

Управление культуры
Центрального административного округа
города Москвы
Государственное учреждение культуры
города Москвы
«Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева»

Тургеневские ЧТЕНИЯ

4



Москва
Русский путь
2009

УДК 82
ББК 78.34(2)
Т 87

ISBN 978-5-85887-344-0

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
префектуры Центрального административного округа
города Москвы*

Составитель и научный редактор
Е.Г. Петраш

Художник
Ф.В. Домогацкий

На обложке:
Портрет Тургенева.
Гравюра В.В. Домогацкого. 1974—1976

© ГУК «Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева», составление, 2009
© Ф.В. Домогацкий, оформление, 2009
© Русский путь, 2009
© Авторы статей, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	6
В.А. Недзвецкий Стихотворение И.С. Тургенева «Русский язык» и нынешняя лингвокультурная ситуация в России	9
М.Б. Лоскутникова Особенности великого национального стиля И.С. Тургенева (на материале романа «Дым»)	27
И.Л. Карантева Язык и национальный характер в контексте европеизма И.С. Тургенева	48
Е.Ю. Полтавец «Отец» и «дети» в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»: к вопросу о смысле названия	56
С.П. Минаева Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в рецепции и литературно-критической интерпретации Людвига Пича	79
И.А. Беляева «Оставь герою сердце»: по поводу одной пушкинской реминисценции в «Отцах и детях» Тургенева	90
Т.П. Ковина Образ автора в романе «Дворянское гнездо» (к изучению идиостиля И.С. Тургенева)	99
М.Ч. Ларионова Трансформация одной сказочной модели в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»	106
Б. Двилевич Особенности перевода на польский язык романа «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева	115
А.А. Малышев, Е.А. Щеглова Функциональные типы персонажей как выражение структуры трех первых романов И.С. Тургенева	129
И.А. Семухина «...Поднялась буря, все перемешалось — и те два листа прикоснулись»: бинарность картины мира в романе И.С. Тургенева «Дым»	137
Г.М. Ребель Тургенев в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»	149

О.М. Сальникова	
«Жертва — это сапоги всмятку»? К вопросу о типологии женских характеров у И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского	159
Р.Л. Красильников	
Художественная танатология И.С. Тургенева: семантика и поэтика	169
Н. Арсентьева, Х.Л. Кальво Мартинес	
Маги и магия в «Таинственных повестях» И.С. Тургенева	179
С.М. Телегин	
О мифореализме «таинственных повестей» И.С. Тургенева	188
К.В. Лазарева	
«Призраки» И.С. Тургенева и «Барьер» П. Вежинова ..	197
В.М. Головкин	
И.С. Тургенев и Я.М. Неверов: общность генезиса идей самоактуализации в творческой деятельности ..	204
М.В. Романенкова	
Тургеневский претекст в рассказе Бунина	214
В.А. Лукина	
Визит Тургенева к Иоахиму Лелевелю	224
Е.В. Гулевич	
И. Тургенев в восприятии Г. Джеймса	234
С.О. Хохлов	
И.С. Тургенев и Жюль Верн	242
Г. Кратц	
«Тень Тургенева» над столыпинской Россией: Павел Бархан и его немецкая книга «Петербургские ночи» ..	249
И.М. Линдер	
И.С. Тургенев и шахматы	272
И.И. Чайковская	
Иван Тургенев и Николай Некрасов: общность любовных переживаний	284
Б.Н. Голубицкий	
«Отцы и дети. Роман»	309
Н.П. Генералова	
Неизвестные произведения Тургенева в Полном собрании сочинений и писем	319
В.Н. Юшина	
Тургеневское общество Германии	329
С.М. Дружинская	
Клуб друзей И.С. Тургенева при Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева	335

Г.Л. М е д ы н ц е в а	
«Русский скиталец». Выставка Литературного музея к 190-летию со дня рождения И.С. Тургенева	344
«Смешного бояться — правды не любить...» (И.С. Тургенев) <i>Г.Н. Муратова, Е.Г. Петраш</i>	376
Программа Международной научной конференции «Неизвестный Тургенев» (Москва, 24–26 сентября 2008 г.)	396
Итоговый документ Международной научной конференции «И.С.Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России»	402
Звезда Ивана Сергеевича Тургенева	405
Именной указатель	407

От составителя

Две даты, связанные с именем И.С. Тургенева, ознаменовали 2008 год: 190-летие со дня его рождения и 125-летие со дня кончины. Тургеневское сообщество России и ряда зарубежных стран — исследователи жизни и творчества И.С. Тургенева, хранители его наследия и поклонники его таланта — сочли необходимым отдать дань памяти и восхищения великому русскому писателю.

Впервые в истории современной России было решено провести последовательно в трех городах России Международную научную конференцию под общим названием «И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России». Главными организаторами конференции выступили Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург), Орловский государственный университет, Орловский объединенный государственный литературный музей И.С. Тургенева и Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева (Москва). В проведении Конференции также приняли участие Государственный Литературный музей (Москва), Государственный музей А.С. Пушкина (Москва) и Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново».

Международная научная конференция прошла в три этапа, каждый из которых имел свою тему: «Тургенев и мировая литература» (Санкт-Петербург, 17–19 сентября), «Тургеневский текст русской литературы» (Орел, 20–23 сентября) и «Неизвестный Тургенев» (Москва, 24–26 сентября).

Помимо заседаний программа Конференции во всех трех городах включала экскурсии по тургеневским местам, открытие выставок и презентации изданий, посвященных жизни и творчеству И.С. Тургенева, литературно-музыкальные концерты с участием русских и французских исполнителей.

География участников конференции и представленных ими исследовательских школ была обширна. Помимо ведущих тургеноведов из Санкт-Петербурга, Орла и Москвы на конференцию приехали исследователи из разных регионов России (представленных такими городами, как Пермь, Томск, Уфа, Новосибирск, Екатеринбург, Пятигорск, Ульяновск, Якутск, Йошкар-Ола и др.),

из стран ближнего зарубежья (Литва, Белоруссия), а также из Франции, Польши, Румынии, Испании, США, Канады и Германии.

Тема московского этапа Конференции — «Неизвестный Тургенев» — была предложена Библиотекой-читальней им. И.С. Тургенева, сотрудники которой не один год занимаются открытием новых и восстановлением забытых фактов жизни и творчества писателя, связанных, прежде всего, с его пребыванием в Москве.

Тургенев находится в поле зрения исследователей уже больше века. Это обстоятельство могло бы породить впечатление полной «изученности» литературного наследия писателя, но такое впечатление — обманчиво. Снова и снова в исследованиях ученых открываются моменты невыясненного, непознанного в творческом мире Тургенева — романиста, драматурга, философа, поэта, общественного деятеля, просветителя. Это, в частности, подтвердила оживленная дискуссия вокруг романа «Отцы и дети» — произведения, весьма популярного на российской театральной сцене в год празднования юбилея его автора.

По сложившейся традиции доклады и сообщения, прозвучавшие во время московской конференции, публикуются в очередном, четвертом выпуске «Тургеневских чтений». Кроме того, в сборник вошло несколько тематически связанных с конференцией в Москве статей участников Санкт-Петербургского этапа, материалы двух выставок (одна из них была подготовлена Библиотекой-читальней им. И.С. Тургенева, другая — Государственным литературным музеем), сообщения о деятельности двух тургеневских обществ — в России и Германии, а также программа московского этапа и Итоговый документ Конференции, в котором содержится призыв начать подготовку к празднованию в 2018 году 200-летия со дня рождения великого писателя. Отдельный интерес, как нам кажется, представляют материалы, посвященные Звезде Ивана Сергеевича Тургенева, регистрация которой в Международном звездном каталоге явилась проявлением общественной инициативы участников Конференции.

Сборники «Тургеневские чтения», как правило, разнообразны по содержанию, стилю и жанру. В четвертом выпуске сборника публикуются как академические статьи, так и эссе в жанре психологического портрета. В нем есть записки режиссера, размышляющего о прочтении тургеневских пьес на современной театральной сцене, и предметные исследования ученых, работающих в самых разных областях тургеневедения — от изучения переводов

произведений Тургенева на иностранные языки до подготовки к изданию ранее не публиковавшихся текстов писателя.

Составитель надеется, что сборник, вслед за юбилейной Конференцией, подтвердит непреходящий общественный и профессиональный интерес к жизни и творчеству И.С. Тургенева и лишний раз докажет, насколько неисчерпаемо творчество этого великого писателя.

В.А. Недзвецкий

Москва, Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова

Стихотворение И.С. Тургенева «Русский язык» и нынешняя лингвокультурная ситуация в России

Со школьных лет дословно памятное нам прозаическое стихотворение «Русский язык» на первый взгляд выглядит дифирамбом писателя родному великорусскому наречию как главному средству его творческой деятельности. И по этой причине искушает поставить его в один ряд с тематически и жанрово близкими ему панегириками других русских художников слова. Напомним некоторые из них.

«Если бы он (т.е. Карл V, римский император. — *В.Н.*), — говорит в начале своей «Российской грамматики» (1757) М.В. Ломоносов, — российскому языку был искусен», то «нашел бы в нем великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность италианского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка»¹. «Как материал словесности, — пишет в 1825 году А.С. Пушкин, — язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи... <...> Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей»². «Наконец, сам необыкновенный язык наш, — заявляет в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1847) Н.В. Гоголь, — есть еще тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до са-

мых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны выбирая на выбор меткие названия из бесчисленных своих наречий...»³ «Русский язык! — восклицает Алексей Толстой. — Тысячелетия создавал народ это гибкое, пышное, неисчерпаемо богатое, умное поэтическое <...> орудие своей социальной жизни, своей мысли, своих чувств, своих надежд, своего гнева, своего великого будущего. <...> Дивной вязью плел народ невидимую сеть русского языка: яркого как радуга вслед весеннему дождю, метко как стрелы, задушевного как песня над колыбелью, певучего... Дремучий мир, на который он накинул волшебную сеть слова, покорился ему, как обузданный конь»⁴.

Как видим, авторы этих характеристик, число которых легко умножить, акцентируют в них необыкновенный *изобразительно-выразительный* потенциал русского языка, обусловленный столь же необычным разнообразием его лексических, грамматических (благодаря свободному порядку слов в предложении, падежной парадигме, необъятной суффиксально-префиксальной системе и др.), фонетико-акустических и интонационно-мелодических средств, способных к тому же бесконечно увеличиваться и совершенствоваться.

А теперь процитируем тургеневскую апологию русского языка. «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, *правдивый* и *свободный* русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу»⁵ (Курсив наш. — *В.Н.*).

Не трудно убедиться: внимание Тургенева перенесено со словесно-литературных и ораторских возможностей родного языка на его *нравственное* своеобразие и главные нравственные *качества* — именно выделяющуюся на фоне иных языков *правдивость* и *свободу*. Больше того — по логике тургеневской мысли, отмеченные достоинства русского языка в первую очередь и делают его «великим» и «могучим». Они же оказываются и самыми ценными для Тургенева как русского писателя, ибо позволяют ему оставаться духовно свободным и абсолютно правдивым в его творческом воспроизведении российской действительности, а также противостоять приступам отчаяния при очередном наступлении сил государственного российского деспотизма и официальной

лжи. Такова первая смысловая грань тургеневского стихотворения «Русский язык».

В тесной связи с ней находится и вторая, в свой черед вполне оригинальная и принципиально значимая. Дело в том, что свободный и правдивый и тем великий русский язык становится у Тургенева, по существу, *мерилом — критерием* самого русского народа в его *современном писателю* морально-нравственном состоянии. И, как следует из последней фразы стихотворения, народ русский признается в данном отношении явно уступающим собственному языку. Вывод этот здесь, правда, несколько зашифрован авторским косноязычием, вне сомнения умышленным, так как в противном случае оно у блестящего стилиста Тургенева было бы совершенно необъяснимым. «Но нельзя верить, — говорит писатель, — чтобы такой язык *не был дан* великому народу!» С учетом не только желанного благозвучия, но и требования грамматики следовало бы сказать: «Но нельзя верить (думать, считать, полагать), чтобы такой язык *был дан* не великому народу!»

Есть много свидетельств тому, что Тургенев всегда различал и разделял в русском народе его настоящее состояние и дальнейшее историческое развитие. Как сообщает С.И. Лаврентьева, он говорил с нею о «нашем прекрасном богатом языке», «который до времени Петра был так тяжел и который с Пушкина развился так богато, сложился так поэтично». «По самому тому, — прибавлял Тургенев, — я верю, что у народа, выработавшего такой язык, должно быть прекрасное будущее»⁶. Ту же уверенность находим и в письме Тургенева и к графине Е.Е. Ламберт от 12 (24) декабря 1859 года. Но здесь же содержится и та оценка нравственного уровня русского народа в его нынешней период, которая позднее прозвучит в стихотворении «Русский язык». При этом, не стесненная перспективой публикации при жизни писателя, она лишена и малейшей неясности. Отметив, что русский язык «удивительно хорош по своей честной простоте и свободной силе», Тургенев заключает: «Странное дело! Этих четырех качеств — честности, простоты, свободы и силы нет в народе...» (П., IV, 124). А в году 1862-м, скептически оценивая свободолобивые устремления российского общества, писатель не делает исключения и для русского народа, с грустью констатируя: «...а совершается ли <...> хотя неловко, хотя косвенно, действительное развитие *народа*, этого никто сказать не может» (П., V, 91; курсив наш. — В.Н.).

Было бы очевидной ошибкой рассматривать тургеневские упреки русскому народу в одном контексте с критикой его со стороны радикально настроенных авторов-шестидесятников — Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.Г. Чернышевского, хотя в отдельных моментах они с нею могли совпадать. И Тургенев подписался бы под некрасовским вопросом к народу: «Ты проснешься ль, исполненный сил, / Иль, судеб повинуюсь закону, / Все, что мог, ты уже совершил, — / Создал песню, подобную стону, / И духовно навеки почил?..» И его вовсе не радовала та массовая пассивность народа, разбавляемая лишь стихийными бунтами, легко умиряемыми «солдатиками» или посредством «Ванька с колокольни», т.е. любого обывателя, выхваченного из толпы и сброшенного для ее «успокоения» с верхотуры, что была зафиксирована в щедринской «Истории одного города»⁷. Но автор «Записок охотника», впервые разглядевший и показавший русских крестьян в качестве личностей, и личностей незаурядных, не сделался при этом ни мужицким демократом, ни «печальником народного горя», как Ф. Достоевский назвал Н. Некрасова, ни «народным заступником» в понимании самого Некрасова, ни апологетом крестьянской общины и общинно-крестьянской нравственности, как А.И. Герцен, Н.Г. Чернышевский, а позднее беллетристы-народники, ни союзником Достоевского в его трактовке русского народа как «народа-богоносца», т.е. самого христианского в мире.

Те качества свободы и правды, честности и силы, которыми Тургенев восхищался в русском языке и которые всячески желал массе русского народа, совпадали в его глазах с будущим развитым и ничем неколебимым в русском простонародье чувством человеческого и личностного достоинства и сознанием каждым из его представителей своих общественных прав и обязанностей. Словом, с тем, без чего невозможно было их *гражданское* сознание и поведение, как немыслимо было и социально-политическое совершенствование России, свободное от кровавых бунтов, революций и гражданских войн.

При невозможности раскрыть человеческое достоинство его крестьянских героев в их *общественно* значимых *поступках* автор «Записок охотника» вполне достигает своей цели передачей уже особенностей их *речи*. Так высвечиваются, с одной стороны, характеры вроде Хоря, лесника Фомы, странника Касьяна с Красивой Мечи и бывшей горничной Лукерьи («Живые моши») — людей, исполненных в их общении с охотником-«барином» равного

речевого и поведенческого достоинства, а с другой — контрастные им фигуры бурмистра Софрона с его угодливо-холопским обращением к своему барину («Ах вы, отцы наши, милостивцы... и уж что! Ей-богу, совсем дураком стал... Ей-богу, смотрю да не верю... Ах, вы отцы наши!...») и «вольнотпущенного дворового человека» Владимира из очерка «Льгов», любителя, что называется, *галантерейного* языка и такого же обращения («Позвольте себя рекомендовать, — начал он мягким и вкрадчивым голосом, — я здешний охотник Владимир... Услышав о вашем прибытии и узнав, что вы изволили отправиться на берега нашего пруда, решился, если вам не будет противно, предложить вам свои услуги»).

Точная речевая характеристика литературных героев, выдающимися мастерами которой были, конечно, все русские писатели-классики, стала у Тургенева первым, но отнюдь не единственным следствием его апологии родного языка. Намного важнее, на наш взгляд, было запечатленное в стихотворении «Русский язык» *предвидение* неизбежной, а с течением времени и все более прямой зависимости духовно-нравственного состояния народа и общества от лингвокультурного состояния их языка и наоборот.



Плакат «Язык».
Худ. С.Н. Булкин. 1999

Скажем больше — данное тургеневское предвидение мы относим к тем заветам русской классической литературы XIX века, помнить о которых полезно всегда, а в переходно-кризисные эпохи, подобные переживаемой Россией в последние пятнадцать — восемнадцать лет, и совершенно необходимо.

«Язык имеет, — утверждал Алексей Толстой, — обратное действие»; «Обращаться с языком кое-как — значит и мыслить кое-как: неточно, приблизительно, неверно»⁸. Другой крупнейший деятель русской литературы XX века — Анна Ахматова — в своем знаменитом стихотворении 1941 года «Мужество» трактовала непосредственность связи языка и его носителя-народа еще шире. По ее убеждению, россиянам «Не страшно под пулями мертвыми лечь, / Не горько остаться без крова»; самое страшное для них — утратить свой природный язык. И если не забывать, что национальный язык — это не только средство всенародного общения, но и национально-неповторимая картина мира, национальная система основных жизненных ценностей, а также историческая память этноса и условие неразрывных связей между всеми его поколениями и ветвями, то Ахматова совершенно права: потеря народом своего языка есть воистину народная гибель, а нравственная порча языка, кто бы ее ни наносил, — шаги к этой гибели. И потому клянется поэт:

...Мы сохраним тебя, *русская речь*,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!*

«Народ-языкотворец» (В. Маяковский) и его язык — воистину близнецы-братья. Оскудевает духовно, нравственно, эмоционально и интеллектуально народ — дегуманизируется и оскопляется его язык; обездушивается, становится примитивнее язык — морально, психологически и умственно грубеет и беднеет народ, в конечном счете вся национальная жизнь.

В современной России налицо фактически оба эти процесса. По телевизионным каналам мы едва ли не ежедневно слышим то об изуверствах подростков (как той пятнадцатилетней девочки на Алтае, что «заказала» и со своими «друзьями» убила бабушку и исколечила дедушку), то о молодых матерях, бросающих своих мла-

* Курсив наш. — В.Н.

денцев в мусорники, то о новорожденных с заклеенными пластырем ртами (дабы «не мешали работать» медперсоналу роддомов), то о сексуальных маньяках-убийцах, число которых в последние годы только прибывает, то о столь же стремительно размножающихся педофилах, не говоря уже о всевозможных жуликах, аферистах, квартирных и автомобильных ворах и, разумеется, более или менее высокопоставленных взяточниках, бесконечных грабителях-«рейдерах» и новоявленных строителях финансовых пирамид. Отвечая на эти «нравы» и лексически фиксируя их, современный русский язык, хочет он этого или нет, неминуемо и сам исполняется соответствующей «нравственности».

«После перестройки, — констатирует в своей книге «Русский язык на грани нервного срыва» Максим Кронгауз, — мы пережили минимум три словесных волны: бандитскую, профессиональную и гламурную...»⁹ И каждая оставила солидное, но вовсе не благотворно подействовавшее на народ и общество наследство. Первая — словопонятия «разборка», «забить стрелку», «бабки», «киллер», «рэклет» и «рэкетир», «отморозок», «наезд», «авторитет» (разумеется, криминальный) и т.д., прочно осевшие в сознании и подсознании многих наших соотечественников, в особенности молодых. Вторая, помимо ряда оправданных заимствований из английского (типа «дилер», «продюсер», «спикер», «инагурация» и «импичмент») постаралась внедрить в русскую речь и вовсе не обязательных в ней «риэлтора» (вместо прежнего *маклера*), «тинейджера» (вместо *подростка*), «стилиста» (вместо *парикмахера*), «модель» (вместо *манекенщицы*), «гострайтера» со «спичрайтером» (вместо *сочинителя речей*) и др. Третья — прилагательные «элитный» (вместо *отборный*), «эксклюзивный» (вместо *исключительный, особо редкий*) и множество таких же «изяшных» слов и определений, отвечающих вкусам тех людей, что отныне покупают не просто качественную, а только «эксклюзивную баранину».

«Это яркий пример того, — замечает о таких лексических нововведениях в нынешнем русском языке специалист-филолог, — как от языка зависит взгляд на мир»¹⁰. В самом деле: для человека, перешедшего на «элитный» словесный жаргон, мир и люди, скорее всего, разделятся на «гламурных», т.е. достойных его почтения, и всех прочих, уважать и сочувствовать которым ни к чему.

