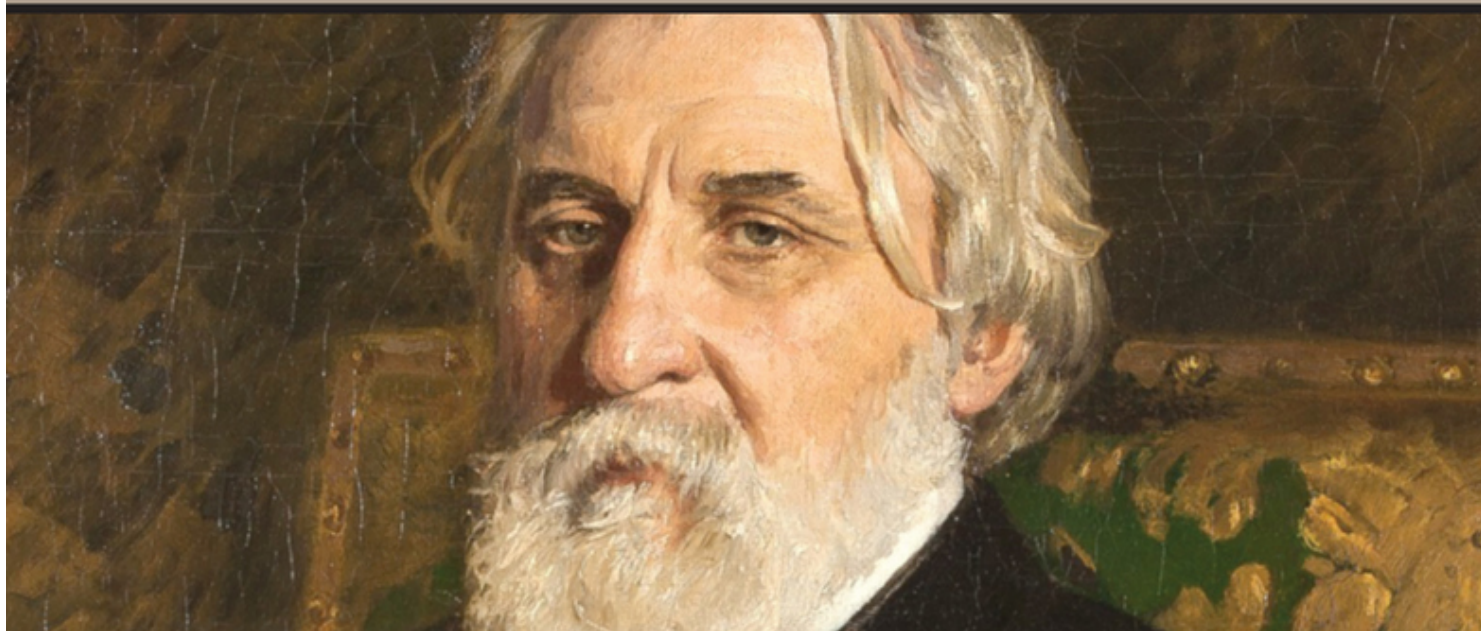

ГАЛИНА РЕБЕЛЬ



ТУРГЕНЕВ

В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Галина Ребель

Тургенев в русской культуре

«Нестор-История»

2018

УДК 821.161.1-31(Тургенев И. С.)
ББК 83.3(2Рос=Рус)Тургенев

Ребель Г. М.

Тургенев в русской культуре / Г. М. Ребель — «Нестор-История»,
2018

ISBN 978-5-4469-1356-5

Монография раскрывает масштаб личности и значение творчества И. С. Тургенева как фигуры системообразующей, центральной в русской культуре второй половины XIX века. В ходе анализа отдельных произведений и в рамках концептуальных обобщений на основе сопоставления с творчеством И. А. Гончарова и Ф. М. Достоевского показаны эстетическое новаторство и диалогическая продуктивность художественной деятельности Тургенева. Уточнены и переосмыслены трактовки важнейших историко-литературных событий, характеризующих личные отношения, эстетические и мировоззренческие позиции Тургенева, Достоевского и Л. Н. Толстого. Осуществлен детальный анализ тургеневской темы в романе Достоевского «Бесы», тургеневских мотивов и образов в творчестве А. П. Чехова. Книга адресована филологам, культурологам, философам, а также широкому кругу читателей, которым интересна история русской культуры XIX века.

УДК 821.161.1-31(Тургенев И. С.)
ББК 83.3(2Рос=Рус)Тургенев

ISBN 978-5-4469-1356-5

© Ребель Г. М., 2018
© Нестор-История, 2018

Содержание

Предисловие	5
Часть первая	11
Глава первая	11
Глава вторая	25
Глава третья	38
Глава четвертая	54
Конец ознакомительного фрагмента.	61

Галина Ребель

Тургенев в русской культуре

Предисловие

Гений меры

В работе о Толстом и Достоевском, в связи и по контрасту с этими гениями безмерности, Д. С. Мережковский писал о Тургеневе: «В России, стране всяческого, революционного и религиозного, максимализма, стране самосожжений, стране самых неистовых чрезмерностей, Тургенев едва ли не единственный, после Пушкина, *гений меры* и, следовательно, гений культуры. Ибо что такое культура, как не *измерение*, накопление и сохранение ценностей? В этом смысле Тургенев, в противоположность великим созидателям и разрушителям Л. Толстому и Достоевскому, – наш единственный охранитель, консерватор и, как всякий истинный консерватор, в то же время либерал»¹.

Формула Мережковского отражает все стороны личности и творчества И. С. Тургенева.

Разносторонняя и при этом глубокая образованность, уникальный художественный дар, масштабность личности, интеллектуальная мощь и интеллектуальная свобода, социальная интуиция, просветительская энергия при содействии судьбы, в которой неразрывно сплелись Россия и Западная Европа, – все это обеспечило Тургеневу особое – срединное, стержневое – место в русской культуре.

Он был связующим звеном, центром притяжения и точкой отталкивания, предметом восхищения и объектом зависти, вдохновителем и раздражителем, властителем дум и непримиримым оппонентом многочисленных великих и рядовых своих современников. Самый модный, самый читаемый писатель своего времени, Тургенев был великим художником, проторившим свой собственный путь не только в русской, но и в мировой литературе, – сочетание уникальное, ибо «модный», как правило, – не вершинный, не совершенный, а усредненно-завлекательный, «суррогатный» и именно потому востребованный большинством; в данном же случае «модный» – одновременно элитарный, изысканный, недостижимо совершенный.

Ощущение неуловимой и в то же время несомненной эталонности тургеневского письма сформулировала в 1874 году, по прочтении рассказа «Живые мощи», Жорж Санд: «*Tous nous devons aller à l'école chez vous*»: «Мы *все* должны идти к вам на выучку»². О том же, но с другим, раздражительным, оттенком говорит от лица русских собратьев по перу герой А. П. Чехова: «И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо, мило и талантливо – больше ничего, а как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: “Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева”».

Писать лучше Тургенева было действительно мудрено, тем более что кажущаяся простота, искусная безыскусственность письма в данном случае оборотной стороной своей имела глубину, сложность, многомерность смыслов, на поверхности текста обозначенных пунктиром, ажурной вязью намеков, ассоциаций, параллелей, недоговоренностей. Именно поэтому Тургенев, при всей своей хрестоматийности, до сих пор остается поверхностно прочитанным, недо-

¹ Мережковский Д. С. Тургенев // Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. С. 475.

² См.: Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.–Л.: Изд-во Академии наук, 1961–1967. Т. 10. С. 225. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием раздела (ТС или ТП – Тургенев/Сочинения или Тургенев/Письма), тома и страницы.

оцененным художником. Последнему обстоятельству в какой-то мере, по-видимому, способствовал он сам.

В 1856 году, еще до своих знаменитых романов, в письме к С. Т. Аксакову Тургенев объяснял: «Я один из писателей междуцарствия – эпохи между Гоголем и будущим главою; мы все разрабатывали в ширину и вразбивку то, что великий талант сжал бы в одно крепкое целое, добытое им из глубины; что же делать! Так нас и судите» [ТП, 3, с. 32]. Та же мысль практически одновременно выражена в письме к Л. Н. Толстому: «...Я писатель переходного времени – и гожусь только для людей, находящихся в переходном состоянии» [там же, с. 43]. По прошествии двух десятилетий, на пике уже не только российской, но и мировой славы, читаемый и почитаемый в Европе и США, ставший полпредом русской литературы на Западе и активным пропагандистом западноевропейской литературы в России, своему американскому корреспонденту, философу и теологу Генри Джеймсу Тургенев пишет: «Ваше письмо слишком уж лестно для меня, милостивый государь. Я, конечно, счастлив, что имею столь благосклонных читателей в Америке и горжусь вашим добрым отношением ко мне; но вы переоцениваете меня. Щекотливая штука – скромность; люди не верят в ее искренность, и они в общем правы: я надеюсь, что это не скромность, а точная оценка своих способностей говорит мне, что я не *ejusdem farinae*³, как Диккенс, Ж. Санд или Дж. Элиот. Я вполне довольствуюсь вторым или даже третьим местом после этих действительно великих писателей» [ТП, 10, с. 446].

К сожалению, российское литературоведение в лице многих своих представителей оказалось чересчур «послушным» по отношению к подобным самооценкам и в разных контекстах и по разным поводам повторяло как объективную данность мысль о *вторичности, переходном* качестве тургеневского творчества⁴.

Между тем, о *вторичности* в данном случае говорить вообще не приходится. В самом начале тургеневского литературного пути, по поводу «маленькой пьески» «Хорь и Калиныч», В. Г. Белинский заметил: «В ней автор зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил»⁵. Эту оценку с полным на то основанием следует распространить на «Записки охотника», которые состоялись как цикл уже после смерти Белинского, на романы и повести, на стихотворения в прозе, на эпистолярное наследие писателя. Даже в рамках злого памфлета в романе «Бесы» Достоевский опосредованно (от лица Хроникера по поводу Кармазинова) признается-проговаривается: «Его повести и рассказы известны всему прошлому и даже нашему поколению; я же упивался ими; они были наслаждением моего отрочества и моей молодости»⁶. Упомянутый выше американец Генри Джеймс (отец) писал Тургеневу: «...большой круг ваших поклонников в этих краях считает, что в ваших руках роман приобрел новую силу и обладает теперь большим очарованием, чем когда-либо...» [ТП, 10, с. 628]. Подробно об уникальности тургеневского творчества и его особой роли в русской культуре и пойдет речь в этой книге.

Что же касается *переходности*, то она, пожалуй, действительно есть и в творчестве, и в судьбе – но не как недостаточность, невыраженность, неполнота, а, напротив, как та степень полноты, которая вбирает в себя текучесть бытия, которой присущи мерность, уравновешенность, обращенность к разным сторонам жизни и разным, в том числе противоборствующим, идеологическим интенциям.

Художественную стратегию Тургенева можно метафорически определить как *наведение мостов* – установление глубинных сущностных связей между разнородными и даже антагани-

³ Из того же теста (*лат.*).

⁴ См. работы В. Кирпотина, В. Одинокова, В. Кожина, Л. Гинзбург и др.

⁵ Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. М.: Худож. лит., 1982. С. 400.

⁶ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 10. С. 69. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием автора [Д], тома и страницы.

стическими явлениями и смыслами, воссоздание их без нарочитых перекосов и тенденциозных акцентов.

Среди прочих пронизательных наблюдений М. Гершензона над способами изображения героев-крестьян в «Записках охотника» есть следующее: «Хорошо, что Тургенев дал их всех *не в фабулах*, как зверей в клетках, а показал их *в свободном состоянии*»⁷.

Свободное состояние – это важнейший принцип изображения человека у Тургенева. Более того, тургеневский роман как новая жанровая форма в творчестве писателя начинается с того, что герой – Дмитрий Рудин – вырывается за пределы заданной автором сюжетной колеи («клетки»), существенно корректируя данные ему изначально безапелляционные, «пришпиливающие» его характеристики. В несовершенной структуре романа «Рудин» обнажен сам процесс поиска и обретения *романной меры* для постановки героя, при которой герой, с одной стороны, убедительно предъясняется, а с другой – сохраняет тайну лица и личную «неприкосновенность». Именно *тайна лица* («Ну, а сам господин Базаров, собственно, что такое?») и оказывается предметом изображения, идейно-художественным центром тургеневского романа.

«...Каждого человека должно брать целиком, как он есть» [ТП, 3, с. 118], – полагал Тургенев, и именно так «брал» он своих героев. В результате под его пером политический радикал Базаров и либералы-постепеновцы Кирсановы предстают во всей сложности своей правоты и, одновременно, заблуждений и оказываются абсолютно не сводимы ни к каким формулам-ярлыкам, не равны безапелляционным идеологическим и нравственным приговорам, на которые оказались горазды многочисленные толкователи романа.

По этой же причине появление большинства тургеневских романов сопровождалось бурной литературно-критической и читательской полемикой, у которой была одна чрезвычайно любопытная особенность: писателем, как правило, были недовольны все дискутирующие стороны, условно говоря, и «отцы», и «дети», потому что и те и другие искали, жаждали, но не находили партийного, однозначного решения поставленной проблемы. То чувство художественной меры, художественной правды, которое водило тургеневским пером, ничего общего с партийностью не имело. В отличие от своих истовых и непримиримых современников и потомков, Тургенев видел, что любое умозрительное построение («нигилизм», «аристократизм», «западничество», «почвенничество» и т. д.) – всего лишь умозрительное построение.

Тургенев – родоначальник идеологического романа в русской литературе, именно он первым поставил в центр произведения героя-идеолога и сделал идеологическую проблематику одной из важнейших пружин сюжетного движения. Но предметом главного интереса, мерой всех вещей в романе Тургенева неизменно оставался человек, а не идея. Лизу Калитину, а не религиозную идею опозитизировал он в «Дворянском гнезде». Евгения Базарова, а не нигилизм сделал он притягательным и победительным в «Отцах и детях». Первый «почвенник» в русской литературе – это герой романа «Дворянское гнездо» Федор Лаврецкий, написанный с такой теплотой и художественной силой, что даже «радикал-западник» Н. А. Добролюбов, хотя и оговорился, что «Лаврецкий принадлежит к тому роду типов, на которые мы смотрим с усмешкой», усмехнуться в данном случае не смог, более того – вообще не стал на сей раз ввязываться в полемику, а просто разделил «единодушное, восторженное участие всей читающей русской публики»⁸.

В романе «Дым», который был воспринят современниками как безусловная и однозначная апология западничества, опять-таки никакой однозначности нет. Горячие полемические высказывания западника Потугина, как и «социалистическая» пропаганда губаревцев и консерватизм «генералов» адресованы «среднему человеку» – Григорию Литвинову, который от

⁷ Гершензон М. Мечта и мысль Тургенева. М., 1919. С. 70.

⁸ Добролюбов Н. А. Избранные статьи. М., 1978. С. 179–180.

всех этих баден-баденских идеологических и любовных искушений устремляется домой, в Россию, – чтобы, как и Лаврецкий, возделывать почву не в символическом, а в самом буквальном смысле этого слова. Читатели и критики были недовольны Литвиновым и жаждали «воскрешения» Базарова. Но Тургенев руководствовался не читательским запросом, а собственным художественным чутьем. В свое время, после успеха «Записок охотника», он резко свернул с проторенного пути в поисках новых художественных форм и новых смыслов. «Надобно пойти другой дорогой – надобно найти ее – и раскланяться навсегда с старой манерой», – писал он в октябре 1852 года П. В. Анненкову. Новая дорога оказалась продуктивной и успешной – но от пленительного даже для ярых его оппонентов и ненавистников Базарова Тургенев опять решительно свернул в сторону – к «скучным», «серым» Литвинову и Соломину, а на разочарование и упреки читателей и почитателей отвечал: «Народная жизнь переживает воспитательный период внутреннего, хорового развития, разложения и сложения; ей нужны помощники – не вожаки, и лишь только тогда, когда этот период кончится, снова появятся крупные, оригинальные личности» [ТП, 10, с. 296].

По точному определению Добролюбова, Тургенев был в высшей степени наделен чутьем «к живым струнам общества», «живым отношением к современности», и если уж он поднимал какой-нибудь вопрос в своих произведениях, это служило «ручательством за то, что вопрос этот действительно подымается или скоро подымется в сознании образованного общества»⁹. На протяжении всего своего творческого пути Тургенев оставался честным аналитиком действительности, он отвечал на ее вызовы, а не потрафлял вкусам публики. При этом он был убежден: «У Истины, слава богу, не одна сторона; она тоже не клином сошлась» [ТП, 3, с. 29].

Именно эта приверженность Истине и мировоззренческая широта позволили ему, «западнику», сочувственно изобразить «почвенников», агностику – воссоздать поэзию и силу религиозного чувства. По поводу последнего обстоятельства Мережковский писал: «По отношению к христианству, не лицо Л. Толстого и Достоевского, наших богоискателей, а лицо “безбожного” Тургенева есть лицо всей русской интеллигенции, да, пожалуй, и всей западноевропейской культуры»; «Тургенев молчит и молча подходит ближе ко Христу, чем Л. Толстой и Достоевский»¹⁰.

Самый либерализм Тургенева был мерой, позволявшей без насилия, искажений и лукавства соотносить и сопрягать явления, которые в сознании и творчестве его великих современников нередко доводились до взаимоисключающих, взаимоистребительных крайностей.

«Мерность» проявлялась во всех гранях и на всех уровнях тургеневского творчества, в его художественной стратегии в целом, что в конечном счете и предопределило ключевое, центральное¹¹ место Тургенева в русской литературе второй половины XIX века.

Рядовое, на первый взгляд, литературное событие 1847 года – появление в первом номере «Современника» в разделе «Смесь» рассказа «Хорь и Калиныч» – оказалось эпохальным. С этого рассказа, который П. В. Анненков сравнил с «путеводной звездой, восходящей на горизонте»¹², начинается стабильная, постепенно и постоянно расширяющаяся и углубляющаяся литературно-художественная работа писателя. На протяжении трех с половиной десятилетий именно Тургенев будет держать литературную планку, и художественный ритм, и тонус, и читательский интерес. С точки зрения продуктивности, постоянства, занимательности, проблемной остроты и качества письма ему до середины 60-х годов, в сущности, нет равных, и даже явление Толстого, а затем воскресшего из каторжно-ссылного небытия Достоевского не отеснит и не затмит Тургенева в сознании современников.

⁹ Там же. С. 174, 175.

¹⁰ Мережковский Д. С. Тургенев. С. 477, 478.

¹¹ См.: Сквозников В. Д. Пушкинская традиция. М., 2007. С. 102, 115.

¹² Ашеников П. В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 395.

Именно Тургенев сделал художественную литературу насущной повседневной потребностью для образованного общества. Его романы, по свидетельству современников, читали даже те, кто десятилетиями после окончания гимназии не брал книгу в руки; именно он воспитал поколение читателей, для которых искусство стало не только предметом эстетического наслаждения, но и важнейшим стимулом интеллектуального, нравственного развития, а в иные моменты и сильнейшим идеологическим раздражителем. Вот красноречивое свидетельство критика-современника: «Каждое новое произведение г. Тургенева, только что разнесутся слухи в обществе о скором появлении его, ожидается с лихорадочным нетерпением, читается с жадностью; толки о нем не умолкают долгое время; живых людей называют именами лиц, созданных воображением поэта; выражения их и любимые фразы надолго входят в обыкновенный разговор, усваиваются обществом. Ясное свидетельство того, в каком близком, в каком тесном отношении к русскому обществу находится талант г. Тургенева. Мы до того привыкли к периодическим явлениям произведений этого писателя, что в каждом из них ждем <...> *нового слова*»¹³.

И эти ожидания неизменно оправдывались. Если «Записки охотника» – это увековеченный в совершенной прозе образ провинциальной, народной России, то романы Тургенева – это художественная летопись эпохи, энциклопедия нравственной, духовной и социальной жизни русского образованного общества второй половины XIX века, история идеологических исканий дворянской и разночинской интеллигенции сороковых–семидесятых годов.

Тургенев нашел и сформулировал типологическую меру для выражения сущности тех человеческих характеров, которые во многом определяли состояние русского общества и тенденции его развития на протяжении десятилетий – в этом смысле методологическое, концептуальное значение его статьи «Гамлет и Дон-Кихот» для понимания русской жизни и персонального мира литературы XIX века чрезвычайно велико.

В своих романах он вывел целую галерею персонажей, которые, при всей своей человеческой неповторимости, несли в себе – реже в чистом, чаще в смешанном или микшированном вариантах – узнаваемые, знаковые «вечные» черты. И в то же время Рудин, Лаврецкий, Инсаров, Берсеньев, Шубин, Базаров, Кирсановы, Литвинов, Потугин, Нежданов, Соломин – это из живой жизни выхваченные, на лету уловленные, в процессе своего социального оформления запечатленные национальные характеры, востребованные временем, соответствующие своему времени и объясняющие его. Своими женскими образами Тургенев, с одной стороны, закрепил в русском самосознании восприятие пушкинской Татьяны как идеальной протогогерони, с другой – пополнил и обогатил «гнездо Татьяны» пленительными и самоотверженными «тургеневскими девушками». В образах Натальи Ласунской, Лизы Калитиной, Аси, Елены Стаховой, Марианны Синецкой в естественном, гармоничном сочетании даны неповторимо индивидуальные и типологически значимые черты, в судьбах этих женщин, как и в судьбах героев-мужчин, воплотились ключевые тенденции национальной жизни.

По-своему не менее значительны и интересны в произведениях Тургенева герои, которые не принадлежат указанным типологическим рядам и которые своей инакостью уравнивают и углубляют картину жизни.

Тургенев ввел жанровую меру в русскую прозу: именно в его творчестве взаимопределились в своей жанровой сущности рассказ, повесть и роман, явственно и точно обозначились жанровые границы, сформировался принципиально новый тип романа – идеологический роман-как-жизнь.

Жанроопределяющая стратегия Тургенева тем более значительна, что он предъявил множество вариантов основных эпических жанров: рассказа, повести, романа. Великие русские предшественники Тургенева (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) были создателями каждый

¹³ Русское слово. 1860. Май. Отд. II. С. 1.

одного, уникального романного образца – Тургенев поставил роман «на поток», создал «серию» романов, каждый из которых – уникален и в то же время предьявляет четко обозначенную, структурно вытканую и художественно эффективную жанровую форму, причем в случае Тургенева «серийность» ни в коей мере не сказывалась на художественном качестве.

Драматические опыты Тургенева, оставшись в тени его эпической прозы, тем не менее, тоже пролагали новые пути, знаменовали собой поиски новой драматической формы. Художественная траектория создания психологического театра Чехова–Станиславского несомненно задана тургеневским «Месяцем в деревне», а также драматургически выстроенными диалогами с подтекстом в тургеневских повестях и романах.

Прозаическое творчество Тургенева в целом представляет собой уникальную художественную целостность, эстетическую завершенность. Начавшись с малых форм – рассказов, которые автор объединил в цикл, оно разрослось до серии блистательных романов (тоже своего рода цикла), разветвилось рядом повестей, разрабатывавших по частям романские мотивы и темы, и завершилось новаторским циклом лирических миниатюр – стихотворений в прозе, построивших единство тургеневской прозы в целом.

Такая исключительная внутренняя сгармонизированность, мерность авторского высказывания длиной в целую жизнь, такая уникальная цельность и завершенность художественного творчества ни в коей мере не означает его закрытости и исчерпанности.

На протяжении всей своей творческой деятельности Тургенев вел активный, острый, заинтересованный диалог с окружающей действительностью, с объясняющими ее концепциями, с русским образованным обществом, с западноевропейской культурой. Поставленные им в художественной форме вопросы, брошенные им мировоззренческие и эстетические вызовы по сей день остаются актуальными, острыми, насущными – особенно для того, кому дорога русская культура, одним из ярчайших воплощений которой и был сам Тургенев.

