни, – но куда более значимым видится художественный смысл. Покидает поместье и Ракитин, однако это, как и гипотетическая встреча героев («Я отправлюсь отсюда сейчас пешком до Петровского. В Петровском я подожду Михайла Александрыча, и мы вместе поедем в город» (2, *392*), остается «за кадром» и пьесы, и фильма, который замыкается этими ситуациями приезда и ухода двух мужчин в своеобразную «рамку», придающую ему художественную и смысловую завершенность.

И лишь после приезда Ракитина имеет место то, с чего начинается пьеса, – преферанс, в который играют Анна Семеновна, Лизавета Богдановна и Шааф, и обсуждение «Графа Монте-Кристо» Натальей Петровной и Ракитиным. Семантика карт и карточной игры провоцирует на поиск ответов на философские вопросы судьбы и предопределения[1], а упоминание романа Дюма – на анализ проблем свободы, борьбы за ее обретение и цены, которой она достигается.

Любопытно, что британские критики, проявившие к ленте интерес благодаря участию в ней английской звезды Рэйфа Файнса, не заметили семантической тонкости приглашения его на роль «третьего лишнего» во всех складывающихся в течение повествования любовных треугольниках, за которой прозреваются сложные экспликации самого разного характера, и во многом связанной с этим реализации тургеневского понимания комизма. Британская пресса встретила премьеру «без восторга», как сообщала Русская служба BBC; так, критик “The Times”, отметив, что игра Файнса «как минимум не худший элемент фильма», все же заявляет, что картина несколько скучна, в ней мало юмора[2]. Как уже было сказано, юмора в классическом его понимании в «Двух женщинах» действительно не так уж много, хотя Е. Хакназаров обращает внимание на то, что «несколько выпадает из повествования тема союза доктора Шпигельского (Сергей Юшкевич) и приживалки

[1] См. об этом: *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе XIX века // Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1975. Т. 7. С. 120–142.

[2] Британским критикам фильм Веры Глаголевой «Две женщины» показался скучным // Newsru.com. URL: https://www.newsru.com/cinema/16sep2016/glagoleva.html

Елизаветы Богдановны (Сильви Тестю). Но она прибавляет комизма, равно как и Лариса Малеванная в образе Анны Семеновны, мастерски “выносящей мозг” своему сыну Аркадию Ислаеву»[1].

Впрочем, привнесенный в пьесу Тургенева фабульно мало связанный с основным действием сюжет союза доктора Шпигельского и Лизаветы Богдановны, откликающийся в финале комедии не вербализируемым, но прочитывающимся пророчеством о грядущем железном веке – веке дельцов, таких, как «язвительный, умный демократ – врач Шпигельский» (Л. М. Лотман), доходящий в своей исповеди будущей супруге до откровенного цинизма, в фильме до крайности редуцирован и потому кажется не совсем уместным в истории «прекрасных людей». Еще более нивелирована – практически до полного отсутствия, вероятно, как замедлявшая и без того не отличающееся активностью действие фильма – пунктирно намеченная и в тургеневской пьесе линия служанки Кати и ее интерес к молодому учителю господского сына; впрочем, у Тургенева она впоследствии реализуется в «Отцах и детях» во взаимоотношениях Базарова и Фенечки, увенчавшихся хрестоматийной сценой поцелуя. Все эти потенциально комические сюжетные линии у Глаголевой сокращены во имя усиления драматической составляющей картины; при этом потенциал философского комизма, присущего драматургии Тургенева, сохраняется, пусть очевидно не реализован в полной мере.

Таким образом, по лекалам тургеневской пьесы Глаголева создает свое произведение, пусть тактично и уважительно, но все же явственно дестабилизируя текст изнутри, актуализируя его второстепенные семантические пласты и выводя их на центральное место, а то и вовсе дополняя средствами кинематографа не подразумевающимися смыслами. При этом открытым остается вопрос о причинах, побудивших режиссера обратиться к несценичной, по мнению самого автора, пьесе, в которой «художественно воплощены характерные для Тургенева уже с конца 40-х годов раздумья о “лишнем человеке”, его психологии и социальной природе, о новом общественном явлении − разночинце-демократе, о судьбах русской женщины, об отношении человека к природе» (2, *638*), но самое главное – о разрушительной силе любви, о которой в «Дневнике лишнего человека» сказано: «…разве любовь – естественное чувство? Разве человеку свойственно любить? Любовь – болезнь, а для болезни закон не писан».