Как известно, лингвисты нынешней России в отношении к потоку иноязычных заимствований и неологизмов, созданных посредством русификации английских слов (вроде «шароваршица», «креативности», «айтишников» и «сисадминов»), во мнениях

разошлись. Одни бьют тревогу, другие, напротив, успокаивают, что русский язык-де отфильтрует и переварит любые заимствования так же, как он сделал это с многочисленными техницизмами в эпоху Петра I, в 1830–1840-е годы с терминами немецкой классической философии, наконец, и с «советизмами» в период советской индустриализации и коллективизации. На наш взгляд, благодушие это далеко не оправданно. Если замена русских слов «согласие» и «представление» на «консенсус» и «презентацию» действительно не опасна и свидетельствует только о снобизме тех, кто был ее инициатором, то в случае, например, со словами «киллер» (вместо «наемный убийца») и «путана» (вместо «проститутка») перед нами фактическая *подмена* не одного звучания, но и самого значения названных русских лексем. Родион Раскольников позволил себе «по совести» убить старуху-процентщицу. Но, услышав на улице от незнакомого ему мещанина обращенное к нему «*Ты убивец...*», герой «Преступления и наказания» чувствует, как «ноги его вдруг ужасно ослабели, на спине похолодело, и сердце на мгновение как будто замерло»¹¹. И это не от страха возможного разоблачения — таков жуткий даже для умышленного преступника морально-нравственный ореол, неразрывный в русском языке со словом «убийца». Однако для русского слуха его совершенно лишено английское «киллер», звучащее для нас столь же нейтрально, как и обозначающий всего лишь род занятий «дилер» или жанр кино- и телепродукции «триллер». Лексема «путана» (от итальянского *puttana* — женщина легкого поведения) своим полногласием не отвращает, а ласкает наш слух, а смыслом аналогична древнегреческой гетере (буквально — *подруга, любовница*) и японской гейше, т.е. обученной музыке, танцам, умению вести светскую беседу исполнительнице роли хозяйки на приемах, банкетах и т.д. Ясно, что ничего общего с сегодняшней российской проституткой, торгующей свои телом без крайней на то нужды, иноземная «путана» не имеет.

Последние нововведения — наиболее «яркий и <...> грустный пример того, что мы сейчас не создаем общественные, профессиональные и культурные отношения, а, скорее, заимствуем их вместе с соответствующими словами, т.е. живем в условиях трансляции чужой культуры»¹². А если и собственной, то вовсе не высоконравственной как по содержанию, так и в словесном ее выражении. Более чем печально, что в качестве пропагандистов слов-уродцев и далеко не благородных речений оказывались и оказываются и первые лица послеперестроечного российского

государства. Виктор Черномырдин многим памятен в качестве не успешного премьер-министра, а автора речевых несообразностей. «От Ельцина, — считает М. Кронгауз, — остались *загогулина* и *не так сели*, связанные с конкретной ситуацией, да словцо *понимаешь*. А главной фразой Путина, по-видимому, навсегда останется *мочить в сортире*. Рекомендация сделать *обрезание* все-таки осталась менее выразительной, хотя тоже запомнилась. Как и в случае с Ельциным, запомнились фразы <...> не соответствующие даже не самой ситуации, а статусу участников коммуникации, прежде всего самого президента. Если говорить проще, президент не должен произносить таких фраз»¹³.

Лиц, возглавляющих наше государство, быстро в «раскованности» своих речей превзошли и некоторые из думских депутатов (чего стоит один В.В. Жириновский, постоянно балансирующий на грани словесного хулиганства; обещание «дать в морду» своему критику публично произносит и А. Хинштейн), и ряд сегодняшних «властителей дум» — журналистов печатных СМИ и телевидения, подчас чуть ли не соревнующихся в легализации непечатной лексики. Или дружно внедряющих в российскую речь слова-паразиты типа бесконечных «короче» или «достаточно» в несвойственных этому наречию словосочетаниях. Как и его синоним «довольно», слово «достаточно» определяет не просто меру какого-то качества, свойства или состояния, но лишь *положительную* их меру. Можно сказать: «Этот человек достаточно *умен*, достаточно *здоров*, достаточно *красив*, достаточно *силен*, *даровит*». Или: «В этом доме достаточно *хороших книг* (*свободного пространства, мебели*)». Или: «Мы сделались людьми достаточно *зажиточными* (*опытными, успешными*)». Но нелепо говорить: «Этот человек достаточно *болен* (*глуп, бездарен, беден, неграмотен*)». Или: «Я чувствую себя достаточно *тяжело* (*тоскливо, глупо*)». Между тем не только в речах наших политических ораторов, министров, но и радио- и телерепортеров, а иногда и профессиональных филологов сегодня «достаточно» сочетается и с самыми отрицательными, унижительными для человека, о котором идет речь, качествами. Недавно один заведующий литературоведческой кафедрой прилюдно выговаривал своему аспиранту: «Ваш автореферат достаточно *коряв*». Помилуйте, не одна языковая, но любая корявость ни при какой погоде не может быть «достаточной», она всегда — только недостаток.

Особую и немалую опасность для русского языка несет нынешняя агрессия языка матерного, все шире и беззащитнее

эксплуатируемого в своих сочинениях рядом наших писателей-прозаиков. Люди моего возраста помнят непростое впечатление, произведенное на них нецензурными словами в повести Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1962). Но, во-первых, там они звучали не обнаженно, а намеками, так как были всегда фонетически замаскированы. Во-вторых, с художественной точки зрения были вдвойне оправданы — и как отражение неумильных и изящных речей лагерных зеков, и как сознательная авторская реакция на речевой «новояз» (Дж. Оруэлл) официальной советской литературы и прессы, призванный не называть вещи своими именами, а скрывать и затемнять их подлинную сущность. В том числе посредством и приторно-«сладких» (Н. Коржавин) речей тогдашних телевизионных и радиодикторов.

Сегодня указанная мотивация матерной лексики в литературных текстах былую актуальность утратила. В то же время присутствие мата в произведениях, претендующих на художественное достоинство, заметно возросло. Едва ли не стопроцентно перешел на нецензурный лексикон в некоторых из своих вещей талантливый Юз Алешковский, автор знаменитой «оды» И. Сталину («Товарищ Сталин, вы большой ученый...»). Но, возраят мне, это не беда: Алешковский давно пишет прежде всего для русских иммигрантов США. Однако тамошний успех прозы Алешковского, как видно, не дает покоя и некоторым отечественным писателям, живущим на родине. И вот уже изысканный стилист Андрей Битов чуть ли не с завистью пишет о «кристаллах мата» в сочинениях его заокеанского коллеги.

Все это не безобидные языковые тенденции. Совершенно прав И.Б. Зингер: языковые «ошибки одного поколения становятся признанным стилем и грамматикой для следующего»¹⁴. Плоды профанации и вульгаризации современного русского языка в результате вторжения в него совокупно с жаргоном Интернета, грозящего «яростной порчей орфографии» (М. Кронгауз), и жаргонов криминальных сообществ, а также доморощенной *желтой* прессы, наконец, речений рассчитанного на низменные вкусы шоу-бизнеса уже сегодня широко сказываются в словаре и грамматических «нормах» юного поколения. Вот несколько свидетельств тому, почерпнутых в литературных сочинениях наших старшеклассников: «У Троекурова было много денег, крестьяне, *девки под забором*, род, *связи*. Ел и пил *алкоголь* он без перерыва. <...> Крестьяне уважали барина за *финансовое благополучие*»;

«У Манилова была беседка с надписью: “Храм уединенного *возбуждения*”»; «Один из героев Антона Павловича Чехова, заболевшая гриппом, чихнул в затылок *авторитетному* бюрократу»; «Дворовые Троекурова устраивали *разборки* с соседями, надеясь, что барин с ними *конкретно разберется*»; «Пьеса Островского “*Беспроданница*”»; «Всех русских писателей так или иначе *вытравливали*, но они *не прогибались* перед системой...»¹⁵

В одной из своих статей 1990-х годов академик Никита Ильич Толстой составил такую парадигму гуманитарной грани человеческого существования, индивидуального и национально-этнического: Язык — Словесность — Культура — Самосознание. При этом справедливо подчеркнул, что в случае расположения этих компонентов в «вертикалькальной» иерархической последовательности язык «можно трактовать как одну из форм культуры и, безусловно, как форму словесности, книжной и устной, а национальное самосознание — как определяющий показатель и объединяющий стержень компонентов культуры»¹⁶. Поскольку же самосознание того или иного исторического периода нации закрепляется и передается другим ее периодам посредством опять-таки слова (устного и письменного), естественно считать, что вся духовная культура нации языком начинается и им же заканчивается. Так логикой своей мысли замечательный ученый напомнил нам библейское «В начале было Слово, и Слово было Бог». Заходя к данной проблеме с иной, чем Н. Толстой, стороны, но имея в виду тот же библейский ориентир, протоиерей Александр Шмеман утверждал: «...С падения слова, с его извращения и началось падение мира, словом вошла в него та ложь, отец которой дьявол»¹⁷.

Именно ложью как извращением сперва в сознании людей, а затем и в практическом воплощении фундаментальных политических понятий, морально-нравственных и социальных ценностей в конечном счете чревато то искажение русского языка, которое в означенных выше формах происходит в России вот уже почти два десятилетия. Увы, за его примерами далеко ходить не надо. Вот три определения, взятые наугад из новейшего школьного учебника для учащихся одиннадцатых классов «Обществознание. Глобальный мир в XX веке» под редакцией Л.В. Полякова (М.: Просвещение, 2008). Как вы думаете, что такое «авторитарно-политическая *культура* (?)», гражданское общество, легитимность и «суверенная демократия»? А вот что. «Авторитарно-политическая культура, — разъясняет учебник, — система представлений о

государственно-политической власти как инстанции, обладающей безусловным авторитетом, единственным способом поведения по отношению к которой (*инстанции, системе или власти?* — *В.Н.*) является безусловное и безоговорочное подчинение» (с. 249). Гражданское же общество — «*понятие, с помощью которого характеризуется свободная активность граждан, самостоятельно создающих некоммерческие организации (НКО) и осуществляющих (с помощью понятия? — В.Н.) местное самоуправление*» (с. 250). «*Легитимность — одобрение и поддержание законной власти народом*» (с. 250). «*Суверенная демократия — политический режим, при котором свободные граждане осуществляют эффективное самоуправление*» (с. 251. Курсив везде наш. — *В.Н.*). Спрашивается, если все эти дефиниции с невразумительной грамматикой и откровенно антидемократическим пафосом верны, то чем же обрисованный ими порядок отличается от того тоталитарно-авторитарного общественного и государственного режима, под властью которого Россия находилась семьдесят с половиной лет? И от которого, как подчеркивают нынешние руководители нашей страны, навсегда ушла. Нет, в приведенных определениях ровно столько же «правды», а значит, и нравственности, как и на страницах другого школьного учебника, уже по новейшей истории России, — где исчисляемые миллионами невинных жертв сталинские преступления против собственного народа цинично названы «целесообразными», а сам И. Сталин — «успешным менеджером».

Опасность дегуманизации и деморализации современного русского языка в последние годы возросла тем больше, что при отсутствии сколько-нибудь серьезной государственной его защиты (особенно заметной на фоне таковой во Франции или Венгрии) должным образом противостоять этой опасности не может, несмотря на свои огромные воспитательные возможности, и русская классическая литература. И главная причина этого — в позиции наших чиновников от педагогики, ведущей, во-первых, к крайней минимизации классической русской литературы в учебном процессе средней школы (всего 2 часа в неделю в старших классах против 6 часов литературы американской в школах США, при сокращении времени на нее и в младших классах), а во-вторых, к противоестественному отрыву изучения русского литературного языка от изучения русской литературы. Ведь литературный язык, в отличие от жаргонов, сленгов, диалектов и просторечия, потому так и называется, что выработан именно литературой, в России — сначала языковыми реформами Ломоносо-

ва, Н.М. Карамзина и Пушкина, а затем и творчеством последующих отечественных писателей. Научить ему школьников *без* чтения и изучения литературно-художественных текстов невозможно.

В одной из телепередач супруга А.И. Солженицына Наталья Дмитриевна Светлова рассказала, как, вынужденно живя двадцать лет в американской глубинке, они с мужем закладывали у своих сыновей основы чистой русской речи. Каждому из них полагалось *ежедневно* внимательно прочитать и выучить наизусть одно стихотворение русского поэта-классика. Их, очевидно, дополняли и русские сказки, былины, пословицы и поговорки, читаемые детям сначала матерью и отцом, а потом и самими детьми. А как и что читают школьники и их родители в нынешней России? Вот статистика, приведенная газетой «Литература» (2008. № 18): «Сегодня не покупают книг 45 % населения страны, не пользуются библиотеками 76 % взрослых россиян. В 34 % семей вообще нет книг. <...> Лидерами читательского спроса сегодня являются “женский” детектив (24 %), женская проза (19 %), историко-приключенческая классика (16 %). Поэзии отдают предпочтение 2 % читателей. <...> В сегодняшней России один книжный магазин приходится в среднем на **60 тысяч** потенциальных покупателей (в Европе — на **10–15 тысяч**)».

Мне скажут: «С книгой, чтением сейчас — и это процесс всемирный — все активнее соперничают аудиовизуальные средства получения информации». Конечно. Но отчего же в Западной Европе, где эти средства (телевидение и Интернет, радиоканалы, кинодиски и т.д.) распространены раньше и шире, чем у нас, читают больше нашего? Не оттого ли, что в тамошних школах не упразднены национальные литературы, как это, по мере бездумного внедрения «от Москвы до самых до окраин» *ЕГЭ*, с литературной русской классикой фактически сделано в наших?! Более чем печальный, факт этот сейчас зафиксирован в объемном издании «Единый государственный экзамен. *Белая книга*» (М., 2008), состоящем из многочисленных коллективных и индивидуальных протестов против *ЕГЭ*, появившихся в наших СМИ за последние годы. Почти 150 страниц в ней занял раздел «*ЕГЭ* и место русской литературы в школе».

Во многих статьях названной книги звучит глубокая тревога и в связи с негативными *нравственными* следствиями *ЕГЭ* для нашей школы и общества в целом. Из учреждения, призванного, обучая, одновременно формировать в учащемся *творческую* и

граждански активную личность, школа превращается в место по «натаскиванию» на сдачу выпускных экзаменов всего по двум-трем предметам при небрежении всеми остальными. Инициаторы ЕГЭ обещали россиянам, что этот экзамен «положит конец коррупции» во время приемных вузовских экзаменов; на деле коррупция распространилась и на школы. Нам сулили, что ЕГЭ обеспечит «равенство возможностей» всем выпускникам российских школ, пожелавшим получить высшее образование, независимо от места их проживания и материально-финансового состояния их родителей. На деле вероятность поступления и учебы в столичном вузе для абитуриентов из сельской глубинки и самой Москвы, остается по-прежнему неравной уже потому, что жить в Москве только на стипендию невозможно, а подрабатывать — значит заваливать экзаменационные сессии. Нас убеждали, что с введением ЕГЭ прежняя, якобы *субъективная* оценка знаний школьника сменится *объективной*, ибо проверять будет компьютер. В действительности только живой человек, в данном случае специалист-педагог, способен в общении с выпускником школы и абитуриентом убедиться в его умении *мыслить* и *чувствовать*, а не только проверить, как компьютер, уровень его знаний, к тому же неизбежно *формализованных*, следовательно, усредненных. Нас заверяли, что ЕГЭ устранил платное *репетиторство* школьников. На деле, как свидетельствуют соответствующие материалы «Белой книги», оно теперь распространилось и на школы, т.е. стало тотальным. Наконец, нам гарантировали с введением ЕГЭ повышение *качества* среднего и высшего образования. Многочисленные факты количественно выросших за последние годы «ошибок» врачей и медперсонала, строителей и авиаторов убеждают в прямо противоположной тенденции: качество образования упало и продолжает стремительно падать.

С января 2009 года, когда Единый государственный экзамен, уже повсеместно внедренный в российскую школу, станет *законом*, его пагубные образовательные и нравственные последствия примут характер необратимых. Что же касается русской классической литературы, то она из школьного учебного процесса вообще исчезнет. Как прогнозирует, например, директор 324-го московского Центра образования Елена Зотова, вопреки тому, что «литература — уникальный вид искусства, она ведает духовно-нравственным развитием, учит размышлять, анализировать, познавать себя, познавать жизнь», положенные ей часы займут предметами, которые придется сдавать в форме ЕГЭ, ибо по их

результатам будет оцениваться и вся учебно-педагогическая деятельность школы. Но это «не просто страшно, это катастрофа»¹⁸, потому что упразднение литературной русской классики в средней школе — это прямой путь к ее дегуманизации.

Вернемся к взаимоотношению и взаимозависимости между состоянием русского языка и моральным состоянием россиян, каким оно было в эпоху тургеневского стихотворения «Русский язык» (написано в 1882 году) и каково оно в нынешней России.

Тогда русский язык своей честностью, простотой, свободой и силой обязывал к этим же качествам и собственно народ, и российское общество. И являлся залогом того, что они смогут подняться до его морально-нравственного уровня. Могучим помощником русскому языку в нравственном формировании по крайней мере российского общества было одухотворенное его свободой и правдивостью литературное творчество крупнейших русских писателей. Вместе они сформировали поколения русской творческой и научно-педагогической интеллигенции, на гражданское общественное поведение которой ориентировались в своей жизни многие представители и российских крестьян и рабочих.

Сегодня российское общество, гражданская слабость которого проявляется и в его непостижимой терпимости к нравственной деградации соотечественников, отдало право публичной речевой деятельности (следовательно, и речевого образования) не школьному учителю, вузовскому лектору, специалистам-филологам или писателям, хранящим и приумножающим благородные нравственные качества русского языка, а прежде всего легиону «популярных» (читай — ангажированных властью или модных, а то и скандальных) журналистов, десятке думских ораторов и работающих на словесно-речевой базе «звезд» шоу-бизнеса (юмористов и пародистов, певцов и певиц и т.д.). В угоду ли личной «известности», ради ли повышенного рейтинга своего печатного издания, передачи или эстрадного концерта эти журналисты, витии и исполнители *сезонных* вокальных «хитов» готовы навязать и конечно навязывают массовому читателю газет и огромной телевизионной аудитории не одни жеманные или двусмысленные словечки, но и криминальный или скабрёзно-эротический жаргон, порой и откровенную словесную похабщину. Сами ныне весьма малочисленные, наши крестьяне и рабочие вольно или невольно впитывают эти суррогаты былого русского языка. Побывайте сейчас даже в весьма отдаленной от Москвы деревне, и вы в речи

едва ли не каждого тамошнего школьника услышите не только «оторваться по полной программе», «расслабиться», «классно» и «клёво», но и бесстыдное сквернословие. Русский язык, в конце XIX века нравственно обязывающий и стимулирующий как российское общество, так и собственно народ, ныне, под прессом общественного равнодушия и массовых проявлений аморализма все более уступая этим же качествам, оказывается и сам орудием их распространения в стране. И это уже не «нервный срыв» (М. Кронгауз), а настоящая драма современного русского языка. Изжить которую будет совсем не просто — ведь при государственном небрежении классической русской литературой иных равноценных помощников для этого у нашего языка сейчас просто нет.

«Берегите наш язык, наш прекрасный русский язык, этот клад, это достояние, переданное нам нашими предшественниками... Обращайтесь почтительно с этим могущественным орудием; в руках умелых оно в состоянии творить чудеса!» (С., XI, 96), — завещал нам Тургенев, продолжая в другом месте: «...берегите *чистоту* языка, как святыню. Никогда не употребляйте иностранных слов. Русский язык так богат и гибок, что нам нечего брать у тех, кто беднее нас...»¹⁹ (курсив наш. — *В.Н.*). Увы, оба эти завета в нынешней России нарушаются ежедневно и повсюду, часто без всякой на то необходимости. В первую очередь это наносит непоправимый ущерб, конечно, нравственности самих нарушителей. Но в конечном счете — духовным началам всего нынешнего и последующих поколений россиян.