Часть первая Творческая стратегия

Глава первая «Надеюсь, это не будет потерянным временем»: *По материалам писем 1847–1850 годов*

За несколько лет до интересующего нас периода, в 1844 году, в отклике на поэму Тургенева «Разговор» В. Г. Белинский после нескольких стилистических замечаний добавляет: «А между тем, что за чудная поэма, что за стихи! Нет правды ни на земле, ни в небесах, – прав Сальери: талант дается *гулякам праздным*. В эту минуту, Тургенев, я и люблю Вас и зол на Вас...»¹⁴ Здесь любопытна даже не столько высокая оценка поэмы начинающего автора, сколько параллель Тургенев – пушкинский Моцарт, за которым, несомненно, стоит и сам Пушкин. Тем не менее – *гуляка праздный*: таким казался молодой Тургенев своим многочисленным приятелям.

Странноватым чуждому и равнодушному взору может показаться и образ его жизни во Франции в 1847–1850 годах, когда он прильнул к «чуждому гнезду», жил в полунищете и на полупансионе у семьи Гарсия-Виардо то в Париже, то в Куртавнеле, вел тяжелую для обоих переписку с собственной матерью (эти письма, к сожалению, не сохранились), а ласковым «мама» называл испанку Хоакину Гарсия Сичес, мать Полины Виардо. В то же время он не только сохранял, но целенаправленно возвращал, пестовал внутреннюю, прежде всего интеллектуальную, независимость; бродил, наблюдал, думал, мечтал, очень много работал. Полине Виардо в одном из писем Тургенев сообщает: «Я веду здесь жизнь, которая мне чрезвычайно нравится: всё утро я работаю; в два часа выхожу и иду к маме, у которой сижу с полчаса, затем читаю газеты, гуляю; после обеда отправляюсь в театр или возвращаюсь к маме; по вечерам иногда видаюсь с друзьями, особенно с г-ном Анненковым, прелестным малым, обладающим столь же тонким умом, сколь толстым телом; а затем я ложусь спать, вот и всё...» [ТП. 1, с. 445].

Конечно, это далеко не все. Эти три года во Франции Тургенев жил внешне бессобытийной, размеренной, но внутренне чрезвычайно интенсивной жизнью, в которой неразрывно сплелись любовь, музыка, театральное искусство, литература, философия, история (революция 1848 года!) и – «подземная жизнь художника» [там же, с. 442].

По сути дела, единственным детальным, разносторонним, достоверным и содержательным источником информации о жизни Тургенева этого периода являются его собственные письма. Большая часть из них адресована Полине Виардо, и послания эти неопровержимо свидетельствуют: Полина была для Тургенева не только возлюбленной, не только источником счастья и страданий, но и самым необходимым человеком, главным собеседником, и доверенным лицом, и единомышленником, и другом – особенно в эти три первые года его жизни во Франции, на взлете любви.

«...Теперь, когда плотина прорвана, я вас затоплю письмами», – писал он ей еще из Петербурга, незадолго до отъезда во Францию. Это можно считать свидетельством того, что в отношениях Тургенева с Полиной Виардо уже в ходе переписки 1846 года произошел обнадеживающий, чрезвычайно важный перелом. Далее в том же письме есть слова, которые, при

¹⁴ Белинский В. Г. Собр. соч. В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1982. С. 572.

всем своим обыденным звучанием, являются клятвой верности себе самому и своей любви: «Я тот же и таким всегда останусь; я не хочу, не могу измениться» [там же, с. 440].

Когда-то совсем юный, двадцатидвухлетний Тургенев делился с Н. Т. Грановским предчувствиями и мечтами, навеянными поэзией: «Я всё не перестаю читать Гёте. Это чтение укрепляет меня в эти вялые дни. Какие сокровища я беспрестанно открываю в нем! Вообразите – я до сих пор не читал “Римских элегий”! Какая жизнь, какая страсть, какое здоровье дышит в них! Гёте – в Риме, в объятиях римлянки! <...> Эти элегии огнем пролились в мою кровь – как я жажду любви! Но это томление бесплодно: если небо не сжалится надо мной и не пошлет мне эту благодать. А – мне кажется – как я был бы добр, и чист, и откровенен, и богат, полюбив! С какой бы радостью стал бы я жить и с ней» [там же, с. 176].

Небо сжалилось и послало ему эту благодать, и эту муку, и радость, и боль, и счастливую возможность быть рядом с ней, и горечь несбыточности семейного счастья, и доброту, и чистоту, и богатство – необъятное и трудное богатство прекрасных и сложных чувств. Любовь к «проклятой цыганке» (так называла Полину Виардо негодующая по поводу увлечения сына Варвара Петровна), к «гениальной артистке» (так величали ее газетные рецензенты), к женщине, которая была одним из самых ярких олицетворений европейской культуры того времени, – любовь к Полине Виардо стала стержнем тургеневской жизни и предопределила не только личную судьбу, но в немалой степени и характер мировоззрения, и содержание и пафос творчества.

«Знаете ли вы, сударыня, что ваши прелестные письма задают весьма трудную работу тем, кто претендует на честь переписываться с вами?» [там же, с. 441] – так начинается одно из парижских писем и одно из свидетельств того, что для обеих сторон общение носило не ритуальный и отнюдь не однотемный характер, это был разговор двух талантливых, творческих людей, двух художников, каждый из которых эмоционально, интеллектуально и эстетически заряжался от другого.

В общении с Виардо оттачивался его природный ум, формировалось и формулировалось эстетическое кредо, достраивалась мировоззренческая система. Происходило это вдали от России, без свидетелей, чаще всего в одиночестве, и тут поневоле приходится благодарить Варвару Петровну за то, что держала сына в черном теле и не слала денег: как пишет П. В. Анненков, «она не могла простить своим детям, что они не обменивали полученного ими воспитания на успехи в обществе, на служебные отличия, на житейские выгоды»¹⁵. Не имея возможности сопровождать Полину в ее гастролях по Европе, подстегиваемый и поощряемый разлукой, Тургенев много и плодотворно работал, изливая душу и шлифуя мысли напрямую – в письмах и опосредованно – в сочинениях, прежде всего в рассказах из будущего цикла «Записки охотника».

Письма – это самое общее жанровое определение посланий к Виардо. В эпистолярной форме здесь предъявлены и дневник, и лирическая исповедь, и зарисовки с натуры, и философские миниатюры, и театральные и музыкальные рецензии, и программные эстетические высказывания, и хроника культурной жизни Парижа, и анализ сценической деятельности Полины Виардо, и – гораздо более лаконичные и сдержанные – отчеты о собственной писательской работе.

В литературе не раз ставился вопрос о том, что в наследии Ивана Сергеевича Тургенева важнее, эстетически значимее: его знаменитые романы, столь сильно возбуждавшие читающую публику, или однозначно восторженно и благодарно принятые «Записки охотника». Спор, конечно, неразрешимый, ибо и то и другое, а кроме того – повести, стихотворения в прозе – все это разные, но в конечном счете равновеликие по своему значению проявления огромного

¹⁵ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М.: Худож. лит., 1983. С. 378.

художественного таланта. В это же ряд, на этот же уровень должно быть поставлено эпистолярное наследие писателя.

Письма Тургенева – по масштабу поднятых в них проблем, широте охвата важнейших явлений общественной и личной жизни, по обилию адресатов и разнообразию тем, по эмоциональному богатству, философской глубине, *по эстетическому совершенству* – столь же уникальное и значительное явление, как тургеневская проза.

И если жанр тургеневского романа можно определить следующим образом: *идеологический роман-как-жизнь*, то письма Тургенева в совокупности своей это *жизнь-как-роман*.

Письма и художественные сочинения 1847–1850 годов образуют два внешне параллельных потока, которые в глубине и по сути сливаются в единое русло творческого самоопределения и самовыражения великого русского художника.

Со страниц писем предстает человек огромной культуры, жадно впитывающий в себя новое знание. 19 октября 1847 года он сообщает: «Я уже взял учителя испанского языка» [там же, с. 442]. Через месяц, в ноябре 1847 года, полушутя-полусерьез поясняет свои быстрые, удивляющие учителя успехи в испанском: «У меня есть “шишка заучивания”» [там же, с. 266], чуть позже планирует: «Через месяц я вам обещаюсь написать письмо по-испански, и оно будет написано изысканно – ручаюсь» [там же, с. 271], а еще через месяц, в декабре, докладывает: «Сейчас я с остервенением читаю Кальдерона (само собой разумеется, на испанском языке)» [там же, с. 448], причем читает не школярски, «ради языка», а глубоко и горячо вникая в смыслы и ощущая и отмечая первородность этих текстов: «...я совсем окальдеронизован. Читая эти прекрасные произведения, чувствуешь, что они выросли естественно на плодородной и могучей почве; их вкус, их благоухание просты; литературные объедки здесь не дают себя чувствовать» [там же, с. 451]. В том же декабре 1847-го, то есть через два месяца после того как было начато изучение испанского, Тургенев рассказывает о том, с каким наслаждением каждое письмо Полины «матушке» перечитывается ими вместе и порознь вслух и про себя десятки раз и между прочим замечает: «Не могу скрыть от вас, что в испанском вы делаете орфографические ошибки, но в этом только лишняя прелесть...» [там же, с. 446].

Следует заметить, что письма опровергают суждение биографов Тургенева о «прохладе» – отстраненности, всецелой погруженности в себя – как одном из стержневых качеств его личности и характера¹⁶.

Письма к Виардо дышат любовью, нежностью, восхищением, безоглядной преданностью. Тургенев заочно проживает каждый миг гастрольной жизни Виардо, он ее слышит и видит на расстоянии, он ей аплодирует, он с ней прорабатывает ее роли, он читает и перечитывает ее письма в обществе ее близких, прежде всего матери, и дорожит каждой мелочью, и наслаждается каждым словом так, как даже матери не всегда дано, но дано ему – страстно любящему поэту. Даже почерк ее в одном из писем удостаивается отдельной маленькой поэмы: «Я исполнял, по обыкновению, должность чтеца и могу вас уверить, что никогда мои глаза не чувствуют себя так хорошо, как в то время, когда им приходится разбирать ваши письма, тем более что для знаменитости вы пишете вполне хорошо. Впрочем, ваш почерк разнообразен до бесконечности: порою этот почерк красивый, тонкий, бисерный – настоящая мышка, бегущая рысцой; порою он идет смело, свободно, шагая большими шагами, а часто бывает, что он устремляется с чрезвычайной быстротой, с крайним нетерпением, ну и уж тогда, по чести, буквам приходится устраиваться как знают» [там же, с. 450].

Чувство к Полине Виардо, укоренившееся и разросшееся за три французских года, с редкой в подобных случаях сдержанностью, деликатностью и в то же время убедительностью и силой выражено в письме из Петербурга от 28 октября 1850 года, написанном все на той же французской волне: «В будущий вторник исполнится семь лет с тех пор, как я в первый раз

¹⁶ См.: Зайцев Б. К. Жизнь Тургенева // Зайцев Б. К. Далекое. М.: Сов. писатель, 1991. С. 153.

был у вас. И вот мы остались друзьями и, мне кажется, хорошими друзьями. И мне радостно сказать вам по истечении семи лет, что я ничего не видел на свете лучше вас, что встретить вас на своем пути – было величайшим счастьем моей жизни, что моя преданность и благодарность вам не имеют границ и умрет только вместе со мною. Да благословит вас бог тысячу раз! Молю его об этом на коленях и сложив руки. Вы – всё, что есть самого лучшего, благородного и симпатичного на этом свете» [там же, с. 402].

Эти слова подтверждены всей жизнью. Но в тургеневской любви длиною в жизнь таких счастливых периодов больше, пожалуй, не будет. Письма 1847–1848 годов наполнены радостью, озарены надеждами. «Не могу удержаться, чтобы не сообщить вам еще раз, что всё идет очень хорошо, очень, очень хорошо (плюньте, пожалуйста, три раза). Я в невиданно хорошем расположении духа. Представьте, я пою!» [там же, с. 270]; «Вы, может быть, находите меня довольно глупым и бессвязным? Но я всегда таков, когда мне весело» [там же, с. 271]; «...мне также на свою судьбу жаловаться нечего» [там же, с. 444].

Примечательно, что в письмах этого периода преобладает формула «мы», которой Тургенев обозначает свою принадлежность семье Виардо-Гарсиа-Санчес, общность с ними главного своего переживания – любви к Полине и горячей заинтересованности в ее творческих успехах. Образ родной матери возникает в них косвенно – например, в связи с впечатлениями от певицы Персиани, которая напомнила Тургеневу «одну из горничных <...> матери – самое холодное, злое существо, каких только мне приходилось знать» [там же, с. 285].

Разумеется, отношения с Полиной не были и не могли быть безоблачны, в письмах присутствуют и грусть, и чувство одиночества и неловкости от довольно сложного положения, и – глубоко в подтексте – ощущение несоразмерности силы взаимного притяжения друг к другу. Таких знаков множество – приведем лишь несколько. В мае 1849 года, заболев «холерой», Тургенев оказался в Париже на попечении семьи Герцена, а в Куртавнеле слал весточки, в которых печаль едва прикрыта шуткой: «Борьба все еще продолжается, но я надеюсь, что мы кончим празднованием победы. Вот уже четыре дня я наполняю себя опиумом. Впрочем, за мной здесь такой хороший уход, как будто я захворал в Куртавнеле. Но ведь в Куртавнеле нельзя хворать?» [там же, с. 320]; «Итак, вы – в Куртавнеле. 8 ч. утра. Вы, может быть, в саду, слушаете соловья? Ведь у соловья никогда не бывает холеры?..» [там же, с. 322].

Многое в его тогдашнем положении угадывается в «проходных» репликах – например, в вопросе из Куртавнеля: «Что такое с В<иардо>. Быть может, ему неприятно, что я здесь живу?» [там же, с. 347 / 607].

Многое содержится между строк в шутках – чаще грустных, чем веселых. Например, в этой неожиданной истории (письмо-«журнал» из Куртавнеля от 11–14 августа 1849 года):

«Со вчерашнего дня я сделался матерью, мне теперь ведомы радости материнства, у меня есть семья! У меня три прелестных крошечных близнеца, кротких, ласковых, милых, которых я сам кормлю и за которыми хожу с истинным наслаждением. Это три крошечных зайчонка, которых я купил у одного крестьянина. Чтоб приобрести их, я отдал мой последний франк! Вы не можете себе вообразить, какие они хорошенькие и какие ручные.

Они уже начинают пощипывать листья латука, которые я им подаю, но главная их пища – молоко. У них такой невинный и такой уморительный вид, когда они поднимают свои маленькие ушки! Я их держу в клетке, в которой мы помещали ежа. Они идут ко мне, как только я им протяну руки; они лезут по мне, роются в моей бороде своими маленькими мордочками, украшенными длинными усами. И потом они такие чистенькие, так милы все их движения! Особенно у одного из них, у самого большого, вид такой важный, что можно умереть со смеху. По-видимому, я сделался не только матерью, но и старухой, потому что твержу всё одно и то же. К сожалению, они будут уже довольно большими к вашему приезду; они уже отчасти лишатся своей грации. Во всяком случае я постараюсь, чтобы они сделали честь моему воспитанию» [там же, с. 491].

За лежащей на поверхности шуткой – боль бессемейности, на которую Тургенев обрек себя сам. Впрочем, можно сказать и иначе: на которую его обрекла любовь. В письме, написанном через несколько дней, появится лаконичная приписка: «Зайчата подошли» [там же, с. 497].

Неизбежные разлуки, грусть, боль не ослабляли чувства, которого достало на всю жизнь, и сила этой любви опровергает предположение о душевной «прохладе» Тургенева – просто жар души в данном случае пылал и расходовался иначе, нежели у других.

Не менее страстно заинтересован Тургенев во всем, что касается искусства, которое для него в этот период тоже во многом олицетворяет Полина Виардо.

Жадно ловя в статьях немецких рецензентов информацию о представлении в Берлине «Нормы», Тургенев сетует на то, что критики явно недопонимают суть тех перемен, которые произошли в исполнительской манере Виардо, он убежден, что то, что в газетах определено как «более мягкое изображение», на самом деле должно быть не просто «мягко», но – «прекрасно, правдиво, захватывающе», ибо «великие страдания не могут сломить великих душ, они делают их более спокойными, более простыми, они смягчают их, нисколько не заставляя их терять в своем достоинстве». Он несколькими штрихами набрасывает замечательную по своей точности и выразительности характеристику заглавной героини оперы и мысленно проживает спектакль, который не имеет возможности увидеть и услышать: «Я буду стараться “воссоздать” вас в “Норме” согласно тому понятию, которое я имею о вашем таланте, согласно моему воспоминанию...» [там же, с. 453].

Документальное свидетельство такого «воссоздания» мы находим в письме-дневнике от 11–28 июля 1848 года, в котором Тургенев живет – именно живет! – лондонским представлением «Пророка» Мейербера с участием Виардо. За сокрушением о том, что письмо будет доставлено по назначению через два дня после первого представления, следуют заклинания: «Но ничто не мешает мне сказать вам, что чудесная сила моих обетов за вас и моих пожеланий вам, которые исходят от меня теперь, в эту минуту, способна дубы вырывать!». А затем следуют дневниковые записи, которые свидетельствуют: чувство, владеющее Тургеневым, не знает времени и расстояний – и он проживает этот спектакль так, словно видит его:

«Одиннадцать часов... Только что кончился четвертый акт, и вас вызывают; я тоже аплодирую: браво, браво, смелее!»

«Полночь. Я аплодирую, что есть силы, и бросаю букет цветов... Не правда ли, всё было прекрасно? О, когда же придет пятница!¹⁷

Да благословит вас бог! А теперь вы можете отправляться спать. Я тоже пойду спать. Покойной ночи, спите крепко на ваших лаврах...»

И в самом конце этого эпистолярного дневника, уже после прочтения рецензий, ради чего Тургенев специально ездил из Куртавнеля в Париж, – раскатистое и восторженное: «Брррррр-рависсимо!» [там же, с. 348–349].

В написанном в 1850 году отчете для «Отечественных записок» «Несколько слов об опере Мейербера “Пророк”» Тургенев под впечатлением парижского представления оперы, в частности, заметит: «Что касается до актеров, то первое место, бесспорно, принадлежит Виардо, которая в этой роли окончательно стала на одном ряду с своей незабвенной сестрой¹⁸» [ТС, 5, с. 352].

Аплодисменты и комплименты в письмах Тургенева соседствуют с размышлениями об искусстве театра и с советами, которых Виардо очевидно ждет: «Вы мне говорите также о “Ромео”, о третьем акте; вы настолько добры, что хотите знать мои замечания относительно

¹⁷ День предполагаемого получения ответного письма.

¹⁸ Сестра Полины Виардо – Мария Фелиситэ Малибран (1808–1836) – была одной из величайших оперных певиц XIX века.

Ромео¹⁹». Несмотря на оговорку – «Что мог бы я вам сказать, чего бы вы не знали и не чувствовали заранее?», – написанное далее свидетельствует, что Тургеневу не только есть что сказать, но что он много думает в это время над природой театрального искусства (и, между прочим, работает над собственными пьесами), причем думает не в замкнутом, монологическом режиме, а в процессе активного творческого диалога с Виардо. Вот, в частности, его рассуждение о сценическом искусстве передачи сильных переживаний: «Прерывистые крики, рыдания, обмороки – это природа, это не искусство. Сам зритель не будет этим взволнован – тем глубоким и захватывающим волнением, которое заставляет вас с наслаждением проливать слезы, порою весьма горькие. Между тем, вашим изображением *Ромео* (каким вы его хотите сделать, судя по тому, что вы мне пишете) вы произведете на ваших слушателей неизгладимое впечатление. Я помню тонкое и справедливое замечание, которое вы сделали однажды о мелких тревожных движениях, которые непрестанно делает Рашель, продолжая сохранять спокойный и величественный вид; быть может, у нее это было только мастерство; но обычно это – спокойствие, *проистекающее из глубокого убеждения или из сильного чувства*, спокойствие, так сказать, со всех сторон окутывающее отчаянные порывы страсти, сообщающее им ту чистоту очертаний, ту идеальную и действительную красоту, которая является истинной, единственной красотой в искусстве. А что доказывает справедливость этого замечания, так это то, что сама жизнь, – в редкие мгновения, правда, в те мгновения, когда она освобождается от всего случайного и обыденного, – возвышается до подобной же красоты. Самая высшая скорбь, говорите вы в вашем письме, выражается всего сдержаннее; а самая сдержанная и есть самая прекрасная, можно было бы прибавить. Но следует уметь сочетать обе крайности, иначе покажешься холодным» [ТП, 1, с. 454].

В сущности, это эстетическая программа, творческое кредо самого Тургенева, неизменно стремившегося сохранить *чистоту очертаний* в передаче любого состояния и положения. В умении уравнивать крайности, соблюдать художественную меру, создавать гармонический образ Тургеневу не будет равных. Но пока вектор его размышлений направлен преимущественно в сторону собеседницы, и именно на нее, оценивая новый этап ее творчества, проецирует он свои эстетические предпочтения: «В Петербурге надо было быть самому немного артистом, чтобы почувствовать всё, что было великолепного в ваших намерениях; с тех пор вы выросли; вы сделали понятную для всех, не переставая тем не менее иметь много такого, что предназначено для одних избранных». И это опять-таки не только о ней, но и – неосознанно, но неизбежно – о себе: именно такими и будут его создания – на поверхности понятными многим, а по существу открывающимися лишь избранным.

Венчается размышление о театральном искусстве знаменательной фразой: «Я пишу это весь разгоряченный, весь кипящий» [там же, с. 454]. И эта горячность, и это кипение не оставались без ответа. «А вы очень добры, говоря мне то, что вы мне говорите» [там же, с. 489], – читаем в очередном эпистолярном дневнике.

В тургеньевских размышлениях о современном ему искусстве часты сетования на то, что «время сильных и здоровых гениев прошло», «нет больше ничего первородного, непосредственного, сильного» [там же, с. 267, 268]. (Именно своей первородностью притягивал его во многом идеологически чуждый Кальдерон.) Тургенев категорически не приемлет все то, что «фальшиво, претенциозно, холодно, как лед», что «идет не из сердца и даже не из головы» [там же, с. 270]. Показательно в этом плане его суждение о Дидро который, по мнению Тургенева, слишком большую дань отдавал «фейерверкам парадокса», между тем как они «никогда не будут стоять *ясного солнца* истины». Увековечат Дидро не эти фейерверки, а «его преданность свободе разума, его энциклопедия <...>. Сердце у него превосходное; но, когда он заставляет

¹⁹ Партия Ромео в опере Беллини «Капулетти и Монтеки» была написана для низкого женского голоса и исполнялась П. Виардо [ТП, 1, с. 583].

его говорить, он подсовывает в него ума и портит его». Развитие этой мысли – в высказывании по поводу смерти композитора Мендельсона: «Прекрасные вещи создаются талантом в соединении с инстинктом: головою вместе с сердцем; смею думать, что у Мендельсона голова преобладает». Размышляя над умозрительным, с его точки зрения, сочинением Гуцкова «Уриэль Акоста», Тургенев пишет: «Тень Шекспира тяготеет над всеми драматическими писателями, они не могут отделаться от воспоминаний; слишком много эти несчастные читали и слишком мало жили!» [там же, с. 441, 442].