[1] *Хакназаров Е.* Указ. соч.

Сама Глаголева говорила, что после отнявшей «очень много и энергии, и души, и сил» работы над военной драмой «Одна война» «хотелось материала не то чтобы более легкого, а просто материала, построенного на полутонах»[1], и о том, что «Месяц в деревне» для нее – вообще особая пьеса еще с тех времен, когда «в конце 70-х годов XX века Анатолий Эфрос приглашал юную Глаголеву на роль Верочки в спектакль по пьесе Тургенева, который ставил на сцене Театра на Малой Бронной, но та отказалась из-за занятости в кино»[2], однако подлинная причина видится все же в другом. Ведь в самом общем виде произведение Тургенева – об умении вовремя уйти, ибо «для покоя друзей порядочный человек должен уметь иногда пожертвовать… своим удовольствием» (2, *384*), и потому «все улепетывают, кто куда, как куропатки, а все потому, что честные люди…» (2, *396*). В этих словах нет и не может быть никакого политического подтекста или тем более неуместной иронии по поводу того, что сама Глаголева ушла из жизни через три года после создания «Двух женщин», ставших ее художественным завещанием. Просто в современной жизни, когда слово «чрезмерно» почти утратило свое значение, знаково появление картины, в которой даже специально присланная французским Домом “Guerlain” точная копия флакона парфюма “Imperial” середины XIX столетия лишь скромно мелькает в единственном кадре без всякой акцентировки внимания, но самое главное – то, что разделяет дворянина Ракитина и разночинца Беляева – возраст, происхождение, образование, социальный статус и мировоззренческая позиция, − все же значительно уступает тому, что их объединяет, – подлинному аристократизму духа, побуждающему порядочного человека поступить как должно и уйти тогда, когда следует. И в этом смысле противостояние двух женщин проявляет внутреннее, духовное родство двух мужчин (недаром Ракитин после своего рода экзамена, устроенного Беляеву,

[1] *Воеводина П.* Вера Глаголева для SPLETNIK.RU: «Две женщины», российское кино и «Оскар». URL: http://www.spletnik.ru/buzz/interview1/60220-vera-glagoleva-dlya-spletnik-ru-dve-zhenshciny-rossiyskoe-kino-i-oskar.html

[2] «О чем, конечно, безумно жалею, – признается сегодня Вера Витальевна. – Работа не состоялась, но остался интерес к этому материалу. И представьте мое удивление, когда спустя несколько лет мне предложили сыграть в фильме “Искренне ваш” актрису, которая мечтает о роли Натальи Петровны в “Месяце в деревне”. В конце картины заветное желание моей героини сбывается. Ее неподдельное счастье я играла очень искренне, как свое» (*Виноградов С.* Месяц в деревне // Русский мир: Информационный портал фонда «Русский мир». URL: https://russkiymir.ru/media/magazines/article/100226).

вынужден признать: «Не у многих молодых людей столько здравого смысла, сколько у вас» (2, *322*), а название последнего, не завершенного ею фильма Веры Глаголевой «Не чужие» приобретает программное значение, становясь своеобразным подведением итогов, которые, как говорил В. М. Маркович о романах Тургенева, обнаруживают «существование универсальных начал»[1]. И потому современная инкарнация тургеневского «Месяца в деревне» столь же актуальна, сколь значима была в 1850 г. пьеса-первоисточник – несмешная комедия о мире и о человеке…

[1] *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. М., 1975. С. 130.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. ТУРГЕНЕВА

Андрей Колосов *25, 67*
Ася *23, 26, 45, 46, 47, 51*

Баллада *126*
Бежин луг *67, 76, 77, 79, 80, 84, 85, 214*
Бирюк *86*
Бретер *25, 27*
Бригадир *23, 54*
Бурмистр *81, 133*

Вешние воды *45, 46, 47, 49, 52*

Гамлет Щигровского уезда *76, 79, 83*

Два приятеля *25, 26, 27*
Дворянское гнездо *93, 94, 100*
Дневник лишнего человека *30, 226*
Довольно *20, 220*
Дым *101*