С минувшего года наша страна вступила в период больших литературных дат, столь же значимых для России, как и для всего культурного человечества. За 180-летием со дня рождения Л.Н. Толстого и 190-летием И.С. Тургенева, отмеченных в 2008-м году, в течение следующих двадцати лет цивилизованный мир отпразднует двухсотлетние юбилеи Н.В. Гоголя, В.Г. Белинского, И.А. Гончарова, А.А. Фета, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, А.Н. Островского, Н.Г. Чернышевского, а также 150-летие со дня рождения А.П. Чехова. И, вне сомнения, полнее и глубже осознает тот колоссальный вклад, который литературная русская классика девятнадцатого столетия, восходящая к А.С. Пушкину и М.Ю. Лермонтову, внесла и продолжает вносить вместе с художественно-эстетическим обогащением человечества и в дело его гуманизации. Ведь именно последний вклад побудил Томаса Манна назвать ее не просто литературой высокодаровитой и самобыт-

ной, но «святой русской литературой», а Полю Валери позволил причислить ее, вслед за античной трагедией и искусством итальянского Ренессанса, к трем чудам европейской культуры за все время ее существования. Да и ныне беспрецедентная глубина постановки и решения русской литературой «вековечных» (Достоевский) проблем, коллизий и исканий «самого человека» (И. Гончаров) влечет к нам, на филологические факультеты России, немало иностранных студентов, аспирантов и стажеров. Уже этот факт обнадеживает: пусть не скоро, но сбудется предсказание Осипа Манделштама — настанет время, когда тот «великий, могучий, правдивый и свободный русский язык», который вместе с российским народом создала литературная отечественная классика, в мире будут изучать так же широко, как в античные времена изучали язык греческий, а в эпоху средневековья — латынь. Однако для этого нам, россиянам, необходимо самим, всеми силами, всегда и везде охранять и постигать как высшее национальное достояние и наш язык и созданную на нем русскую литературу — главные условия нравственного здоровья и духовного роста российского народа.

Примечания

- ¹ Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: В 7 т. М.; Л., 1952. Т. 7. С. 391.
- ² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 2-е изд. М., 1964. Т. 7. С. 27.
- ³ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1994. Т. 6. С. 184.
- ⁴ Толстой А.Н. Юбилей А.С. Пушкина. Цит. по: Русские писатели о литературном труде: В 4 т. Л., 1956. Т. 4. С. 540.
- ⁵ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1972–1990; Сочинения. Т. 10. С. 172. Далее ссылки на сочинения Тургенева даются в тексте по этому изданию с пометой С. (сочинения), П. (письма) и указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ⁶ Лаврентьева С.И. Пережитое: Из воспоминаний. СПб., 1914. С. 142.
- ⁷ См.: Салтыков-Шедрин М.Е. История одного города. Киев, 1955. С. 195–197.
Толстой А.Н. Стенограмма лекции о языке в Военной академии. Цит. по: Русские писатели о литературном труде. Т. 4. С. 544.
- ⁹ Кронгауз М. Русский язык на грани нервного срыва. М., 2008. С. 7.
- ¹⁰ Там же. С. 61.
- ¹¹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 209.
- ¹² Кронгауз М. Указ. соч. С. 81.
- ¹³ Там же. С. 12.

- ¹⁴ Цит. по: *Кронгауз М.* Указ. соч. С. 7.
- ¹⁵ *Елистратов В.С.* «Сочинизмы» и «изложизмы» как энциклопедия русской жизни // *Русская словесность.* 2000. № 3. С. 79–80.
- ¹⁶ *Толстой Н.И.* Русский язык и культура // *Русский язык за рубежом.* 1994. № 5–6. С. 37.
- ¹⁷ *Шмеман А., прот.* Евхаристия: Таинство Царства. М., 1992. С. 178
- ¹⁸ Шаляпин нынче школу не окончил бы // *Литературная газета.* 2008. 3–9 сент. С. 12.
- ¹⁹ И.С. Тургенев — Е.В. Львовой в 1877 году. Цит. по: *Русские писатели о литературном труде.* Л., 1955. Т. 2. С. 760.

М.Б. Лоскутникова

Москва,
Московский городской
педагогический университет

*Особенности великого национального
стиля И.С. Тургенева
(на материале романа «Дым»)*

Законы искусства, в результате сознательного или бессознательного приложения которых создается образ, всегда были и остаются в философии, эстетике и литературоведении манящей целью в познании тайн мастерства художника. Важнейшей категорией поэтики, над которой в полной мере властвует только категория автора (как вершина поэтики), является стиль. По формуле А.Ф. Лосева, стиль — это «последняя реальность художественного лика»¹. Иными словами, стиль — это, с одной стороны, итог завершенной работы автора и, с другой стороны, начало освоения художественного мира реципиентом.

В литературоведении сложились представления о мастерстве художника как о единстве идеи (содержания) и формы его произведений. Ю.Н. Тынянов писал: «Произведение представляется системой соотнесенных между собою факторов. Соотнесенность каждого фактора с другими есть его *функция* по отношению ко всей системе»². Важнейшим шагом на пути осознания стиля как литературоведческой категории стало понимание смысловых и формально выраженных составляющих стиля. Соответственно, неповторимость мастерства обуславливается всем «составом» целого³.

Уточним в этой связи три главных позиции: «большой» стиль, индивидуальный стиль художника и «великий национальный классический стиль».

«Большой» стиль как художественная закономерность стиля целой эстетической системы обнаруживается в принципах миропонимания, в воплощении их соотнесенности и взаимосвязей. «Большой» стиль — это «собственный стиль» (А.Ф. Лосев) эпохи

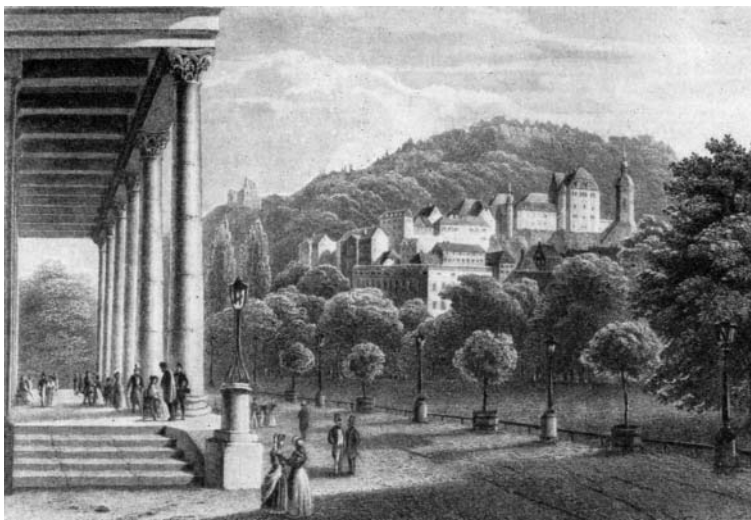
или направления, это явление «со своими определенными творческими приемами, жанрами, композицией, художественным языком»⁴. Большой стиль выражается как в общей идейно-организующей тенденции, так и в индивидуально-авторских принципах и способах ее воплощения. Иными словами, большой стиль обладает известной нормативностью и отличается определенными канонами ритуализма. При этом связь метода и индивидуального стиля, особенно в объективно-реалистической системе видения и моделирования мира, не имеет жесткой регламентации.

Индивидуальный стиль — «это такой способ организации словесного материала, который, отражая художественное видение автора, создает новый, только ему присущий образ мира»⁵. Действительно, как писал еще И. Тэн, «различные произведения одного художника все родственны друг другу, как дети одного и того же отца, т.е. все имеют между собою заметное сходство. <...> ...у каждого художника есть свой стиль, встречаемый во всех его произведениях»⁶. Индивидуальный стиль, обеспеченный жизненным опытом индивидуального и общественного бытия художника, рожденный в условиях эмпирического и теоретического познания художником принципов исповедуемого им направления, создает модель жизненного мироустройства — творческое переосмысление действительности.

Детерминанты стиля обнаруживаются в его факторах, с одной стороны, и носителях, с другой. Факторами стиля являются тематика и проблематика произведения, формирование и разрешение конфликта, жанровое содержание, характер утверждения и способ воплощения эстетического идеала, идейно-эмоциональная направленность изображаемого, отраженная в принципах воплощения человека и действительности. Носители стиля — это сюжетно-композиционная организация образного строя, концептуально-системная расстановка персонажей в сюжетных произведениях (и/или композиционная структура образа мира в лирике), родо- и жанрообразующие средства воплощения модели бытия, художественная речь в ее многоплановости и многогранности. Возникает, как писал А.В. Чичерин, «ритм образа» — «внутреннее строение идеи, образа, художественного строя», формируется «эстетическая основа искусства слова»: «Исходные позиции ритма — в поэтическом строе речи, в интонационной и синтаксической форме, дальнейшее развитие — во внутренней и внешней структуре образов, итоговый ритм — в движении сюжета, в самом общем характере творчества каждого писателя»⁷.

«Великий» стиль несет в себе те ценности, которые выработаны исторически и представлены в «чрезвычайно концентрированной и интенсивной форме»⁸. Великий индивидуальный стиль представляет собой национальный классический стиль. Эта категория предполагает необходимое слияние национальных форм мировидения и общечеловеческих, наднациональных гуманитарных ценностей. Возникновение великого стиля является показателем наиболее развитых культур. В европейских литературах национальные стили сформировались в разные исторические эпохи Нового времени. Так, носителями великого национального стиля признаны в английской культуре У. Шекспир, в немецкой — И.-В. Гёте. Во Франции, где литературный язык оформился в XVII веке, таких фигур несколько: носителем романтической традиции назван В. Гюго, а реалистической — О. Бальзак, Стендаль, Г. Флобер.

«Золотой век» русской литературы является достоянием не только нашего отечества, но и мировой культуры. Первым носителем великого стиля в русской литературе безоговорочно признан А.С. Пушкин. Многообразие великих проявлений русской литературы во второй половине XIX века обнаруживает две тен-



*Баден-Баден. Курзал и парк. Гравюра Л. Робока с рис. Р. Хофле.
<1850-е гг.> Здесь начинается действие романа И.С. Тургенева «Дым»*

денции развития классического стиля — аналитическую, ориентированную на пульсирующую работу мысли самого автора и его читателей и представленную творчеством Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, и пластическую, ориентированную на создание объемных «живых» характеров людей и отличающую мастерство И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, А.П. Чехова, И.А. Бунина.

Пластическое мастерство Тургенева явлено во всех его зрелых произведениях, в том числе в романе «Дым», который многие современники Тургенева объявляли чуть ли не худшим романом писателя (эти данные широко представлены во втором Полном собрании сочинений Тургенева, том 7, 1981). И до сих пор роман недооценен. В этой связи целью данной статьи становится рассмотрение конструктивных особенностей великого стиля Тургенева именно на материале романа «Дым».

Для начала следует отметить, что художественное мировидение Тургенева вызывало неодобрение не просто у современников — у мастеров. Однако для понимания ситуации необходимо взглянуть в характер и природу этих высказываний. Показательной является взаимооценка творчества двумя носителями великого национального стиля (правда, носителями разных его форм — аналитической и пластической): Тургенева и Толстого. Оба писателя в период 1860-х годов интенсивно работали: Толстой — над «Войной и миром», Тургенев — над романами «Отцы и дети» (1862) и «Дым» (1867). При всем взаимном уважении два титана раздражали друг друга. Так, Толстой писал Фету (23 февраля 1860 г.): «Вообще меня всегда удивляет в Тургеневе, как он с своим умом и поэтическим чутьем не умеет удержаться от банальности, даже до приемов»⁹. Тургенев же только в начале 1868 года в письмах разным адресатам подчеркивал: у Толстого «старая замашка передавать колебания, вибрации одного и того же чувства <...>: люблю, мол, я, а в сущности ненавижу» (П.В. Анненкову, 14 февраля), манера Толстого — это «мелочи, капризно выбранные автором и возведенные в характерные черты» (И.П. Борисову, 27 февраля), «битье тонкими мелочами по глазам» (Я.П. Полонскому, 6 марта)¹⁰ и проч.

«Упреки» Тургеневу можно встретить и в нашей современности. Так, размышляя о динамике общего и индивидуального в стиле, М.М. Гиршман писал: «Побеждает “типологическое” — и возникает механический стиль, равнодействующая всех разнонаправленных тенденций эпохи. Побеждает “индивидуальное” — и

перед нами художник “яркий”, подчас выламывающийся в “авангард”, но лишенный глубинных исторических и национальных субстанций. Великий же художник тем и отличается от просто талантливого или оригинального писателя, что он не только выражает свое время, а представляет свой народ и свою нацию во времени. Это последнее освобождает стили Пушкина, Гоголя, Толстого или Достоевского от тех исторических “общих мест”, которые свойственны были даже большим писателям, таким, например, как Тургенев»¹¹.

Однако есть и была совершенно иная точка зрения. В русской прессе наиболее глубоко проблематика и идейно-художественная направленность романа была, на наш взгляд, вскрыта в рецензии представителя «эстетической» критики П.В. Анненкова — «Русская современная история в романе И.С. Тургенева “Дым”» (Вестник Европы. 1867. № 6)¹², появившейся сразу после опубликования произведения. Критик справедливо указывал: Тургенев, «как и в предшествующих романах» («Рудин», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети»), «выводит перед нами явления и характеры из современной русской жизни, важные по одному своему психическому или поэтическому значению, но вместе и потому, что они помогают распознать место, где в данную минуту обретается наше общество, и мысль, которою оно занято перед наметкой следующего своего шага». В ходе анализа романа Анненков рассмотрел главное, в его понимании, — «достоинство и важность содержания» романа и связал его с мастерством художественного психологизма Тургенева, подчеркнув «необычайную искренность» изложения, принявшего «характер душевной исповеди». Вместе с тем критик отметил, что в этом романе писатель более резок в оценках, в результате чего многие не узнали прежнего Тургенева. В Литвинове Анненков видел человека «разнородных возможностей». Однако рецензент упрекнул писателя в том, что в партии Губарева в действительности были и значительные фигуры. В целом произведение расценено критиком как «художнически-полемический роман».

Во французской литературе высокая оценка творчества Тургенева и романа «Дым» дана, в частности, замечательным исследователем, младшим современником Тургенева Эмилем Эннекеном (Геннекен, 1858—1888). Эннекен был одним из основоположников психологического направления в литературоведении. Первым фактом этого нового тогда направления была эстопсихологическая школа, создателем которой был Эннекен, выдвинувший

понятие «эстопсихология» — психологический метод исследования эстетических эмоций. В своей работе «Научная критика» (1888, в русском переводе 1892 года — «Опыт построения научной критики») Эннекен выдвинул концепцию трех уровней анализа — эстетического, психологического и социологического.

Эннекен рассмотрел фактор адресности произведения. Он указывал: *«художественное произведение действует только на тех, чьим выражением оно служит»*¹³. Согласно этому постулату эстопсихологии, конкретное художественное произведение воздействует только на тех людей, чья «душевная организация» может быть ниже (или выше), чем у художника, но эти «душевные организации» художника и реципиента должны быть *«аналогичны»*. В Тургеневе Эннекен нашел великого мастера психологического анализа, обратившись, в частности, к произведениям с единой формообразующей коллизией — «Дым» и «Вешние воды». Рассматривая творчество русского мастера, французский исследователь подчеркивал: «Нет писателя, более способного на глубокий анализ опасностей и опустошений, причиняемых любовью».

Другой представитель психологического направления в литературоведении, Д.Н. Овсянико-Куликовский, анализируя роман «Дым», писал в то же время, что и Эннекен, о той же главной, с его точки зрения, коллизии произведения следующее: «Литвинов и Ирина любили друг друга. Как ни была сильна и страстна эта любовь, она, после известного разрыва (в Москве), с течением времени прошла, потухла. Потом они встретились за границей. Здесь, на первых порах, их чувствующие души были свободны от чувства любви. Но воспоминания о прошлом и жажда счастья <...> привели к новой любви. Она вспыхнула с новой силой. Но это, в точном психологическом смысле, не прежнее чувство, а новое, только очень похожее на старое»¹⁴. Для уточнения своей мысли Овсянико-Куликовский обращается к сравнению: «Можно два раза заболеть тифом, но новый тиф, несмотря на все сходство с прежним, будет новой болезнью, которой течение и картина не может по всем пунктам совпадать с течением и картиной первой». В результате ученый сформулировал вывод: «Когда говорится, что Литвинов и Ирина не переставали любить друг друга, и любовь бессознательно сохранилась в их душе, чтобы при новой встрече вспыхнуть с прежней силою, то это только — фигуральное выражение, противоречащее психологической природе чувств. Но когда говорят, что такая-то мысль долго сохранялась и даже работала в бессознательной сфере, чтобы потом про-

явиться в сознании, то это уже не фигуральное выражение, а вполне точное обозначение факта».

* * *

Индуктивный путь анализа стилевой организации произведений пролегает на трех уровнях — содержательно-смысловом, композиционном и словесном. Охватить их в целом в статье не представляется возможным. Кроме того, содержательно-смысловой уровень (прототипические аспекты, связь текстовых и вне-текстовых структур и др.) широко исследован А.И. Батюто, Е.И. Кийко, П.Г. Пустовойтом, И.А. Винниковой, Г.Б. Курляндской, В.М. Марковичем, И.А. Беляевой и др.

Действительно роман «Дым» несет огромную идеологическую нагрузку. Споры о будущем России действительно занимали и занимают и русских как нацию, и окружающий мир. Тургенева очень интересует Потугин — и писатель собирался сделать его «главным лицом всей повести»¹⁵, как значится в плане романа 1862—1863 годов, известном как «Формулярный список действующих лиц новой повести». Тургенев писал: в Потугине «мне хочется выразить философа русского в настоящем смысле слова, человека, глубоко, насколько я смогу, понявшего Россию и русских», «его каждое слово должно быть типичным» (с. 109). Кроме того, Тургенева всегда интересовал тип Ирины — *femme fatale*, женщины-наваждения. Однако главной фигурой оказывается Литвинов — частное лицо, «каких довольно много бывает на белом свете»¹⁶, при том что в восприятии молодых генералов Литвинов — «республиканец», «умник из числа безмолвных», да и смотрит «этот барин <...> карбонарием» (с. 349).

Главная цементирующая идея творчества Тургенева (и это, вероятно, определяющая идея в работе всех русских художников, являющихся носителями великого национального стиля, — и художников-аналитиков, и художников-пластиков) — та любовь к человеку и к своему отечеству, которая называется *болью*. Роман «Дым» не исключение. Сам сатирический тон произведения основан на нестерпимом неприятии не только людей так называемого высшего общества, но и «болтунов» (с. 395) всех мастей.

Однако эта всеохватывающая идея, сколь грандиозной и значительной она бы ни была, не обеспечивает рождение образа и произведения искусства. Вспомним доводы А.А. Потебни в его концепции «внутренней формы искусства». Приводя в десятой главе своей монографии «Мысль и язык» (1862) пример классиче-

ского воплощения «внутренней формы искусства», ученый называет образ греческой богини правосудия: есть «внешняя форма», т.е. сам материал — мрамор, и есть комплекс идей и понятий, предъявляемых человеком к суду и праведному судопроизводству, — идеи и понятия беспристрастности, объективности, взвешенности решений и вместе с тем неотвратимости наказания. Но для возникновения самого факта произведения искусства требуется художник — требуется «внутренняя форма», когда, перефразируя известное выражение, от куска мрамора отсекается все лишнее.

Иными словами, есть мрамор и есть идеи — а произведения искусства еще нет! В этой связи следует обратить внимание на то, что произведения мастеров-пластиков отличает особая стройность сюжетно-композиционного строения произведений. Это точно рассчитанное пространство текста. Линия золотого сечения (принципы которого используются прежде всего в архитектуре и в изобразительных искусствах) и в произведении временного искусства определяет границы кульминационного взлета мысли художника и действительно отвечает требованиям этого универсального закона (с числом, значение которого равно 1,618, или пропорцией 5:3). Требования «золотого сечения», например, гармонизируют текстовое пространство романа И.С. Тургенева «Дым», рассказа А.П. Чехова «Дама с собачкой».

Конечно, мы далеки от мысли: просчитай формулу — и достигнешь успеха. Однако в пространстве золотого сечения действительно проявляются законы художественного содержания как «эстетического объекта»¹⁷. М.М. Бахтин, философски-методологически обосновавший это положение, рассмотрел и вопросы «техники художественного творчества» и указывал на «осуществление» содержания через композицию («структуру произведения»). «Золотое сечение» в произведениях мастеров-пластиков позволяет точно рассчитать пространство текста как самому автору, так и реципиентам (читателям и исследователям).

В романе Тургенева «Дым» кульминационный взлет набирает силу с первой фразы 17-й главы: «Литвинов не вернулся домой...» (с. 347). Это дополнительное доказательство того, что судьба Литвинова (а не Потугина, как принято считать) обозначена как наиболее значимая в концепции романа — как «сильная позиция» текста. Символический знак дома и указание на его потерю героем означает то, что Литвинов встал на путь предательства самого себя, своих ценностей, на путь вовлечения в этот водоворот близ-

ких людей. С этих минут и часов Литвинов будет принимать твердые решения — и изменять им, мучиться от осознания своей нравственной несостоятельности и слабости духа — и продолжать все дальше и дальше, быстрее и быстрее идти по этому пути.