Он вообще чуть не старчески сетует на современное искусство в целом, утратившее, по его мнению, свою былую первозданность и мощь: «Положительно, кажется, время сильных и здоровых гениев прошло; грубая и пошлая сила – на стороне посредственностей, вот таких юрких и плодовых, как Верди. И, наоборот, те, кому дан божественный огонь, пропадают в праздности, слабости или мечтаниях; боги завистливы: они никому не дают всего сразу. И однако – почему же наши отцы были счастливее нас? Почему им было дано присутствовать на первых представлениях таких вещей, как “Севильский цирюльник”, видеть хотя бы “Норму”, – а мы, бедные, приговорены к “Иерусалимам”²⁰? <...> Почему нет больше ничего первородного, непосредственного, сильного? Чем объяснить это отсутствие крови и сока?» [там же, с. 267, 268]. В горячности своей Тургенев вряд ли прав в частности (относительно Верди), но в данном случае важнее то, что в его полемических выпадах против вялости, дряблости, вторичности современного искусства вырабатывается собственная творческая стратегия. Вот еще одно характерное высказывание на эту тему: «Ничего нельзя читать в нынешние времена. Глюк говорил об одной опере, что от нее разит музыкой (*puzza musica*). От всех создаваемых ныне произведений разит литературой, ремеслом, условностью. <...> Литературный зуд, болтовня эгоизма, изучающего самого себя и восхищающегося самим собою, – вот язва нашего времени. Мы точно псы, возвращающиеся к своей блевотине» [там же, с. 267, 445]. Почти тридцать лет спустя, в 1875 году, в письме к М. Е. Салтыкову Тургенев повторит высказанный здесь ключевой тезис уже как выношенное собственным опытом убеждение, оценивая своих, в том числе великих, современников: «... Уж очень сильно сочиняют. Литературой воняет от их литературы: вот что худо» [ТП, 11, с. 164]. Подлинное искусство, по Тургеневу, не должно быть демонстративным, «искусственным» – этим, в частности, определяется и тот тип художественного психологизма, который предъявлен в его творчестве и, по контрасту с психологизмом Толстого и Достоевского, был назван «тайным». Не менее примечательно то, что в резкости и точности формулировок уже в 1847 году слышен раскованный, «дерзкий» стиль еще даже не задуманного, но уже живущего в своем создателе Базарова, а «постмодернистская» стратегия переработки чужих созданий с целью производства литературного вторсырья, задолго до своего широкого распространения, получает здесь афористичную «базаровскую» аттестацию.

Примечательно для понимания творческого метода и нравственных приоритетов Тургенева замечание по поводу исполнительской манеры певицы Персиани (той самой, которая в опере Доницетти «Любовный напиток» напомнила ему одну из горничных матери): «Казалось, у нее подступало к горлу острое наслаждение местью – желание сделать зло. Это было противно – fi! Я помню, вы тоже казались очень довольны возможностью отомстить Неморино, вынужденному просить у вас пощады: но у вас это была только легкая черная вышивка на белом фоне. Когда человек добр в глубине души – он может себе позволить эти маленькие удовольствия. Да здравствует черт, когда мы садимся на него верхом!» [ТП, 1, с. 285].

В этом мимоходном замечании – один из ключей к художественной стратегии самого Тургенева и к его литературным пристрастиям и антипатиям, в частности здесь обнаруживается причина, по которой Тургенев не воспримет, не примет зрелого Достоевского, *расседлавшего* и выпустившего на художественную волю своего «черта». В свою очередь Достоевскому

²⁰ Имеется в виду опера Верди «Иерусалим».

у Тургенева именно «чертова» своеволия недостает. Вот что он, в частности, пишет о герое романа «Дым»: «Его бы надо реально и обличая выставить, а у Тургенева идеально – и вышло дрянь (этакий тип выставляют реально, то есть обличая)»; «О, если бы это (Литвинов, <...>) был психологический этюд. Порисоваться вздумал над бедным существом. Зверская жестокость» [Д, 25, с. 119]. Приведенные высказывания. – наглядные свидетельства того, что дело не в большей или меньшей проницательности художников относительно внешних объектов изображения (Достоевскому ставится в заслугу вскрытие анатомии и описание физиологии зла, в то время как Тургенева упрекают в недостаточном проникновении в этот предмет), а в психологической подпочве эстетического, которая у каждого художника своя: «Каждый пишет, что он слышит, / Каждый слышит, как он дышит, / Как он дышит, так и пишет, / Не стараюсь угодить»...

Именно в этот период окончательно формируются мировоззренческие позиции Тургенева.

Напряженное чтение, размышления, общение с представителями европейской художественной и интеллектуальной элиты (Жорж Санд, Мериме, Шопеном, Мюссе, Гуно), профессиональная компетентность в области философии, просветительский склад ума – все это вместе предопределяет скептическое отношение к умозрительным системам и «атеистический» взгляд на вещи, неприятие человеческого самоуничтожения перед божеством, которое, по Тургеневу, само есть создание человека. Размышление о кальдероновском «Поклонении кресту» завершается знаменитым, часто цитируемым высказыванием: «...Я предпочитаю Сатану, тип возмущения и индивидуальности. Какой бы я ни был атом, я сам себе владыка; я хочу истины, а не спасения; я чаю его от своего ума, а не от благодати» [ТП, 1, с. 449]. Реже замечается и понимается, что это рассуждение – один из первоэлементов образа Базарова – героя, чрезвычайно близкого своему создателю мировоззренчески, если понимать под мировоззрением не его социально-политическую составляющую, а весь идеологический комплекс в целом, всю совокупность идей и взглядов на мир.

В письме-дневнике от 17–20 апреля (29 апреля – 2 мая) 1948 года содержится очень показательный в контексте темы отклик на книгу Паскаля «Провинциальные письма»: «Это вещь прекрасная во всех отношениях. Здравый смысл, красноречие, комическая жилка – всё здесь есть. А между тем это произведение раба, раба католицизма <...>» [там же, с. 458].

Лейтмотив всего этого длинного, многостраничного письма – право на *свободу мысли и слова* от каких бы то ни было сковывающих догм, будь то «херувимы» Паскаля или бытовые представления о правилах гостеприимства. Рассказывая о проведенном в гостях вечере, Тургенев сетует на утомительную бессмысленность регламентированного общения: «Знакомы ли вы с такими домами, где невозможно разговаривать с *распиленным* умом, где разговор становится рядом задач, которые приходится решать в поте ума своего, где хозяева дома не подозревают того, что часто самое деликатное внимание с их стороны, это – не обращать внимания на своих гостей; где каждое слово как будто прилипает? Какая пытка! Такой разговор – это езда на перекладных, где вы представляете лошадь» [там же, с. 459]. На следующий день в том же письме-дневнике появляется ставшая знаменитой лирико-философская миниатюра, подводная образный итог полемике с Паскалем: «Я без волнения не могу видеть, как ветка, покрытая молодыми зеленеющими листьями, отчетливо вырисовывается на голубом фоне неба – почему? Да, почему? По причине ли контраста между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения, которую я могу сломать, которая должна умереть, но которую какая-то великодушная сила оживляет и окрашивает, и этой вечной и пустой беспредельностью, этим небом, которое только благодаря земле синее и лучезарно? <...> Ах! Я не выношу неба, – но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее мимолетную красоту... всё это я обожаю. Что до меня – я прикован к земле. Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая влажной лапкой чешет себе затылок на краю лужи, или

длинные блестящие капли воды, медленно падающие с морды неподвижной коровы, только что напившейся в пруду, куда она вошла по колено, – всему тому, что херувимы (эти прославленные парящие лики) могут увидеть в небесах...» [там же, с. 460].

Смысл и пафос этого письма в нем же самом и сформулирован замечательным афоризмом: «Бьющаяся в плену мысль – печальное зрелище!» [там же, с. 459].

Рассказывая в одном из писем-отчетов о путешествии по Франции, Тургенев описывает процедуру церковного отпевания, сопровождавшуюся «резкими и фальшивыми голосами» мальчиков-певчих, и завершает этот рассказ принципиальным выходом за рамки не только процедуры, но и всего, что за ней стоит: «Положительно, я предпочитаю открытый воздух, костер и игры древних» [там же, с. 466].

Очевидно, что «язычество» и безрелигиозность Тургенева – следствие нежелания придавать (приписывать) «умственное» потустороннее обоснование-оправдание тому, что само по себе значительно. Мысль Тургенева отторгает эфемерное небо, заселенное умозрительными херувимами, и благодарно приникает к реальному и осязаемому – к утке, корове, каплям воды; но, укрепившись в своей любви к земному, она неизбежно проделывает обратный путь от «утки» – к «небу», вновь и вновь задаваясь вечными вопросами.

Вот как, например, из привычной игры слов вылущивается первоначальный смысл фразы, а от него проторяется путь философскому скепсису, слегка завуалированному юмором и иронией: «Газеты пишут, что вы дебютируете 6-го, в субботу, правда ли это? В этот вечер в Париже некто будет... я не говорю беспокоиться, но во всяком случае... он будет не в своей обычной тарелке. Какое странное выражение, быть в своей тарелке, будто кушанье! А кто нас ест? боги? а если говорят, что кто-нибудь беспокоится, находится не в своей обычной тарелке, это беспокойство происходит, быть может, от возможности быть съеденным каким-нибудь другим, не своим богом. Я говорю глупости. Люди нас щиплют, как траву, а бог нас пожирает!!!» [там же, с. 460].

Примечательно, что преимущественная форма размышлений Тургенева – не готовая сентенция, а вопрос, часто неразрешимый: «Но что же такое эта жизнь? Ах! Я ничего об этом не знаю, но знаю, что в данную минуту она всё, она в полном расцвете, в полной силе; <...> она заставляет кровь обращаться в моих жилах без всякого моего участия, и она же заставляет звезды появляться на небе, как прыщи на коже, и это ей одинаково ничего не стоит, и нет ей в том большой заслуги. Эта штука – равнодушная, повелительная, прожорливая, себялюбивая, подавляющая – это жизнь, природа или бог; называйте ее как хотите, но не поклоняйтесь ей; прошу понять меня: когда она прекрасна или когда она добра (а это не всегда случается) – поклоняйтесь ей за ее красоту, за доброту, но не поклоняйтесь ей ни за ее величие, ни за ее славу! <...> Ибо, во-1-х, для нее не существует ничего великого или малого; во-2-х, в акте творения заключается не больше славы, чем есть славы в падающем камне, в текущей воде, в переваривающем желудке; всё это не может поступать иначе, как следовать Закону своего существования, а это и есть Жизнь» [там же, с. 481].

Таким же вопрошающим было и отношение Тургенева к историческим событиям, свидетелем которых он стал в Париже в 1848 году. П. В. Анненков, наблюдавший Тургенева в эти годы, отмечал свойственное ему «опасение замешкаться и упустить самую жизнь, которая бежит мимо и никого не ждет. Им овладевал род нервного беспокойства, когда приходилось только издали прислушиваться к ее шуму. Он постоянно рвался к разным центрам, где она наиболее кипит, и сгорал жаждой ощупать возможно большее количество характеров и типов, ею порождаемых»²¹. Эти заметки пронизательного приятеля наглядно иллюстрируются письмом Тургенева Полине Виардо от 15 мая 1848 года, которое самим автором озаглавлено так: «Точный отчет о том, что я видел в понедельник 15 мая (1848)». Здесь содержится масса

²¹ Анненков П. В. Литературные воспоминания. С. 326.

подробностей, открывшихся взору наблюдателя, который неотрывно следовал за толпой, вглядываясь в лица, вслушивался в разговоры, вникал в суть происходящего – но в итоге честно признавался в «невозможности дать себе отчет в чувствах народа в подобную минуту»: «Я не был в состоянии угадать, чего они хотели, чего боялись, были ли они революционерами, или реакционерами, или же просто друзьями порядка. Они как будто ожидали окончания бури. А между тем, я часто обращался к рабочим в блузах... Они ожидали... они ожидали!.. Что же такое история?.. Провидение, случай, ирония или рок?..» [там же, с. 464].

Незамкнутость, широта, вопрошающий характер тургеневского мировоззрения породили миф о его нецельности. Между тем в случае Тургенева мы имеем дело с цельностью более сложного порядка, нежели однозначная убежденность в единственно верном учении, в раз и навсегда избранной системе координат. Ни раздвоенности, ни противоречивости во взглядах Тургенева нет. Как замечательно точно определил Ю. Никольский, «идолы были ненавистны его научно-философскому уму»²², и в этой свободе от каких бы то ни было догм была его, тургеневская, глубина и цельность. А своему философско-пантеистическому скепсису в сочетании с трепетным отношением к жизни в мельчайших ее проявлениях и благоговением перед высшими ее ценностями – любовью и красотой – он оставался верен всю жизнь. Уже в письме из родных мест, в сентябре 1850 года, 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 <...>» [там же, с. 500]. Это убеждение порождено всем его интеллектуальным и эмоциональным опытом, опытом европейской жизни, опытом любви.

В благодатной, благотворной атмосфере трех первых французских лет идет незаметная извне и не афишируемая даже в письмах к Виардо «подземная жизнь художника»²³, совершается творческая работа, происходит быстрое и стремительное вырастание из начальных подражательных опытов, мощный прорыв на абсолютно самостоятельный, уникальный русский (!) путь.

Работает Тургенев с тем же усердием и жадностью, с которыми он всегда учился. В 1847–1850 годах, живя попеременно в Париже и в усадьбе Виардо Куртавнеле, он написал большую часть рассказов из цикла «Записки охотника», повесть «Дневник лишнего человека», пьесы «Завтрак у предводителя», «Нахлебник», «Студент» («Месяц в деревне»), критические статьи и заметки о жизни театрального Парижа.

Письма содержат скупые, сдержанные (особенно в сравнении с тем, как освещаются другие темы) и в то же время регулярные отчеты о неустанной творческой работе.

В письме от 14 (26) ноября 1847 года Тургенев заверяет В. Г. Белинского: «Я работаю усердно, ей-богу. <...> Вообще я не намерен тратить время по-пустому» [ТП, 1, с. 264, 265]. Через месяц в письме к Полине Виардо от 19 ноября (1 декабря) 1847 года сообщается уже и о первых несомненных результатах: «Я много работаю. Один из моих друзей <...> показал мне письмо Гоголя, в котором этот человек, вообще смотрящий свысока и требовательный, говорит с большими похвалами о вашем покорном слуге. Одобрение со стороны этого “мастера” доставило мне большое удовольствие» [там же, с. 269]. Речь здесь идет о письме Н. В. Гоголя к П. В. Анненкову, в котором содержалось действительно лестное для Тургенева упоминание о нем: «Изобразите мне <...> портрет молодого Тургенева, чтобы я получил о нем понятие как о человеке: как писателя я отчасти его знаю: сколько могу судить по тому, что прочел, талант в нем замечательный и обещает большую деятельность в будущем» [см.: ТП, 1, с. 574].

²² Никольский Ю. Тургенев и Достоевский (История одной вражды). София, 1921. С. 84.

²³ Зайцев Б. К. Далекое. С. 176.

В письме от 14 декабря 1847 года содержится нехарактерное для сдержанного в самооценках и творческих излияниях Тургенева описание самого творческого процесса: «Всю эту неделю я почти не выходил из дома; я работал усиленно; никогда еще мысли мои не приходили ко мне в таком изобилии; они являлись целыми дюжинами. Мне представлялось, что я несчастный бедняк-трактирщик в маленьком городке, которого застигает врасплох целая лавина гостей; он в конце концов теряет голову и совсем уже не знает, куда размещать своих постояльцев. <...> Издатели моего журнала, наверно, вытаращат глаза, получая один за другим объемистые пакеты! Надеюсь, что они будут довольны. Я смиренно молю моего ангела-хранителя (говорят, у каждого есть свой ангел) продолжать быть ко мне благосклонным, а сам со своей стороны буду продолжать усердно работать. Что за прекрасная вещь – работа» [там же, с. 446–447]. И далее вновь и вновь в письмах читаем: «Работаю с невероятным рвением... Надеюсь, это не будет потерянным временем» [там же, с. 449]; «Не прошло ни одной недели без того, чтобы я не отослал толстого пакета моим издателям» [там же, с. 450].

При этом, с одной стороны, Тургенев очень скромно оценивает результаты своего труда. В письме к Белинскому он называет «Бурмистра» и «Контору» «отрывками», в письме к Полине Виардо, в ответ на предложение Луи Виардо стать переводчиком рассказов, пишет: «Мои маленькие новеллы <...> недостойны чести быть переведенными; но предложение, которое мне делает el señor Луи, слишком лестно, чтоб я не согласился на него теперь же, имея в виду воспользоваться им позднее, когда наконец напишу что-нибудь хорошее, если Аполлон захочет, чтоб это счастье меня посетило» [там же, с. 452]. Эту требовательность к себе и самокритичность – чрезмерную, вплоть до само-умаления, – он сохранит на всю жизнь.

С другой стороны, он требователен не только к себе, но и к тем, кто доносит плоды писательской деятельности до читателя. В упомянутом выше письме Белинскому содержится немаловажный для понимания скрупулезности и ответственности Тургенева-автора упрек редакции «Современника» за небрежность предпечатной обработки материалов: «Ни в одном трактирном тюфяке, ни в одной женской кровати нет столько блох и клопов, как опечаток в “Современнике”. В моих “Отрывках” я их насчитал 22 важных, иногда обидно искажающих смысл <...>. Сие есть неприятно. Нельзя ли хоть на будущий год взять корректора?» [там же, с. 264]. По поводу возможной (несостоявшейся) публикации «Нахлебника» в «Отечественных записках» Тургенев просит А. А. Краевского: «Только, ради бога, чтобы не было опечаток» [там же, с. 316]. Последнюю часть «Дневника лишнего человека» сопровождает той же просьбой: «позаботиться о том, чтобы не было опечаток». Текстуальные уточнения и просьбы поясняет: «Извините мелочность этих замечаний; я почему-то воображаю, что “Дневник” хорошая вещь, и желал бы видеть ее – выставленную лицом, как говорится» [там же, с. 380].

Как уже сказано, письма и художественные произведения Тургенева этого периода составляют два параллельных, кажущихся независимыми друг от друга потока. Письма заполнены темами, порожденными французской жизнью, французским и европейским искусством, а в художественных сочинениях Тургенева, написанных в Париже и Куртавнеле, живет, дышит, страдает и, вопреки всему, излучает умиротворяющее тепло далекая даже от русских столиц, деревенская, провинциальная, помещичье-крестьянская Россия.

В рецензии 1846 года на сочинения В. И. Даля – «Повести, сказки и рассказы казака Луганского» – Тургенев сформулировал необходимые качества подлинно народного писателя: *сочувствие народу, родственное к нему расположение*. Именно таким отношением пронизаны «Записки охотника». Именно таким народным писателем был парижско-куртавнельский отшельник, скиталец и «космополит» Тургенев.

Благотворно сказалась и умиротворяющая дистанция: то, что вызывало гнев, ярость, негодование при непосредственном контакте, на расстоянии уравнивалось лирическим и ностальгическим чувством, но при этом точность и трезвость оценок не только не утрачивались, но, по-видимому, усиливались.

В интересующий нас период Тургеневым не только создаются конкретные замечательные произведения, но и намечаются тенденции, прокладываются дальнейшие пути развития русской литературы в целом:

– утверждается художественный метод, в рамках которого верность действительности органично и естественно сочетается с поэтичностью, романтической приподнятостью (если Достоевский, не довольствуясь общепринятыми формулами, называл свой метод *фантастический* реализм, то в случае Тургенева можно прибегнуть к альтернативной метафоре: *романтический* реализм);

– художественный мир заселяется множеством разнообразных «нелитературных» лиц (прежде всего крестьян) – и подаются они не в качестве объектов «физиологического» исследования, а в качестве полноценных эстетических объектов и субъектов собственного слова и судьбы;

– предьявляется ставший одним из ключевых в национальной культуре человеческих типов – «лишний человек»; впоследствии Тургеневым же он будет разделен на две контрастные разновидности – Гамлет и Дон Кихот, между которыми, тяготея к тому или иному полюсу со всеми их подвидами, располагается большинство героев-мужчин русской литературы XIX века;

– в «Дневнике лишнего человека» задана тенденция раскрытия «неведомых глубин человеческой души»²⁴, которая станет основополагающей в творчестве Достоевского; а в размышлениях о природе сценического искусства Тургенев сформулировал те принципы изображения внутреннего мира человека, которые легли в основу художественного психологизма в его собственном творчестве, а затем в творчестве А. П. Чехова;

– в драматургических опытах Тургенева закладываются основы психологической драмы, в которой интерес сосредоточен не столько на внешнем течении событий, сколько на переживаниях, которые сами герои не хотят или не могут перевести в «текст», – именно здесь, в частности в «Месяце в деревне», обнаруживаются истоки будущего психологического театра.

В одном из писем Виардо есть подробное изложение «странного сна», в котором Тургенев обнаруживает себя птицей и переживает восторг свободного полета: «Не могу вам передать тот трепет счастья, который я почувствовал, развертывая свои широкие крылья; я поднялся против ветра, испустив громкий победоносный крик, а затем ринулся вниз к морю, порывисто рассекая воздух, как это делают чайки» [там же, с. 492]. Исследователи справедливо усматривают здесь прообраз лирико-фантастической повести «Призраки», но сон этот безусловно символичен и в биографическом плане. Под спудом повседневной жизни с ее текущими заботами и интересами происходило главное событие этого периода: большой художник расправлял крылья и отправлялся в свободный – это слово очень важно, принципиально важно при разговоре о Тургеневе – в *свободный* творческий полет.

В январе 1847 года из России уезжал начинающий автор, который сам еще весьма смутно представлял свое предназначение. Правда, он регулярно публиковал стихи, а рассказ «Хорь и Калиныч» в вышедшем перед самым его отъездом первом номере «Современника» произвел на публику большое впечатление. Но стихи были «текущей» литературой, а не событием, а «Хорь и Калиныч» – всего лишь маленький рассказ, точнее даже очерк. О той роли, которую Тургенев сыграл в самом выходе журнала, публика не знала – хотя, с точки зрения Анненкова, он «был душой всего плана, устройтелем его <...>. Некрасов совещался с ним каждодневно, журнал наполнился его трудами. В одном углу журнала блистал рассказ “Хорь и Калиныч”, как путеводная звезда, восходящая на горизонте; в “Критике” явился его пространный разбор драмы Кукольника, и наконец множество его заметок было разбросано в последнем отделе

²⁴ Ашеников П. В. Литературные воспоминания. С. 370.

журнала»²⁵. Анненков забыл упомянуть о том, что здесь же, в первом номере некрасовского «Современника», был опубликован рассказ «Петр Петрович Каратаев». Но и это еще не меняло статус начинающего автора.

В 1850 году Тургенев вернулся в Россию не только состоявшимся писателем, но и сложившимся мыслителем, оформившейся личностью. «Вообще говоря, – писал Анненков, – Европа была для него землей обновления: корни всех его стремлений, основы для воспитания воли и характера, а также развития самой мысли были в ее почве и там глубоко разветвились и пустили отпрыски. Понятно становится, почему он предпочитал смолода держаться на этой почве, пока совсем не утвердился в ней»²⁶.

Три года Тургенев «жил в воздухе высокой культуры»²⁷. Три года дышал одним воздухом с любимой женщиной и на все, что его окружало, что дано ему было увидеть, познать и создать, смотрел сквозь призму своей любви.

«Нет места на земле, которое я любил бы так, как Куртавнель» [ТП, 1, с. 498], – пишет он Луи Виардо в преддверии отъезда в Россию.

Множество раз в разных контекстах повторенное «милый Куртавнель» – это, конечно, не столько «место», сколько символ и код любви, о которой почти всегда говорится опосредованно. «...Когда я говорю то, что думаю, я рискую вас огорчить, а говорить о чем-нибудь другом мне трудно», – признается Тургенев Полине Виардо и вновь и вновь изливает душу признаниями в любви – к Куртавнелю: «Сирень сейчас очень хороша. Всё в Куртавнеле покажется мне прекрасным накануне моего отъезда, милый Куртавнель!» [ТП, 2, с. 334]. В этом «очарованном замке» [ТП, 1, с. 482] все освящено и озарено ею. «Помните тот день, когда мы глядели на ясное небо сквозь золотую листву осин?...» [там же, с. 447], – грустит Тургенев в Париже. «Итак, я в Куртавнеле, под вашим кровом!» – докладывает он по прибытии в усадьбу, которую воспринимает как живое существо: «Куртавнель мне представляется довольно сонным; дорожки сада во дворе поросли травой; воздух в комнатах был сильно охрипший (уверяю вас) и в дурном настроении; мы его разбудили. Я распахнул окна, ударил по стенам, как, я видел, однажды делали вы; я успокоил Кирасира, который, по своей привычке, бросался на нас с яростью гиены, и когда мы сели за стол, дом уже снова принял свой благожелательный и радушный вид» [там же, с. 474].