Ермолай и мельничиха *75, 82*

Живые мощи *23, 32, 38, 72, 76, 77, 78, 79, 81, 86*
Жид *23, 26*

Записки охотника *74, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 94, 125, 128, 133, 175*
Затишье *37, 39, 40, 45, 48*

История лейтенанта Ергунова *27, 195*

Казнь Тропмана *29*
Касьян с Красивой Мечи *75, 76*
Клара Милич (После смерти) *37, 38, 41, 45, 102, 103, 105, 195, 196, 197, 205, 206*

Конец Чертопханова *58, 79*
Контора *81*

Лебедянь *81, 134*
Лес и степь *76, 78, 82, 83, 86*
Льгов *76, 80, 133*

Малиновая вода *75, 79*
Месяц в деревне (Студент, Две женщины) *215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 227, 228*
Мои деревья *172, 184*
Мой сосед Радилов *79, 81*
Муму *54, 171, 175, 185*

Накануне *88, 91, 93, 95, 97, 98, 99, 100, 101*
Немец *125*
Несколько замечаний о русском хозяйстве и о русском крестьянстве *175*
Несчастная *23, 26, 37, 38, 39, 41, 42, 45, 195*
Новая повесть *90*
Новь *101*

О Андрее Шенье и подражателях древним *118*
Однодворец Овсяников *79*
Отцы и дети *37, 67, 96, 97, 98, 100, 101, 163, 185, 226*

Певцы *77, 79, 81, 133, 185*
Первая любовь *23, 26, 45, 46, 47, 48, 49, 51*
Песнь торжествующей любви *45, 102, 103, 108, 195, 196, 197, 205, 206*
Петр Петрович Каратаев *79, 133*
Поездка в Полесье *36, 179*
Помещик *89*
Похождения подпоручика Бубнова *127*
Предисловие к романам *113, 116, 121*
Призраки *20, 102, 103, 110, 195, 196, 197, 220*
Пунин и Бабурин *25, 26, 62*

Разговор *184*
Рудин *92, 112, 143*
Русский *125*

Свидание *86*
Собака *102, 104*
Сон *26, 102, 103, 104, 195, 196, 197, 206*
Старый помещик *126*
Степной король Лир *53, 54, 58, 171, 181, 185*
Стихотворения в прозе *185, 195, 220*
Странная история *54, 102, 103, 106, 195, 206*
Стучит! *72, 73, 79, 172, 188, 189, 190, 214*

Татьяна Борисовна и ее племянник *79, 81, 83*
Три встречи *26, 32, 33, 34*
Три портрета *26, 128*

Уездный лекарь *78*

Фауст *26, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 45, 195, 196*
Фауст, траг. соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. 1844. Санкт-Петербург *113*

Хорь и Калиныч *25, 79, 172, 180, 185*

Часы *25, 26, 62, 66*
Чертопханов и Недопюскин *25, 26*

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Айхенвальд Ю. И. 71, 73
Аксаков И. С. 95
Аксаков С. Т. 99
Алексеев М. П. 125, 152, 158
Альми И. Л. 97
Андреев Л. Н. 185
Анненков П. В. 12, 118, 127
Анненский И. Ф. 106–107
Арто А. 160
Аристотель 162
Астраханцева А. 218, 223
Ауэрбах Б. 80
Афанасьев А. Н. 183
Аюпов С. М. 143

Байрон Д. Г. 164, 167–169, 185
Бакунин А. А. 127
Бакунин М. А. 125
Бакунина Т. А. 127
Балыкова Л. А. 124–125
Бальзак О. де 24, 217
Барт Р. 16
Батюто А. И. 22, 89, 97, 220
Башляр Г. 74–75, 82, 86–87
Бежин Л. 193
Белинский В. Г. 126, 128, 141, 144, 152, 158
Беллини В. 81
Белый А. 185
Берзиньш Г. 221
Бёрн-Джонс Э. 108
Бетховен Л. 43
Бибихин В. В. 70–71
Блок А. А. 189
Большаков В. П. 75
Бондаренко В. Г. 193
Боткин В. П. 118, 121, 139, 195
Буданова Н. Ф. 162, 164
Бунин И. А. 5, 170, 185–191, 217
Бурдье П. 92
Буслаев Ф. И. 158
Буфф Ш. С .Г. 115
Бюхнер Л. 219–220
Бялый Г. А. 36, 38, 89, 94, 97