Разворачивая смысл слов «Литвинов не вернулся домой», Тургенев сразу указывает: «он ушел в горы и, забравшись в лесную чащу, бросился на землю лицом» (с. 347). Иными словами, писатель сливает воедино знаки «горы», «чаща»/«лес», «земля» (в которую человек прячется лицом). Далее Тургенев пишет о состоянии героя: «Он не мучился, не плакал; он как-то тяжело и томительно замирал. Никогда он еще не испытал ничего подобного...» (с. 347). Словесными маркерами этого состояния становятся вновь возникающие знаки: «то было невыносимо ноющее и грызущее ощущение пустоты, пустоты в самом себе, вокруг, повсюду...» (с. 347). Герой погружен в такое состояние, когда у него возникает ощущение неспособности думать и, кажется, сама необходимость и возможность думать отсечена: «Ни об Ирине, ни о Татьяне не думал он. Он чувствовал одно: пал удар, и жизнь перерублена, как канат...» (с. 347).

Тургенев продолжает углубляться в состояние героя, когда Литвинову представляется, что «весь он увлечен вперед и подхвачен чем-то неведомым и холодным. Иногда ему казалось, что вихорь налетал на него и он ощущал быстрое вращение и беспорядочные удары его темных крыл...» (с. 347). И это состояние длилось долго — Литвинов «пролежал там (в лесной чаще. — *М.Л.*) около часа» (с. 347).

В этом первом пока кульминационном состоянии «ощепенения» (с. 348) герой еще остается самим собой — «решимость его не поколебалась» (с. 347): он уедет из Бадена. За счет интонированных пауз Тургенев совмещает авторское описание психологического состояния героя и субъектное сознание самого героя, представляя его фрагментарными включениями несобственно-прямой речи: «Остаться в Бадене... об этом и речи быть не могло» (с. 347). Писатель показывает: «Мысленно он уже уехал: он уже сидел в гремящем и дымящем вагоне и бежал, бежал в немую, мертвую даль» (с. 347–348). В слиянном виде предстают ключевые метафоры романа — «дым» и «темнота», а также приданные ряду знаков в качестве эпитетов характеристики «темный» и «дымный» (см. с. 351, 352, 366, 367, 373, 384 и др.), поданные автором в динамике чрезвычайно интенсивного движения — в ди-

намике «бега», «вихря», «вращения», сопровождающихся «беспорядочными ударами» (с. 347).

Таким образом, уже начало линии «золотого сечения» подано автором как обозначение особого, ранее никогда не испытанного героем состояния. С этой целью Тургенев сконцентрировал знаки: «дым», «темнота», «пустота» («немота», «мертвенность», «даль»), «бег», «вихорь» («вращение») и скорость его движения («быстрое вращение»), отсутствие какой-либо системности во всем («беспорядочные удары»). В результате все происходящее после встречи с Ириной осознается Литвиновым как «омут» (с. 362), «мрак» (с. 366), «хаос» (с. 373), «бездна» (с. 377), «сон, безумие» (с. 379).

Зафиксируем движение авторской мысли на маркерах словесного уровня. Исходной позицией понимания при этом будет осознание того, что *мрамор* как материал изобразительного искусства (вновь вспомним пример А.А. Потемби) и *художественная речь* как материал словесного искусства — явления, только на дилетантский взгляд усложненные в сторону первого. Язык и слово, доступные, казалось бы, каждому человеку, как «материал» гораздо сложнее уже в силу своей особой смыслообразующей структурированности. Г.В. Степанов подчеркивал, что «словесный материал как всеобщее достояние еще до акта индивидуального творчества обладает собственной материальной оболочкой и собственным содержанием (значением)¹⁸. Язык, настаивал ученый, «есть не обычный материал (“материя”), а уже оформленный материал, т.е. материальный субстрат, обладающий различными типами значений (лексическими, грамматическими)». В результате в творческом акте «языковые единицы (слова, словосочетания, предложения), уже имеющие свое содержание (значение), целенаправленно используются для выражения художественных “смыслов”, т.е. мыслей художника об объектах реальной действительности».

На словесном уровне важны четыре позиции: прямая номинация и ее авторские особенности; сравнение как самостоятельный образ; тропы, закрепляющие переносное значение; и внутропические явления (символ, аллегория и ирония).

В романе действительно интересны приемы номинации (в первую очередь включение иностранной речи); кроме того, в создании образов используются яркие сравнения (зооморфного, метеоморфного и прочего характера). Однако наиболее значимыми оказываются тропика и внутропические явления. Так, важней-

шая метафора — дым — вынесена в заглавие произведения. Смыслообразующие в творчестве писателя значения метафор «дым», «пар», «туман» в «Призраках», «Довольно», «Дыме», их историософия, художественно-эстетическая генетика и образная структура неоднократно рассматривались тургенедами — А.Б. Муратовым, П. Уоддингтоном, Н.П. Генераловой и др. (При этом следует согласиться с мыслью Н.П. Генераловой: «в перманентном расширении зоны поисков источников таится определенная опасность — затеряться в бесконечном поле аналогий и предполагаемых заимствований. Образ (в данном случае “дыма”) существует в определенном контексте»¹⁹.)

Отметим только, что из всех перечисленных аэрозолей (дым, пар, туман, пыль²⁰) дым по своей физической природе — продукт горения и неполного сгорания. При всем многообразии смыслов внетропического знака «дым» обратим внимание на русские лексические пары: блуждают — в тумане, в дыму — задыхаются. «Дым» проявляет в том числе — если обратиться к еще одной значимой метафоре — и как «бешенство сплетни» (с. 264): примечательно, что первое использование, помимо заглавия, слова «дым» соседствует как раз с «бешенством сплетни» (в четвертой главе). Дым создает копоть, и Литвинов предстает после первых встреч с великосветскими генералами и дамами, а равно с Губаревым и Потугиным, уставшим и недовольным собой: ему кажется, что «ему точно копотти в голову напустили» (с. 308).

«Дым» и «копоть» связаны в авторском сознании с образом «темный»/«темнота». Безусловно, такое изображение имеет в первую очередь колористический характер; например, Литвинов на рассвете в Бадене видит контур «темных» гор (с. 295), или, ожидая Ирину, герой оказывается в «потемневшей комнате» (с. 351), или Ирина в разговоре с мужем, генералом Ратмировым, касается «темной бронзы тяжелого подсвечника» (с. 341). При этом в контексте художественного целого становится очевидным, что уже за таким изображением стоит не только цветовое решение.

Действительно, писателю гораздо важнее та метафорическая семантика слова, которая позволила ему обозначить как безобидное — «темную», т.е. «приготовительную, работу» (с. 255), которую Литвинов проделал в ожидании невесты Татьяны и ее тетки Капитолины Марковны для обеспечения их комфорта во время пребывания в Бадене, или «темные» вперемешку со «светлыми» пряди волос Ирины (с. 281) и проч., так и деструктивное — терзающую Ирину «бедность» ее семьи, приравненную ею к «темноте»

(с. 286), по-настоящему темную жизнь Ирины, как это оценивает спустя годы сама героиня, после ее отъезда из Москвы в Петербург: «не светлое то было время» (с. 321), «темную, страшную историю» (с. 365) с подругой Ирины Элизой Бельской, а затем «удары <...> темных крыл» (с. 347), на которых поднимался вихрь страстей Ирины и Литвинова, и др.

Иными словами, писателю важна постепенная метафоризация значения «темный». Так, встретившись с Ириной в Бадене, Литвинов говорит о себе: «темный товарищ первой вашей молодости» (с. 311), т.е. словом «темный» обозначает что-то достаточно раннее в жизни человека, а следовательно, несформировавшееся, не вполне ясное, полузабытое и с течением времени не столь существенное. За несколько же дней угарной страсти герой ощущает себя и окружающее иначе: «что-то темное и тяжелое внедрилось в самую глубь его сердца» (с. 373), как будто он человека зарезал. Литвинову представляется, что «темная бездна внезапно обступила его со всех сторон, и он глядел в эту темноту бессмысленно и отчаянно» (с. 391). В финале романа Тургенев подчеркнул отвергает визуальное ощущение темноты и настаивает на его аксиологическом значении: «темно, и глухо, и бесследно, с пожирающей быстротой, побежали мгновения...» (с. 392), а после окончательного расставания с Ириной, в вагоне поезда, везущем героя домой, в Россию, «вместе с темнотой тоска несносная коршуном на него (Литвинова. — *М.Л.*) спустилась» (с. 399).

Знаки «темный»/«темнота», в том числе при использовании Тургеневым этих образов и в завуалированно-нейтральных характеристиках, являются словесными маркерами той лжи, подлости, коварства, безнравственности, которыми отмечен петербургский великосветский мир. Тургенев формирует ощущение и понимание того, что «темное»/«темнота» — обозначение жизни Ирины и того круга, в который она добровольно вошла и из которого не способна выйти: от характеристики «что-то темное пробежало по ее глазам» (с. 352) до «темного вуаля» (с. 389) Ирины в финале романа, когда в полной мере показано, что это уже совсем не простое цветковое решение.

В таком подходе к слову проявляется художественная установка писателя на стремление однозначно-аллегорически обозначить моменты и аспекты бытия (в том числе деструктивные) и вслед за тем представить их разрастание пучком символических смыслов, и наоборот.

Возникает вопрос: что для художника-пластика является двигателем мысли в организации словесной ткани? Так, например, для Гончарова в романе «Обломов» это сравнение. Для Тургенева таким двигателем является в первую очередь эпитет. В науке действительно признано, что в словесном искусстве эпитет часто становится «фундаментом» образа, «смысловым “фокусом”»²¹ формирующейся автором словесной ткани. В романе Тургенева обнаруживается именно такой склад образа. В тургеневском эпитете проявляются драматическая, ироническая и сатирическая модальности произведения.

Эпитеты в романе «Дым» обладают известной самостоятельностью: уже изначально, в замысле, зафиксированном в «Формулярном списке действующих лиц новой повести», они не столько приданы слову (как положено по природе этого тропа), а даны сами по себе. Так, Губарев «туп, меланхоличен, важен, упорен, бездарен, но не глуп»; «лобаст, губаст, бородаст — тучноват» (с. 108) — практически все характеристики представлены или перечислены и в каноническом тексте романа. Биндасов — «самолюбив, циничен», «шаткое и пустое явление», «рожа измятая», «свиные глаз-



«“Дым”. Карикатурный роман». Рис. А. М. Волкова.
 На переднем плане: И. С. Тургенев (справа), В. А. Соллогуб (слева).
 «Искра». 1868. № 8 (3 марта)

ки» (с. 108). Селунский (будущий Ратмиров в каноническом тексте) — «тип образованного, учтивого, пронырливого и в сущности не только пустого, но и на все гадости и притеснения способного генерала»; он «необыкновенно чист, свеж, румян, гибок и липок; осторожен, молчалив где нужно — и всегда сдержан» (с. 110). Эпитеты, таким образом, раскрывают своеобразие личности человека и усиливают определенные характеристики. Метафорические эпитеты (например, «липкий») качественным (зрительным и слуховым) образом подают требования нравственного восприятия персонажей, их человеческой сути.

Тургенев любит «гирлянду» эпитетов (выражение В.В. Виноградова²²). Так, например, в Баден-Бадене русские появляются «пышно, небрежно, модно», приветствуют друг друга «величественно, изяшно, развязно» (с. 250). Эти «гирлянды» Тургенев использует двояким образом, усиливая, с одной стороны, однопланово-однородный, а с другой — противоречаще-контрастный смысл.

Семантически однородный ряд эпитетов призван не только фиксировать определенные эмоционально-психологические, духовно-нравственные, социально-исторические характеристики, но и наращивать и укрупнять их смысл. Например, Пищалкин, персонаж из губаревского круга, — человек «ограниченный, мало знающий и бездарный, но добросовестный, терпеливый и честный» (с. 265). При этом писатель любит создавать и многоярусные «гирлянды», когда за каждым указанием на определенную черту или особенность человека или действительности сразу встает другое, также расцвеченное эпитетами. Так, генерал Ратмиров высвечен не только одноярусной гирляндой — «гладкий, румяный, гибкий и липкий», но и многоярусной — он «карьеру сделал блестящую, благодаря скромной веселости своего нрава <...> какому-то особенному искусству фамильярно-почтительно-го обращения с высшими, грустно-ласкового, почти сиротливого прислуживанья, не без примеси общего, легкого, как пух, либерализма» (с. 316).

Однако, с другой стороны, особенно выразительна семантическая роль эпитетов, образующих, по замечанию В.В. Виноградова, «эмоциональные диссонансы». Именно на контрастных эпитетах выстроена, в частности, характеристика личности Ирины; так, даже любящий ее Потугин говорит: она «очень добра, то есть щедра» и тут же поясняет: «то есть дает другим, что ей совсем не нужно» (с. 331).

Яркие сатирические эпитеты стали стилевой доминантой в изображении Тургеневым высшего общества, и прежде всего военных. Три генерала — «раздражительный», «тучный» и «снисходительный» (с. 298–304) — являют иронически поданных, но страшноватых в социально-нравственном плане «трех богатырей», этаких Фарлафа, Рогдая и Ратмира, «трех мушкетеров» русского великосветского толка. Создавая 10-ю главу с означенными персонажами на пикнике, Тургенев был убежден, что для формирования образов «первого», «второго» и «третьего» генералов достаточно данных аллегорических ярлыков.

Однако как в композиционной расстановке персонажей на первый план выходит частное лицо — Литвинов, незаурядный, но неяркий человек, так и в работе со словом Тургенев использует эпитеты, на первый взгляд совершенно заурядные. Обратимся к эпитету «стройный» — эпитету, в характеристике человека почти банальному.

При беглом взгляде этот эпитет связан с изображением Ирины. Так, первое появление Ирины обозначено словами: «Высокая стройная дама с короткою черною вуалеткой проворно спускалась с той же лестницы» (с. 259), а возвращаясь мысленно в прошлое, в Москву начала 1850-х годов, к 17-летней Ирине, Литвинов видит ее «девушкой высокой, стройной» (с. 281). На первый взгляд, эпитет «стройная» не несет индивидуально-стилевой значимости. Так, по И.-В. Гёте, разграничившему в одноименной работе «простое подражание природе», «манеру» и «стиль», это именно «простое подражание» природе, которое предполагает «точное» копирование «образов и красок»²³. По Г.-В.-Ф. Гегелю, вписавшему стиль в триаду «манера, стиль и оригинальность», это также еще не стиль, а манера, которая «касается лишь частных и поэтому случайных особенностей художника», она проявляется «во внешних сторонах формы»²⁴. Иными словами, первоначально «стройность» Ирины может быть воспринята как проходная характеристика.

Однако эта особенность портрета героини, выросшая из обозначения, данного в эпитете, продолжает развиваться автором. Противоречивые чувства раздрают Ратмирова, который, ненавидя жену («красота этой женщины <...> терзала его»), вынужден отметить как черту ее независимости «обаятельную стройность ее стана» (с. 341). В сознание же любящего Ирину и любящегося ею, уже в Бадене, Литвинова писатель вкладывает развернутые детализирующие восхищенные оценки: «Ее тонкий стан развил-

ся и расцвел, очертания некогда сжатых плеч напоминали теперь богинь» (с. 297); она буквально и фигурально «выпрямилась» (с. 297), т.е. стала еще стройнее; во время утреннего визита к Ирине Литвинов видит ее в «доверху закрытом платье», когда, тем не менее, «прекрасные очертания плеч и рук сквозили через легкую ткань» (с. 310), а вечером герой «любовался красивым изгибом ее блестящей шеи» (с. 334–335).

Таким образом, Тургенев работает совершенно иначе, чем Толстой. В отличие от констант Толстого, проявляющихся в знаковых деталях «тяжелая походка», «голые плечи» и др., Тургенев пластически развивает изображение и заложенные в нем идеи. Создавая систему характеров и определяя в ней концептуальную антитетичность образов Ирины и Татьяны как оппозицию «озлобленность» — «доброта», писатель начинал с контрастности «стройный» — «тяжеловесный» в облике героинь. Так, Татьяна — «девушка великороссийской крови, русая, несколько полная и с чертами лица немного тяжелыми, но с удивительным выражением доброты и кротости в умных, светло-карих глазах» (с. 341). Почувствовав, а затем осознав, что Литвинов изменил ей, Татьяна преображается, и при последнем в Бадене свидании невеста, уже бывшая, не только напоминает Литвинову статую со взглядом «ровным и холодным», но сама девушка «показалась ему выше, стройнее» (с. 382).

Кроме того, характеристику «стройный» Тургенев навязывает не только Ирине, и даже не только двум центральным женским образам (хотя в их изображении это опорный принцип воплощения). Эта характеристика обнаруживается и в обрисовке других персонажей. Уже в «Формулярном списке действующих лиц новой повести» представлен некий Ворошилов и дан общий план его «наружности»: «красивая — элегантная — потом пошлая», а затем внесена первая конкретная характеристика облика — «строен» (с. 107). В каноническом тексте повести эти позиции сохранены и развиты: Ворошилов при первом появлении на страницах произведения показан стоящим «неподвижно и стройно», с «горделивым достоинством осанки» (с. 257).

Но для образа Ирины «стройный»/«стройность» будет ключевой и разоблачающей характеристикой: ее осанка, порода вступают в тяжелое драматическое противоречие с пристрастиями и системой ценностей. Иными словами, Толстой не педалирует отдельные слова, не акцентирует явно аллегорический их смысл, не позволяет этому смыслу «окаменеть» (А.Н. Веселовский²⁵). Тур-

генов поддерживает живую жизнь в этом эпитете. Да и «стройная» — не единственный постоянный эпитет в образе Ирины. Так, Тургенев будет обращать внимание на ее «таинственные», «как у египетских божеств», глаза — глаза с «необычайными» (с. 312) «лучистыми ресницами» (с. 281, 343), и дело текстологов осознать, кто первый — Тургенев или Толстой — нашел этот эпитет (проходной для Тургенева и поданный им как подробность и концептуально значимый для Толстого, представленный им как полновесная деталь).

Безусловно прав был А.Н. Веселовский: «За иным эпитетом, к которому мы относимся безучастно, так мы к нему привыкли, лежит далекая историко-психологическая перспектива»²⁶. Так, очерчивая контуры мотива «Ирина-богиня», Тургенев указывает: у нее «густые белокурые волосы», и «их темные пряди оригинально перемежались другими, светлыми» (с. 281), а через десять лет после первой истории их любви, уже в Бадене, Литвинов «впивал тонкий запах ее волос» (с. 335). А.Н. Веселовский подчеркивал, что этнический признак — цвет волос — является важным характерологическим признаком «историко-культурного свойства», восходящим к «переживаниям древнейших физиологических впечатлений». В частности, «волосы светлорусые» — «это любимый цвет у греков и римлян»: «все гомеровские герои белокуры, кроме Гектора».

Интересен в романе и «московский» мотив — в частности, в аспекте превращения понятийного определения в эпитет. Так, при формировании романного конфликта слово «московский» является указанием на географическую, социально-политическую, культурно-историческую принадлежность Москве, с традиционным противопоставлением Москва — Петербург (в том числе «петербургское общество», с. 294): Московский университет (с. 254), в котором учился Литвинов; «московский домик» (с. 297), в котором жила Ирина в юности; «излишняя, московская фамильярность» (с. 366), которую ставят Ирине в упрек в доме графа Рейзенбаха, в Петербурге, и др. Показывая род Ирины, Тургенев уточнял, что это старинная фамилия, с историческим прошлым: «...имя их часто встречается в наших летописях при первых московских великих князьях» (с. 280). Писатель демонстрировал мнение родителей Ирины, противопоставлявших свой род Осининых незнатной фамилии Литвиновых и убежденных, что избранник их старшей дочери не пара ей. Описывая историю рода Осининых, Тургенев очертил и опалу, когда имущество семьи —

«московский дворишко» (с. 280) — отняли, а потом возвратили, и интеллектуально-нравственное ничтожество отца Ирины, которому «дали одно из московских старозаветных мест с небольшим жалованьем, мудреным названием и безо всякого дела» (с. 280).

Московское прошлое главных героев при их встрече в Бадене в 1862 году стилистически определено писателем совершенно иначе. Понятийное определение в финале оформляется как метафорический эпитет. Если в ходе баденского действия Литвинову еще представилось, что глаза Ирины «остались те же» и ему «показалось, что они глядели на него так же, как тогда, в том небольшом московском домике» (с. 297), то в финальных событиях понятийное уступает место метафорическому. В финале метафорический образ вложен в уста Литвинова как прямая речь, обращенная к возлюбленной: «Твой ответ все решит. Только не гляди на меня такими глазами... Они напоминают мне прежние, московские глаза» (с. 386). В этой связи актуализируется аристотелевская еще мысль о том, что «сочиненное (т.е. художественное. — *М.Л.*) слово» — такое, «какое вовсе никем не употребляется, а вводится самим поэтом»²⁷.