Здесь, в обществе семейства Виардо-Сичес, он мог не только предаваться мечтам о Полине наедине с собой, но и говорить с ее родственниками о ее гастролях, ее успехах, ее таланте, вместе с ними по многу раз читать вслух ее обращенные ко всем письма, а потом, в одиночестве, вновь и вновь вчитываться в строки, адресованные только ему, и лелеять надежды, и грустить: «Не знаю, что со мной, но я чувствую себя хвостуном... а в сущности я совсем маленький мальчуган; я поджал хвост и сижу себе смиренхонько на задке, как собачонка, которая сознает, что над ней смеются, и неопределенно глядит в сторону, прищурив глаза как бы от солнца; или, вернее, я немножко грустен и немножко меланхоличен, но это пустяки, я все-таки очень доволен, что нахожусь в Куртавнеле, обои цвета зеленой ивы в моей комнате радуют мой взор, и я все-таки очень доволен» [там же, с. 474].

Ничто и никогда не станет для него желаннее, чем эта трудная жизнь «на краюшке чужого гнезда» [ТП, 3, с. 145], никто и ничто не сможет вытеснить из его сердца однажды и навсегда избранную женщину.

Неизбежный отъезд в Россию все откладывался и откладывался, но вот Тургенев в последний раз в мае 1850 года приезжает в Куртавнель: «Скажу откровенно, я счастлив, как

²⁵ Там же. С. 386–387.

²⁶ Анненков П. В. Литературные воспоминания. С. 331.

²⁷ Зайцев Б. К. Далекое. С. 191.

ребенок, что снова нахожусь здесь. Я пошел поздороваться со всеми местами, с которыми уже попрощался перед отъездом. Россия подождет – эта огромная и мрачная фигура, неподвижная и загадочная, как сфинкс Эдипа. Она поглотит меня немного позднее. Мне кажется, я вижу ее тяжелый, безжизненный взгляд, устремленный на меня с холодным вниманием, как и подобает каменным глазам. Будь спокоен, сфинкс, я вернусь к тебе, и тогда ты можешь пожрать меня в свое удовольствие, если я не разгадаю твоей загадки! Но оставь меня в покое еще на несколько времени! Я возвращусь к твоим степям!» [ТП, 1, с. 497].

И уже из родных степей, из деревни Тургенево, глядя вслед улетающим на юг журавлям, осенью 1850 года Тургенев пишет супругам Виардо: «А вы, дорогие мои друзья, будьте вполне уверены, что в тот день, когда я перестану нежно и глубоко любить вас, я перестану дышать и существовать» [там же, с. 503].

В декабрьском письме того же 1850 года из Москвы Тургенев пересказывает виденный несколько дней назад сон: «Мне казалось, будто я возвращаюсь в Куртавнель во время наводнения. Во дворе, поверх травы, залитой водою, плавали огромные рыбы. Вхожу в переднюю, вижу вас, протягиваю вам руку; вы начинаете смеяться. От этого смеха мне стало больно...» [там же, с. 419–420].

Тот Куртавнель, в котором он гостил в 1848–1850 годах, действительно ушел под воду.

Но своим человеческим привязанностям и заданным в три французские года жизненным и творческим стратегиям Тургенев останется верен всю жизнь. Как неизменно верен будет тому, что составляло важнейшую часть его личности, его существования, что было для него способом самореализации и «предметом страсти»²⁸, – русской литературе.

²⁸ Ашеников П. В. Литературные воспоминания. С. 332.

Глава вторая

Голос из темноты: «Живые мощи» и живые души

Рассказ «Живые мощи» вошел в цикл «Записки охотника» только в издании 1874 года, вместе с рассказами «Конец Чертопханова» и «Стучит!».

Появление в «Вестнике Европы» в 1872 году рассказа «Конец Чертопханова» в качестве завершения опубликованного еще в 1848 году рассказа «Чертопханов и Недопюскин» встревожило П. В. Анненкова, который был убежден в том, что «Записки охотника» – сложившийся цикл и в этом качестве не подлежит никаким трансформациям. По признанию самого Тургенева, «никто сильнее и дельнее не говорил в этом смысле, как П. В. Анненков» [ТП, 10, с. 34], категорически восставший против каких бы то ни было дополнений к «Запискам охотника»: «Пусть они остаются в неприкосновенности и покое после того, как обошли все части света. Ведь это дерзость, не дозволенная даже и их автору. Какая прибавка, какие дополнения, украшения и пояснения могут быть допущены к памятнику, захватившему целую эпоху и выразившему целый народ в известную минуту. Он должен стоять – и более ничего. Это сумасбродство – начинать сызнова “Записки”» [там же, с. 480]. И хотя Тургенев вроде бы соглашался с тем, что «не следует трогать “Записок охотника”» [ТП, 26, с. 34], так как «продолжения большей частью бывают неудачны» [ТП, 9, с. 343], хотя советы Анненкова были для него всегда «чрезвычайно дельны и драгоценны» [ТП, 10, с. 109] и обычно он им следовал, однако на сей раз не внял призывам и увещеваниям, не согласился оставить «Записки охотника» застывшим «памятником», «вскрыл» сложившуюся целостность и дополнил цикл тремя рассказами, которые привнесли в книгу очень важные дополнительные акценты.

Рассказ «Живые мощи» появился на свет едва ли не случайно. История его создания изложена автором в письме к Я. П. Полонскому от 25 января (6 февраля) 1874 года, которым в качестве подстрочного примечания сопровождалась первая публикация: «Любезный Яков Петрович! Желая внести свою лепту в “Складчину” и не имея ничего готового, стал я рыться в своих старых бумагах и отыскал прилагаемый отрывок из “Записок охотника”, который прошу тебя препроводить по принадлежности. Всех их напечатано двадцать два, но заготовлено было около тридцати. Иные очерки остались недоконченными из опасения, что цензура не пропустит; другие – потому что показались мне не довольно интересными или нейдущими к делу. К числу последних принадлежит и набросок, озаглавленный “Живые мощи”. – Конечно, мне было бы приятнее прислать что-нибудь более значительное; но чем богат – тем и рад. Да и сверх того, указание на “долготерпение” нашего народа, быть может, не вполне неуместно в издании, подобном “Складчине”» [ТС, 4, с. 603].

По-видимому, именно предпосланный рассказу эпитафия из Тютчева – «Край родной долготерпенья – / Край ты русского народа», – призван был реабилитировать «нейдущий к делу» отрывок и подчеркнуть тематическое соответствие «Живых мощей» сборнику «Складчина», изданному в 1874 году с целью оказания помощи пострадавшим от голода в Самарской губернии.

Переписка по поводу «Живых мощей» свидетельствует о том, что Тургенев на сей раз более чем когда бы то ни было низко оценивал свое создание.

Выражая в письме к Полонскому от 18 (30) декабря 1873 года согласие и желание прислать материал для затеваемого сборника, он сетует: «Готового ничего нет, мозги высохли, и ничего из них не выжмешь», – и конкретизирует характер своего предполагаемого участия: «Придется покопаться в старых бумагах. Есть у меня один недоконченный отрывок из “Запи-

сок охотника” – разве это послать? Очень он короток и едва ли не плоховат – но идет к делу, ибо в нем выводится пример русского долготерпения» [ТП, 10, с. 182].

Через месяц, в письме к Анненкову, подтверждает и уточняет приведенные выше намерения и оценки: «Вам известно предприятие, затеянное в Петербурге для голодающих самарцев – я разумею “Складчину”. Прилагаемая статейка – мой посильный взнос. Я воспользовался уцелевшим наброском и оболванил его. У меня еще в памяти золотые слова, сказанные Вами насчет продолжения “Записок охотника” – но, во-1-х) у меня не было решительно ничего готового – во-2-х) это не продолжение, а восстановление старого и брошенного. От этого оно, конечно, не лучше. Прочтите – и скажите откровенно: можно ли послать, не компрометируя себя. Во всяком случае не замедлите обратной высылкой. “Складчина” эта, вероятно, будет набита сплошь да рядом подобной шелухой – она непременно получит значительное *fiasco* – но отступить теперь поздно» [ТП, 10, с. 189–190].

Но как только эта «безделка», это «хиленькое произведение» [там же, с. 195, 203] выйдет из-под авторской опеки и заговорит с читателем напрямую, возникнет непредвиденный, неожиданный и до сих пор до конца не объясненный эстетический эффект, засвидетельствованный самим Тургеневым: «Оказывается, что “Живые мощи” получили “большой преферанс” – и в России, и здесь; я от разных лиц получил хвалебные заявления – а от Жорж Занд даже нечто такое, что и повторить страшно: “*Tous nous devons aller á l’école chez vous*”²⁹ – и т. д. Ничего, оно приятно; странно, но приятно» [там же, с. 225]; «Узнал я с удовольствием, что моя вещица в “Складчине” понравилась; перевод ее, помещенный в “*Temps*”, произвел тоже некоторое впечатление – так что я даже недоумеваю: что это за птицу я высидел, не думавши, не гадавши?» [там же, с. 228].

Надо сказать, что недоумения такого рода для Тургенева не новость, он не раз признавал тот факт, что «сам <...> автор <...> судья плохой – особенно на первых порах. Он видит не только то, что сделал – но даже то, что *хотел* сделать; а публика – может быть – ничего не увидит» [ТП, 9, с. 184] – или, добавим мы, увидит гораздо больше.

В данном случае примечательно и другое: в то время как «в русской критике “Живые мощи” не получили сколько-нибудь значительного отклика»³⁰, иноязычные коллеги Тургенева, прочитавшие рассказ в переводе, отреагировали очень активно, эмоционально и восторженно, хотя при этом – лаконично и общо. Жорж Санд, судя по приведенным выше словам, говорит о собственно эстетическом впечатлении. Ипполит Тэн в одном из примечаний к своей книге «Старый порядок» акцентирует содержательный аспект: «Что касается современных литературных произведений, состояние средневековой верующей души великолепно обрисовано <...> Тургеневым в “Живых мощах”» [ТП, 10, с. 601]. Формулировка И. Тэна не противоречит авторской, а расширяет ее: долготерпение безусловно является органичной компонентой «состояния средневековой верующей души». Но – об этом ли рассказ? Или точнее: исчерпывается ли он этим? сводится ли к этому?

Иными словами, нас интересует, *что за птицу* Тургенев *высидел* на сей раз, какие мелодии были усилены или привнесены в цикл рассказом «Живые мощи», как скорректировано общее звучание созданной Тургеневым грандиозной симфонии народной жизни.

Между эпиграфом и первыми словами повествования возникает неявное по существу, но очевидное формально диалогическое напряжение: «Край родной долготерпенья – / Край ты *русского* народа!» – «*Французская* поговорка гласит...» [выделено мной. – Г. Р.]. Однако внедрение «чужой», иноземной оптики тотчас нейтрализуется погружением в привычный для

²⁹ «Мы *все* должны идти к вам на выучку» – *фр.*

³⁰ Долотова М. Л. Примечания // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения в 15 т. Т. 4. М.–Л.: Изд-во Академии наук, 1963. С. 606.

читателя «Записок охотника» географический, природный, социальный, эмоционально-психологический контекст. И с рассказчиком читатели уже сроднились, и старый знакомец Ермолай тут как тут, и место действия – все та же Орловская губерния, Белевский уезд, и, как и в других рассказах цикла, сюжетным первотолчком, побудительной причиной описанных событий и встреч оказываются вполне рутинные охотничьи заботы.

В рамках характерной для вводной части каждого из «отрывков»³¹ обыденной интонации и сюжетной «необязательности» вдруг возникает сильная эмоциональная нота: «Но для охотника дождь – сущее бедствие». Однако через несколько фраз, знаменующих промежутки между дождливым днем и наступившим вслед за ним солнечным утром, от «бедствия» не остается и следа: «все кругом блестело сильным двойным блеском: блеском молодых утренних лучей и вчерашнего ливня» – и охотника (героя и рассказчика в одном лице) охватывает отрадное чувство, столь же сильное и однозначное, как вчерашняя досада: «Ах, как было хорошо на вольном воздухе, под ясным небом <...>. Я даже шапку снял с головы и дышал радостно – всюю грудью...»

Вводную часть рассказа можно было бы назвать лирическим зачином, но здесь нет лежащей на поверхности композиционной вычлененности, нарочитой структурированности. Рассказ, и это характерно для всего цикла, начинается словно с полуслова и ведется как попутное, незамысловатое и не замысленное специально изложение происходящего. Контрастные эмоциональные всплески погружены в описания природы, рассуждения об условиях охоты перемежаются разговором о поисках пристанища, каковым, по подсказке всеведущего Ермолая, становится «матушкин хуторок», точнее, флигелек при нем – «нежилой и потому чистый». Через мимоходом брошенные детали просвечивает социальная проблематика: потенциальный наследник не знает границ и размеров материнских владений, столь они велики; чистота нежилого флигеля намекает на грязь в жилой крестьянской избе. Но за всем этим предметно-поэтическим рядом встает образ вольного странствия (*охоты*) молодого, беспечного барина, которому сущим бедствием представляется застигнувший его врасплох дождь и который легко приходит в приподнято-счастливое состояние духа при перемене погоды и при виде омытой ливнем и осиянной солнцем природной красоты.

Сюжетный толчок, разворачивающий рассказ в сторону его главного события, происходит почти незаметно: бесцельно, от нечего делать охотник прошел по узенькой тропинке, ведущей к пасеке, заглянул в амшаник, ничего толком не разглядев, повернул было прочь – но из темноты сарайчика его окликнули:

«– Барин, а барин! Петр Петрович! – послышался мне голос, слабый, медленный и сиплый, как шелест болотной осоки.

Я остановился».

С этого оклика и с этой остановки, собственно, и начинается сюжетное движение, преобразующее мимоходом набросанные в начале рассказа темы и существенно уточняющее картину мира, предъявленную в «Записках охотника» в целом.

Хотя может показаться, и нередко кажется, что смысл рассказа, то есть встречи скитальца-охотника и прикованной к своему ложу «мумии» Лукеры, лежит на поверхности.

Она – страдальца, терпеливица, воплощение христианской кротости и смирения. Он – сочувственный слушатель и добросовестный свидетель-рассказчик, собиратель человеческих типов и жизненных коллизий.

Она органично вписывается в типологический ряд простодушных и цельных крестьянских натур, представленных на страницах цикла и в свое время навеявших М. Гершензону наблюдение, которым, в силу своего нарочитого и подневольного социологизма, пренебрегла советская литературоведческая школа: «Тургенев с любовью и доброй – не злой – завистью

³¹ Так сам Тургенев нередко называл свои рассказы.

смотрит на жизнь Хоря и Калиныча, Касьяна и Филофея, дивится на эту жизнь, “текущую, как вода по болотным травам”, и рассказывает о ней так, чтобы и мы видели, как она крепка, мудра и счастлива»³². Однако и очевидными социальными смыслами пренебрегать не стоит, тем более что *он* (и это настойчиво подчеркивается многократно повторенным обращением) – *барин*, сочувственно выслушавший исповедь бывшей дворовой и, уже в качестве автора записок, задавший рассказу в том числе и «социологическую» интенцию – «край родной долготерпенья».

Впрочем, эпитафия, как уже говорилось, открывает путь и к намеченному Ипполитом Тэном осмыслению созданной Тургеневым картины как воплощения «средневекового сознания». Если «средневековое» расширить до вневременного (*религиозный* тип сознания), то мы получим сжатую формулу современных интерпретаций, которые преимущественно нацелены на выявление в тургеневском произведении религиозно-мистического дискурса³³.

Однако из «темноты», в которую, откликнувшись на зов, окунается охотник, от неожиданной, случайной и в то же время неизбежной и необходимой встречи исходит такое сложное, многосоставное, такое мощное, всепроникающее излучение, что вопрос о смыслах рассказа явно не закрывается упомянутыми трактовками, при всей их адекватности и справедливости.

Название, как и эпитафия, обращает читательский взор и мысль к героине – ее физическому («живые мощи») и душевному («долготерпенья») состоянию. Но остающийся в сюжетной тени рассказчик по-своему не менее значимый герой произведения, чем Лукерья. На поверхности текста настойчивым пунктиром запечатлена его непосредственная реакция на живую мумию, в которую превратилась бывшая красавица, певунья, плясунья, хохотунья: «Я приблизился – и ошоломел от удивления»; «Я не знал, что сказать, и как ошеломленный глядел на это темное, неподвижное лицо с устремленными на меня светлыми и мертвенными глазами»; «...я с изумлением глядел на нее». У него простодушно вырываются поневоле жестокие слова: «Это, однако же, ужасно, твое положение!»; «И не скучно, не жутко тебе, моя бедная Лукерья?». Мысль о том, что это «полумертвое существо» собирается запеть, внушает ему «невольный ужас», который при звуке слабенького голоса, исходящего откуда-то из недр едва теплящегося, скрытого внешней окаменелостью нутра, сменяется острым состраданием: «Уже не ужас чувствовал я: жалость несказанная стиснула мне сердце». Он искренне хочет, но не в состоянии помочь и – не может «не подивиться вслух ее терпенью».

Лукерья же всем своим существом тянется навстречу: «уж и рада же я, что увидела вас»; она хочет и просит внимания: «Да вы не побрезгуйте, барин, не погнушайтесь несчастием моим, – сядьте вон на кадушечку, поближе, а то вам меня не слышно будет...», – но рассказывает о своей беде «почти весело, без охов и вздохов, нисколько не жалуясь и не напрашиваясь на участие». Она не стремится разжалобить собеседника: «Как погляжу я, барин, на вас <...> очень вам меня жалко. А вы меня не слишком жалеете, право!»; она не ждет от него помощи: «Барин, не трогайте меня, не возите в больницу»; «Ничего мне не нужно; всем довольна, слава богу».

Она хочет только одного: быть услышанной. И он не просто слушает – в какие-то моменты он словно сливается с ней, принимая, впуская в себя не только ее слова, но и ее состояние: «Я не нарушал молчанья и не шевелился на узенькой кадушке, служившей мне сиденьем. Жестокая, каменная неподвижность лежавшего передо мною живого, несчастного существа сообщилась и мне: я тоже словно оцепенел».

³² Гершензон М. О. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1919. С. 68.

³³ См.: Барковская Н. В. Житейское и житийное в рассказе И. С. Тургенева «Живые мощи» // Филологический класс. 2002. № 7; Костромичёва М. В. Мифологический контекст в рассказе И. С. Тургенева «Живые мощи» // Спасский сборник. 2005. № 12; Иоанин (Шаховской). Торжество человечности (тургеневский образ) // Мир православия. 2006. № 1 (<http://www.baltwillinfo.com/mp01-06/mp-12p.htm>).

При этом физическая неподвижность героев, внешняя статичность сцены не просто компенсируется, но – вытесняется в восприятии читателя неослабевающим сюжетным напряжением. 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 рассказа, переплетены обыденное, житейское и – мистическое, страшное, трагическое.

От ужасающего внешнего облика иссохшей, безвозрастной героини повествование движется к воспоминанию героя о недавнем молодом обаянии Лукерьи, от него – к рассказу о причине несчастья: «Про беду-то мою рассказать? Извольте, барин», – охотно откликается Лукерья на недоформулированный вопрос. Незаметно, без какой бы то ни было аффектации, оставаясь в пределах той же ситуативно корректной и экономной стилистики, рассказ начинает набирать глубину. Причина несчастья – случай, странный, необъяснимый, слепой и глухой. Вышла ночью послушать соловья, почудилось, что окликнул кто-то голосом жениха Васи, спронежия оступилась, упала с рундучка, сильно ударилась и – словно оборвалось что-то внутри, а после этого стала чахнуть. В сущности, причины нет. Некого винить. Не на кого сетовать. Какая-то таинственная сила столкнула Лукерью с ее жизненной колеи и ввергла в медленное физическое умирание. Крепостная неволя, барская жестокость, грубость нравов, даже периодически настигающий русскую деревню неурожай и голод как реальный первоисточник сюжета рассказа – все это ни при чем, все это никакого отношения не имеет к случившемуся. Барыня, правда, в рассказе фигурирует, но в роли отнюдь не злодейской, а вполне пристойной, даже гуманной: лекарям больную показывала, в больницу посылала, потом, правда, убедившись, что вылечить не удастся, а «в барском доме держать калек неспособно», отослала Лукерью к родственникам в деревню, а те, в свою очередь, – спровадили ее в этот амшаник; да и Вася тем временем женился на другой – «не оставаться же ему холостым». За этой обыденной, привычной реальностью грозно маячит нечто неведомое, недоступное пониманию, не поддающееся анализу и объяснению. Герой Достоевского в подобной ситуации ощущает себя «выкидышем на празднике жизни», и бунтует против людей и против Бога, и требует к себе внимания и любви. Лукерья излагает свою беду без сетований и отчаянных вопрошаний, *нисколько не жалуюсь и не напрашиваясь на участие*, – просто рассказывает, а чуть позже, мимоходом, поясняя свою сдержанность в молитве, приоткрывает и источник стоицизма, с которым переносит несчастье: «Да и на что я стану господу богу наскучать? О чем я его просить могу? Он лучше меня знает, чего мне надобно. Послал он мне крест – значит, меня он любит. Так нам велено это понимать». Вот оно, «средневековое сознание» и проистекающее из него «долготерпенье».

Тут следует заметить, что слово «терпение» в письмах Тургенева встречается многократно, чаще всего автор использует его применительно к самому себе и практически всегда – с горьким привкусом. Например, рассказывая своему английскому переводчику Вильяму Рольстону о сильнейшем приступе подагры, настигшем его в Спасском и не отпускающем вот уже больше двух месяцев, Тургенев пишет: «Всё это не очень весело – но что делать? Терпение! Эта добродетель имеет то особое достоинство, что можно отличиться, проявляя ее – даже когда к этому нет ни малейшего желанья; вынужденная добродетель» [ТП, 10, с. 448].

«Живые мощи» можно прочесть как изображение этой добродетели, очищенной от принудительности, реализуемой с благодарной покорностью богу за отмеченность, избранность, тем более что в случае Лукерьи действительно следует говорить уже не о терпении, а о смирении. «Рассказ “Живые мощи”, – пишет архиепископ Сан-Францисский Иоанн Шаховской, – <...> открывает ярко одну из основных истин христианства: смиренность духа человеческого – есть не слабость, а необычайная сила человека... Мир древний, языческий не знал этой истины. И современный материализм, обезбоживающий человечество и обожествляющий гор-

деливо-тщеславного, пустого человека, – этой истины тоже не знает. Только религиозный или с подлинно художественной интуицией человек способен увидеть эту истину высшей человечности, как увидел ее Тургенев в лице многотерпеливой русской женщины»³⁴. Смирение Лукерьи, безусловно, имеет под собой религиозную образно-поэтическую опору, которая явственно обозначается в ее «хороших», «чудных», «удивительных» видениях-снах, не получивших, между прочим, одобрения батюшки, отца Алексея, полагавшего, что «видения бывают одному духовному чину». Сельский священник, похоже, почувствовал религиозную «избыточность», «неканоничность» Лукерьиных мечтаний, надрелигиозную, внерелигиозную устремленность ее духа, универсальность его усилий, его состояния.

Именно в эту универсальную сферу выводят рассказ вопросы охотника: «И как ты все лежишь да лежишь?», «И не скучно, не жутко тебе, моя бедная Лукерья?». В ответ она признается, что «сперва очень томно было», потом «привыкла, обтерпелась», поняла, что «иным еще хуже бывает» (все-таки и ей, в ее положении, с ее поразительной стойкостью, важно чувствовать себя не самой обездоленной, не самой крайней на обозримом поле бытия), и, наконец, приоткрывает дверцу в тайная тайных своей души. Рассказав про священника, который не видел смысла ее исповедовать, а в ответ на готовность покаяться в «мысленном грехе» даже рассмеялся, Лукерья признается: «Да я, должно быть, и этим самым, мысленным грехом не больно грешна, <...> потому я так себя приучила: не думать, а пуще того – не вспоминать. Время скорей проходит».