Валуев П. А. 154
Вампилов А. В. 193
Варламов А. Е. 81
Вдовин А. В. 90
Векслер И. И. 89
Вергилий П. М. 209
Вересаев В. В. 161
Верещагин В. В. 174
Верстовский А. Н. 81
Виардо П. 8, 26, 34, 127, 133, 165, 223
Виланд К. М. 118–119
Винникова И. А. 220
Виноградов С. 227
Воеводина П. 227
Волков И. О. 111, 124–158
Волков Н. 215, 218–219
Вронченко М. П. 113, 116–117

Габель М. О. 89
Гареева Л. Н. 100
Гачев Г. Д. 87
Гегель Г. Ф. В. 36, 125

Гейне Г. 167
Генералова Н. П. 89
Генрих VI 151
Гердер И. Г. 114, 118–119
Герцен А. И. 139–140
Герцен Н. А. 21
Гершензон М. О. 8, 35
Гесиод 178
Гёте И. Г. 5, 40–42, 91–92, 96, 113–123, 167–168, 172, 231
Гильфердинг А. Ф. 182
Гитлиц Е. А. 29
Глаголева В. В. 5, 215–228
Глинка М. И. 81
Гоголь Н. В. 5, 13, 24, 60, 65, 90, 125, 127–128, 153, 158, 160–162, 189, 193
Головко В. М. 89, 96, 220
Гомер 177
Гончаров И. А. 5, 83, 154
Горковенко А. С. 126
Готард, св. 126
Готорн Н. 29
Грановский Т. Н. 125
Григорович Д. В. 10
Гроссман Л. П. 35, 217–218
Гура А. В. 180–181
Гутман Д. С. 125
Гюго В. 162

Данте А. 209
Деменцова Э. 218, 221, 224
Державин Г. Р. 63, 81
Диккенс Ч. 5, 24, 62, 124–158, 162
Дикси Ф. 108
Димитров Э. 95
Дмитровский З. А. 108
Добролюбов Н. А. 30, 94, 96
Доде А. 175
Доницетти Г. 81
Достоевский Ф. М. 5, 22, 29, 36, 85, 89, 90, 159–169, 189, 193
Дюма А. 219, 225

Еврипид 159
Елистратова А. А. 125
Ермакова Н. А. 24, 32, 35–36
Есенская М. 168
Есин С. 193
Ефимова Е. С. 205
Ефремов А. П. 125

Жемчужников Н. М. 19
Жилякова Э. М. 111, 124–158
Жуковский В. А. 5, 82, 171

Зайцев Б. К. 10, 40, 78, 85
Заноги А. 215
Зёльдхейи-Деак Ж. 90
Зорин А. 175

Ибатуллина Г. М. 75, 84
Иван Васильевич Темный 182
Иванов Вяч. И. 160, 162, 185
Иванова Н. 215
Илюточкина Н. В. 83
Исаев С. 165
Исаева Н. 165

Казаков А. А. 159–169
Кальтшмидт Я. 129
Кантор В. К. 89
Канунова Ф. З. 111
Карамзин Н. М. 5
Карл Борромейский 126
Кафка Ф. 168–169

Кацис Л. Ф. 95
Кетчер Н. Х. 118, 126
Киселев В. С. 88–101
Клаудиус М. 118
Клеман М. К. 128
Клеопатра VII Филопатор 39
Кнабе Г. 89
Ковнер А. Г. 164
Кожевникова А. Г. 102–111
Козловский О. А. 81
Кони А. Ф. 20, 218
Коробкина Т. Е. 89
Кошелев В. А. 87
Краевский А. А. 126
Кривцова А. В. 126, 128, 132, 138, 141, 144, 146, 152, 156
Кристева Ю. 32
Кулакова А. А. 86
Кулешов В. И. 89
Курляндская Г. Б. 89, 96, 99, 186
Кьеркегор С. 165