* * *

Изучение стилевых особенностей отдельного произведения и творчества писателя в целом способствует обнаружению форм авторского сознания. Великий национальный стиль Тургенева проявляется в гармонической организации художественного целого. В романе «Дым», как и во всем творчестве писателя, система образов и расстановка характеров композиционно подчинена «конфликтообразующей теме любви»²⁸. Проблемно-тематическая абстракция, заявленная в заглавии произведения, развернута как на идеологическом, так и на психологическом уровнях. Объективно-реалистическая картина мира представлена писателем в полифоническом звучании сатирических, философско-иронических и драматических интонаций.

Налицо пластически-многоплановая работа Тургенева с образами-знаками. Особенно очевидны эти принципы работы и эта практика при использовании знаков и слов почти банальных, «стертых». Писатель возвращает им жизнь, организуя новое смысловое их понимание. Так, если характеристика «стройный»/«стройность» значима не только для Ирины и не является абсолютизированной оценкой образа, то знаки «темный»/«темнота» следует рассматривать как аллегорические словесные маркеры.

Прирастание текста от замысла, зафиксированного в «Формулярном списке действующих лиц новой повести» (в котором уже обозначены сюжетные линии), к каноническому итогу на стилистико-семантическом уровне обнаруживается в ряде лексических скреп. Эти лексические скрепы дают массу смыслов: от впечатлений собственно чувственных (пейзажно-визуальных, изобразительно-слуховых и др.) до драматических и трагических символично-аллегорических смыслов, причем символ перетекает в аллерию и наоборот, и вопрос о распознавании знаковой природы символа и аллереии требует особого разговора.

Мастерство Тургенева позволяет временному искусству, литературе, обрести зримую выпуклость образа, внести ощущения запахов и ароматов (например, от букета гелиотропа), вызвать условно-тактильные представления о пространственно-временной организации мира. Великая сила искусства мастера-пластика создает иллюзию того, что жизнь героев протекает рядом с читателем, вблизи него. Тургенев погружает читателя внутрь изображаемой ситуации и ненавязчиво ведет за собой в лабиринтах судеб своих героев. Если авторы-аналитики видели в первую очередь яркую личность — с психологическими изломами (вплоть до общественных преступлений), с борениями и противостояниями, то Тургенев как автор-пластик показал прежде всего человека, с его стремлением жить достойно, с той обретенной внутренней свободой, которая и делает его личностью.

В публицистическом ключе абсолютный вывод напрашивается следующий. Животрепещущая актуальность творчества Тургенева, в том числе в аспекте романа «Дым» и его судьбы, состоит в том, что все политически-наносное минует — и останется человек, с его радостью и болью, счастьем и драмами любви. Когда и если общество отринет правящих «генералов» и пророчествующих болтунов — останется человек, живущий жизнью своего дела, своей родины, своей семьи и дорогих ему людей.

Примечания

- ¹ *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стил. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М., 1995. С. 153.
- ² *Тынянов Ю.Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Подг. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой; Отв. ред. В.А. Каверин, А.С. Мясников. М., 1977. С. 227.

- ³ Разграничивая сферы литературоведческого и лингвистического анализа текста, Г.В. Степанов подчеркивал: «...единый объект изучения вовсе не означает, что та и другая науки изучают один и тот же предмет»; проблемы «целостности, динамичности образа, личностности» находятся «вне сферы лингвистики»: если для лингвиста стиль — это факт языка, «связанный текст», то стиль для литературоведа — это факт культуры, «фрагмент действительности, запечатленный в тексте». См.: *Степанов Г.В.* О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения / Ред. кол.: Н.К. Гей, А.С. Мясников, П.В. Палиевский, И.Ю. Подгаецкая. М., 1982. С. 29–31.
- ⁴ *Лосев А.Ф.* Конспект лекций по эстетике Нового времени: Романтизм // Литературная учеба. 1990. № 6. С. 143.
- ⁵ *Подгаецкая И.Ю.* Границы индивидуального стиля // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. С. 33.
- ⁶ *Тэн И.* Философия искусства / Подгот. к изд., общ. ред. и послесл. А.М. Мишкиши; Вступ. ст. П.С. Гуревича. М., 1996. С. 8, 12.
- ⁷ *Чичерин А.В.* Ритм образа: Стилистические проблемы. 2-е изд., расшир. М., 1980. С. 5–6, 172.
- ⁸ *Эльсберг Я.Е.* [Вступительная статья] // Теория литературных стилей: Типология стилового развития Нового времени / Ред. колл.: Н.К. Гей, А.С. Мясников, П.В. Палиевский, И.Ю. Подгаецкая, Я.Е. Эльсберг, С.Г. Левинская; Отв. ред. Я.Е. Эльсберг. М., 1976. С. 19.
- ⁹ *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 543.
- ¹⁰ *Тургенев И.С.* Собрание писем. М.; Л., 1964. Т. 7. С. 64–65, 76, 87.
- ¹¹ *Гиришман М.М.* Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. С. 17.
- ¹² *Анненков П.В.* Критические очерки / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И.Н. Сухих. СПб., 2000. Далее цитируются стр. 326, 329, 238, 344, 346–347 данного издания.
- ¹³ *Геннекен Э.* Опыт построения научной критики (Эстопсихология). СПб., 1892. С. 76. Далее цитируются стр. 77, 23 данного издания.
- ¹⁴ Здесь и далее анализ Д.Н. Овсянико-Куликовского цитируется по приложению в изд.: *Осьмаков Н.В.* Психологическое направление в русском литературоведении. Д.Н. Овсянико-Куликовский: Учеб. пособие по спецкурсу. М., 1981. С. 113.
- ¹⁵ *Тургенев И.С.* Формулярный список действующих лиц новой повести: Подготовительные материалы к роману «Дым»: Публикация и послесловие П. Уоддингтона // Русская литература. 2000. № 3. С. 109. Далее «Формулярный список...» цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.
- ¹⁶ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981. Т. 7. С. 235. Далее роман И.С. Тургенева «Дым» цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

- ¹⁷ *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. Здесь и ниже цитируются стр. 17, 12 данного издания.
- ¹⁸ *Степанов Г.В.* Содержание и форма в литературно-критическом анализе произведения // Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика / Отв. редактор Д.С. Лихачев. М., 1988. Здесь и далее цитируются стр. 141–142.
- ¹⁹ *Генералова Н.П.* И.С. Тургенев: Россия и Европа: Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. СПб., 2003. С. 299.
- ²⁰ Широко известна метафора Тургенева «газообразность России» в письме к гр. Ламберт от 21 мая (2 июня) 1861 года.
- ²¹ *Виноградов В.В.* О поэзии Анны Ахматовой // Виноградов В.В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 384.
- ²² *Виноградов В.В.* Указ. соч. С. 383.
- ²³ *Гёте И.-В.* Простое подражание природе, манера, стиль / Пер. с нем. Н. Ман // Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. М., 1980. Т. 10. С. 26.
- ²⁴ *Гегель Г.-Ф.-В.* Эстетика: В 4 т. / Под ред. М. Лифшица. М., 1968. Т. 1. С. 302.
- ²⁵ *Веселовский А.Н.* Из истории эпитета // Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Вступ. ст. И.К. Горского, сост. и коммент. В.В. Мочаловой. М., 1989. С. 65.
- ²⁶ *Веселовский А.Н.* Указ. соч. Здесь и ниже цитируются стр. 59, 61.
- ²⁷ *Аристотель.* Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Собр. соч.: В 4 т. / Общ. ред. А.И. Доватура. М., 1984. Т. 4. С. 670.
- ²⁸ *Беляева И.А.* Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М., 2005. С. 210.

И.Л. Карантеева

Кострома,
Костромской государственный
университет им. Н.А. Некрасова

Язык и национальный характер в контексте европеизма И.С. Тургенева

Любая культура развивается в диалоге с другими культурами. При этом судьба культуры очень тесно связана с судьбой личности, для которой язык и культура являются одним из основных признаков национальной идентификации. Творчество же подразумевает творящего субъекта и его личностное саморазвитие, постоянные усилия по самообновлению, почву для которых создает наличие «иной» культуры и «иногo» опыта.

В диалоге русской и европейской, и прежде всего французской, культур XIX века личность И.С. Тургенева стала особым явлением.

Тургенев, «убежденный либерал, по натуре мягкий и уравновешенный, сочетавший любовь к народу с любовью к культуре, веру в Россию с восхищением Западом»¹, синтезировал в своем творчестве и в своей личности лучшие достижения русской и европейской культур. Можно утверждать, что сами межкультурные контакты неизбежно приводили к осознанию национальной идентичности: «свое» всегда наиболее полно осознается на фоне «другого».

Мемуарные свидетельства и письма И.С. Тургенева, обращенные к соотечественникам и зарубежным корреспондентам, не только значительны по содержанию и литературно-художественному значению, но и чрезвычайно интересны для уточнения некоторых личностно-мировоззренческих и лингвистических аспектов при изучении творческого наследия писателя, с полным правом причисляемого к «русским европейцам» как особому феномену культуры².

Принадлежность к европейскому культурному пространству определили такие черты личности Тургенева, как глубокая и мно-

госторонняя образованность, владение несколькими европейскими языками, широта взглядов и интересов, историзм и универсальность мышления, античная соотнесенность создаваемых им образов, многогранность творческой деятельности, личное обаяние и открытость в общении как с идейными сторонниками, так и с антагонистами.

О том, что было для Тургенева сутью западничества, можно судить по его собственным высказываниям — например, о Белинском: «Он был западником не потому только, что признавал превосходство западной науки, западного искусства, западного общественного строя; но и потому, что был глубоко убежден в необходимости восприятия Россией всего выработанного Западом — для развития собственных ее сил, собственного ее значения»³.

Свое решение покинуть Россию Тургенев прежде всего связывал с возможностью «сильнее напасть» на врага России, каковым было для него крепостное право: «Это была моя аннибаловская клятва... Я и на Запад ушел для того, чтобы лучше ее исполнить», — напишет он впоследствии⁴.

Тургенев полагал, что отъезд в Европу укрепил его личность, дав ей внутреннюю свободу. Это обретенное самосознание определило и общественно-художественную позицию Тургенева, и его веру в Россию: «Без правдивости, без образования, без свободы в обширнейшем смысле — в отношении к самому себе, к своим предвзятым идеям и системам, даже к своему народу, к своей истории, — немислим истинный художник; без этого воздуха дышать нельзя»⁵.

При этом зарубежные современники и исследователи часто отмечали как неоспоримый факт, что по характеру, чувствам, культуре Тургенев был истинно русским писателем. Преданность его родной земле выражается прежде всего в глубокой, неизменной привязанности к тому, что было для него самым ценным, — к родному языку и культуре: «В этом отношении писатель прожил всю жизнь со взглядом, обращенным к России. Отсюда — его отказ, несмотря на великолепное владение французским и немецким, писать на ином языке, кроме русского»⁶. Это утверждал и сам Тургенев: «Преданность моя началам, выработанным западной жизнью, не помешала мне живо чувствовать и ревниво оберегать чистоту русской речи. Отечественная критика... ни разу не укоряла меня в нечистоте и неправильности языка, в подражательности чужому слогу»⁷. Соотечественники также подчеркивали, что русская нацио-

нальность И.С. Тургенева — художника выражается как в создании русских типов, так и в отношении самого художника к создаваемым им типам. Уточняя эту мысль, Д.И. Писарев отмечает, что есть общая точка соприкосновения персонажей Тургенева с автором: «...в понимании вещей, в складе ума представляемых личностей есть такие оригинальные черты, такие неуловимые, но характеристические частности, которые вырабатывает только русская жизнь, которые может оценить и подметить только человек, сжившийся с этой жизнью, одаренный тем же национальным складом ума, перечувствовавший на себе интересы и стремления, волновавшие русское общество, и притом перечувствовавший их так, как чувствует и воспринимает их русский человек»⁸.

В личности самого И.С. Тургенева, «едва ли менее значительной, чем собственно содержание его трудов»⁹, в полной мере проявляются черты, связываемые с традиционным представлением о русской нации: усвоенные с детских лет в повседневной жизни знание и уважение традиций и национального уклада, семейных устоев; патриотизм, проявляющийся в стремлении к преобразованиям, которые смогли бы улучшить жизнь всех слоев общества; активная деятельность, не всегда достигающая результата вследствие идеализации возможностей «народных масс», а если действительность не оправдывает идеалистических ожиданий — уход в пессимизм, в творчество, поиск иной среды, не мешающей свободному проявлению личности. Человек высокоодаренный и глубоко образованный, Тургенев находил силы и возможности противостоять действительности, оставаясь личностью вопреки общественным и окружающим условиям. Именно поэтому, даже расставшись с Россией, он сохранил национальные корни, психологизм мышления, историческое предвидение.

Мастерское владение родным и иностранными языками также делало Тургенева полноправным участником межкультурного диалога.

В. Гумбольдт отмечал, что различия между языками есть нечто большее, чем просто знаковые различия, и что «различные языки по своей сути, по своему влиянию на познание и на чувства являются в действительности различными мировидениями». Он утверждал также, что языки в состоянии «схватывать в движении духа глубочайшее и тончайшее»¹⁰.

Тургенев уверял: «Наш язык мало известен, но он очень богат; поверьте, вы будете очень рады узнать его. Не забывайте... что изучить новый язык — значит, обрести новую душу»¹¹.

Владение иностранными языками не было для Тургенева предметом гордости, оно скорее было естественно для него, как для любого русского аристократа его времени, получившего европейское образование, включавшее изучение древних и новых языков. Вступая в диалог с представителем иноязычной культуры, в личной беседе, переписке или в общении с его произведением, Тургенев не мыслил другого языка общения, кроме языка собеседника.

Знаменитые зарубежные современники-литераторы ценили способность Тургенева не просто говорить «на всех языках Европы так же свободно, как на своем родном», но выражать литературные суждения, приводя «сравнения между всеми литературами всех народов мира, которые он основательно знал, расширяя, таким образом, поле своих наблюдений и сопоставляя две книги, появившиеся на двух концах земного шара и написанные на разных языках»¹².

В своих воспоминаниях А. Доде делится впечатлением, которое на французских литераторов произвело то, как Тургенев переводил для них с листа Гёте: «взволнованные этой величественной импровизацией», Доде, Э. Гонкур, Золя и Флобер «внимали гению, переводившему гения»¹³.

Г. Флобер восхищался манерой повествования Тургенева, «одновременно пылкой и сдержанной», высоко ценил его искусство слова, в котором находил «сочетание растроганности, иронии, наблюдательности и колорита», умение «быть правдивым без банальности, чувствительным без жеманности, комичным без всякой пошлости»¹⁴. Не забудем при этом, что со своими знаменитыми французскими собратьями по перу, высоко ценившими мастерство Тургенева-собеседника, русский писатель общался на их родном языке.

Превосходное знание Тургеневым французского языка отмечалось и его переводчиками: это был язык, на котором «этот полиглот говорил и писал наилучшим образом»¹⁵. При этом Ф. Фламан усматривает даже некоторое писательское кокетство в письмах Тургенева к П. Виардо, что было вызвано и общеизвестной культурой адресата, и сознанием того, что его письма будут читаться вслух в определенном кругу, где будет оценен его отточенный эпистолярный талант: расцветенные оценки, живописные описательные отступления, комические замечания, глубокие суждения или сжатые изречения, иногда приправленные светскими сплетнями, длинные абзацы, посвященные критике лите-

ратуры или искусства, где Тургенев проявлял себя как знаток человеческой природы или философски излагал свои взгляды на жизнь, на природу, на любовь.

Исследовательница находит некоторое предубеждение к французскому языку в литературных произведениях Тургенева, который, сам владея им превосходно, заставляет некоторых персонажей «украшать» свою речь искаженными или некстати употребляемыми французскими выражениями. Тургенев же отводит владению языком роль показателя инкультурации, воспитанности определенных представителей современного ему русского общества. Часто персонаж, о котором Тургенев сообщает, что он говорит по-французски, говорит на этом языке «с сильным русским акцентом» или «кое-как» или знает всего несколько слов, которые вставляет в свою речь подчас неуместно. В таких случаях автор иногда передает «французские» высказывания русскими буквами, чем обнаруживает их вычурное произнесение; записанные таким образом, французские слова деформируются, фразы становятся несуразными. Одним словом, подобное поверхностное знание французского языка, по Тургеневу, есть удел персонажей в чем-то нелепых или неумных, но с претензией на европейскую изысканность.

Тонкое чувство языка проявляется и в критике Тургеневым переводов его произведений на французский. Он с особой тщательностью отбирает тексты, предназначенные французскому читателю, его беспокоит квалифицированность переводчика, он перечитывает переведенные тексты, иногда является соавтором переводов. Все это показывает его глубокое уважение к французской читающей публике и стремление в наилучшем свете представить свой талант и свою страну через свои произведения.

На основании мемуарных свидетельств французских собеседников Тургенева мы можем понять, каков был в его представлении образ этого языка. Э. Гонкур передает одно из суждений Тургенева: «Ваш язык, господа, представляется мне инструментом, которому его изобретатели простодушно стремились придать ясность, логику, приблизительную верность определений, а получилось, что в наши дни инструментом этим пользуются самые нервные, самые впечатлительные люди, менее всего способные довольствоваться чем-то приблизительным»¹⁶.

Несмотря на свободное владение французским, Тургенев не был ни «французом в душе», ни французским литератором. На этом языке он писал только письма и статьи, предназначенные

французским адресатам. По его собственным словам, для него было непонятно, как можно описывать происходящее в душе поэта на каком бы то ни было языке, кроме родного¹⁷. Эту же мысль — о необходимости искать в родном языке «поддержку и опору» в «дни сомнений» и «тягостных раздумий» — Тургенев выскажет в своем стихотворении в прозе¹⁸.

На французском языке Тургеневым написаны либретто к любительским опереттам, ставившимся в доме Виардо в Баден-Бадене. Эти сочинения носили прикладной характер и предназначались для исполнения в школе вокального искусства, открытой Полиной Виардо. Тургенев решает таким образом помочь певице, оставившей сцену, в ее композиторском дебюте. В этом, безусловно, знак признательности и восхищения многогранным талантом, перед которым Тургенев преклонялся всю жизнь, знак особого чувства, связавшего судьбу Тургенева с судьбой семьи Виардо и определившего «в пределах любви»¹⁹ его подлинную родину.

В дружеских письмах к Клоди Виардо можно найти сказки Тургенева. Это, безусловно, новая форма литературного творчества Тургенева. Эти сказки не были предназначены для опубликования, а писались Тургеневым лишь для чтения в кругу близкой ему французской семьи, для развития творческого воображения любимой им дочери П. Виардо, а впоследствии — для забавы ее подрастающих детей. Так, он писал Клоди: «Я хотел бы найти для тебя, точнее, для сказки, предназначенной тебе, что-то такое, что было бы странным и естественным одновременно; поэтическим, но, однако, не тревожащим душу»²⁰. Возможно, обращение к жанру сказки — это в некоторой степени осуществление давней мечты писателя создать книгу сказок для детей, возникшей еще во время работы над переводом сказок Ш. Перро, изданных в 1862 году Ж. Этцелем и переведенных для издания М.О. Вольфа при участии Тургенева. Эта мечта вернулась к писателю во время обобщения им своих мыслей о пережитом и прочувствованном в «Стихотворениях в прозе». Пять небольших сказок и незавершенные тексты, которые Тургенев продиктовал в последние дни жизни, говорят о потребности писателя запечатлеть рисовавшиеся его воображению образы, поместив их в сказочную стихию, обратив в шутку, фантазию. В написанных для К. Виардо и друзей сказках действующими лицами часто являются сами обитатели имения в Буживале, а шутки иногда грубоваты — что выдает интерес автора к типично французским фарсам и анекдотам, быто-

вавшим, вероятно, в кругу его литературного общения. Но в них всегда присутствует Тургенев-наблюдатель, способный оттенить курьезные черты и ситуации, придать им фантастический характер и заставить над ними посмеяться.

В последней же сказке «Le Stepovik», продиктованной писателем, вероятно, в период тяжелой болезни, в рассказчике угадывается сам Тургенев, «человек уже пожилой, одинокий, но очень веселый, любивший балагурить и рассказывать истории одну удивительнее другой»²¹. Здесь в его памяти всплывает образ родины, которую он видит до мельчайших деталей, былинки, оттенков... Некоторые русские слова Полина Виардо записывала латиницей: *verstes, kovyl, torf*. И сам сказочный персонаж — Степовик — создан фантазией автора из кусочков мха, ковыля, репейника, березовой коры, он зорко видит черными глазами-ягодками, ростом он с локоток (*une coudée*), а увидеть его можно, забравшись на стог сена, где хорошо, как «у Бога за пазухой» (*dans le sein du bon Dieu*). В реальности встречи с ним можно не сомневаться, нужно лишь постараться «пожить подольше и получше глядеть вокруг» (*tâchez de vivre longtemps, de bien regarder autour de vous*). В простоте и естественности сказочных образов Тургенева угадывается осмысление загадок жизненного бытия с позиции русской души. Свои последние слова, обращенные к ставшей ему родной французской семье, уходя из жизни, Тургенев тоже произносил на русском языке. Не есть ли это «в движении духа — глубочайшее»?