Не думать, судя по предыдущим и последующим разъяснениям героини, – значит погрузиться в чистое, ничем не замутненное, не отягощенное созерцание, раствориться в окружающем мире, в доносящихся издали звуках и запахах, в редких, но тем более значительных событиях вторжения в амшаник неожиданных желанных гостей: ласточки, курочки с цыплятами, зайца, спасающегося от собак, – просто слушать, вдыхать, смотреть: «... так лежу я себе, лежуполеживаю – и не думаю; чую, что жива, дышу – и вся я тут». Даже темнота, в которую погружается все вокруг зимой, не страшна, потому что, «хоть и темно, а все слушать есть что: сверчок затрещит али мышь где скрестись станет. Вот тут-то хорошо: не думать!». Как заклинание, звучит этот настойчивый рефрен: *не думать*. И какое очевидное *сознательное* усилие стоит за ним... Сказать, что Лукерья в своем созерцательном безмыслии уподобилась окружающему природному миру, будет неправдой, во-первых, потому, что природный мир существует по совершенно другим законам и вообще не знает проблемы подавления работы сознания, во-вторых, потому, что такое состояние всепоглощающего, обращенного вовне созерцания в данном случае явно носит не спонтанный, а целенаправленный характер, то есть является результатом волевого и мысленного усилия. На «умную молитву» исихастов это тоже не похоже. Что же значит Лукерьино *не думать*? Еще раз воспроизведем самую первую формулировку: «не думать, а пуще того – не вспоминать». То есть – *не думать о себе*. Не сравнивать себя прошлую и себя сегодняшнюю. Не рвать себе душу обидой и отчаянием. Не истязать себя невозвратными потерями. Не заниматься самоугрызением, самокопанием. Не задаваться невыносимыми вопросами: зачем? за что? почему? *Не думать* – то есть думать о другом, и не просто думать о другом, а – *думать по-другому*: наплывающими впечатлениями, предельным смещением мысли к восприятию и переработке внешних сигналов, сосредоточением на «чужом», не имеющем отношения к собственным переживаниям. Это может быть сочувствие к птицам как к добыче охотников: «Какие вы, господа охотники, злые!» – или к односельчанам: «А вот вам бы, барин, матушку вашу уговорить – крестьяне здешние бедные – хоть бы малость оброку с них она сбавила! Земли у них недостаточно, угодий нет... Они бы за вас богу помолились... А мне ничего не нужно – всем довольна». И только в самом конце свидания, уже вслед уходящему навсегда собеседнику у героини вырывается поминальный стон: «Помните, барин, – сказала

³⁴ Иоанн (Шаховской). Торжество человечности (тургеневский образ).

она, и чудное что-то мелькнуло в ее глазах и на губах, – какая у меня была коса? Помните – до самых колен! Я долго не решалась... Эдакие волосы!.. Но где же было их расчесывать? В моем-то положении!.. Так уж я их и обрезала... Да... Ну, простите, барин! Больше не могу...»

Очевидно, что думать совсем *по-другому* и *о другом*, тем более совсем *не думать*, не получается – напротив, экстремальность ситуации подталкивает Лукерью к таким мыслям, которые вряд ли пришли бы ей в голову, живи она как прежде, но – страдание, одиночество, самососредоточение возвращают в малограмотной затворнице интеллектуальный плод, который философия и литература считают одним из высших своих достижений. Охотник предлагает Лукерье перевезти ее в хорошую городскую больницу – она не просто отказывается, а молит не трогать ее, оставить в покое. Он, сбитый с толку горячностью отказа, отступает, извиняясь и оправдываясь: «Ну, как хочешь, как хочешь, Лукерья. Я ведь для твоей же пользы полагал...» И вот тут она и говорит едва ли не самое важное, по крайней мере самое неожиданное и необычное из того, что слетает с ее уст:

«– Знаю, барин, что для моей пользы. Да, барин, милый, кто другому помочь может? Кто ему в душу войдет? Сам себе человек помогай! Вы вот не поверите – а лежу я иногда так-то одна... и словно никого в целом свете, кроме меня, нету. Только одна я – живая! И чудится мне, будто что меня осенит... Возьмет меня размышление – даже удивительно.

– О чем же ты тогда размышляешь, Лукерья?

– Этого, барин, тоже никак нельзя сказать; не растолкуешь. Да и забывается оно потом. Придет, словно как тучка, прольется, свежо так, хорошо станет, а что такое было – не поймешь! Только думается мне: будь около меня люди – ничего бы этого не было, и ничего бы я не чувствовала, окромя своего несчастья».

Это почти дословно, почти в тех же выражениях – Тютчев! Только не «специальный», процитированный в эпиграфе, а – сокровенный, затаенный, «ночной»:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства, и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими – и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими – и молчи.

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью – и молчи!..

Услышь Лукерья эти строки, она, скорее всего и в подтверждение сказанного поэтом и ею самой, не узнала бы своих «таинственно-волшебных дум», тем более не поняла бы латинский императив «*Silentium!*», но говорит она именно об этом: о невозможности поймать, запечат-

леть, выразить словом сокровенное, о летучей неуловимости мысли, о непреодолимости границ индивидуального сознания, о неизбежной чуждости *другого*, о неумолимой безысходности и горько-сладкой отраде одиночества. И даже форма ее высказывания – цепь вопросов с выводом-назиданием в конце – тютчевская: «...кто другому помочь может? Кто ему в душу войдет? Сам себе человек помогай!» – «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь. / Взрывая, возмутишь ключи, – / Питайся ими – и молчи».

То, о чем в одном из самых знаменитых, самых глубоких своих стихотворений говорил один из величайших русских поэтов, то, что станет зерном философии экзистенциализма и будет многосложно и многопланово разрабатываться в научных и художественных сочинениях двадцатого века, – как бы невзначай, к слову и в череде других слов, высказывает русская крестьянка. При этом тургеневская героиня ни на минуту, ни на йоту не выходит за пределы своего образа, своих «полномочий» и «компетенций», так что тютчевский «прототекст» не только не идентифицируется сходу, но наверняка и для самого Тургенева, прекрасно знавшего и очень любившего Тютчева, не был актуален в момент написания рассказа. Это совпадение. Из числа тех совпадений, которые обнажают, вскрывают сущности.

У Е. Баратынского есть замечательные строки о том, что самые замысловатые, торжественные истины – «плод науки долгих лет» – восходят к народным формулам-афоризмам и легко сворачиваются в них вновь:

Старательно мы наблюдаем свет,
Старательно людей мы наблюдаем
И чудеса постигнуть уповаем:
Какой же плод науки долгих лет?
Что наконец подсмотрят очи зорки?
Что наконец поймет надменный ум
На высоте всех опытов и дум,
Что? точный смысл народной поговорки.

Тургенев в «Живых мощах» фиксирует именно тот таинственно-непредсказуемый, целомудренно-прикровенный момент, когда в полутьме заброшенного сарайчика посреди лесостепной России – в самой сердцевине народного бытия, в живой беседе двух случайно сошедшихся, очень разных и в то же время соединенных незримо неразрывной связью людей рождается выношенная личным опытом универсальная формула человеческого бытия.

В то же время эта сцена вызывает и другую ассоциацию, просится в другую параллель – с «последними» диалогами героев Достоевского. Однако у Достоевского участники диалогических встреч (в которых тоже, между прочим, как правило, доминирует один голос при вспомогательной роли второго) не только объективно даны как герои мировой мистерии, но и субъективно ощущают себя таковыми, нередко прямо формулируя вселенскую значимость происходящего: «Мы два существа, и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире» [Д, 10, с. 195]. В рассказе Тургенева все очень сдержанно, просто, без котурнов, пафоса, патетики, без каких бы то ни было прямых апелляций к вечности и претензий на откровение-открытие, но по существу – это именно разговор *в беспредельности и в последний раз в мире*.

Слабый, шелестящий голос Лукерьи преодолевает неподвижную мертвенность заключающей его телесной оболочки, тесноту и узость окружающего физического пространства и вырывается из этого двойного плена на простор вольного, отрадного для сердца, распрямляющего и облегчающего душу человеческого общения, в свободный, никакими канонами и рамками не стиснутый прощальный полет – над миром, который Лукерья любит чуткой, благодар-

ной, благословляющей любовью, и над собственной иссохшей плотью, в которую голосу этому вскоре суждено вернуться, чтобы замолкнуть уже навсегда. Но пока, преодолевая немощь, с трудом переводя дыхание, жадно устремившись навстречу вопрошающему вниманию собеседника, она вышептывает накопившиеся мысли и чувства, пересказывает сны, смеется, и даже поет, и вновь и вновь повторяет как-то особенно, необычно, призывно-доверительно и даже родственно звучащее в ее устах обращение «барин», за обыденной ритуальностью и социальным содержанием которого мерцает, накапливаясь и усугубляясь, какой-то важный дополнительный смысл.

По собственным словам героини, добрые люди ее «не оставляют»: девочка-сиротка захаживает, цветы приносит; священник навевается; «девушки крестьянские зайдут, погуторят; странница забредет, станет про Иерусалим рассказывать, про Киев, про святые города»; по-видимому, навещают и родственники. Но никто из них не утоляет ее потребности излить душу, выплеснуть накопившееся, свободно, без опаски быть непонятой и прерванной на полуслове высказаться – *исповедаться*. Девочка мала, священник твердо придерживается «чина» и Лукерью остерегает от вольностей; девушки и странницы приходят не слушать, а «гуторить»; крестьяне удручены бедностью, заняты тяжким трудом, обременены заботами. Коллективное их мнение о Лукерье запечатлено в прозвище «Живые мощи» и в отзыве хуторского десятского, который, с одной стороны, выражает удовлетворение тем, что от больной «никакого не видать беспокойства», ни ропота, ни жалоб – «тихоня, как есть тихоня», а с другой стороны, опасно дистанцируется от столь необычного, пугающего явления: «Богом убитая, – полагает он, – стало быть, за грехи; но мы в это не входим. А чтобы, например, осуждать ее – нет, мы ее не осуждаем. Пушай ее!».

Она-то считает, что грех от нее сам «отошел», – а люди думают: наказана за грехи. Она ведь тут чужая, возле господ жила, не крестьянским трудом, а услужением, бог весть, как жила, – «но мы в это не входим», «пушай ее»... Для доктора, который тоже приезжал сюда однажды, она всего лишь диковинный случай, предмет узкопрофессионального честолюбивого интереса: «Я его прошу: “Не тревожьте вы меня, Христа ради!” Куда! Переворачивать меня стал, руки, ноги разминал, разгинал; говорит: “Это я для учености делаю; на то я и служащий человек, ученый! И ты, говорит, не моги мне противиться, потому что мне за мои труды орден на шею дан, и я для вас же, дураков, стараюсь”. Потормошил, потормошил меня, назвал мне мою болезнь – мудрено таково, – да с тем и уехал. А у меня потом целую неделю все косточки ныли».

Вот отсюда, из этого опыта, из многолетнего не столько даже физического, сколько душевного одиночества и родилось понимание: «...кто другому помочь может? Кто ему в душу войдет?». И тем не менее, сами эти слова адресованы *другому*, они и родились-то сейчас, в эту минуту, в присутствии *другого*, они к нему обращены и только в этой обращенности, адресности обретают форму и смысл.

«Барин, а барин! Петр Петрович!» – окликнула Лукерья вслепую заглянувшего в амшаник и уже было двинувшегося прочь охотника. Так началась эта встреча, этот разговор, для которого она, кажется, и жила, и лежала здесь, и ждала, – чтобы, высказавшись наконец без остатка, до того предела, за которым уже нету слов или не нужны слова, высказавшись-исповедавшись, облегчив душу от земного бремени и земных привязанностей, высвободить ее навсегда из увядшего, изнемогшего тела. И единственным, кто оказался способен дать ей эту возможность, кто не только слушал, но и слышал; кто деликатно поощрял и поддерживал исповедание, а не застопоривал его встречными замечаниями; кто смог вобрать, впитать в себя и сберечь обращенные к нему слова, – более того, единственным, кто, узнав, что в последний день жизни Лукерья слышала колокольный звон, исходивший не от церкви, а «сверху», понял, что «она не посмела сказать: с неба», и сказал это за нее, – этим единственным был тот, кого она звала, величала и даже ласкала словом *барин*.

Что позволило ему, совсем молодому человеку (ей в момент встречи не более тридцати, а он в пору ее цветущей молодости был шестнадцатилетним мальчиком), здоровому, сильному, беспечному скитальцу-охотнику, который не знает большего бедствия, чем неожиданный-негаданный дождь, не просто мимоходом прикоснуться к настоящей, непреходящей беде, а – остановиться, замереть перед ней, открыть ей свое сердце, утолить чужую тоску по вниманию, пониманию, сочувствию? То и позволило, что подспудно содержится в привычно трактуемом как обозначение социального статуса слове «барин», – высочайший уровень культуры, раздвигающей не только интеллектуальные, но и жизненные горизонты, помогающей поверь, помимо личного опыта слушать и слышать, воспринимать и понимать *другого*. Иоанн Шаховской пишет о том, что «только религиозный или с подлинно художественной интуицией человек способен увидеть эту истину высшей человечности, как увидел ее Тургенев в лице многотерпеливой русской женщины»³⁵. Однако рассказчик в «Живых мощах», как и в «Записках охотника» в целом, дан не как художник и, конечно, не равен биографическому автору, при всей близости к нему, рассказчик – *охотник* и *барин*, и оба эти определения имеют не только узко специальный, но и расширительный, метафорический смысл.

Охота предстает здесь как вольница, как погружение в свободный, нерегламентированный естественно-природный мир, как череда новых встреч и новых лиц, как открытие и собирание историй и смыслов. В заключительном рассказе цикла, «Лес и степь», есть такие строки: «Охота с ружьем и собакой прекрасна сама по себе, für sich, как говаривали в старину; но, положим, вы не родились охотником: вы все-таки любите природу; вы, следовательно, не можете не завидовать нашему брату...» В автографах после слов «вы все-таки любите природу» стояло: «и свободу» [ТС, 4, с. 457].

А «барство» здесь оказывается не только социальным статусом, но и особым состоянием духа и души, которое легитимизирует и приумножает даруемое охотничьим времяпрепровождением чувство свободы, поощряет и развивает вменяемость, адекватность взаимодействия с миром. К тому же *барин* всегда «старший», «ответственный» – не по возрасту, а по положению; «батюшка», «отец родной» – так часто обращались к барину мужики³⁶. Лукерья апеллирует к *барину* именно в этих – высоких, «благородных» смыслах слова.

Социальное в «Записках охотника» традиционно прочитывается (и действительно чаще всего подается в самом произведении) как более или менее антагонистическое противостояние помещиков и крестьян, но оно отнюдь не сводимо к этой очевидной, лежащей на поверхности оппозиции, ибо одно из главных действующих лиц «Записок» – *охотник* – олицетворяет собою не водораздел, а связующее звено, не границу, а буфер. Он *охотник* за неуловимой ничем, кроме художества, «дичью» – текучей плотью и мерцающими смыслами бытия, *странник* по своему душевному складу и по возложенному на него сюжетному заданию, и – *рассказчик*, данный в непрерывном движении от одной истории-ситуации к другой, на пересечении человеческих судеб-миров, которые благодаря ему в совокупности своей складываются в объемную, многоплановую, многоликую и многокрасочную картину национальной жизни, представляющую *единый* – при всей своей пестроте, сложности и разнообразии – национальный мир. Рассказчик являет собою одновременно причастность и дистанцированность, доброжелательность и непримиримость, пристальность, скрупулезность, дотошность и – артистизм, непоказной, неброский, но несомненный и неизменный артистизм в отношении к жизни. Какой бы обыденно-непритязательной эта жизнь ни была, в восприятии и при участии Рассказчика самые заурядные картины обретают поэтическую притягательность и глубину.

³⁵ Иоанн (Шаховской). Торжество человечности (тургеневский образ).

³⁶ См., например, рассказ «Бурмистр», хотя здесь слово «барин» – прямо противоположного данному в «Живых мощах» этического и культурного наполнения.

«“Записки охотника” – поэзия, а не политика»³⁷, – писал Зайцев. «Записки охотника» – «любовная книга»³⁸, считал Гершензон.

«Записки охотника» – книга о любви. Любовью к природе, к России, к русским людям, как мягким, ласкающим солнечным светом, залиты ее страницы. Уже современники почувствовали, что «Записки охотника» – это своеобразный «анти-Гоголь»: *живые души*. Другие современники и потомки, особенно советские, усиленно педалировали социальный смысл книги – и он в ней, несомненно, есть, и он очень важен. Здесь есть горечь, печаль, гнев, есть неприязнь и презрение к тем, кто мутит источники жизни, нарушает гармонию бытия. Разумеется, чаще всего это помещики: кому больше дано, с того и спрос. Но и тургеневские крестьяне – из живой жизни, а не с лубочных картинок и не из умозрительных представлений. Социальное здесь дано в естественной пропорции с экзистенциальным в очень корректном эстетическом освещении и соотношении.

Русская проза начиналась с назидательно-сентиментального: «И крестьянки любить умеют». В знаменитой карамзинской формуле, при несомненном ее гуманизме, ощущается специальное усилие, направленное на подавление предубеждения: *и крестьянки...* Следующий шаг сделал А. С. Пушкин, который обогатил воспитанную на французских романах дворянскую барышню Татьяну Ларину народным мироощущением, тем самым придав ее характеру и личности значительность и глубину, и в конечном счете выстроил ее судьбу по народному (няниному, материнскому), а не по «французскому» образцу. Он же шутивно, но отнюдь не шутя обыграл тему социального мира и гармонии в «Барышне-крестьянке», где каждый органично и естественно смотрится на своем месте, а нарушение социальной границы приводит к взаимообогащению, но необходимость границы не только не оспаривается, но подтверждается, эстетически легитимизируется.

В «Записках охотника» крестьянский и помещичий миры сосуществуют на равных, естественно и органично, «как в жизни», без костюмированной игры, без утраты собственной идентичности, без перевода в символическо-метафорический план – живут как живут, смотрят друг другу в лицо, говорят друг с другом, противостоят друг другу и раскрываются – в сравнении, во взаимодействии, в живом процессе сосуществования, запечатленном Тургеневым с поразительной тонкостью, деликатностью и достоверностью.

В «Записках охотника» невозможна фраза «и крестьянки любить умеют» – здесь это само собой разумеется. Неслучайно Белинский сразу по выходе первых рассказов цикла отметил, что Тургенев «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил»³⁹. В «Записках» нет отдельного народа – крестьян, а есть единый национальный мир, единый народ, представленный разными лицами, разными типами, разными социальными группами.

Символическая в этом плане история содержится в рассказе «Льгов» – кстати, это один из немногих случаев, когда речь идет именно об охоте в буквальном смысле слова. Компания охотников в составе Рассказчика, его многоопытного спутника-проводника Ермолая и вольноотпущенного Владимира вознамерилась пострелять на пруду уток. К мероприятию привлекается крепостной мужичонка по прозвищу Сучок, кем только ни бывший при своих самодурных господах (кучером, поваром, «ахтером», доезжачим, даже каким-то невнятным «кофишенком»), а по существу не бывший никем и не умеющий ничего, но в данный момент состоящий рыболовом при реке, в которой нет рыбы, и имеющий в своем распоряжении дырявый дощаник. Вся эта живописно-красноречивая группа, выбравшись на середину пруда, увлеклась стрельбой по уткам и, забыв про необходимость вычерпывать заливающую чахлае суденышко

³⁷ Зайцев Б. Далекое. М.: СП, 1991. С. 183.

³⁸ Гершензон М. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919. С. 68.

³⁹ Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. М.: Худож. лит., 1982. С. 400.

воду, вместе с этим суденышком пошла ко дну. Трагикомическая сцена «утопления» с очевидностью демонстрирует, что на всю честную компанию приходится один общий национальный характер – с его беспечным полаганием на авось (в данном случае – на ковшик, похищенный у зазевавшейся бабы предусмотрительным Ермолаем), а в крайности – на то, что «пруд не глубокий». И что же? Пруд действительно оказывается не глубокий, и брод находится (причем обнаружил его *не умеющий плавать* Ермолай), и настрелянных уток удалось выловить из воды, и до берега все благополучно добрались, обсушились, отогрелись, и кончается рассказ описанием всеобщего довольства и покоя на фоне картины догорающего заката.

Вряд ли в следующий раз участники приключения – все, в том числе Рассказчик, – будут предусмотрительнее, ибо у этой коллективной беспечности здесь обнаруживается спасительная обратная сторона: стихийно сложившаяся философия оптимистического фатализма, в которой неразрывно сплелись доверие к жизни, и покорность судьбе, и полагание на авось, и все то же долготерпение, и в результате – способность жить и выживать, несмотря ни на что. Социально острая (судьба Сучка) и анекдотическая (происшествие на пруду) история к концу рассказа незаметно перерастает в теплый лирико-эпический образ национального мира.

В «Живых мощах» тема национального единства поверх социальных барьеров расширяется до темы единства барина и крестьянки во человечестве, при этом повествование ни единым своим элементом не отрывается от почвы, ни на мгновение не утрачивает живого дыхания, физической теплоты, излучаемой героями и окружающей их обстановкой. В мастерстве сопряжения глубоких и сложных идей с животрепещущей плотью бытия в едином, емком и *кажущемся* очень простым образе Тургенев действительно не имел равных. Это, видимо, и уловила Жорж Санд, от лица собратьев по перу признавшая: «Мы *все* должны идти к вам на выучку».

Чудо преображения реальности в искусство красноречиво иллюстрируют комментарии Тургенева к рассказу «Живые мощи» в письме Людвигу Пичу от 22 апреля 1874 года: «Очень рад, что Вам и Ю. Шмидту понравились мои “Reliques vivantes”. Что касается Ваших сомнений – то я могу сообщить следующее: тот же самый патриархальный староста, который сообщил мне имя (ибо всё это *истинное* происшествие), объяснил – не без известного иронического юмора – что *Клавдия* (это было ее настоящее имя) мочится только по воскресеньям (NB), а другую естественную потребность исполняет только по большим праздникам (стало быть, 6 или 8 раз в году). Каким образом это возможно – об этом Вы можете спросить врача. Тот же врач сможет объяснить Вам, каким образом оказалось, что плоть несчастного существа стала такой же твердой, как бронза – так что ни о каких пролежнях не могло быть и речи! Правда, я посетил ее летом – и в помещении было много воздуха, а дверь... двери не было *вовсе* – но та *parole!* Я не почувствовал никакой вони! Больна она была, по-видимому, сотрясением спинного мозга.

Но довольно реализма!» [ТП, 10, с. 435].

В другом письме Тургенева, задолго до «Живых мощей», читаем: «...один реализм губителен – правда, как ни сильна, не искусство» [ТП, 5, с. 159].

Художество – больше, чем правда, так как правда всегда одномерна и часто беспощадна, а художество – многозначно, объемно, бездонно и потому – спасительно даже в своей жестокости. Не приведи бог в реальности лицом к лицу столкнуться с бедой, в которую погружена жизнь Лукерьи, а 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*, которое испытывал солнечным, умытым дождем утром Рассказчик перед встречей с Лукерьей и которое, вопреки «реализму» и, одновременно, благодаря ему, оказалось многократно усилено, обогащено и углублено в итоге.

И еще один символический, далеко выходящий за рамки сюжета смысл имеет, на наш взгляд, этот удивительный рассказ.

« – Барин, а барин! Петр Петрович!» – окликнула Рассказчика из тьмы амшаника Лукерья, чтобы излить душу, доверить ему свое сокровенное слово.

Не так же ли окликала странствующего «охотника» Тургенева погруженная в полутьму, скованная многовековым недугом, но мыслящая, живая, тянущаяся к свету Россия, и он оглядывался, и вновь и вновь возвращался, и принимал к ней, и разгадывал ее загадку, и воплощал ее – без лести и прикрас, без преувеличений и тенденциозности, но с глубочайшим пониманием, с горечью, состраданием и любовью.

Глава третья

«...У счастья нет завтрашнего дня»: *Пушкинские мотивы и образы в повести И. С. Тургенева «Ася»*

«Ася» написана во второй половине 1857 года, в Германии, в Зинциге, на берегу Рейна, то есть в том самом месте, где разворачивается действие «рассказа» [ТС, 7, с. 421], – так определял жанр «Аси» сам автор. Мы же будем придерживаться того жанрового определения, которое закрепилось за произведением, хотя и небольшим по объему, но удивительно емким, богатым по содержанию и в этом смысле тяготеющим скорее к романам Тургенева, чем к его рассказам.