Ламберт Е. Е. 159
Ланн Е. Л. 126, 145–146, 152, 156
Лафатер И. К. 115
Лейдерман Н. Л. 193
Лебедев Ю. В. 85, 89
Лебедева О. Б. 112–123
Леванова А. 221
Лермонтов М. Ю. 24, 28, 167–168, 171
Лессинг Г. Э. 119
Лорка Ф. Г. 159–160
Лотман Л. М. 84, 217–219, 223–224, 226
Лотман Ю. М. 52–53, 160–161, 225
Ляпина А. В. 85

Майков А. Н. 163
Маканин В. С. 193
Малеванная Л. 226
Ман Н. (Вильям-Вильмонт Н.С.) 114
Маркович В. М. 7, 22, 30, 35, 46–47, 52, 89, 96, 160, 228
Мароши В. В. 170–191, 189
Маханьков И. И. 123
Маяковский В. В. 185
Мережковский Д. С. 12
Мериме П. 213
Мерк И. Г. 5, 112–121, 123
Миндыбаева Л. В. 124
Минин К. З. 176
Молчанов А. Е. 218
Мопассан Г. де 17, 174–175
Мостовская Н. Н. 89
Мочалов П. М. 79
Муратов А. Б. 37, 54, 56, 89, 103, 194–195

Набоков В. В. 29
Назарова Л. Н. 186
Наполеон I Бонапарт 79, 127, 149, 170–171
Недзвецкий В. А. 34, 36
Некрасов Н. А. 10, 118, 121
Никитенко А. В. 127
Николай I 79
Николина Н. А. 84, 86
Ницше Ф. 159–160, 162, 165
Новикова Е. Г. 111

О’Нил Ю. 159–160
Одесский М. П. 95
Орлов А. Г. 79
Орлов В. 193
Островский А. Г. 35

Панаев И. И. 118, 121
Панаева А. Я. 12
Панов В. А. 158,
Пастернак Б. Л. 114–115, 123
Петр I 79, 88, 170, 174
Петров С. М. 89, 97
Петрушевская Л. С. 192–194, 197–214
Пич Л. 174
Пожарский Д. И. 176
Полонский Я. П. 13–14, 18
Полубояринова Л. Н. 8, 59
Поплавская И. А. 74–87
Португалов М. В. 124
Потапенко С. Н. 216–217, 219–221
Пращерук Н. В. 186
Пригожин И. 17
Прозоров Ю. М. 81,
Прохазкова К. 183
Пугачев Е. И. 97, 181
Пушкин А. С. 5, 24, 27, 31, 38, 40, 66, 97, 127, 154, 158, 165, 171–172, 175, 181, 193
Пырков И. В. 83

Разин С. Т. 110–111
Раков В. М. 8
Рафаэль С. 107–10
Ребель Г. М. 22–23, 29, 72, 89, 94
Ремарк Э. М. 168
Рикер П. 78
Ричард III. 151
Ровнякова Л. И. 93
Россетти Д. Г. 108
Рыбальченко Т. Л. 192–214
Рыбникова М. А. 23
Савина М. Г. 218, 222
Саламатова Е. А. 108
Сальникова Е. 217
Санд Ж. 219
Семенко И. М. 82
Сервантес М. де 5, 53, 96, 162, 172
Сиротин А. 223–224
Скокова Л. И. 100
Скотт В. 156
Скуратов Б. М. 74–75
Славко Т. В. 78
Слепцов В. А. 121
Случевский К. К. 97
Смирнова Л. Н. 82
Сократ 118, 172
Соллогуб В. А. 19
Софокл 159
Стенгерс И. 17
Стерн Л. 155
Страхов Н. Н. 98
Струве П. Б. 186
Сухов А. А. 196

Тарт Ч. 198
Тестю С. 226
Тиме Г. А. 43, 80, 82, 89, 96, 220
Тирген П. 112–113
Толстой Л. Н. 5, 10–12, 20, 22, 31, 89, 161, 163
Толстой С. Л. 174
Топоров В. Н. 12–13, 15, 33, 35–36, 104, 173, 194–195, 219
Третьяков Е. О. 215–228
Трифонов Ю. В. 193
Тюпа В. И. 40
Тютчев Ф. И. 171, 217