Пример И.С. Тургенева убеждает, что национальная идентичность оказывается в непосредственной зависимости от диалога культур. Чем интенсивнее этот диалог, тем рельефнее выступает национальная специфика русской культуры через личность ее представителя.

Примечания

- ¹ *Troyat H. Tourguéniev. Paris, 1985. P. 236.*
- ² См.: *Кантор В.К. Русский европеец как явление культуры. М., 2001.*
- ³ *Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания // Тургенев И.С. Статьи и воспоминания. М., 1981. С. 174.*
- ⁴ Там же. С. 146.
- ⁵ *Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1983. Т. 10. С. 354.*
- ⁶ *Guedroit A. Tourguéniev et la nostalgie de la patrie // Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. № 7. Paris, 1983. P. 21.*

(Здесь и далее в тексте перевод фрагментов из франкоязычных источников выполнен мной. — *И.К.*)

- ⁷ *Тургенев И.С.* Литературные и житейские воспоминания. С. 147.
- ⁸ *Писарев Д.И.* «Дворянское гнездо». Роман И.С. Тургенева // Сочинения: В 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 19.
- ⁹ *Розанов В.В.* Ив.С. Тургенев // Розанов В.В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 141.
- ¹⁰ *Гумбольдт В.* Характер языка и характер народа // Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 370.
- ¹¹ *Фори Б.* Воспоминания о Тургеневе // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 278.
- ¹² *Мопассан Г.* Иван Тургенев // Там же. С. 260.
- ¹³ *Доде А.* Тургенев // Там же. С. 296.
- ¹⁴ *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: Письма; Статьи: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 21, 23.
- ¹⁵ *Flamant F.* Tourguéniev et la langue française // Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. № 5. Paris, 1981. P. 42–50.
- ¹⁶ *Гонкур Э., Гонкур Ж.* Из «Дневника» // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 267.
- ¹⁷ См.: *Пич Л.* Из «Воспоминаний» // Там же. С. 255.
- ¹⁸ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 10. С. 172.
- ¹⁹ *Едошина И.А.* Странник, ушедший в добровольное изгнание. (Любовь Тургенева в размышлениях Розанова) // Спасский вестник. 2005. № 12. С. 178.
- ²⁰ «Je voudrais trouver pour toi, pour ton conte précisément, quelque chose qui fût étrange et naturel à la fois, poétique et pourtant pas tourmenté» — *Tourguéniev I.* Nouvelle correspondance inédite / Introduction et notes par A. Zviguilsky. Paris: Librairie des cinq Continents, 1971. Vol. 1. P. 43.
- ²¹ Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. № 2. Paris, 1978. P. 16–17.

Е.Ю. Полтавец

Москва,
Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова

*«Отец» и «дети» в романе
И.С. Тургенева «Отцы и дети»:
к вопросу о смысле названия*

*1. Литературные «отцы»-предшественники
и их наследники*

Нельзя не отдать должного изумительному жанровому чутью П.В. Анненкова, который при первом же знакомстве с «Войной и миром» Л.Н. Толстого обнаружил в этом (еще не законченном!) произведении «дух Вишну», а ранее, ознакомившись с рукописным вариантом романа «Отцы и дети» (в сентябре 1861 года), в письме к его автору обронил знаменитую фразу о «плутарховском оттенке» образа Базарова¹. Сравнение Базарова с героями Плутарха (как и выявление в тургеневском персонаже «оссиановского», о чем тоже упомянул Анненков) — дело отдельного исследования, но «плутарховский оттенок», без сомнения, может быть понят и в другом смысле: как «сравнительное жизнеописание» он является принадлежностью всей системы персонажей (и не только в «Отцах и детях»). Мало ли даже в названиях тургеневских произведений дихотомических импульсов!²

В самом названии «Отцов и детей» заявлено ожидание разворачивающейся сравнительной и полемической структуры, диалога, спора. «Сравнительное жизнеописание» главных идейных антагонистов и в то же время «собратьев по судьбе»³ (В.А. Недзвецкий), Евгения Базарова и Павла Кирсанова, дополняется философскими диалогами героев почти в духе античного философского диалога (да и слегка в духе распространенного жанра французского Просвещения, особенно когда Базаров снисходительно излагает свое *credo* в ответ на вопросы окружающих). Диалектика и эристика древних греков дали основание И. Тэну охарактеризовать греков как спорщиков, и тот же Тэн отозвался о Тургеневе как об «одном из самых совершенных художников, какими обладал мир

после художников Греции»⁴. «Строение вроде греческого портика из русского кирпича» в саду Одинцовой⁵ — это что-то вроде автометафоры Тургенева. И споры, диалоги, сопоставления персонажей в его произведениях уже потому должны иметь место, что наследие античности с ее диалектикой для Тургенева было, пожалуй, еще более глубокой основой мировосприятия и творчества, чем, допустим, для теоретиков и практиков «чистого искусства». О сюжетных параллелях и философских диалогах в произведениях Тургенева написано много, но настало, по-видимому, время и для выявления архетипического, а также жанрового первоэлемента этих дихотомий. Здесь стоит заметить, что плутарховские мотивы в «Отцах и детях» отнюдь не сводятся только к параллелям или антитезам в системе персонажей (отцы — дети; Евгений Базаров — Павел Кирсанов; Павел Кирсанов — Николай Кирсанов; Базаров — Аркадий; старший Базаров — младший Базаров; Одинцова — Катя и т.д.), но могут быть прослежены и в оппозициях типа «натура» — «среда», человек — «братья меньшие» и т.п.

Концепт «отцы и дети» в вершинных образцах русской и, может быть, европейской литературы до тургеневского романа представлял собой более единство, чем противопоставление, тогда как в Ветхом Завете отношения отцов и детей в основном драматичны, что и понятно: «неудачливые» отцы «неудачных» детей оттеняют образ совершенного отца — Бога. Житийный герой тем и хорош, что смолоду он — почтительный сын (или почтительная дочь), и даже уход Феодосия Печерского от матери — не основа драматизма (как и уход Алексея, «человека Божьего», и святого Франциска), потому что это уход к Богу. Герой сказки еще более послушен и беспрекословно выполняет задания родителя, даже выступающего в функции «гонителя». Герой европейского и русского исторического романа, жанрово обусловленная проблематика которого связана с темой смены поколений, в общем-то, повторяет героя сказки, получая в развязке прощение и примирение с «отцами». Даже грибоедовские Софья и Чацкий недалеко ушли от Фамусова в своем преклонении перед «образцами», спор идет только о том, кого «принять за образцы»; потому-то Грибоедов грустно сохраняет свою авторскую позицию «над схваткой». И дочь станционного смотрителя в конце концов рыдает над могилой своего сперва по-лировски самодовольного, а потом по-лировски несчастного отца. Но вот толстовская повесть «Два гузара» (первоначальное название «Отец и сын»), чрезвычайно высоко оцененная Тургеневым, хоть и переводит один из животре-

пещущих «русских вопросов» в тот же библейский план истории о блудном сыне, уже начисто лишена катарсиса, примирения, возврата к отцу. Это не только «печальный», но даже исполненный отвращения взгляд «на наше поколение». Мимоходом напомним, что повесть Толстого «Два гусара» (1856) и роман Тургенева «Дворянское гнездо», задуманный в том же году, объединяет очень многое. Общими оказываются сопоставление двух поколений (отца и сына Турбиных и Лаврецких), поэзия усадьбы, описания ночного сада, библейская (и сказочная) ситуация «девушка у окна и незнакомец», «нечаянное» воспитание молодой героини в глуши и ее противостояние «веяниям времени», недалекость той и другой мамы (Анны Федоровны у Толстого и Марьи Дмитриевны у Тургенева) и т.д. Есть соответствия в антропонимике (Федор, Лиза) и даже фонетическая перекличка названий («Два гусара» и «Дворянское гнездо»); при этом к 1856 году понятие «дворянского гнезда», как отмечает Т.П. Голованова, было уже «повторением устойчивой у Тургенева формулы»⁶. Оппозиция же отца и сына Турбиных у Толстого в чем-то напоминает тургеневское противопоставление Лучкова и Кистера («Бретер»).

Лев Толстой и Тургенев, с первых дней знакомства ощутившие и взаимное притяжение, и отталкивание, оказались опутаны какими-то «эдипальными» отношениями, и, без сомнения, помимо своей воли. Тургенев, взявший на себя роль старшего заботливого друга, очень хотел, чтобы Толстой полюбил «отцов»: Гомера, Шекспира, Жорж Санд — так, как сам Тургенев любил их. Подсознательно в ряд «литературных отцов» Тургенев ставил и самого себя, поэтому Толстого «полюбил каким-то странным чувством, похожим на отеческое» (П., III, 73). Особенно много споров у писателей в то время вызывал «Король Лир» Шекспира, переводимый Дружининым, обожаемый в кругу «Современника» и на свою беду⁷ оказавшийся каким-то странным катализатором нарастающего нигилизма Толстого по отношению к литературным авторитетам. Н.А. Никитина в статье «О лирофобии Толстого» объясняет «“эдиповы” отношения Толстого к Шекспиру»⁸ теорией «невроза влияния» (с ссылкой на работу Гарольда Блума «Страх влияния: теория поэзии»). Так было у молодого Толстого, а позже «эскапистская» пьеса Шекспира стала, к ужасу самого Толстого, моделью его собственного ухода. Отсылая читателя к этим интересным исследованиям, добавим, что, на наш взгляд, нечто подобное подсознательному спору с подавляющим величием Шекспира вмешалось и в отношения молодого Толстого с отечески

заботливым и снисходительным Тургеневым, подсознательно опасавшимся, в свою очередь, самостоятельного роста своего молодого друга, который явно все больше уходил из-под бдительного присмотра Толстовского, может быть, больше в Базарове, чем это обычно предполагается, и, главное, толстовско-эдиповского. Недаром Толстой отмечает какую-то весьма запутанную «возрастную динамику» своих сложных отношений к Тургеневу (в письме к Фету в 1865 году): «Ваше мнение, да еще мнение человека, которого я не люблю, тем более, чем более я вырастаю большой, мне дорого — Тургенева»⁹.

Шекспировский вариант истории Лира — это, как и «Два гусара», одна из самых мрачных разновидностей «эдипального» сюжета. Лир в ней еще и провокатор собственного разлада с детьми, а не только безвинный страдалец. На фоне шекспировской трагедии психологически понятней, что, чем больше усердствовал Тургенев в «окультурировании» Толстого, тем больше последний «троглодитствовал», если использовать словечко самого Тургенева.

«Вот наконец преемник Гоголя — нисколько на него не похожий, как оно и следовало» (П., II, 312), — предрекает Тургенев судьбу Толстого, прочитав «Отрочество». Это осторожная срединная позиция, которую можно сформулировать так: литературные преемники должны идти дальше своих литературных предшественников, но не забывать о родстве с ними (так и хочется сказать: «Не сбрасывать их с парохода современности»). Толстой же мог вполне в духе тургеневского Базарова признаваться себе: «Странная вещь — из духа ли противоречия, или вкусы мои противоположны вкусам большинства, но в жизни моей ни одна знаменито-прекрасная вещь мне не нравилась»¹⁰. Следование в русле «знаменито-прекрасного» Толстой отвергает без опасений, в отличие от осторожного Тургенева, ощущавшего конечно, некоторое отторжение, но в то же время не так уверенного в своей самостоятельности и исключительности, как Толстой, и поэтому «сублимировавшего» это отторжение, перепоручившего его своему Базарову.

Но мстительный Лир, которого Тургенев предусмотрительно поспешил объявить «всеспрашающим» (С., XII, 327), настиг, как видим, и Толстого в конце его пути, а еще раньше настигло автора «Анны Карениной» осознание «трагического значения любви», о котором говорил Рудин в одноименном романе Тургенева.

II. Мифологические «отцы» и предшественники. «Те же лягушки»

«Отцы и дети» по-шекспировски («Король Лир») завершаются, как и «отцы и дети» по-тургеневски («Отцы и дети»), «содроганием ужаса» и призывом к стойкости перед лицом «вечного примирения». Эрос и Танатос, природа и Бог, условия личного бессмертия, даже реинкарнация, — словом, то, что мучительно занимало Тургенева, оказалось самой сердцевиной толстовского религиозного и философского поиска. У Тургенева и Толстого в их окружении, пожалуй, не было тогда кого-нибудь равного им по накалу дерзания и сомнения. Эта общность радовала, но и не могла не порождать чувство своеобразной ревности. В проблему личного бессмертия иступленно вникали оба. Чуть больше десяти лет (такова и разница двух писателей в возрасте) отделяет рассказ Толстого «Три смерти» от рассказа Тургенева «Смерть». В том и другом рассказе Танатос наступает деревья и людей. Но смена поколений и появление «племени младого, незнакомого» исключает бессмертие «отцов». Об этом и роман «Отцы и дети», состоящий из 28 глав (учетверенного числа дней творения и одновременно числа, обозначающего день рождения обоих великих писателей).

Не будем понимать название романа только как указание на оппозицию: «“люди 40-х годов” и “шестидесятники”» или даже на «всегдашний» конфликт поколений. «Отцы и дети» как формула шире даже ее «эдипального» смысла смены поколений¹¹, т.к. универсальный характер противостояния старого и нового дополняется здесь вопросом о том, кто же предписал этот закон противостояния, другими словами, вопросом о том, каковы же взаимоотношения тварного мира и Творца, т.е. всеобщего Отца. При этом для мифологического сознания «отцами» будут боги, как, например, Зевс — отец многочисленных героев, древнеиндийский Парджанья, бог грозы и дождя, оживляющий землю своими семенами, и вообще любые действующие лица архаической схемы, которую можно определить как «Небо оплодотворяет Землю». «Лежа на “земле”, глядеть в “небо”... Знаете ли — в этом есть какое-то особое значение!» (С., VII, 123), — говорит «сильный латинист» Базаров-отец, с которым в романе вообще связаны довольно многочисленные мифологические и античные реминисценции («в натуре вещей», «amice», «Кастор и Поллукс», «Диоскуры», «Гораций», «плебей», «homo novus», «Цинциннат»,

«Морфей», «Эскулап», «стойк», «эпизод чумы в Бессарабии», намекающий на мор в Фивах во время правления Эдипа, и т.д.).

Античный комплекс мифоструктур, в первую очередь мифологема Эдипа и Сфинкса (беотийского, конечно, т.е. «Сфинги»), в «Отцах и детях», разумеется, не исчерпывает мифологический контекст. Как ни странно, мифологема лягушки играет роль не меньшую, особенно те стороны этой мифологеми, которые связаны с темой «отцов и детей», а также мотивами тотема, первопродка. В силу своей двойственности, «земноводности» именно лягушка олицетворяет переход от земли к воде и *небу*, в некоторых сказках она живет на луне или путешествует по воздуху, так что даже гаршинская «Лягушка-путешественница» вполне закономерно летает по небу, хотя бы и на утках.

В мифологическом контексте язвительный вопрос Павла Петровича о назначении лягушек («Вы их едите или разводите?») и язвительно-равнодушный ответ Базарова («Для опытов») — это подступы к теме «отцов и детей». Павел Кирсанов, почувствовав, что его острова о лягушках «неудачна», и желая перевести разговор на другую тему, бессознательно возвращается все к тому же, передавая насмешившие его слова управляющего о работнике Фоме, которого управляющий называет «Езопом». В античных баснях, сюжетно восходящих к произведениям этого полуполюгендарного баснописца, в качестве персонажей встречаются лягушки, причем обыгрывается именно особое мифологическое свойство лягушек — обращаться с просьбами к Зевсу (Юпитеру). В ряде мифологий лягушки — дети бога-громовержца, в гимнах Ригведы отмечена связь лягушек с богом грозы Парджаньей: лягушки «обращаются к своим сородичам, как “сын к отцу” (т.е. к Парджанье)»¹². Наиболее архаическими являются представления о роли хтонической лягушки в космогонии, «в ведическом мифе Великая Лягушка, в качестве первобытного состояния однородной материи, поддерживает Землю»¹³. Иногда она предстает как прародительница человеческого рода. Намек на перепонки между пальцами в старину считался не уродством, а признаком особой удачливости, покровительства со стороны богов. Итак, мифологическая символика лягушки совмещает значения «отцов» (бога, прародителя) и «детей» (тварей, потомков).

В славянских народных представлениях происхождение лягушек связывается с людьми, утонувшими во время Всемирного потопа, или с утонувшим войском фараона. В славянском и германском фольклоре известны Царевна-лягушка и Лягушонок-

принц. Согласно многим поверьям в лягушек превращаются проклятые родителями дети, брошенная аистом в печную трубу дома лягушка становится причиной рождения в семье ребенка, запрет убивать лягушку мотивируется тем, что в результате погибнет мать убитого, кто-то из его родственников или он сам; забеременевшая вне брака женщина считалась проглотившей лягушку (ср. в «Гузле» Мериме и «Песнях западных славян» Пушкина колдовство с жабой — причина беременности). Во всех этих представлениях подчеркивается не только «взаимозаменяемость» людей и лягушек, но и связь лягушек с фертильностью, плодovitостью, деторождением. В лягушек превращаются ликийские крестьяне, не пустившие к воде *детей* покровительницы деторождения греческой богини Лето, матери Артемиды, обладающей аналогичными функциями, и Аполлона. Египетская богиня, сотворившая людей, помощница рожениц (Хекет) изображалась в виде лягушки или женщины с лягушкой на голове. Лягушка также «считалась атрибутом Нефтиды, богини, помогавшей Иси-де в ее ритуальном оживлении Осириса»¹⁴.

Мифологема лягушки как твари предстает в двух важных для темы отцов и детей аспектах: лягушки как обращенные люди, ко-



«Отцы и дети». Карикатура А.М. Волкова. «Искра». 1868

торые при определенных обстоятельствах могут пережить обратную метаморфозу, и лягушки как «дети» неба или, по крайней мере, его посланцы. В обоих случаях взаимоотношения людей и лягушек предстают как родственные или как отношения предков и потомков.

Лягушка (и жаба), конечно, имеет отношение и к любовной магии, а также «порче», слезу и слепоте (что мотивируется иногда ее выпученными глазами). Убившему лягушку грозит слепота, так что помимо общепризнанной реминисценции из «Гамлета» («The rest is silence») и менее заметного перифраза слов слепого прорицателя Тиресия из софокловского «Эдипа-царя» («Зришь ныне свет — но будешь видеть мрак»; пер. С.В. Шервинского) в предсмертных словах Базарова может скрываться и намек на исполненное наказание за нарушение запрета (разумеется, не только убивать лягушку, но и подсмотреть, так сказать, тайны природы — богов и колдунов; в мифе и сказке это часто карается лишением зрения). В «Отцах и детях» вообще имплицитно содержатся по крайней мере еще три перекликающихся мотива, связанных с магией и мифологической ролью лягушки. Это, во-первых, мотив засухи, нестерпимой летней жары в Марьино и плохой воды (жалкий вид речки, мелкий пруд, болото, колодцы «солонковатого вкуса»), что является инверсией славянского (и не только) плювиального (вызывающего дождь) ритуала: убийство и «похороны» лягушки как властительницы подземных вод с целью «освободить» небесные воды либо вызвать жалость бога дождя и туч, одновременно являющегося покровителем или прародителем лягушек. «Батрахомахия» (лягушечество) Базарова, наоборот, приводит не к дождю, а к засухе. К метеорологической магии относится и обычай хоронить заложных покойников вне кладбища; нарушение этого запрета также ведет к засухе и неурожаю. Если усмотреть в описании кладбища в финале романа детали, намекающие на нарушение этого запрета, то связь с мотивом засухи, а также со смыслом названия «Отцы и дети» становится более наглядной: «заложными» покойниками рисковали стать дети, проклятые родителями.

Наконец, русскому роману в его вершинных проявлениях свойственны сказочные мотивы, не является исключением, разумеется, и роман И.С. Тургенева. Так, загадочная и «холодная» Одинцова вполне может быть соотнесена со сказочной Царевной-лягушкой, что уже не раз предлагалось в литературе об «Отцах и детях»¹⁵ и само по себе не лишено смысла, но может быть

дополнено указанием именно на «инаковость» Одинцовой, непохожесть ее «на остальных баб» (С., VII, 69), по словам Базарова. В сказке братьям Ивана-царевича достаются в жены обыкновенные (хотя и знатные) девушки, а Ивану-царевичу — иномирная, заколдованная. «Сказочная встреча Ивана-Царевича с Лягушкой является фольклорным отражением соприкосновения русских дружинников <...> с местным мерянским населением, — пишет Б.А. Рыбаков. — <...> Вся страна, где скрывается Царевна-Лягушка, это — болота, глухие леса с одинокими избушками, построенными колдуньями. Царевна-Лягушка оказывается в каких-то родственных отношениях с этими колдуньями, схожими с Бабой-Ягой»¹⁶. Именно мерянское, а не славянское происхождение имеет, по Рыбакову, древнее женское украшение-оберег — подвески в виде лапок тотемной лягушки. Это и послужило основой для сказки о царевне-оборотне. (Но как тогда объяснить западноевропейского фольклорного Лягушонка-принца?) Понятно, что Базаров отправляется за лягушками на болото, да еще «возле осиновой рощи» — весьма зловещее предзнаменование необыкновенной встречи и ранней смерти. Во многих поверьях супруг лягушки — уж; «магическими свойствами обладает палка, которой разняли змею и лягушку»¹⁷; именно Одинцова видит в своем саду ужа (может быть, и напоминание о библейском змие-искусителе). Одно из впечатлений детства — наблюдение за сражением ужа и жабы — так запомнилось Тургеневу, что он пишет об этом воспоминании Полине Виардо через много лет, в письме от 13 (25) июня 1868 года. Весьма вероятно, что писателю были известны многочисленные суеверия, связанные с лягушками.