Повесть «Ася» создается в сложный для Тургенева период выхода из душевного и творческого кризиса, и в этой ситуации ему чрезвычайно важны оценки первых, «доверенных», читателей. Авторские ожидания были вознаграждены вполне. «Повесть твоя – прелесть, – пишет Тургеневу И. И. Панаев. – Спасибо за нее: это, по-моему, одна из самых удачных повестей твоих. Я читал ее вместе с Григоровичем, и он просил написать тебе, что *внутри у тебя цветет фиалка*» [там же, с. 434]. По свидетельству Н. А. Некрасова, «даже Чернышевский в искреннем восторге от этой повести», сам же Некрасов увидел в ней «чистое золото поэзии» [там же, с. 434]. О лиричности, поэтичности, грациозности «Аси» писали, уже по выходе произведения, многие, и уже в самых ранних отзывах отмечалось сходство сюжетов «Аси» и «Евгения Онегина».

Идейно-эстетическую основу близости Тургенева Пушкину очень точно определил М. Е. Салтыков-Щедрин: «Тургенев был человек высоко развитый, убежденный и никогда не покидавший почвы общечеловеческих идеалов. Идеалы эти он проводил в русскую жизнь с тем сознательным постоянством, которое и составляет его главную и неоцененную заслугу перед русским обществом. В этом смысле он является прямым продолжателем Пушкина и других соперников в русской литературе не знает. Так что ежели Пушкин имел полное основание сказать о себе, что он пробуждал “добрые чувства”, то то же самое и с такой же справедливостью мог сказать о себе и Тургенев. Это были не какие-нибудь условные “добрые чувства”, согласные с тем или другим переходящим веянием, но те простые, всем доступные общечеловеческие “добрые чувства”, в основе которых лежит глубокая вера в торжество света, добра и нравственной красоты»⁴⁰.

Даже Д. С. Мережковский, который обвинял послепушкинскую русскую литературу в том, что она с каждым шагом – с каждым новым писателем – все более и более удалялась от Пушкина, изменяла его нравственным и эстетическим идеалам, признавал Тургенева «в некоторой мере законным наследником пушкинской гармонии и по совершенной ясности архитектуры, и по нежной прелести языка». «Но, – тут же оговаривался он, – это сходство поверхностно и обманчиво. <...> Чувство усталости и пресыщения всеми культурными формами, буддийская нирвана Шопенгауэра, художественный пессимизм Флобера гораздо ближе сердцу Тургенева, чем героическая мудрость Пушкина. В самом языке Тургенева, слишком мягком, женоподобном и гибком, уже нет пушкинского мужества, его силы и простоты. В этой чарующей мелодии Тургенева то и дело слышится пронзительная, жалобная нота, подобная звуку надтреснутого колокола, признак углубляющегося душевного разлада...»⁴¹

⁴⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Литературная критика. М.: Современник, 1982. С. 300.

⁴¹ Мережковский Д. С. Пушкин. С. 204.

Повесть «Ася» как раз тем, в частности, и интересна, что в ней, с одной стороны, отсылки к Пушкину лежат на поверхности текста, а с другой стороны, в том числе и благодаря этой обнаженности, с особой наглядностью обнаруживается то, как пушкинские мотивы и образы, вплетаясь в тургеневскую повествовательную ткань, обретают новую мелодическую окраску, обрастают новыми значениями, становятся строительным материалом принципиально иного, нежели пушкинский, художественного мира. Примечательно, что даже в ответном по поводу «Аси» письме П. В. Анненкову Тургенев, объясняя свое душевное состояние в период работы над повестью, прибегает к цитате из Пушкина: «Отзыв ваш меня очень радует. Я написал эту маленькую вещь – только что спасшись на берег – пока сушил “ризу влажную мою”» [ТП, 3, с. 191]...

В самом тексте повести первая раскавыченная (то есть поданная как присвоенная героем-рассказчиком, ставшая для него естественным способом самовыражения, его собственным языком) цитата из Пушкина появляется в первой же фразе, где излагаемые события обозначены как «дела давно минувших дней», и далее таких цитат, реминисценций, аллюзий будет немало.

Здесь, однако, следует оговориться, что творческая преемственность одного писателя относительно другого выражается не в самом факте цитирования или даже использования чужих образов и мотивов, а в созидательной активности этих элементов в рамках нового художественного целого. В конечном счете, как писал А. С. Бушмин, «подлинная, высшая преемственность, традиция, творчески освоенная, всегда в глубине, в растворенном или, пользуясь философским термином, в снятом состоянии»⁴². Поэтому и доказывать ее наличие следует не выдергиванием отдельных, содержащих очевидные отсылки к чужим произведениям фрагментов (это может быть лишь одним из способов «объективации» художественного образа), а путем анализа художественного мира произведения.

Тургеневская апелляция к Пушкину, несомненно, носила не вспомогательно-технический и не декоративно-прикладной, а концептуально значимый, принципиальный характер, о чем и свидетельствует произведение, о котором идет речь.

Повествование в «Асе» ведется от первого лица, но это *Я* двулико: оно вмещает в себя рассказчика, некоего Н. Н., который вспоминает годы своей далекой молодости («дела давно минувших дней»), и героя – здорового, веселого, богатого и беспечного молодого человека, каким Н. Н. был двадцать лет назад. (Между прочим, таким же образом строится рассказ и в «Капитанской дочке», но у Тургенева расхождение между субъектом речи и субъектом действия резче: очевиднее и непроходимее не только временная, но и эмоционально-философская дистанция между героем и рассказчиком.)

Тургеневский рассказчик не просто излагает историю, но и оценивает, судит ее участников, прежде всего самого себя тогдашнего, сквозь призму последующего жизненного и духовного опыта. И уже в начале повести возникает щемящая нота, которая настраивает читателя на грустную волну, на ожидание-предчувствие неизбежно печального финала. Интродукция на тему молодой беспечности и веселости венчается эпитафией: «...я жил без оглядки, делал, что хотел, процветал, одним словом. Мне тогда и в голову не приходило, что человек не растение и процветать ему долго нельзя. Молодость ест пряники золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный; а придет время – и хлеба напросишься».

Однако эта изначальная содержательно-эмоциональная заданность, однонаправленность вектора повествования, идущая от рассказчика, ни в коей мере не отменяет и не умаляет интереса к истории героя, к его сиюминутному, уникальному опыту, в котором философская песимистическая преамбула произведения сначала без остатка, до полного читательского забве-

⁴² Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л.: Наука, 1969. С. 174.

ния, растворяется, чтобы в итоге, напитавшись живой плотью этого опыта, предъявить свою неопровержимую правоту.

Собственно история начинается со слов «Я путешествовал без всякой цели, без плана; останавливался везде, где мне нравилось, и отправлялся тотчас далее, как только чувствовал желание видеть новые лица – именно лица». Свободное парение в пространстве бытия, первопричиной которого является «радостное и ненасытное любопытство» к людям, – с этим герой входит в рассказ, на этом он особенно настаивает («меня занимали исключительно одни люди»), и хотя тут же словно одергивает себя за видимое уклонение от намеченной логики повествования: «Но я опять сбиваюсь в сторону», – читателю не стоит пренебрегать этим «сторонним» замечанием, ибо очень скоро обнаруживается «судьбоносность» обозначенных здесь склонностей и приоритетов героя.

В экспозиции рассказа узнаем мы и о том, что герой влюблен – «поражен в сердце одной молодой вдовой», которая жестоко уязвила его, оказав предпочтение краснощекому баварскому лейтенанту. Очевидно, что не только теперь, по прошествии многих лет, но и тогда, в момент ее переживания, любовь эта была скорее игрой, ритуалом, данью возрасту: «Признаться сказать, рана моего сердца не очень была глубока; но я почел долгом предаться на некоторое время печали и одиночеству – чем молодость не тешится! – и поселился в З.».

Немецкий городок, в котором герой предавался печали, «не без некоторого напряжения мечтая о коварной вдове», был живописен и в то же время уютен, мирен и покоен, даже воздух «так и ластился к лицу», а луна заливала город «безмятежным и в то же время тихо душу волнующим светом». Все это создавало респектабельную поэтическую раму для переживаний молодого человека, подчеркивало красоту позы (он «просиживал долгие часы на каменной скамье под одиноким огромным ясенем»), но выдавало ее нарочитость, картинность. Выглядывающая из ветвей ясеня маленькая статуя мадонны с пронзенным мечами красным сердцем в контексте этого эпизода воспринимается не столько как предвестница неминуемой трагедии (так осмыслена эта деталь В. А. Недзвецким⁴³), сколько как ироническая рифма к легкомысленному присвоению, безо всякого на то основания, «роковых» формул – «поражен в сердце», «рана моего сердца». Впрочем, возможность трагического развития образа начальной иронической его интерпретацией отнюдь не снимается – так в пушкинской повести «Метель» исходная ирония оборачивается драматическим серьезом, а надуманная, присвоенная любовь оказывается искренним, подлинным чувством.

Сюжетное движение начинается с традиционного «вдруг», скрытого, как статуйка мадонны в ветвях ясеня, в недрах пространного описательного абзаца, но властно прерывающего созерцательно-статичное состояние героя предъявлением одной из тех сил, которые олицетворяют у Тургенева судьбу: «Вдруг донеслись до меня звуки музыки». На этот призыв герой откликается сначала заинтересованным вопросом, а затем физическим движением за пределы уютно обжитого, но событийно бесперспективного, эстетически исчерпанного пространства: «Я отыскал перевозчика и отправился на другую сторону».

Примечательная деталь: старик, разъясняющий причину музыки и только для этой цели извлеченный на мгновение из художественного небытия, чтобы тотчас кануть в него обратно, подан с «избыточными», явно превышающими меру необходимого для выполнения означенной функции подробностями: его «плисовый жилет, синие чулки и башмаки с пряжками», на первый взгляд, сугубо декоративные атрибуты, никак не связанные с логикой развития сюжета.

Однако, пользуясь терминологией Ф. М. Достоевского, противопоставлявшего «ненужной ненужности» неумелого автора «необходимую, многозначительную ненужность» «сильного художника» [Д, 19, с. 183], признаем эти избыточные подробности в описании эпизоди-

⁴³ См.: Недзвецкий В. А. Любовь – крест – долг... (О повести Тургенева «Ася») // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1996. Т. 55. № 2.

ческого старика «необходимой, многозначительной ненужностью», ибо они дорисовывают картину стабильного, упорядоченного мира в канун перелома сюжетного движения и служат дополнительным свидетельством приверженности героя этой стабильности, созерцательности его мировосприятия даже в минуту, когда в нем зреет новый порыв и интерес направлен поверх предстоящего взору объекта.

Событием, значение которого Н. Н. оценил не сразу, но которое по-своему предопределило его дальнейшую жизнь, а в рамках повести явилось завязкой сюжета, стала случайная по видимости и неизбежная по существу встреча. Произошло это на традиционной студенческой сходке – коммерше, где и звучала поманившая героя за собой музыка. Чужое пиршество, с одной стороны, притягивает («Уж не пойти ли к ним?» – спрашивает себя герой, что, между прочим, свидетельствует о том, что он, как и создатель повести, учился в немецком университете, то есть получил лучшее по тому времени образование), а с другой стороны, усиливает ощущение собственной непричастности, чужести – не потому ли так «неохотно» знакомившийся с русскими за границей Н. Н. на сей раз живо откликается на родную речь. Ну а стимулом к сближению с Гагиными стало то, что разительно отличало новых знакомых от других русских путешественников, – непринужденность и достоинство, с которым они держались.

Портретные характеристики брата и сестры содержат не только объективные черты их облика, но и неприкрытую субъективную оценку – горячую симпатию, которой тотчас проникся к ним Н. Н.: у Гагина, по его мнению, было одно из тех «счастливых» лиц, глядеть на которые «всякому любо, точно они греют вас или глядят»; «девушка, которую он назвал своей сестрою, с первого взгляда показалась мне очень миловидной», признается герой.

В этих наблюдениях, оценках и характеристиках мы черпаем информацию не только об объекте, но и о субъекте изображения, то есть, как в зеркале, видим самого героя: ведь приветливость, искренность, доброта и неординарность, которые так привлекли его в новых знакомых, как правило, притягивают лишь того, кто в состоянии разглядеть и по достоинству оценить эти качества в других, ибо обладает ими сам. Встречная приязнь Гагиных, их заинтересованность в продолжении знакомства, исповедальная искренность Гагина подтверждают это предположение.

Как тут не согласиться с Н. Г. Чернышевским: «Все лица повести – люди из лучших между нами, очень образованные, чрезвычайно гуманные: проникнутые благороднейшим образом мыслей»; главный герой – «человек, сердце которого открыто всем высоким чувствам, честность которого непоколебима; мысль которого приняла в себя всё, за что наш век называется веком благородных стремлений»⁴⁴.

Как тут не забыть об изначальной трагической заданности сюжета и не вознадеяться на счастливое соединение Н. Н. и Аси с благословения и под покровительством Гагина? Но...

Начиная с «Евгения Онегина», над судьбами героев русской литературы довлеет это роковое, неизбежное и непреодолимое «но».

По этой же «матрице» сделана тургеневская «Ася», сюжет которой строится как неудержимое и беспрепятственное (!) движение к счастью, оборванное неотвратимым «но».

Уже описание первого вечера, в самый день знакомства проведенного Н. Н. у Гагиных, при внешней обыденности, бессобытийности происходящего (поднялись на гору, к жилищу Гагиных, полюбовались на закат, поужинали, поговорили, проводили гостя до переправы),

⁴⁴ Чернышевский Н. Г. Русский человек на rendez-vous // Чернышевский Н. Г. Письма без адреса. М.: Современник, 1983. С. 93, 94.

отмечено кардинальным изменением художественного пространства, интенсивным эмоциональным приращением и, как результат, – нарастанием сюжетного напряжения.

Гагины жили за городом, «в одиноком домишке, высоко», и дорога к ним – это одновременно буквальный и символический путь «в гору по крутой тропинке». Вид, который на сей раз открывается взору героя, кардинально отличается от данного в начале повести, в пору безмятежного и малоподвижного уединения Н. Н. Рамки картины раздвигаются, теряясь в дали и в вышине; теперь в центре ее господствует река: «Рейн лежал перед нами весь серебряный, между зелеными берегами, в одном месте он горел багряным золотом заката»; «приютившийся к берегу городок», и без того невеликий, словно становится меньше, беззащитно открывается окружающему простору, рукотворные сооружения – дома и улицы – уступают главенство естественному, природному рельефу: во все стороны от городка «широко разбегались холмы и поля»; а главное – открывается не только горизонтальная беспредельность мира, но и его вертикальная – небесная, воздушная – устремленность: «Внизу было хорошо, но наверху еще лучше: меня особенно поразила чистота и глубина неба, сияющая прозрачность воздуха. Свежий и легкий, он тихо колыхался и перекачивался волнами, словно и ему было раздольнее на высоте».

Уютно обжитое героем замкнутое пространство ухоженного немецкого поселения расширяется и преобразуется, обретает необъятный, манящий, влекущий в свои просторы объем, и далее в тексте повести это ощущение оформляется в один из главных ее мотивов – мотив полета, преодоления сдерживающих оков, обретения крыльев. Этого жаждет Ася: «Если бы мы с вами были птицы, – как бы мы взвились, как бы полетели... Так бы и утонули в этой синеве...» Об этом знает и такую возможность предвидит Н. Н.: «А крылья могут у нас вырасти»; «Есть чувства, которые поднимают нас от земли».

Но пока Н. Н. просто наслаждается новыми впечатлениями, в которые дополнительную романтическую окраску, сладость и нежность привносит музыка – доносящийся издали и благодаря этому освобожденный от какой бы то ни было конкретики, превращенный в собственный романтический субстрат старинный ланнеровский вальс. «...Все струны сердца моего задрожали в ответ на те заискивающие напевы», признается герой; в душе его затеплились «беспредметные и бесконечные ожидания», и под впечатлением пережитого вмиг нахлынуло – как озарение, как дар судьбы – нежданное, необъяснимое, беспричинное и несомненное чувство счастья. Попытка рефлексии по этому поводу – «Но отчего я был счастлив?» – категорически пресекается: «Я ничего не желал; я ни о чем не думал...». Важен чистый остаток: «Я был счастлив».

Так, в перевернутом своем состоянии, минуя необходимые этапы возможности и близости, игнорируя какие бы то ни было обоснования и резоны, перескакивая через все предполагаемые сюжетные подступы, сразу с конца, с недостижимого для героев «Онегина», обреченных лишь на бессильный финальный вздох («А счастье было так возможно, так близко...») итога, – подчеркнуто полемически («Я был счастлив») начинает в тургеневской повести свою работу пушкинская формула счастья.

Впрочем, для того чтобы осознать связь тургеневской интерпретации темы счастья именно с пушкинской ее трактовкой (сама-то по себе тема стара, как мир, и, разумеется, никем не может быть монополизирована), следует для начала внимательно взглянуть в черты и характер героини, даровавшей Н. Н. одним только знакомством с нею то, чего за целую жизнь целенаправленных усилий можно так и не добиться, так и не пережить.

Асино сходство с пушкинской Татьяной лежит на поверхности текста, оно многократно и настоятельно предъявляется автором, и это несомненно свидетельствует о его принципиальной значимости в художественном мире произведения.

Уже в первой портретной характеристике прежде всего отмечено своеобразие, инакость героини: «Было что-то свое, особенное, в складе ее смугловатого круглого лица»; и далее это особенное будет усугубляться, сгущаться, наполняться конкретикой, отсылающей к деталям, из которых в романе Пушкина слагается образ Татьяны Лариной.

У всех на памяти «титულიная» характеристика Татьяны: «дика, печальна, молчалива, как лань лесная, боязлива...».

В повести Тургенева, в рассказе Гагина о впервые им увиденной, тогда еще десятилетней Асе читаем:

«она была дика, проворна и молчалива, как зверек».

Конструктивное сходство этих формул-характеристик дополнительно усиливает сходство содержательное, подчеркивает его неслучайность, знаковость и одновременно акцентирует несовпадения, расхождения.

Тургеневская фраза звучит сниженно относительно пушкинской: «дика» – совпадает, подтверждается, но вместо «печальна» – «проворна» (впрочем, утрата этого атрибута скоро будет восполнена: томящаяся невысказанностью своей любви, Ася предстает перед наблюдательным, но недогадливым Н. Н. «печальной и озабоченной»); вместо поэтически возвышенного «как лань лесная, боязлива» – укороченное и упрощенное «как зверек».

Вне всяких сомнений, Тургенев ни в коей мере не стремится умалить свою героиню относительно идеала, каковым вошла в русское культурное сознание Татьяна Ларина, более того, вся логика повествования свидетельствует об обратном: Асей любитесь, ею восхищается, ее поэтизирует в своих воспоминаниях не только рассказчик, но и – через его посредство – сам автор. Что же тогда означает корректировка на понижение классической формулы самобытности? Прежде всего, по-видимому, она призвана подчеркнуть, при внешнем сходстве, очевидность и принципиальность различия.

Ведь то, что в барышне Татьяне Лариной было проявлением своеобразия характера, в дочери барской горничной Асе являлось следствием драматизма судьбы.

Татьяна, «русская душой», горячо любившая свою няню-крестьянку и верившая преданиям простонародной старины, занимала при этом прочное и стабильное положение барышнине-дворянки. Совмещение в ней народного и элитарного начал было явлением эстетического, этического порядка. А для Аси, незаконнорожденной дочери дворянина и горничной Татьяны, это изначальное, природное слияние в ней двух полюсов национального социума обернулось психологической драмой и серьезной социальной проблемой, что и вынудило Гагина хотя бы на время увезти ее из России.

Барышня-крестьянка не по собственной игривой прихоти, как безмятежно-благополучная героиня одной из «Повестей Белкина», не по эстетическому влечению и этическим пристрастиям, как Татьяна Ларина, а по самому своему происхождению, Ася очень рано сознает и болезненно переживает «свое ложное положение». «Она хотела быть не хуже других барышень» – то есть стремилась как к невозможному к тому, от чего отталкивалась, как от своего исходного, но неудовлетворительного status quo, пушкинская Татьяна.

Странность пушкинской героини носит индивидуальный характер и в немалой степени является результатом личного выбора, осознанной жизненной стратегии. Эта странность, разумеется, осложняла Татьяне жизнь, выделяя ее из окружения, а порой и противопоставляя ему, но в конце концов обеспечила ей особое, подчеркнуто значимое общественное положение, которым она, между прочим, гордится и дорожит.

Странность Аси – следствие незаконнорожденности и вытекающей из него двусмысленности социального положения, результат психологического слома, который она пережила, узнав тайну своего рождения: «Она хотела <...> заставить *целый мир* забыть ее происхождение; она и стыдилась своей матери, и стыдилась своего стыда, и гордилась ею». В отличие от Татьяны, своеобразие которой черпало опору во французских романах и не подвергалось

сомнению в его эстетической и социальной значимости, Ася, с одной стороны, «никак не хотела подойти под общий уровень», а с другой стороны, тяготилась своей странностью и даже оправдывалась перед Н. Н.: «Если я такая странная, я, право, не виновата...»

Как и Татьяне, Асе *не* присуще общепринятое, типическое, но Татьяна сознательно пренебрегала традиционными для барышни занятиями («Ее изнеженные пальцы не знали игл; склоняясь на пяльцы, узором шелковым она не оживляла полотна»), а Асю сокрушает ее изначальная вынужденная отлученность от дворянского стандарта: «Меня перевоспитать надо, я очень дурно воспитана. Я не умею играть на фортепьяно, не умею рисовать, я даже шью плохо».

Как и Татьяна, Ася с детства предавалась одиноким размышлениям. Но Татьянина задумчивость «течение сельского досуга мечтами украшала ей»; Ася же мысленно устремлялась не в романтические дали, а к разрешению мучительных вопросов: «... Отчего это никто не может знать, что с ним будет; а иногда и видишь беду – да спастись нельзя; и отчего никогда нельзя сказать всей правды?..»

Как и Татьяна, которая в «семье своей родной казалась девочкой чужой», Ася ни в ком не находила понимания и сочувствия («молодые силы разыгрывались в ней, кровь кипела, а вблизи ни одной руки, которая бы ее направила») и поэтому, опять-таки так же, как пушкинская героиня, она «бросилась на книги».

Здесь сходство подчеркивает различие, а различие, в свою очередь, усиливает сходство. Тургенев дает прозаическую, реалистическую проекцию начертанного Пушкиным поэтического, романтического образа, он переводит в социально-психологический план то, что у Пушкина подано с позиций этико-эстетических, и обнажает внутренний драматизм, противоречивость явления, которое у Пушкина предстает как цельное и даже величавое. Но при этом Тургенев не опровергает пушкинский идеал, – напротив, он испытывает этот идеал реальностью, «социализирует», «заземляет» и, в конечном счете, подтверждает его, так как Ася является одной из самых достойных и убедительных представительниц «гнезда» Татьяны – то есть той типологической линии русской литературы, начало, основание и сущность которой были заложены и предопределены образом пушкинской героини.

Правда, Ася, в отличие от юной Татьяны, не нашла еще своей естественной позы, своего стиля, той органичной для нее манеры поведения, которая соответствовала бы ее сущности. Чуткий, наблюдательный и не терпящий фальши герой «с неприязненным чувством» отмечает «что-то напряженное, не совсем естественное» в ее повадках. Любуясь «легкостью и ловкостью», с какими она карабкается по развалинам, он в то же время досадует на демонстративность предъявления этих качеств, на показательность романтической позы, в какой она сидит на высоком уступе, расчетливо красиво вырисовываясь на фоне ясного неба. В выражении ее лица он читает: «Вы находите мое поведение неприличным, <...> все равно: я знаю, вы мной любуетесь».

Она то хохочет и шалит, то разыгрывает роль «приличной и благовоспитанной» барышни – в общем, *чудит*, является герою «полузагадочным существом», а на самом деле просто ищет, пробует, пытается понять и выразить себя. Только узнав Асину историю, Н. Н. начинает понимать причину этих чудачеств: «тайный гнет давил ее постоянно, тревожно путалось и билось неопытное самолюбие».

Лишь в одном из своих обликов выглядит она совершенно естественно и органично: «ни тени кокетства, ни признака намеренно принятой роли» не было в ней, когда, словно угадав тоску героя по России, она предстала перед ним «совершенно русской девушкой <...>, чуть не горничной», которая в стареньком платьице с зачесанными за уши волосами «сидела, не шевелясь, у окна да шила в пяльцах, скромно, тихо, точно она век свой ничем другим не занималась».