Уортман Р. 88
Урнов Д. М. 125
Ухов Е. 218, 221

Файнс Р. 224–225
Фаустов А. А. 15, 33
Фейербах Л. 35
Фет А. А. 7, 11, 103
Фишер В. М. 35, 37
Флобер Г. 31, 174–175
Фомина Е. 23, 90–92
Фрейд З. 219

Хакназаров Е. 215, 221, 225–226
Хемингуэй Э. 168–169
Хмелевская Е. М. 127
Холодковский Н. А. 114, 122
Хомук Н. В. 7–73

Цабель Е. 217–218
Цезарь Г. Ю. 110–111

Чернышевский Н. Г. 30, 221
Чехов А. П. 5, 83, 193, 220, 222, 224
Чудаков А. П. 31, 33
Чулков Г. И. 186

Шаталов С. Е. 89, 96–97
Шатохина А. О. 145
Шекспир У. 5, 53–54, 56, 57, 91–92, 96, 125, 151, 167, 172, 180
Шёнеман Л. 113
Шенье А. 118, 230
Шестов Л. И. 29, 165
Шиллер И. К. Ф. 102
Шопенгауэр А. 219–220
Штайнер Р. 123
Штольберг Ф. Л. 113
Штольберг Х. 113

Щукин В. Г. 83

Эдуард IV 151
Эйхенбаум Б. М. 20, 78
Эккерман И. П. 115–116
Элиот Т. С. 159
Эсхил 159
Эфрос А. В. 227
Эфрос Н. Е. 223

Юнг К. Г. 174
Юшкевич С. 225

Якобсон Р. О. 19
Ямпольский М. Б. 79, 196
Янушкевич А. С. 5

Brang P. 90

Galignani A. 144
Galignani W. 144
Gerigk H. J. 59
Goncourt E. 174
Goncourt J. 174

Kagan-Kans E. 54

Maiorova O. 88

Rosenshield G. 90

Stahr A. 119–120

Waddington P. 133
Wagner K. 119

Žekulin N. 133

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 5

Часть I. И. С. Тургенев: личность и художественный мир

Хомук Н. В. (Томск) И. С. Тургенев: аффекты лиминальности 7

Поплавская И. А. (Томск) Образы воды в «Записках охотника» И. С. Тургенева 74

Киселев В. С. (Томск) Художественная концепция национального у И. С. Тургенева (роман «Накануне») 88

Кожевникова А. Г. (Томск) «Таинственные повести» И. С. Тургенева в аспекте синестетической поэтики 102

Часть II. И. С. Тургенев в контексте русской и мировой культуры

Лебедева О. Б. (Томск) «В деле искусства вопрос: как? – важнее вопроса: что?»: И. С. Тургенев и И. Г. Мерк 112

Жилякова Э. М., Волков И. О. (Томск) «Dickens, lass dich küssen!»: И. С. Тургенев и Ч. Диккенс в 1840-е годы (по материалам родовой библиотеки писателя) 124

Казаков А. А. (Томск) Проблема трагического в творческом мире И. С. Тургенева в полемическом восприятии Ф. М. Достоевского 159

Мароши В. В. (Новосибирск) Архетип великана в творчестве И. С. Тургенева и И. А. Бунина 170

Рыбальченко Т. Л. (Томск) Мистические рассказы Л. Петрушевской в свете «таинственных повестей» И. С. Тургенева 192

Третьяков Е. О. (Томск) Тургенев в XXI веке: «Две женщины» В. В. Глаголевой как экранизация пьесы «Месяц в деревне» И. С. Тургенева 215

Указатель произведений И. С. Тургенева 229

Указатель имен 232

Научное издание

И. С. ТУРГЕНЕВ И ВРЕМЯ

Сборник статей

Выпуск 9

Редактор К.Г. Шилько
Оригинал-макет А.И. Лелоюр
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано к печати 09.09.2019 г. Формат $60\times84^{1}/_{16}$.
Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.
Печ. л. 14,8. Усл. печ. л. 13,8.
Тираж 100 экз. Заказ № 3170.

Отпечатано на оборудовании
Издательского Дома
Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Тел. 8+(382-2)–52-98-49
Сайт: http://publish.tsu.ru
E-mail: rio.tsu@mail.ru

ISBN 978-5-94621-840-5

9 785946 218405