Если люди — «те же лягушки», то ведь не только в смысле анатомических подробностей. Смысловые обертоны этого высказывания Базарова нарастают по мере развертывания сюжета и авторских комментариев (вряд ли в сцене Базарова с деревенскими мальчишками, перед которыми Базаров утверждает тождество людей и лягушек, манифестируется исключительно пресловутая близость героя к народу), к тому же весьма возможно, что, верный своей «тайной психологии», Тургенев рассчитывает на тонкое восприятие читателем этой фразы как именно базаровской грустной иронии, промелькнувшей у героя мысли о том, что все мы твари и все смертны — независимо от дерзаний гордого ума. Недаром герой Тургенева тут же иронически аттестует мальчишек «философами» (возможно, бессознательно переадресовав иронию самому себе), а в скором времени дофилософствуется до то-

го, что он сам, да и человек вообще — «атом», «математическая точка».

Упоминаемые в романе Тургенева «лягушка», «жук», «муравей», «инфузория», «атом» как ряд метафор человеческого существования заставляют вспомнить знаменитую нисходящую градацию в стихотворении Манделъштама «Ламарк»:

К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Для сторонника эволюционной теории все эти первичные «завитки» — тоже предки, «отцы» человечества, не говоря уж о лягушках. Дихотомия «отцы и дети» в тургеньском романе о естествоиспытателе универсальна, она сохраняет свой сверхсмысл совершенно независимо от спора креационистов и эволюционистов (пусть лягушки — хоть превращенное войско фараона, они все равно наши предки), даже независимо от дуалистического настроения (вера или неверие) героя, автора и читателя. Здесь следует заметить, что символика лягушки закономерно соотносится с важнейшей для Тургенева темой бессмертия. В Египте лягушек символически помещали рядом с мумиями, в различных мифологических традициях лягушкам приписывали связь с идеей воскрешения, и, по странной игре случая, слово «гальванизация», образованное от фамилии естествоиспытателя, ставившего опыты на лягушках, получило метонимическое значение «оживление». Даже в состав эликсира бессмертия, по преданию, входило зелье из лягушки. Странная повторяющаяся деталь — изображение лягушек и гротескных полулюдей-полулягушек в живописных сюжетах И. Босха, например в «Искушении святого Антония» (легенда, всегда интересовавшая Тургенева и даже вдохновившая его на создание незаконченной драмы, а позже незаконченной же статьи об одноименном произведении Флопера, хотя, по-видимому, и без прямого влияния босховского триптиха), трактуется психоаналитиками как мотив достижения чело-

веком «высшей ступени эволюции»¹⁸. Тогда и искушения Базарова, в первую очередь прекрасной женщиной, как и святого Антония, могут рассматриваться в качестве пути к бессмертию через соблазн и покаяние (хотя бы и саморазрушительное).

Впервые догадавшись о «трагическом значении любви», Базаров становится уязвимым с точки зрения всяческих магических запретов. Даже ни с того ни с сего оторвавшийся и летящий к земле кленовый лист, не говоря уж о яме «от кирпичного сарая», бывшей, как и осина, «талисманом» Базарова, является напоминанием о скорой безвременной смерти (ср. фольклорный сюжет о герое, заглядывающем по наущению вилы или русалки в колодец или другой водоем рядом со странным, наполовину сухим, мертвым и наполовину зеленым, живым деревом и видящем в колодце свою смерть). Яма, вызывающая непосредственную ассоциацию с могилой, может ассоциироваться и с лягушкой/русалкой/оборотнем как существом земноводным, принадлежащим к подземному и подводному миру. Н.И. Толстой в статье, посвященной этому фольклорному сюжету¹⁹, указывает и на значение оппозиции «чет/нечет»: водоем находится около *двух* деревьев или одного, но как бы поделенного на две половины — мертвую и живую; добавим еще, что *яма* (водоем) находится на *горе* (оппозиция «верх/низ»). Четность — знак иного, «оборотного» пространства, а также указание на царство мертвых (ср. обычай приносить четное число цветов на похороны). Четность и у Тургенева в «сцене под стогом» не замедлила явиться: «года два сряду» в детском возрасте прожил Базаров в старом доме около своих «талисманов». «Яма», «стог», «осина», упоминающиеся в разговоре Базарова с Аркадием «Альпы» (горы) представляют собой своеобразную сакральную организацию пространства в этой философски насыщенной кульминационной сцене романа. Стог, осина, упоминание о горе выполняют функцию менгиров (хотя это и не камни) — осевых символов (инверсией горы является яма, осевой символ подземного мира). Выше горы небо, ниже ямы — преисподняя. В соответствии с этим и рассуждения Базарова об «атоме» и «вселенной», «вечности» — не что иное, как попытка «поместить себя в перспективу мифологической парадигмы»²⁰.

Подобное безотчетное желание испытывает и отец Базарова, но у него парадигма другая. Он хочет поместить своего сына в ряд знаменитых людей и вспоминает то Горация, то Жуковского (в качестве каких-то прообразов будущей славы своего сына, т.к.

это великие люди, пробившиеся из «плебеев», «отцы», с которых надо брать пример). Другой поворот темы, который можно обозначить как «сын за отца не отвечает», — в знаменитой легенде о Роберте-дьяволе, отпрыске инкуба, покаявшемся в своих злодеяниях и ставшем святым отшельником²¹. Жизнерадостный Базаров-отец «запел из “Роберта”» (С., VII, 117) — оперы Д. Мейербера «Роберт-дьявол»; Базаров-младший удивляется проявлениям «замечательной живучести» — таким изящным намеком вводится и еще одно «memento mori» для героя и читателя.

Тема смерти и вообще конца света связана, разумеется, с лягушкой и всеобщим оборотничеством (перед концом света лягушки превратятся в людей, а лягушка, поддерживающая мир, перевернется). В эсхатологии Нового Завета, как и в «казнях египетских» Ветхого, лягушка (жаба) наделена зловещей ролью. Апокалипсис повествует о жабах как о нечистых духах (Отк. 16:13). Но для проблематики «Отцов и детей» как романа о человеке науки важен и еще один аспект: «Лягушка может символизировать ложную мудрость как разрушительница знания»²². Ведь и в науке «дети» приходят на смену «отцам». «И в мое время какой-нибудь гуморалист Гофман, какой-нибудь Броун с его витализмом казались очень смешны, а ведь тоже гремели когда-то», — подводит итог отец лягушборца (С., VII, 110).

III. Базаров, арианство и близнецный миф

В мифологическом аспекте тема отцов и детей на страницах тургеневского романа проявляет себя, разумеется, не только в виде мифологемы лягушки (от воплощения хтонического ужаса до сказочной царевны) или в связи с имплицитным разворачиванием эдипова комплекса (задолго до его фрейдистского истолкования) в смысле отмены новыми поколениями, «детьми», устаревших представлений и уклада жизни «отцов». Христианская мифология, несмотря на сопротивление христианской доктрины, не может не проявлять себя вне черт мифологического сознания, а тем более быть независимой от архетипа — и особенно в представлениях об Отце и Сыне, а также богосыновстве. Нет сомнения, что Тургеневу, как и большинству его великих современников-творцов, было близко ощущение именно бессознательно-мифологической основы творчества. Библейский аспект темы отца и сына, включая проекции на историю Авраама и Исаака, а

также притчу о блудном сыне, привлекал многих исследователей, начиная еще с отзывов В.Ф. Певницкого и А.М. Бухарева (оба — 1862 год, т.е. сразу после выхода «Отцов и детей» в свет), но нельзя, как нам кажется, пройти мимо любопытного факта связи некоторых деталей романа с особым направлением теологических споров об Отце и Сыне, а именно — с арианской ересью, каковая предстает наглядным подтверждением того, что в первые же века христианства противоречие между доктриной и стихийной, народной верой, не отделяющейся от мифотворческого воображения, проявило себя в полной мере.

Мифотворческое воображение, побуждавшее Тургенева иступленно искать ответ на вопрос о взаимоотношениях твари и Творца, стало мощным импульсом замысла «Отцов и детей». С этим же был связан, а потом и стал едва ли не определяющим еще один, очень личный вопрос, — о бессмертии. К «арианскому» образу мыслей в широком смысле слова гораздо более близок Лев Толстой (он и ближе к людям базаровского склада), но и для Тургенева тема отца и сына неотделима от вопроса о богосыновстве и, главное, от вопроса о личном бессмертии.

Разумеется, настоящая заметка не может претендовать на рассмотрение и тем более обобщение разнообразного спектра откликов на заключительные главы романа и интерпретаций «атеизма» или «примирения» Базарова. Скорее всего, ни на «примиренческой позиции» (М.К. Азадовский), ни на «цельном образе атеиста» (А.И. Батюто), ни даже на экзистенциальном бунтовществе Базарова (В.М. Маркович, Ю.В. Манн) не хотел остановиться автор. По мнению Э.И. Худошиной, Базаров осознает свой атеизм как богоборчество; «апогей бунта личности, бунта яростного и обреченного» справедливо видит в образе Базарова Г.А. Тиме²³. Взаимоотношения такого *героя*, как Базаров, с высшими силами, согласие с ними или богоборчество — это, конечно, очень важная в романе проблема, но все же самые сокровенные усилия автора направлены не на нее, задевают ее не прямо, а по касательной. Отсюда и такой поразительный разброс в интерпретациях финала. Обычно потому пытаются осмыслить финал романа в терминах христианской доктрины, что ищут не совсем там, где надо искать, а немного в стороне, где светлее.

Нет причин отрицать, что и Тургенев с отрадой сместился бы туда, где светлее (и где вера сильнее). Однако в «Отцах и детях» он поставил перед собой (может быть, не совсем даже себе в этом признаваясь) несколько иную, для него более трудную, мучитель-

ную и в то же время еще более важную, более личную задачу, чем сказать собственному неверию окончательное «да» или окончательное «нет». Позже и с куда большим размахом ту же очень личную задачу начинает решать Лев Толстой в описании последних дней князя Андрея в «Войне и мире», где парадоксальным образом даже ни разу не сказано у автора, что Болконский *окончательно умер*. Узнать, существует ли Бог или хотя бы безличное разумное и вечное начало, — не так важно, как узнать, буду ли вечно существовать «Я» как осознающая себя личность. Каким будет и будет ли мир «без меня»? «Смерть Ивана Ильича» так же закономерно возникает на пути Толстого к решению этой задачи, как фантастические повести — на пути Тургенева. И даже герой совсем не фантастической повести «Степной король Лир», эксцентрический Харлов, поплатился ведь за то, что хотел *пожить* в мире как бы после своей смерти, а фантазии у него хватило лишь чтобы отписать наследникам имущество и остаться нищим: после этого он беспрепятственно, как ему казалось, мог наблюдать мир *без себя самого*. Какой-то смысл в этом есть, т.к. исполинский, упитанный, громогласный Харлов («материя и сила») вполне закономерно должен был проводить знак равенства между своим существованием и своим имуществом; свое имущество он для себя «дематериализовал», тем самым уничтожив и себя. (Это тем более вероятно, что других, более внятно изложенных причин его рокового решения в повести нет, разломанная же Харловым крыша — знак его «окончательной» смерти, что объясняется обычаем разбирать крышу в случае длительной агонии умирающего).

Причину смерти Базарова Тургенев ретуширует под роковую неосторожность, рассчитывая, конечно, что читатель правильно объяснит ее «особым психологическим состоянием героя», «результатом душевного кризиса» (Ю.В. Лебедев)²⁴. Примерно такая была и стратегия Толстого при создании шокирующе парадоксальных эпизодов смертельного ранения Андрея Болконского в «Войне и мире». Да и оба героя, Базаров и Болконский, были, как известно, с самого начала задуманы их авторами как герои трагического финала, и даже все усилия Толстого спасти все-таки Болконского на уровне земного существования (после Бородина) не привели ни к чему²⁵. При этом хотелось бы подчеркнуть, что и тот и другой автор бесконечно далеки от мысли поставить под малейшее сомнение величие смерти своих героев; Базаров и особенно Болконский — это герои, на которых их создатели смотрят снизу вверх.

Имя главного героя «Отцов и детей» и дату, упоминаемую Базаровым как «день ангела» (22 июня), Ю.В. Лебедев связывает с житием святого Евсевия, епископа Самосатского, погибшего от руки женщины — «арианины» — в зараженном арианской ересью городе Долихины. «Нетрудно заметить, что Евгений Базаров у Тургенева наследует некоторые черты характера правдолюбца и подвижника Евсевия»²⁶, — пишет исследователь. Житийный герой, конечно, не может не быть правдолюбом и подвижником, и в Базарове эти черты, безусловно, есть. Но обратим внимание и на другую сторону — в Базарове, «уязвленном роковой безответной любовью к женщине из враждебного, дворянского круга»²⁷, происходит психологический слом, тогда как св. Евсевий становится жертвой женщины-убийцы в прямом смысле. Только ли сюжетное сходство в общих чертах (гибель «от злой жены») и сопоставление черт характера привлекло внимание писателя к житийному герою? Не менее важной, на наш взгляд, является и возможная отсылка к самой ситуации идейного противостояния, «духовной смуты и напряженной идейной борьбы»²⁸ до и после Никейского (I Вселенского) собора, созванного императором Константином в 325 году именно для борьбы с арианами, тем более что коллизия романа под названием «Отцы и дети» в таком случае не только оказывается созвучной идейной неразберихе той отдаленной эпохи, но и подсвечивается самим существом споров о единосущности Отца и Сына, а также полемикой об основанном на признании этой единосущности (сформулированной, кстати, не отцами Церкви, а императором Константином, который был более всего озабочен укреплением своей власти) Символе веры. Не только история святого Евсевия, но и интересовавшее Тургенева житие святого Антония в изложении того же Дмитрия Ростовского (опирающегося на свидетельство Афанасия Великого, непримиримого борца с арианской ересью) имеет отношение к борьбе с арианами и содержит яркие картины обличения еретиков Антонием.

Арий, «самый замечательный из еретиков, потрясавших церковь»²⁹, пресвитер в Александрии, поставил вопрос о том, что если Сын не вечен, а создан Богом Отцом, т.е. является, как и все люди, Его творением, то и все люди, «благодаря подражанию Христу, тоже могут быть признаны Сыновьями Божьими»³⁰. Утверждая, что Иисус *не единосущен Богу*, а является человеком, который стал Сыном Божиим, ариане и не думали богохульствовать или принизить Христа, они, наоборот, возвеличивали Его, счи-

тая, что Он «продемонстрировал универсальный принцип, которому могут следовать все тварные создания»³¹. Для ортодоксов же (и императора) идеи ариан были опасны, т.к. связывали спасение и бессмертие души не с Церковью, а с личными усилиями человека. Поэтому и был созван по инициативе Константина Никейский собор, закрепивший Символ веры, направленный против ариан.

Различные течения арианства существовали в разных странах, несмотря на гонения церкви, до XVII века и явились «самой сильной ересью всех времен»³². Главный оппонент Ария, Афанасий Великий, один из наиболее известных отцов Церкви, писал, что вера — это то, что «дал Господь, апостолы проповедали и отцы сохранили». По словам Афанасия, «в ней основана Церковь, и всякий от нее отпадающий христианином называться не может»³³. Авторитет Вселенских и Поместных соборов, отцов Церкви согласно церковной доктрине не подлежит пересмотру; «проявим уважение к нашим общим отцам, почтим правила, ими составленные, да убоимся прельщений, да сохраняем предания», — поучает, например, св. Марк Ефесский³⁴. Название романа «Отцы и дети», на наш взгляд, не может не переключаться с особым смыслом лексемы «отец» в значении «отцы Церкви» и вообще «пастыри духовные», а также не может не проецироваться на учение о том, что только Церковь обладает всей полнотой *благодати* и указывает путь к спасению «детям», пастве. Не сумев обрести *благодать* (имя Одинцовой «Анна» и значит по-древнееврейски «благодать»), Базаров умирает.

Афанасий Великий и вслед за ним все «отцы» учили, что Иисус, называя Бога «нашим Отцом», «не имел в виду, что Бог был нашим отцом в том же смысле, в каком Он был Отцом Иисуса»³⁵, и отстаивали в борьбе с арианством тезис о том, что «не нужно равнять нашу природу с природой Сына»³⁶. В соответствии с этим учением Афанасия «несотворенным, единосущным Отцу» называет Иисуса Христа принятый на Никейском соборе Символ веры. В то же время «нигилисты» в изображении Тургенева ведут себя по отношению к любому принципу, который надо принимать на веру, скорее подобно арианам по отношению к сформулированному в Никее Символу веры. «Нигилист — это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип» (С., VII, 25), — поясняет Аркадий.

Называя себя «самоломанным» и отстаивая тезис, что «всякий человек сам себя воспитать должен» (С., VII, 34), Базаров ставит вопрос о независимости человека от времени и о его отношениях с вечностью. При этом, облив презрением Павла Петровича и споря с утверждением Аркадия (действительно нелепым), что его дядя — жертва своего времени, Базаров поначалу не замечает, что эпитет «самоломанный» вполне может быть отнесен и к Павлу Кирсанову. И оба героя психологически близки дерзновенному Арию, чье нежелание согласиться с «отцами» было не просто схоластическим упорством, а вопросом жизни и смерти: доказав, что Сын не отделен от тварного мира, ариане могли надеяться, что всякий человек «сам себя» спасти может и что все люди путем саморазвития и подражания Христу могут стать сынами Божьими. Как ни странно, портрет Павла Кирсанова имеет общие черты с внешностью Ария: стройный, седовласый, сдержанный. «Как отравленный, бродил он с места на место» (С., VII, 32), — сказано у Тургенева о Павле Кирсанове; изгнанником по воле Константина стал Арий, а после возвращения на родину он был отравлен своими противниками.

Из всего этого вытекает, что сопоставление Базарова с Евсевием Самосатским следует проводить не только на уровне сюжета и характера (если возможно говорить о характере в агиографии), но и на уровне идейном: святой Евсевий боролся с арианской ересью в окружающем мире, Базаров же переживает нечто подобное в своем внутреннем мире. До встречи с Одинцовой он, считая себя «работником в мастерской», уповает на собственные усилия, а осознав «разверзнувшуюся» бездну между тварью и Творцом, но будучи все-таки не в силах принять «принцип на веру», становится жертвой этого трагического противоречия. Тот же путь проходит и Павел Кирсанов.

Тургенев, разумеется, чужд прямолинейного назидания о трагедии еретического или апостасийного сознания. Но, повторим, не желает он и утвердить какой бы то ни было религиозный нигилизм. Именно о религиозном *поиске* писателя в связи с танатосными мотивами его творчества недавно и совершенно справедливо поставлен вопрос И.А. Беляевой. По ее словам, Тургеневу «важно не только почему, из-за чего и как умирает герой, но и что есть смерть в его жизни, в жизни его близких, что есть смерть вообще, какова ее сущность»³⁷.

И Тургеневым, и Толстым предпринято исследование психофизических процессов, совершающихся в умирающем в зависи-

мости от степени осознания им своей обреченности и даже в некотором роде (а у Толстого в эпизодах умирания Андрея Болконского не в некотором роде, а полностью) управляемых им. Арианство в широком смысле есть представление о том, что Христос в своем воскресении продемонстрировал путь изменения своей телесной природы и способ достижения божественности. Человек же именно в этом должен стремиться к подражанию Христу. Это один полюс упований на личное бессмертие. Другой — спасение возможно не через подражание Христу, а через поклонение ему, и лишь в Церкви, лишь через возрождение Божественной благодатью. Самонаблюдения умирающего Базарова («пока еще моя голова в моей власти», «хочу остановить мысль на смерти», «сила <...> вся еще тут» и т.д.), его сосредоточенность на вопросе, кто кого «отрицает» — он смерть или смерть его, а с другой стороны, согласие, что «и беспамятных причащают» (С., VII, 177, 178, 180), являются свидетельством того, что перед нами именно исследование и сопоставление Тургеневым двух концепций перехода через «бездну».