Чем пристальнее Н. Н. вглядывается в Асю, чем менее *дичится* его она, тем явственнее проступают в ней другие Татьянины черты. И внешние: «бледная, молчаливая, с потуп-

ленными глазами», «печальная и озабоченная» – так сказывается на ней ее первая любовь. И, главное, внутренние: бескомпромиссная цельность («все существо ее стремилось к правде»); готовность «к трудному подвигу»; наконец, сознательная, открытая апелляция к Татьянинному (то есть книжному, идеальному) опыту – слегка перефразируя пушкинский текст, она цитирует слова Татьяны и одновременно говорит ими о себе: «где нынче крест и тень ветвей над бедной матерью моей!» (заметим кстати, что ее «гордая и неприступная» мать вполне заслуженно, а не только ради создания соответствующей ауры вокруг дочери носит освященное Пушкиным имя).

Все это дает Асе полное основание не только желать: «А я хотела бы быть Татьяной...», но и *быть* Татьяной, то есть быть героиней такого типа и склада. Осознанность ею самой этого желания – не только дополнительное свидетельство духовной близости к пушкинской героине, но и знак неизбежности Татьяниной – несчастливой – судьбы. Как и Татьяна, Ася первая решится на объяснение; как и Татьяна, вместо ответного признания, услышит нравоучительные упреки; как и Татьяне, ей не суждено обрести счастье взаимной любви.

Что же, однако, мешает счастливому соединению молодых людей в данном случае? Почему, как в пушкинском романе, не сбылось, не состоялось такое возможное, близкое, уже переживаемое, уже данное герою, а тем самым, казалось бы, достижимое и для героини счастье?

Ответ на этот вопрос – прежде всего в характере и личности героя повести, «нашего Ромео», как иронически именует его Н. Г. Чернышевский⁴⁵.

Мы уже говорили о том чувстве счастья, которое охватывает Н. Н. сразу после знакомства с Гагиными. Поначалу у этого чувства нет единственного конкретного источника, оно не ищет своей первопричины, не отдает себе ни в чем отчета – это просто переживание радости и полноты самой жизни, безграничности ее кажущихся доступными и осуществимыми возможностей. Однако с каждым следующим эпизодом все очевиднее, что это переживание связано с Асей, порождено ее присутствием, ее обаянием, ее странностью, наконец. Но сам герой предпочитает по-прежнему уходить от каких бы то ни было оценок и определений собственного состояния. Даже когда случайно подсмотренное объяснение Аси и Гагина в саду вызывает у него подозрение в том, что его обманывают, и сердце его преисполняется обидой и горечью, – даже тогда он предпочитает уклониться от формулировок: «Я не отдавал себе отчета в том, что во мне происходило; одно чувство было мне ясно: нежелание видеться с Гагиными». Чтобы развеять свою досаду, Н. Н. уходит в трехдневное странствование в горы, отдав «себя всего тихой игре случайности, набегавшим впечатлениям», – уходит от тревожащих вопросов, от непредсказуемых ответов, от необходимости самоотчета.

Однако сколько поэзии в передаче этих случайно набегавших впечатлений! Какое гуманное, светлое чувство сохранилось в душе рассказчика даже по прошествии двадцати лет к тем врачевавшим душу местам – приюту его счастливой беспечной молодости: «Даже и теперь мне приятно вспоминать мои тогдашние впечатления. Привет тебе, скромный уголок германской земли, с твоим незатейливым довольством, с повсеместными следами прилежных рук, терпеливой, хотя неспешной работы... Привет тебе и мир!»

Чрезвычайно привлекательна в герое и его внутренняя, глубинная правдивость, не позволяющая ему теперь, когда сердце, пусть даже пока помимо рассудка, занято Асей, искусственно, «с досады», «воскресить в себе образ жестокосердой вдовы». Если развить параллель, к которой, с целью иронической компрометации, прибегает Чернышевский, то для «нашего Ромео» эта *жестокосердая вдова* – все равно что для шекспировского Ромео – Розалинда: репетиция, проба пера, сердечная разминка.

⁴⁵ Чернышевский Н. Г. Русский человек на rendez-vous. С. 94.

«Бегство» героя, вопреки его субъективным намерениям, становится толчком к сюжетному ускорению: между Гагиным и Н. Н., по возвращении последнего, происходит необходимое объяснение и обретший новую энергию сюжет, казалось бы, уверенно устремляется к счастливой развязке.

Герой, которому рассказ Гагина «вернул» Асю, чувствует «сладость на сердце», точно ему «втихомолку меду туда налили».

Героиня, в которой подростковая ершистость на глазах вытесняется чуткой женственностью, естественна, кротка и покорна.

«– Скажите мне, что я должна читать? Скажите, что я должна делать? Я все буду делать, что вы мне скажете», – говорит она «с невинной доверчивостью», простодушно выказывая свое чувство и беззащитно сокрушаясь о том, что оно все еще остается не востребуемым: «Крылья у меня выросли – да лететь некуда».

Не услышать этих слов, не понять состояния девушки, которая их произносит, невозможно даже гораздо менее чуткому и тонкому человеку, чем наш герой. Тем более что и сам он далеко не равнодушен к Асе. Он вполне сознает тайну ее притягательности: «не одной только полудикой прелестью, разлитой по всему ее тонкому телу, привлекала она меня: ее душа мне нравилась». В ее присутствии он с особой остротой ощущает праздничную красоту мира: «Все радостно сияло вокруг нас, внизу, над нами – небо, земля и воды; самый воздух, казалось, был насыщен блеском». Он любит ее, «облитою ясным солнечным лучом, <...> успокоенною, кроткою». Он чутко фиксирует происходящие в ней перемены: «что-то мягкое, женское проступило вдруг сквозь девически строгий облик». Его волнует ее близость, он ощущает ее притягательное физическое присутствие много времени спустя после того, как обнимал ее в танце: «Долго потом рука моя чувствовала прикосновение ее нежного стана, долго слышалось мне ее ускоренное, близкое дыханье, долго мерещились мне темные, неподвижные, почти закрытые глаза на бледном, но оживленном лице, резко обвеянном кудрями».

В ответ на исходящий от Аси призыв героем овладевает неведомая ему дотоле «жажда счастья» – не того пассивного, самодостаточного, счастья, счастья «беспредметного восторга», которое он испытал уже в первый вечер знакомства с Гагиными, а иного, томительного, тревожного – «счастья до пресыщения», жажду которого загля в нем Ася и утоление которого сулила она же.

Но – даже мысленно Н. Н. не персонифицирует свое ожидание: «Я еще не смел назвать его по имени». Даже задаваясь риторическим вопросом «Неужели она меня любит?» и тем самым, по существу, обнаруживая, обнажая (пусть всего лишь мысленно) чужое переживание, сам он по-прежнему уклоняется не только от ответа, но даже и от вопроса о собственных чувствах: «...Я не спрашивал себя, влюблен ли я в Асю»; «Я не хотел заглядывать в самого себя».

У этой безотчетности, бессознательности переживаний двоякая, вернее, двуединая природа.

С одной стороны, здесь проявляется молодая беспечность («Я жил без оглядки»), чреватая эгоизмом: печаль, которую Н. Н. читает в облике Аси, вызывает в нем не столько сочувствие к ней, сколько сокрушение на свой собственный счет: «А я пришел таким веселым!».

С другой стороны – и это возможное следствие или, напротив, предпосылка первой причины, – сказывается уже не раз отмеченная нами созерцательность, пассивность характера, предрасположенность героя к тому, чтобы вольготно предаваться «тихой игре случайности», отдаваться на волю волн, двигаться по течению. Красноречивое признание на сей счет прозвучало уже в самом начале повести: «В толпе мне было всегда особенно легко и отранно; мне весело было идти, куда шли другие, кричать, когда другие кричали, и в то же время я любил смотреть, как эти другие кричат». А в середине повести, в тот самый момент, когда

герой томится жаждой «предметного», сопряженного с жизнью другого человека, волнующего, а не баюкающего счастья, в повествовании возникает образ-символ – воплощение характера и судьбы «нашего Ромео».

Возвращаясь от Гагиных после безмятежно проведенного с ними дня, Н. Н., как обычно, спускается к переправе, но, на сей раз, вопреки обыкновению, «въехавши на середину Рейна», просит перевозчика «пустить лодку вниз по течению». Не случайный, символический характер этой просьбы подтверждается и закрепляется следующей фразой: «Старик поднял весла – и река понесла нас». На душе у героя беспокойно, как беспокойно в небе («испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось»), как беспокойно в водах Рейна: «и там, в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды».

Трепет и томление окружающего мира – словно отражение его собственного душевного смятения и, вместе с тем, катализатор, стимулятор этого состояния: «тревожное ожидание мне чудилось повсюду – и тревога росла во мне самом». Вот тут-то и возникает неудержимая жажда счастья и, казалось бы, необходимость и возможность немедленного ее утоления, но эпизод завершается столь же знаменательно, как начинался и разворачивался: «лодка все неслась, и старик перевозчик сидел и дремал, наклонясь над веслами»...

Между тургеневскими героями, в отличие от героев пушкинских, нет никаких объективных препятствий: ни окровавленной тени убитого на дуэли друга, ни обязательств по отношению к какому-либо третьему лицу («Я другому отдана...»).

Асино происхождение, которое держит ее в состоянии психологического дискомфорта и кажется неблагоприятным обстоятельством ее брату, для просвещенного, интеллигентного молодого человека, разумеется, никакого значения не имеет.

Н. Н. и Ася молоды, красивы, свободны, влюблены, достойны друг друга. Это настолько очевидно, что Гагин даже решается на весьма неловкое объяснение с приятелем о его намерениях относительно сестры. Счастье, о котором уже так много сказано, в данном случае не просто возможно, но едва ли не обязательно, оно само идет в руки. Но наши герои движутся к нему по-разному, разными темпами, разными путями. Он – по плавной, уходящей в невидимую даль горизонтали, отдавшись стихийному течению, наслаждаясь самим этим движением, не ставя себе цели и даже не думая о ней; она – по сокрушительной вертикали, как в пропасть с обрыва, чтобы или накрыть вожденную цель, или разбиться вдребезги.

Если символом характера и судьбы героя выступает движение с поднятыми веслами по течению реки – то есть слиянность с общим потоком, доверительное полагание на волю случая, на объективное течение самой жизни, то символический для понимания Асиного характера эпизод – это момент, когда она сидит «на уступе стены, прямо над пропастью», то есть момент противоречия, противоборства, романтического вызова судьбе; развитие и углубление этот символ получит в разговоре Аси с Н. Н. о *скале* Лорелеи.

Хорошо понимающий свою сестру Гагин в трудном для него разговоре с Н. Н., затеянном в надежде на возможность счастливого разрешения Асиных душевных терзаний, в то же время невольно, но очень точно и необратимо противопоставляет Асю ее избраннику, да и самому себе:

«...Мы с вами, благоразумные люди, и представить себе не можем, как она глубоко чувствует и с какой невероятной силой высказываются в ней эти чувства; это находит на нее так же неожиданно и так же неотразимо, как гроза».

Категорическая неспособность «подойти под общий уровень»; страстность натуры («у ней ни одно чувство не бывает вполонину»); тяготение к противоположным, предельным воплощениям женского начала (с одной стороны, ее влечет к себе гетевская «домовитая и степенная» Доротея, с другой – таинственная погубительница и жертва Лорелея); совмещение серьезности, даже трагедийности мироощущения с детскостью и простодушием (между рас-

суждениями о сказочной Лорелее и выражением готовности «пойти куда-нибудь далеко, на молитву, на трудный подвиг» вдруг возникает воспоминание о том, что «у фрау Луизе есть черный кот с желтыми глазами»); наконец, живость нрава, подвижность, изменчивость – все это составляет очевидный контраст тому, что свойственно Н. Н., что характерно для ее брата. Отсюда и страх Гагина: «Порох она настоящий. <...> беда, если она кого полюбит!», и его растерянное недоумение: «Я иногда не знаю, как с ней быть»; и его предостережение самому себе и Н. Н.: «С огнем шутить нельзя...»

И наш герой, *безотчетно* любящий Асю, томящийся жадой счастья, но не готовый, не спешащий эту любовную жажду утолить, вполне *осознанно*, очень трезво и даже по-деловому приобщается к хладнокровному благоразумию Асиного брата: «Мы с вами, благоразумные люди...» – так начинался этот разговор; «...Мы принялись толковать хладнокровно по мере возможности о том, что нам следовало предпринять», – так безнадежно для Аси он заканчивается. Это объединение (*мы, нам*) благоразумных, хладнокровных, рассудительных и положительных мужчин против девушки, которая – порох, огонь, пожар; это союз *благонравных филистеров* против неуправляемой и непредсказуемой стихии любви.

Тема филистерства (обывательской эгоистичной ограниченности) не лежит на поверхности рассказа и, на первый взгляд, акцентирование ее может показаться надуманным. Само слово «филистеры» звучит лишь однажды, в рассказе о студенческом празднике, на котором пирующие студенты ритуально бранят этих самых филистеров – трусливых блюстителей неизменного порядка, и больше оно ни разу в тексте повести не встречается, а по отношению к ее героям кажется вообще неприменимым.

Тонко чувствующий, чуткий, гуманный и благородный Н. Н. вроде бы никак не подходит под это определение. Чрезвычайно привлекательным и абсолютно не похожим на заскорузлого обывателя предстает перед читателем и Гагин. Его внешнее обаяние («Есть на свете такие счастливые лица: глядеть на них всякому любо, точно они греют вас или глядят. У Гагина было именно такое лицо...») является отражением душевной грации, которая так располагает к нему Н. Н.: «Это была прямо русская душа, правдивая, честная, простая...»; «... Не полюбить его не было возможности: сердце так и влеклось к нему». Объясняется это расположение не только объективными достоинствами Гагина, но и несомненной душевной и личностной близостью его Н. Н., очевидным сходством между молодыми людьми.

Мы не видим главного героя повести со стороны, все, что мы знаем о нем, рассказывает и комментирует он сам, но, по совокупности всей информации, мы понимаем, что его, как и Гагина, тоже невозможно было не полюбить, что к нему тоже влеклись сердца, что он вполне заслужил высокую аттестацию своего самого беспощадного критика – Чернышевского: «Вот человек, сердце которого открыто всем высоким чувствам, честность которого непоколебима, мысль которого приняла в себя все, за что наш век называется веком благородных стремлений»⁴⁶.

Однако сходство Н. Н. с Гагиным является не только добрым знаком, но и тревожным сигналом. В «пожароопасной» ситуации влюбленный Н. Н. ведет себя так же, как влекущийся к творческим свершениям Гагин: «Пока мечтаешь о работе, так и паришь орлом: землю, кажется, сдвинул бы с места – а в исполнении тотчас ослабеешь и устаешь». Выслушавший это признание Н. Н. старается ободрить товарища, но мысленно ставит безоговорочный и безнадежный диагноз: «... Нет! трудиться ты не будешь, сжаться ты не сумеешь». Он уверен в этом потому, что знает это изнутри, из себя, так же как его двойник Гагин знает про него: «...вы не женитесь».

⁴⁶ Чернышевский Н. Г. Русский человек на rendez-vous. С. 58.

«Жениться на семнадцатилетней девочке, с ее нравом, как это можно!» – вот он, классический образчик филистерской логики, которая вытесняет и поэтический настрой, и жажду счастья, и душевное благородство. Эта та самая логика, которая в другом знаменитом произведении русской литературы будет ужата до классической формулы «футлярного» существования: «Как бы чего не вышло...».

Настрой, с которым герой идет на свидание, вновь актуализирует, выводит на поверхность повествования пушкинскую формулу счастья, но делает это парадоксальным, «наоборотным» образом.

Герой помнит о своем порыве, но словно дистанцируется от него вопросом-воспоминанием: «А еще четвертого дня в этой лодке, уносимой волнами, не томился ли я жаждой **счастья?**» Н. Н. не может не понимать: «Оно стало **возможным**...»; он честно признается себе в том, что только в нем теперь дело, только за ним остановка: «...и я колебался, я отталкивал», но, словно уходя от последней ответственности, прячется за какой-то мифический, надуманный, несуществующий императив: «...я **должен** был оттолкнуть его прочь...».

Выделенные нами слова, составляющие смысловой каркас размышлений героя перед решающим объяснением, с одной стороны, отсылают к Пушкину, а с другой – опровергают пушкинскую логику.

Возможность соединения, которая в момент последнего свидания героями «Евгения Онегина» безвозвратно утеряна, у героев «Аси» есть. **Долженствование**, которое там не подлежало сомнению, ибо речь шла о долге супружеской верности, в данном случае просто отсутствует: ни Н. Н., ни Ася никому ничего не должны, кроме как самим себе быть счастливыми. Многократно апеллирующий к некоему долгу перед Гагиным уже во время свидания, герой откровенно лукавит: Гагин приходил к нему накануне не для того, чтобы воспрепятствовать, а для того, чтобы содействовать счастью сестры и горячечным, по ее просьбе, отъездом не разлучить ее с тем, кто может составить ее счастье.

Нет, Гагин никак не годится на роль неумолимого Тибальта. Как не справился с ролью Ромео и господин Н. Н. И даже волнующая и беззащитная **близость** Аси во время свидания – ее неотразимый взгляд, трепет ее тела, ее покорность, доверительное и решительное «Ваша...», и даже ответный огонь в собственной крови и минутный самозабвенный порыв навстречу Асиной любви – ничто не перевешивает таящегося в глубине души Н. Н. страха («Что мы делаем?») и неготовности взять ответственность на себя, а не переложить ее на другого: «Ваш брат... ведь он все знает... <...> Я должен был ему все сказать».

Асино ответное недоумение «Должны?» абсолютно совпадает с читательской реакцией на происходящее во время свидания. Да и сам герой чувствует нелепость своего поведения: «Что я говорю?» – думает он, но продолжает говорить то, что ничего, кроме чувства неловкости и разочарования, вызвать не может. Он обвиняет Асю в том, что она не сумела скрыть от брата своих чувств (?!), заявляет, что теперь «все пропало» (?!), «все кончено» (?!) и при этом «украдкой» наблюдает за тем, как краснеет ее лицо, как ей «стыдно становилось и страшно». «Бедное, честное, искреннее дитя» – сокрушается рассказчик по прошествии двадцати лет, но во время свидания она не услышит даже онегинского холодного, но уважительного признания: «Мне ваша искренность мила»; тургеневский герой по достоинству оценит эту искренность лишь с безнадежного и непреодолимого расстояния.

Бесхитростной, простодушной, страстно влюбленной Асе и в голову не могло прийти, что сокрушительные формулы «все пропало», «все кончено» – это всего лишь защитные фразы потерявшегося молодого человека, что, придя на свидание, герой «еще не знал, чем оно могло разрешиться», что слова, которые он произносил и которые звучали так безнадежно категорично, скрывали внутреннее смятение и беспомощность. Бог знает, сколько бы это длилось и чем кончилось – плыть по течению ведь можно бесконечно. Но падать с обрыва бесконечно

нельзя: Асе достало решимости назначить свидание, достало ее и на то, чтобы прервать его, когда продолжение объяснений показалось бессмысленным.

Плачевный итог этой сцены – грустная пародия на финал «Евгения Онегина». Когда Ася «с быстротою молнии бросилась к двери и исчезла», – герой остался стоять посреди комнаты, «уж точно, как громом пораженный». Использованные здесь метафора и сравнение акцентируют мотив грозы, огня, который на протяжении всей повести служит воплощением Асиного характера и Асиной любви; в рамках эпизода эти приемы задают динамику развития образа: она исчезла «с быстротою молнии» – он остался стоять, «как громом пораженный».

Но кроме того, и это едва ли не главное, фраза «**уж точно**, как громом пораженный» отсылает читателя к пратексту:

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.

И эта отсылка многократно усиливает, усугубляет трагическую нелепость случившегося.

Там – «буря ощущений», порожденных таким желанным Татьяниным признанием в любви и таким правомерно безоговорочным ее отказом этой любви отдаться. Здесь – полное душевное смятение и неразбериха при абсолютном отсутствии объективных проблем: «Я не понимал, как могло это свидание так быстро, так глупо кончиться – кончиться, когда я и сотовой доли не сказал того, что хотел, что должен был сказать, когда я еще сам не знал, чем оно могло разрешиться...»

Там – «шпор незапный звон раздался» и показался муж как олицетворение законного и непреодолимого препятствия счастью. Здесь появляется фрау Луизе, содействовавшая любовному свиданию и всем своим изумленным видом – «приподняв свои желтые брови до самой накладки» – подчеркивающая грустный комизм ситуации.

С Онегиным мы расстаемся «в минуту, злую для него», Н. Н. выходит из комнаты, где происходило свидание, и из соответствующего эпизода повести, по его же собственному определению, «как дурак».

Но, в отличие от романа Пушкина, повесть Тургенева неудачным объяснением героев не заканчивается. Н. Н. дается – и это редчайший, уникальный, случай, «контрольное» испытание и вместе с тем демонстрация закономерности, неизбежности происходящего – еще один шанс, возможность все исправить, объясниться если не с Асей, то с ее братом, попросить у него ее руки.

То, что герой переживает после так глупо кончившегося свидания, вновь и вновь отсылает нас к пушкинскому тексту.

Сравним:

«Евгений Онегин»

Онегин после встречи
с Татьяной в Петербурге:

«Что шевельнулось в глубине
Души холодной и ленивой?
Досада? суетность? иль вновь
Забота юности — **любовь?**»;

«Свое **безумство** проклиная...»

«Ася»

Н. Н. после свидания с Асей:

«**Досада, досада** бешеная, меня грызла»;
«**Безумец! безумец!**» — повторял я с озлоблением...»;
«Уже не **досада** меня грызла, — тайный страх терзал меня, и не один страх я чувствовал... нет, я чувствовал раскаяние, сожаление самое жгучее, **любовь** — да! самую нежную **любовь**».

Пушкинская триада – **досада, безумство, любовь** – у Тургенева усилена и подчеркнута повторением. Чужой опыт подключается к опыту просвещенного, чуткого и восприимчивого Н. Н. – не для того ли, чтобы он мог избежать чужих и не наделать своих ошибок?

Приходит, наконец, и решимость, вырастают крылья, возникает уверенность в обратимости, исправимости случившегося, в возможности, близости, уловимости счастья. Не как обещание, а как торжество обретения звучит для героя ритуальная песнь соловья: «...мне казалось, он пел мою любовь и мое счастье». Но так только казалось...

А читателю, в свою очередь, может показаться, что и этот второй, так щедро подаренный герою судьбой (и авторской волей) шанс Н. Н. упускает исключительно по причине собственного безволия и нерешительности: он «чуть было» не выказал своей созревшей решимости просить Асиной руки, «но такое сватанье в такую пору...». И вновь беспечное полагание на естественное течение событий: «завтра все будет решено», «завтра я буду счастлив»...

И эта же беспечность – в том, что хотя поначалу «не хотел смириться» с случившимся, «долго упорствовал» в надежде настигнуть Гагиных, однако в конце концов «не слишком долго грустил» и «даже нашел, что судьба хорошо распорядилась», не соединив его с Асей.

«Компрометирующий» ответ отбрасывает на героя и параллель между ним и хорошенькой служанкой Ганхен, которая искренностью и силой своего горя от потери жениха весьма впечатлила Н. Н. перед предстоявшим свиданием с Асей и направила его мысли в невеселое русло, а в момент отъезда из З. вслед за Гагиными, которых он все-таки надеялся отыскать, он вдруг вновь увидел Ганхен, еще бледную, но уже не грустную, в обществе нового ухажера. И только маленькая статуя мадонны «все так же печально выглядывала из темной зелени старого ясеня», храня верность раз и навсегда приданному ей облику...

И все-таки в поведении героя, которое столь искучительно было бы объяснить его безволием и безответственностью, проявляется какая-то неведомая ему самому, но руководящая им закономерность. Независимо от всех вышеизложенных частных обстоятельств, которые в принципе можно изменить и исправить, неизбежно надвигается трагический финал.

«Завтра я буду счастлив!» – убежден Н. Н. Но завтра ничего не будет, потому что, по Тургеневу, «у счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее – и то не день, а мгновенье». Этого не знает, не может и не должен знать герой – но знает и понимает всем опытом своей жизни рассказчик, который в данном случае несомненно формулирует авторское мироотношение.

Здесь-то и обнаруживается кардинальное, принципиальное, необратимое расхождение с Пушкиным.

В. Узин и в отрадных, обнадеживающих «Повестях Белкина» усмотрел свидетельства «немогости и слепоты человека», лишь волею прихотливого случая не ввергнутого «в бездну мрака и ужаса»⁴⁷, но у Пушкина эта трагическая перспектива присутствует как преодолеваемая усилием его авторской «героической воли» (Мережковский), что и дает основание М. Гершензону из тех же обстоятельств сделать обнадеживающий вывод: «...Пушкин изобразил жизнь-метель не только как властную над человеком стихию, но как стихию *умную*, мудрейшую самого человека. Люди, как дети, заблуждаются в своих замыслах и хотениях, – метель подхватит, закружит, оглушит их, и в мутной мгле твердой рукой выведет на правильный путь, куда им, помимо их ведома, и надо было попасть»⁴⁸.

Тургенев художественно реализует скрытый трагический потенциал пушкинского дискурса.

⁴⁷ Узин В. С. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Петербург: Аквилон, 1924. С. 51, 68.

⁴⁸ Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. С. 134.

«Счастье *было* так возможно, так близко...» – говорит Пушкин, относя трагическое «но» на волю частного случая и предъявляя доказательства принципиальной возможности счастья в «Повестях Белкина» и «Капитанской дочке».

По Тургеневу же, счастье – полновесное, долговременное, прочное счастье – не существует вообще, разве только как ожидание, предчувствие, канун, самое большее – мгновение. «... Жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь – тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл, ее разгадка», – эти финальные строки «Фауста» выражают и сокровенную идею «Аси», и всего творчества Тургенева в целом.

Тургенев замечательно тонко и убедительно разрабатывает психологическую мотивировку неизбежности драматического финала – эмоционально-психологическое несовпадение героев. К сказанному на этот счет ранее добавим еще несколько слов.

Во время решительного объяснения с Асей герой среди множества нелепых, неловких, беспомощных фраз роняет одну весьма точную и даже справедливую, хотя все равно неуместную в тот момент: «Вы не дали развиться чувству, которое начинало созреть...»

И хотя, как справедливо пишет Недзвецкий, в своем «жертвенно- трагическом уделе вполне равны и одинаково “виновны”, по Тургеневу, как женщины, так и мужчины» и все сводить к «цельности первых и “дряблости” вторых» действительно «неверно по существу»⁴⁹, но и игнорировать принципиальное различие между поведенческими стратегиями тургеневских женщин и мужчин вряд ли целесообразно, тем более что именно это различие во многом и обуславливает сюжетное движение, лирический накал и итоговый смысл тургеневских произведений.

Максималистке Асе нужно все и немедленно, сейчас. Ее нетерпение можно было бы списать на социально-психологическую ущемленность, которую она пытается таким образом компенсировать, но так же нетерпеливы и категоричны и другие, изначально абсолютно благополучные «тургеневские девушки», включая самую счастливую из них – Елену Стахову.

А Н. Н. – человек прямо противоположной психической организации: «постепеновец», созерцатель, выжидатель. Значит ли это, что он, по определению Чернышевского, «дрянее отъявленного негодяя»⁵⁰? Конечно, нет. Дает ли его поведение на rendez-vous основание судить о его общественно-исторической несостоятельности? Для радикальных действий он на самом деле непригоден, но кто сказал, что радикализм есть единственно приемлемый способ решения общественно-исторических задач? Чернышевский нарочито сужает смысл тургеневской повести, он не столько углубляется в ее анализ, сколько делится с читателем своими *размышлениями по прочтении* на социально-политические темы.

В самой же повести есть история субъективной вины не сумевшего удержать плывущее в руки счастье героя, так что в принципе можно усмотреть в ней и скрытый намек на социальную несостоятельность людей такого типа, как Н. Н.

Еще более явственно прочитывается здесь драма эмоционально-психологического несовпадения любящих друг друга мужчины и женщины.

Но в конечном итоге это повесть о невозможности, миражности счастья как такового, о неизбежности и непоправимости утрат, о непреодолимом противоречии между субъективными человеческими устремлениями и объективным течением жизни.

Трагический смысловой остаток «Аси», как и творчества Тургенева в целом, выступает безусловным отрицанием того жизнеутверждающего пафоса, которым исполнено творчество Пушкина. Но, расходясь с Пушкиным в осмыслении экзистенциальных вопросов челове-

⁴⁹ Недзвецкий В. Н. Русский социально-универсальный роман: Становление и жанровая эволюция. М.: Диалог-МГУ, 1997. С. 164, 166.

⁵⁰ Чернышевский Н. Г. Русский человек на rendez-vous. С. 95.

ского бытия, Тургенев был несомненно верен Пушкину в благоговении перед «святыней красоты» и способности созидать эту красоту в своем творчестве.

Даже трагические итоги своих произведений он умел насыщать такой возвышенной поэзией, что звучащие в них боль и грусть даруют читателю утешение и отраду. Именно так – безнадежно грустно и в то же время возвышенно поэтично, светло – завершается «Ася»: «Осужденный на одиночество бессемейного бобыля, доживаю я скучные годы, но я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его, та рука, которую мне только раз пришлось прижать к губам моим, быть может, давно уже тлеет в могиле... И я сам – что случилось со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений? Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека – переживает самого человека»...

Глава четвертая

Роман: становление жанровой формы

В предисловии уже цитировались слова Генри Джеймса, который писал Тургеневу: «... большой круг ваших поклонников в этих краях считает, что в ваших руках роман приобрел новую силу и обладает теперь бóльшим очарованием, чем когда-либо...» [см.: ТП, 10, с. 628].

Однако существует мнение, что Тургенев вообще не писал романов, а то, что в его творчестве квалифицируется таким образом, на самом деле – повести (Б. Эйхенбаум) или жанровый гибрид повесть-роман (А. Г. Цейтлин). «Неразбериха» в какой-то мере была задана самим писателем, так как он называл свои крупные произведения то повестями, то романами, когда же занимался осознанным жанроопределением, то нередко использовал «снижающие», промежуточные формулы – как, например, в письме к Паулю Гейзе от 2 апреля 1874 года: «...с Вами происходит то же, что и со мной: мы оба пишем не романы, а только удлиненные повести» [там же, с. 429].

Показателен в этом плане его ответ И. А. Гончарову, который, ссылаясь на «мнение одного господина», указывал автору «Дворянского гнезда» на то, что он создает «картинки, силуэты, мелькающие очерки», то есть интересуется частностями, а «не сущностью, не связью и не целостью взятого круга жизни» [см.: ТП, 3, с. 602]. Тургенев на эти упреки отвечал, как всегда, самокритично: «Скажу без ложного смирения, что я совершенно согласен с тем, что говорил “учитель” о моем “Д<ворянском> г<незде>”. Но что же прикажете мне делать? Не могу же я повторять “Записки охотника” ad infinitum! А бросить писать тоже не хочется. Останется сочинять такие повести, в которых, не претендуя ни на целость и крепость характеров, ни на глубокое и всестороннее проникновение в жизнь, я бы мог высказать, что мне приходит в голову. Будут прорехи, сшитые белыми нитками, и т. д. Как этому горю помочь? Кому нужен роман в эпическом значении этого слова, тому я не нужен; но я столько же думаю о создании романа, как о хождении на голове: что бы я ни писал, у меня выйдет ряд эскизов» [ТП, 3, с. 290].

Не исключено, что тургеневская готовность признать «неполноценность», *эскизность* собственных романов в немалой степени повлияла на некоторые литературно-критические оценки его творчества. Например, В. Г. Одинокоев пишет о «жанровой форме романа-эскиза» у Тургенева и с одобрением отмечает наметившуюся, с его точки зрения, в позднем творчестве тенденцию: «...эпичность тургеневской концепции жизни в “Нови” была одним из важнейших завоеваний писателя, опровергавшим его пресловутый европеизм в области художественной формы романа»⁵¹. Между тем «пресловутый европеизм» способствовал созданию таких шедевров, как «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», а якобы ставшая важнейшим завоеванием писателя эпичность дала добротный, конечно, но отнюдь не самый совершенный и впечатляющий художественный результат, однако это обстоятельство исследователем игнорируется, а к роману Тургенева прилагаются внешние, «чужие» (заимствованные из творчества Л. Толстого), но воспринятые как общеобязательные, непреложные романские критерии. Л. Пумпянский, с которым, по-видимому, Одинокоев и полемизирует, не называя его, напротив, видел достоинство Тургенева именно в том, за что Одинокоев его порицает: «Роман не есть вид эпоса <...>. В романе нет <...> автономных единиц, не организованных притяжением одной общей цели; эта цель подчиняет себе роман от первой до последней страницы. Величайшим мастером такого романа в русской литературе (а вместе с Флобером и в европей-

⁵¹ Одинокоев В. Г. Художественная системность русского классического романа. Проблемы и суждения. М.: Наука, 1976. С. 44, 31.

ской литературе) XIX века является И. С. Тургенев»⁵². Однако цельность, о которой говорит Л. Пумпянский, в еще большей степени, чем роману, присуща повести, рассказу и не может быть единственным критерием для определения романа. А. Батюто, сопоставляя романическое творчество Тургенева и Гончарова, цитирует воспоминания К. Леонтьева, в которых приводится высказывание Тургенева, относящееся к началу 50-х годов (приведем его без сделанных Батюто купюр): «О других того времени русских писателях Тургенев говорил мне, что из них только один Гончаров обладает даром “архитектурной постройки”, что он обнаружил этот дар в “Обыкновенной истории” (Из “Обломова” в то время был напечатан только один прекрасный отрывок “Сон Обломова”). Ни у себя самого, ни у Григоровича, ни у Дружинина этой “архитектурной” способности Тургенев не находил»⁵³. Примечательно, что именно Леонтьев впоследствии, по выходе романа «Накануне», упрекает автора в чрезмерной выстроенности повествования – буквально: в «математической точности плана»⁵⁴. Приведенные же выше суждения Тургенева начала 50-х годов явно не могут привлекаться в качестве основы для сравнения его художественной манеры с романной стратегией Гончарова, так как Тургенев в это время еще не написал ни одного романа. Очень продуктивное, на наш взгляд, сопоставление романских форм Тургенева и Достоевского, тем не менее, тоже нередко оборачивалось понижением статуса тургеневских созданий: так, с точки зрения В. Г. Щукина, в творчестве Тургенева и Достоевского явлены «два антагонистических жанра – психологическая повесть, поэтика которой определялась хронотопом усадьбы, и роман, поэтическая организация которого была преломлением хронотопа трущобы»⁵⁵.

Между тем жанровую идентификацию романов Тургенева существенно облегчает то, что, как справедливо отметил А. В. Чичерин, в самом творчестве писателя «очень отчетливы противопоставления очерка, рассказа, повести и романа»⁵⁶. На «весьма принципиальные жанровые различия между тургеневским романом и его повестью»⁵⁷ указывал и Батюто. То есть внутри единой художественной системы явно обозначены границы, осуществлена жанровая дифференциация, более того – содержится художественный материал, на котором можно проследить, как из одной жанровой формы прорастает другая. В «Рудине» буквально на глазах у читателя происходит «*строение*» (Чичерин) романа, строение как процесс, разворачивающийся по ходу повествования. И дело тут, конечно, не в наращивании физического объема текста, и не только в характере предмета изображения – Батюто полагает, что «ни в одной повести Тургенева нет таких ярких и крупных типов – выразителей общественного самосознания, – какими являются центральные герои его романов»⁵⁸, однако для подтверждения этого тезиса ему приходится в двух последних случаях («Дым» и «Новь») выдвинуть на первый план героев второго и третьего ряда – Потугина и Соломина. Дело и в предмете изображения, и в изменении способа изображения, и в характере проблематики.

Для повести характерно 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. Наглядно, даже нарочито это сделано в «Рудине», где слову заглавного героя противостоит едва ли не более

⁵² Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 426.

⁵³ Леонтьев К. Воспоминания (1831–1868). СПб., 1914. С. 112.

⁵⁴ Леонтьев К. Письмо провинциала к г. Тургеневу // Отечественные записки. 1860. № 5. С. 20.

⁵⁵ Щукин В. Г. Поэзия усадьбы и проза трущобы // Из истории русской культуры. Т. 5. (XIX век). М.: Языки русской культуры, 1996. С. 574.

⁵⁶ Чичерин А. В. Ритм образа: Стилистические проблемы. М.: СП, 1980. С. 49.

⁵⁷ Батюто А. И. Тургенев-романист. Л.: Наука, 1972. С. 242.

⁵⁸ Там же. С. 251.

весомое слово о нем его оппонента (Лежнева), между ними активно посредничает – до поры до времени в пользу последнего – повествователь, а к этому трио активно подключаются другие разнонаправленные оценки-голоса, так что субъектная структура «Рудина» являет собой наглядную иллюстрацию к идеям М. Бахтина о разноречивости, многоголосости как жанрообразующем принципе романа⁵⁹.

Рудин предстает на пересечении устремленных на него взглядов, в отражении множества «зеркал», и с самого начала, с момента появления, фиксируется неоднозначность его личности и характера. Появляется он *вместо другого*, в облике его сочетаются зрелость и подростковость, речи его блещут красноречием, и в то же время им недостает живых красок и юмора. В доме Ласунской он занимает двусмысленное положение советчика, советам которого не следуют. Двоится и отношение к нему новых знакомых: полному приятию, восхищению и даже поклонению одних противостоит категорическая неприязнь тех, кого он успел задеть и раздражить своим присутствием.

На протяжении условной первой части (главы I–XI) Рудин выступает своеобразным «наглядным пособием» к разоблачительным характеристикам, которые ему дает Лежнев, и к дискредитирующим замечаниям повествователя, рассыпанным по всему тексту. Правда, первую порцию лежневских разоблачений (в частности, рассказ о забытой Рудиным и умершей в бедности и одиночестве матери) справедливо и тонко подвергает сомнению простодушная, но очень неглупая Александра Павловна Липина: «Знаете ли, что можно жизнь самого лучшего человека изобразить в таких красках – и ничего не прибавляя, заметьте, – что всякий ужаснется! Ведь это тоже своего рода клевета!». Но, на мгновение усомнившийся в справедливости своих обвинений («кто знает! – может быть, он с тех пор успел измениться – может быть, я несправедлив к нему»), Лежнев, после дополнительного пристального взглядывания в старого приятеля, не только более пространно изображает его «политической натурой», холодным позером, любителем и мастером «каждое движение жизни, и своей и чужой, прищипливать словом, как бабочку булавкой», но и очень точно предсказывает дальнейшее развитие событий: «Дело в том, что слова Рудина так и остаются словами и никогда не станут поступками – а между тем эти самые слова могут смутить, погубить молодое сердце». Именно так все и произойдет в отношениях Рудина с Натальей Ласунской.

В. Маркович пишет о том, что комментарии Лежнева «диалогичны не только по форме <...>, но и по существу», ибо «предполагают возможность иной оценки, предвосхищают ее и напряженно ей противостоят»⁶⁰, однако в рамках первой части точка зрения Лежнева доминирует, не получая никакого отпора, кроме абстрактно-гуманных предположений Александры Михайловны, более того, она подтверждается и повествователем, и поведением самого главного героя, и той «проповедью», которую он выслушивает при расставании от юной Натальи. Рудин действует точно по заданной схеме и полностью выполняет «обязательную программу»: доведя ситуацию до полной ясности – добившись от девушки признания в любви и выражения готовности следовать за ним (*прищиплив словом* молодое чувство), он отступает, отступается и не только предлагает Наталье покориться воле матери, но и самому себе не может сказать определенно, хотел ли он другой развязки, любил ли он Наталью всерьез или, как безнадежный и сугубый теоретик-рефлектер, всего лишь с ее помощью «уяснял самому себе трагическое значение любви». Он даже в самый час свидания не знает, чего хочет, чем оно должно закончиться, – так же как не знает этого изумленный решительностью Аси, сбежавшей с забуксовавшего на его нелепых отговорках свидания господин Н. Н. И дело тут не в том, что «психологический комментарий автора почти всегда оказывается неполным <...>, так что неповторимая

⁵⁹ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: ИХЛ, 1975. С. 76.

⁶⁰ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (3050-е годы). Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. С. 114.

ливается на пороге главных тайн индивидуальности героя»⁶², как это, например, происходит в случае Лизы Калитиной, но потому, что эта индивидуальность не поддается аналитическому *прищипливанию*, к которому так любил прибегать сам Рудин. «Неоконченное существо», каким представлен герой тургеневского романа, не измеряется фиксирующими некую одномоментную определенность приемами психологического аналитизма, вернее, самый этот аналитизм здесь возможен только в такой – *вопрошающей* (изнутри героя к самому себе и извне к нему) – форме.

С точки зрения Л. Гинзбург, герой Тургенева непонятен вне реального исторического контекста, которым порожден, она, вслед за Л. Пумпянским, полагает, что «Тургенев в своих романах действительно хотел создать “беспримесную”, устойчивую модель исторического характера», и рассматривает Рудина исключительно в свете первоначальной лежневской характеристики, с одной стороны, сужая до нее образ, а с другой – настаивая на его неконвенциональности, непрозрачности вне указанных рамок: «Что, например, получится, если из обличающей лежневской характеристики Рудина извлечь набор “общечеловеческих” свойств? <...> Умный, пустой, холодный, деспот, фразер, позер, бесцеремонный в денежных делах и т. д. Но все это не адекватно Рудину. Не похоже. В контексте романа этот подбор свойств не складывается в образ – без ориентации на Бакунина, на кружки и умственную жизнь 30-х годов, на людей 40-х годов. Изображенные Лежневым свойства Рудина – это особые свойства, по самой своей фактуре исторические. Его слабохарактерность и нерешительность – это *рефлексия*, исследованная Белинским; его фразерство – не вообще фразерство, но те *ходули* и *фраза*, с которыми враждовал Станкевич; его деспотизм порожден формами кружкового общения». И далее следует знаменательный вывод: «Свойства Рудина не существуют вне его исторической функции русского кружкового идеолога 30-х годов»⁶³.

Но если это так, если свойства Рудина не существуют вне его конкретно-исторической функции и вне реальной жизненной обстановки, его породившей, то роман Тургенева «Рудин» мертв как художественное произведение и ничего не может сказать читателям, пребывающим в неведении относительно соответствующего исторического контекста и его персоналий. Между тем Анненков, одним из первых указавший на то, что в «Рудине» «является <...> почти историческое лицо», формулирует свойства этого лица таким образом, что оно, при всей своей характерности для определенной эпохи, обретает расширительный, общенациональный и вне-временной смысл: наделенное «смело-отрицательным, пропагандирующим характером», оно «является как несостоятельная личность в делах общежития, в столкновениях рефлектирующей своей природы с реальным домашним событием»⁶⁴. В этом описании угадываются и Чацкий, и Бельтов, не говоря уже о собственно тургеневских прототипах образа Рудина, а в общем это типичный русский Гамлет – *тургеневский* Гамлет: «абстрактная русская натура, устранившаяся и пассирующая перед явлениями, им же и вызванными на свет»⁶⁵.

Абсолютизируя социально-историческую конкретику образа Рудина, Гинзбург игнорирует романический многомерный способ подачи героя, которого мы видим отнюдь не только глазами «кружковца» Лежнева, более того, почему-то сбрасывается со счетов то, о чем тот же Лежнев говорит в двух последних эпизодах романа, когда он, по сути дела, опровергает, вернее, переосмысливает собственные оценки.

Образ Рудина двоятся с самого начала, но до определенного момента это преимущественно двоеение между внешними (публичными) предьявлениями и не соответствующей им внутренней сущностью. Такая подача героя достигает своей кульминации в развязке любов-

⁶² Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (3050-е годы). С. 119.

⁶³ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л.: СП, 1971. С. 309, 310–311.

⁶⁴ Анненков П. В. Литературные воспоминания. С. 392.

⁶⁵ Там же.

ной истории, в классической ситуации на rendez-vous. Гамлетовский вопрос у Тургенева становится вопросом о состоятельности на любовном свидании, а сам Гамлет-Рудин предстает рефлектером, слова которого «так и остаются словами» – *слова, слова, слова...* Таков смысловой итог условной первой части (одиннадцати глав) романа, которая, завершись повествование на этом месте, действительно осталась бы повестью с *романическим потенциалом*, обеспеченным сюжетно нереализованной многомерностью подачи героя, и *драматургической интенцией*, сказавшейся в диалогической интенсивности и «постановочности» целого ряда эпизодов. В этом смысле прав был В. Баевский, писавший о том, что «“Рудин”, стоящий на рубеже “старой” и “новой” манеры, является своего рода энциклопедией жанров Тургенева»⁶⁶.

Однако далее в романе происходит незаметный внешне, но очень существенный повествовательный сдвиг. Во-первых, герой перехватывает инициативу и на все разоблачения, кульминацией которых становится «проповедь» разочарованной в своем избраннике Натальи Ласунской, отвечает горькими признаниями в прощальном письме к ней. Этим письмом, с одной стороны, подтверждается чужой приговор, с другой – этот приговор существенно корректируется, ибо под очевидным извне несопадением фразы и сути обнаруживается внутреннее, сущностное, осознанное и тяжело переживаемое самим героем противоречие. Во-вторых, автор словно спохватывается и дает задний ход. В сущности, первоначальная художественная задача выполнена, герой в полной мере оправдал сюжетные ожидания и *повесть* на этом должна была бы закончиться, как закончилась «поражением» на rendez-vous история господина Н. Н. («Ася»). Но Тургенев на сей раз пишет не повесть, а *удлиненную повесть*, то есть – роман. И хотя и не очень ловко структурно – швы вывернуты наружу, пропорции не соблюдены, – автор ломает заданную было логику предьявления героя и, прибегнув к помощи безотказного сюжетного двигателя – дискретно данного течения времени (перескочив через два года, а потом, в эпилоге, еще через несколько лет), выбирается из рамок любовной истории, расширяет и углубляет картину, вписывает героя в хронотоп дороги, нескончаемого скитальческого пути, и вновь сводит его с Лежневым, который из главного обвинителя Рудина превращается в его пылкого защитника.

В XII главе Лежнев дезавуирует свои обвинения заочно, ссылаясь на ревность как на их мотив (что ни в коей мере не просматривалось, не подготовлено было в «основном» сюжете) и объясняя слабости Рудина внешними относительно героя, объективными обстоятельствами. А в эпилоге, уже при личной встрече с Рудиным, он смотрит на потускневшего внешне, но не изменившегося по существу приятеля молодых лет совершенно другими, нежели ранее, глазами и дает противоположную первоначальной интерпретацию его личности и судьбы, в которой слабость оборачивается силой «странного человека», жертвовавшего во имя верности идеалу своими личными выгодами и никогда не пускавшего корней «в недобрую почву, как она жирна ни была». При этом кардинально меняется и самый характер повествования: оно обретает сочувственно-симпатизирующую по отношению к герою окраску. «Слова, всё слова! дел не было!» – напоминает сам Рудин свою *гамлетовскую* тему. «Да; но доброе слово – тоже дело», – понимает и признает теперь Лежнев, и финальный аккорд – гибель Рудина на баррикадах – своеобразная авторская дань герою, оказавшемуся способным подтвердить делом, сдержать собственное слово о себе: «Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду...»

В итоге возникает принципиально иная, нежели данная изначально, новая двойственность: это уже не расхождение между поведением и внутренней сущностью героя, и не только глубинная его личностная противоречивость, но – несопадение субъективной устремленности к идеалу и объективной невозможности ее реализовать по причине неготовности почвы, на

⁶⁶ Баевский В. С. «Рудин» И. С. Тургенева: К вопросу о жанре // Вопросы литературы. 1958. № 2. С. 138.

которую падают семена. Финальный Рудин из Гамлета преобразается в Дон Кихота с судьбой Вечного Жида.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.