В 1847 году в письме Полине Виардо Тургеневым утверждается первый путь: «Как бы мал я ни был, я сам себе владыка; я хочу истины, а не спасения; я чаю его от своего ума, а не от благодати» (П., I, 377; пер. с фр.). Что же касается Льва Толстого, то его настроения тех лет охарактеризованы А.А. Толстой совершенно афористически: «Он и поныне работает над собой исключительно *своими* руками»³⁸ (курсив слова «и» наш. — *Е.П.*). И закономерно, что именно испытание смертью, которому оба автора подвергают своих героев, должно стать критерием истины и ответить на вопрос, в чьих руках спасение. Бесспорно, что, «убивая своего героя, писатель сам переживает смерть, избавляется от ее страха и переживает возрождение», как пишет С.М. Телегин³⁹.

Роковой порез Базарова связан, конечно, с темой откровения и в ее рамках — с сознательным выбором *самостоятельного* пути к от-крытию через от-кровение (как и у Андрея Болконского). «Плата кровью за освоение новых пространств бытия и обретение новых степеней свободы выступает и осмысливается атрибутом существования людей на всем протяжении их истории... “От-кровение”, оно же кровоизлияние — ритуально-целительное ранение, попытка синхронизации резонансов космоса, ритма волн океана, пульсации кровотока, темпа телодвижений и частоты дыхания»⁴⁰. Недаром Базарову приходят на ум самоотжествления то с атомом, то с лопухом, то с червяком, а князь Андрей у Тол-

стого объединяется в предсмертную минуту с травой, землей, воздухом... Пролитая кровь — знак расплаты с небом за познание и обретение свободы. Нелепый, казалось бы, случай, приводящий к смерти героя, встроен автором в парадигму инициационных обрядов; последний этап инициации, на котором Базаров ведет себя одновременно и как жрец, и как посвящаемый, — предсмертные дни, посвященные самонаблюдениям умирающего.

В связи с этим возможны, на наш взгляд, некоторые уточнения, относящиеся к вопросу о дуализме мировоззрения Тургенева. По-видимому, к дуализму веры и неверия примешивался дуализм смирения перед Богом и, с другой стороны, «самостояния» перед лицом Бога, т.е. самостоятельного пути к спасению в духе арианского стремления к трансформации человеческой природы в божественную благодаря собственным усилиям человека. Для Толстого вопрос о возможности этого был решен положительно в «Войне и мире» — в опыте смерти Андрея Болконского, для Тургенева же вопрос оставался вопросом: не явится ли такое самоспасение саморазрушением. В соответствии с убежденностью Толстого и сомнением Тургенева расставлены и акценты в соответствующих сценах — у Толстого лишь мимоходом упоминается о том, что Болконского «исповедовали, причастили», потому что соблюдение обряда ничего не добавляет и ничего не убавляет, у Тургенева же торжественный зачин «Когда святое миро коснулось...» (С., VII, 183) открывает одну из самых загадочных сцен в его творчестве, более таинственную, чем все его фантастические повести вместе взятые.

Замеченный Герценом «Requiem на конце — с дальним апрошем к бессмертию души»⁴¹ несомненен в романе. Помимо всех психологических, пейзажных и прочих деталей, не раз привлекавших внимание исследователей, укажем, например, на «дальний апрош» к египетскому палингенезу («красные собаки» в бреду Базарова, вызывающие мысль об Анубисе, и сакральное число семь, складывающееся из *четырех* часов, прошедших после пореза Базарова и *трех* дней, в течение которых он окончательно уясняет неотвратимость смерти). Но подход к бессмертию души остается загадкой, что и признает Тургенев, отвечая Герцену. Страстное желание бессмертия перемежается с периодами безнадежного осознания тщеты такого желания и бесполезности любых усилий. Дуализм мировоззрения порождает и все дихотомии; можно даже сказать, что пары в духе Плутарха (антиподов и двойников) у Тургенева восходят к близнечному мифу, воплоща-

ют два начала, причем вовсе не обязательно добро и зло (свет и тьму и т.п.), а именно веру и неверие, профанное и сакральное (ведь страх перед близнецами основан на предположении, что они — *дети* бога, тотема, неба, грома и т.д. — по крайней мере, один из них непременно связан с божественным *отцом*). Недаром именно Фома, усомнившийся в воскресении Христа, «неверующий», трактуется в гностической традиции как «близнец» Христа, а само имя «Фома» восходит к еврейскому слову, означающему «двойной», «близнец». И в этом смысле Базаров с Аркадием, да и Павел Петрович с Николаем Петровичем — уж точно *Диоскуры* (если вспомнить слова Базарова-отца), причем Аркадий и Николай Кирсановы могут быть соотнесены со смертным (профанным) Кастором, а Базаров и Павел Кирсанов — с Поллуксом, который задается вопросом о бессмертии и выбирает «половинчатое» решение, деля свое бессмертие с братом: один день братья проводят в царстве Аида, другой — на Олимпе. Эта «половинчатость» и в базаровском отказе от предсмертных обрядов, но не окончательном, как у героя И.Е. Репина (картина «Отказ от исповеди», репродукция которой ни с того ни с сего украшали главу о Тургеневе в школьном учебнике в советскую эпоху), а соединенном с разрешением героя причастить его как бы независимо от его воли, уже в состоянии беспомощности. В конце своей жизни Базаров не нигилист, а еретик, арианин, и поистине, «личностные» и «вечные» ценности для него остаются превыше «временных и свойственных общественной массе»⁴².

Будучи ядром любой дуалистической мифосистемы, близнецный миф лежит не только в основе принципиально нерешенного и нерешаемого вопроса о возможности самостоятельного спасения, но и в основе тургеневского «диалога двух ведущих жанров» (И.А. Беляева) и вообще всех «близнецных» структур в творчестве Тургенева. В свете близнецного мифа особое звучание приобретает и тема «отцов и детей». Один из близнецов, как правило, оказывается потенциально опасным для родителей, посягает на их жизнь, или же родители близнецов изгоняются из племени (ср. горестную участь матери Ромула и Рема).

Наконец, «Отцы и дети» — история о том, как человек от профанного восприятия мира возвышается до мифологического, т.е. переживает «самоломание», внутреннюю борьбу и ищет путь к самоспасению через самораспятие. Разрушителем ложного (профанного) знания в самом себе становится он сам, этим и демонстрируя читателю путь к истине. Близнецом Базарова делается и

сам автор, получая толику Поллуксова бессмертия от своего творения.

«Мифологическая образность и структура мифосознания всегда используются реалистическим романом для создания или подтверждения своих конфликтов, — пишет С.М. Телегин. — ...Особенно важными в структуре романа-мифа оказываются два приема — “введение в мифологическую ситуацию” и “открытый ритуальный финал”»⁴³. Великий тургеневский роман с его прозрением сакрального через профанную ситуацию, с его открытым и ритуальным финалом является, на наш взгляд, лучшим подтверждением этого.

Примечания

- ¹ *Анненков П.В.* Письма к И.С. Тургеневу: В 2 кн. СПб., 2005. Кн. 1. С. 110.
- ² Так, уже в «Записках охотника» сопоставляются Хорь и Калиныч, Чертопханов и Недопюскин, Певцы, Лес и Степь и т.д., не говоря уж о том, что читатель и в «Записках...», и позже часто приглашается у Тургенева к сравнению и самими заголовками-перифразами типа «Гамлет Щигровского уезда», «Живые моши», «Степной король Лир»... В романе «Отцы и дети» еще А.А. Фет обнаружил «параллелизм», против которого возражал Тургенев, опасаясь обвинений в слишком рациональном, «головном» конструировании образов, в тенденциозности (см. письмо Тургенева А.А. Фету от 6 (18) апр. 1862 г.). Можно увидеть здесь отголоски постоянного спора Тургенева с Фетом и Толстым (иррационализм Фета был близок Толстому) о чувстве и разуме. Но в том-то и дело, что параллелизм в произведениях Тургенева не придуман, а имеет бессознательную, даже архетипическую природу, базируясь, как это будет показано далее, на так называемом близнечном мифе.
- ³ *Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю.* И.С. Тургенев. «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов, «Отцы и дети». М., 1998. С. 76.
- ⁴ Цит. по: *Алексеев М.П.* Русская литература и ее мировое значение. Л., 1989. С. 372.
- ⁵ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1978—1986. Т. 7. С. 163. Далее ссылки на сочинения Тургенева даются в тексте по этому изданию с пометой С. (сочинения), П. (письма) и указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ⁶ *Голованова Т.П.* Примечания // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 6. С. 377.
- ⁷ То-то досталось «Королю Лиру» потом в статье Толстого «О Шекспире и о драме»!

- ⁸ *Никитина Н.А.* О лирофобии Толстого // Яснополянский сборник. 2008. Тула, 2008. С. 211–216.
- ⁹ *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 20 т. М., 1960–1965. Т. 17. С. 285.
- ¹⁰ Там же. Т. 19. С. 215.
- ¹¹ Этот смысл как напоминание об Эдипе и Сфинксе предлагается уже на этапе расшифровки истории княгини Р. (кольцо со сфинксом — подарок Павла Петровича).
- ¹² Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 84.
- ¹³ *Тресиддер Д.* Словарь символов. М., 2001. С. 208.
- ¹⁴ *Кирло Х.* Словарь символов. М., 2007. С. 257.
- ¹⁵ См., например: *Руднев В.П.* Винни Пух и «китайская рулетка» (феноменология парасемантики) // Винни Пух и философия быденного языка. 2-е изд. М., 1996.
- ¹⁶ *Рыбаков Б.А.* Язычество древней Руси. М., 1988. С. 490.
- ¹⁷ Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 252.
- ¹⁸ *Кирло Х.* Словарь символов. С. 257.
- ¹⁹ См.: *Толстой Н.И.* Очерки славянского язычества. М., 2003. С. 447–453. Ср. с образом увядшего листа в Библии, что символизирует отчаяние грешника перед Божьим судом, праведник же предстает деревом, чей «лист... зелен, и во время засухи оно не боится» (Иер. 8:13, 17:8).
- ²⁰ *Телегин С.М.* Мифологическое пространство русской литературы. М., 2005. С. 8.
- ²¹ См.: *Махов А.Е.* Hostis antiquus. М., 2006. С. 211.
- ²² Мифы народов мира. Т. 2. С. 85.
- ²³ См.: *Худошина Э.И.* О богоборчестве Базарова // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В.М. Марковича. СПб., 1996; *Тиме Г.А.* Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И.С. Тургенева (генетические и типологические аспекты). München, 1997. С. 84.
- ²⁴ *Лебедев Ю.В.* По поводу одной реплики Базарова // И.С. Тургенев: Вопросы биографии и творчества. Л., 1982. С. 201.
- ²⁵ См.: *Полтавец Е.Ю.* «Нерешенный, висящий вопрос...» Почему погиб Андрей Болконский? // Литература. 2002. № 29.
- ²⁶ *Лебедев Ю.В.* Указ. соч. С. 201.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же. С. 200.
- ²⁹ Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. М., 1993–1995. Т. 1. С. 113.
- ³⁰ *Профет Э.К., Профет Э.Л.* Реинкарнация. Утерянное звено в христианстве. М., 1999. С. 218.
- ³¹ Там же.
- ³² Христианство: Энциклопедический словарь. Т. 1. С. 535.
- ³³ Цит. по: Церковное предание и святоотеческое наследие. XII Международные Рождественские образовательные чтения. М., 2004. С. 19.
- ³⁴ Там же. С. 17.

- ³⁵ *Профет Э.К., Профет Э.Л.* Реинкарнация. С. 233.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ *Беляева И.А.* Мировоззренческая основа прозы И.С. Тургенева // Второй международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». М., 2008. С. 349.
- ³⁸ Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1978. С. 94.
- ³⁹ *Телегин С.М.* Как умирают герои Льва Толстого // Яснополянский сборник. 2008. С. 210.
- ⁴⁰ Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия. Мн., 2002. С. 404.
- ⁴¹ Цит. по: *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 7. С. 443.
- ⁴² *Недзвецкий В.А.* И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя. М.; Стерлитамак, 2008. С. 124.
- ⁴³ *Телегин С.М.* Русский мифологический роман. М., 2008. С. 25.

С.П. Минина

Пятигорск,
МОУ СОШ № 29 «Гармония»

Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в рецепции и литературно- критической интерпретации Людвига Пича

Автор статьи исследует концепцию критической статьи известного немецкого литератора XIX века Л. Пича о романе И.С. Тургенева «Отцы и дети», в которой впервые высказана мысль о двуплановости романа и соединении в нем конкретно-исторического и метафизического.

В процессе работы над изданием в Риге «Избранных произведений» И.С. Тургенева немецкий литератор, критик, искусствовед Л. Пич высказал Ивану Сергеевичу свое желание написать рецензию на роман «Отцы и дети». И.С. Тургенев принял это предложение и просил дать отзыв «сдержанный и строгий»¹, но при этом выразить в нем «недоумение и удивление по поводу того, что молодое русское поколение восприняло образ Базарова как обидную карикатуру, как клеветнический памфлет» (П., VIII, 38, 340).

В письме от 22 мая (3 июня) 1869 года И.С. Тургенев сообщил критику о своем намерении включить отрывки из рецензии в «Литературные воспоминания»: «Если Вы пожелаете исполнить мою просьбу, то сделайте это поскорее, чтобы перевод наиболее важных мест этой рецензии я мог добавить к моим литературным воспоминаниям, которые должны скоро выйти» (П., VIII, 38, 340). Л. Пич исполнил просьбу писателя: уже в следующем послании И.С. Тургенев благодарил немецкого критика за проделанную им работу: «Мой дорогой друг, спасибо Вам за быстрое исполнение моей просьбы: статья в “Vosische Zeitung” в 1000 раз лучше, чем требуется — нужное место я уже использовал» (П., VIII, 47, 341).

Статья Л. Пича, посвященная роману И.С. Тургенева «Отцы и дети» и опубликованная 10 июня 1869 года в «Vosische Zeitung»

(№ 132, с. 3—4), была очень важна для И.С. Тургенева. «Из-за Базарова забросали меня таким количеством грязи и гадостей (и продолжают забрасывать), — писал Иван Сергеевич другу в июне 1869 года, — так много оскорблений и ругательств пало на мою голову, обреченную всем духам ада (Видок, подкупленный Иуда, дурак, осел, гадина, плевательница — это самое меньшее, что обо мне говорилось) — для меня было бы удовлетворением показать, что другие нации смотрят на это дело совсем иначе» (П., VIII, 38, 340).

Появление в России романа «Отцы и дети» сопровождалось самыми разнообразными откликами — от восторженных до беспощадных, даже пародийных, в 1860-е годы он стал объектом идейной и политической борьбы между различными общественными и литературными журналами. В марте 1862 года в «Русском вестнике» вышли статьи М.Н. Каткова «Роман Тургенева и его критики» и «О нашем нигилизме (по поводу романа Тургенева)», в которых автор утверждал, что «Отцы и дети» ничем не отличаются от целого ряда антинигилистических романов других писателей. В мартовских номерах ведущих демократических журналов «Современник» и «Русское слово» появились рецензии М.А. Антоновича и Д.И. Писарева. Автор статьи «Асмодей нашего времени» М.А. Ан-



*Людвиг Пич.
Рис. Г. Геркомера. 1891*

тонович утверждал, что «новое произведение г. Тургенева крайне неудовлетворительное в художественном отношении»². Д.И. Писарев же подчеркивал общественную чуткость художника и эстетическую значимость романа. В журнале «Время», издаваемом Ф.М. Достоевским и М.М. Достоевским, вышла статья Н.Н. Страхова, в которой критик в понимании тургеневского романа по некоторым вопросам соглашался с мнением Д.И. Писарева.

Ф.М. Достоевский высоко оценил роман «Отцы и дети» и трагическую фигуру «тоскующего и беспокойного Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм»³. Как известно, сам И.С. Тургенев отзыв Ф.М. Достоевского считал наиболее адекватным авторскому замыслу: «Любезнейший Федор Михайлович, мне нечего говорить Вам, до какой степени обрадовал меня Ваш отзыв об «Отцах и детях» ...Вы до того полно и тонко схватили то, что я хотел выразить Базаровым, что я только руки расставлял от удовольствия. Точно Вы в душу мою вошли и почувствовали даже то, что я не считал нужным вымолвить...» (П., IV, 358). Но письмо великого современника, в котором была дана глубокая и точная оценка романа «Отцы и дети», утрачено и не обнаружено до сих пор.

Статья Л. Пича была напечатана в 1869 году, когда волна рецензий на роман И.С. Тургенева спала. Работы М.А. Антоновича, Д.И. Писарева, Н.Н. Страхова появились сразу после выхода произведения в свет. Критические статьи, написанные позже, во многом только доказывали уже высказанные ранее позиции по основным спорным вопросам. Дата появления в печати рецензии Л. Пича и ее положения свидетельствуют о том, что немецкий литератор знал основное содержание полемики вокруг романа «Отцы и дети».

Однако статья немецкого литератора полностью на русский язык тогда не была переведена, и русский читатель не получил возможности познакомиться с оценкой романа в европейской критике, во многом отличавшейся от отечественной. (Статья на русском языке напечатана во втором томе Тургеневского сборника Материалов к Полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева 1966 г. в переводе Г.Ф. Перминова.) И если учесть, что письмо Ф.М. Достоевского с отзывом о романе «Отцы и дети» утеряно, тем большее значение для осмысления философского и культурно-эстетического содержания произведения И.С. Тургенева приобретает статья Л. Пича: ведь И.С. Тургенев считал наиболее верными оценки именно этих своих корреспондентов.

В «Воспоминаниях» о русском писателе Л. Пич высказал свои эстетические принципы, с позиции которых он рассматривал все творчество И.С. Тургенева, в том числе и роман «Отцы и дети». Это прежде всего «серьезное, благоговейное отношение к делу, неподкупная любовь к правде, откровенность и строгость художественной совести...»⁴

Верность жизненной правде была одним из основных методологических принципов немецкой литературной критики середины XIX века. Реализуя этот принцип в анализе романа «Отцы и дети», Л. Пич прежде всего отмечал высокореалистичную художественную манеру И.С. Тургенева, критик писал, что «писатель живо почувствовал» и отразил с «ясностью и обоснованностью... эпоху внутреннего развития его родины»⁵. Но от внимания критика не ускользнуло и то, что трагизм социального и политического столкновения рассматривался автором романа с философских позиций, в плане осмысления «вечных» вопросов бытия, смены поколений и преемственности культурных и эстетических ценностей.

И.С. Тургенев отразил в романе события, имеющие непреходящее, всемирно-историческое значение, что в своей статье и отмечал Л. Пич: «Роман с ясностью и обоснованностью отражает, в чем Тургенев достиг многого, — это та достопамятная эпоха внутреннего развития его родины, которая началась в 59 году: великая революция — отмена крепостного права — совершена, и широко и глубоко зияет разрыв между прошлым и будущим России. Идеи бродят, старшее поколение чувствует, что привычная почва качается под ногами, но для молодого поколения, для его дум и желаний, кажется, больше нет ограничений и оков...» (с. 165).

Говоря о цели, поставленной писателем в романе, Л. Пич, в отличие от русских критиков, утверждал, что И.С. Тургенев не стремился показать «выступавшие тогда крайние противоположности в их представителях» (*там же*), что «Отцы и дети» — это роман о смене поколений не в житейско-бытовом, а в философском понимании, смене, которая от начала развития человеческой цивилизации происходит всегда не безболезненно. Но, что важно, в рецензии немецкий критик в противовес отечественной литературно-критической традиции говорит об отсутствии в произведении антагонистического противопоставления «отцов» и «детей». Л. Пич, верно понимая художественный метод писателя-философа, нисколько не умалял, как и сам автор романа, достоинств «отцов», которые «еще не менее десятилетия тому назад

были едва ли не лучшими, их считали бунтарями и опасными личностями» (*там же*). Они были современниками Пушкина, Лермонтова, Гоголя, «искренними ценителями искусства и поэзии». Но каждому поколению приходится пройти через жертвы и потери, которых требует от него неумолимо наступающее время прогресса, и «тем самым поощрить к действию лучшие силы общества»: «Братья Кирсановы, холостой и вдовец, пресыщенный, разочарованный светом и жизнью, рефлексирующий желчный Павел и кроткий печальный Николай... движимый лучшими чувствами, “держатся на высоте своего времени”, — они уже, сами того не зная, давно устарели, давно старики, романтики, пригодные для чулана в глазах молодых студентов: Аркадия, сына Николая, и его друга, медика Базарова — “нигилиста”» (*там же*).

Как художник и философ, И.С. Тургенев наблюдал жизнь представителей молодого поколения 1860-х годов, изучал их взгляды и запросы, сильные и слабые стороны. «...Одного таланта недостаточно. Нужно постоянное общение со средою, которую берешься воспроизводить; нужна правдивость неумолимая в отношении к собственным ощущениям», — писал И.С. Тургенев в статье «По поводу “Отцов и детей”»⁶. Писателя Базаров интересовал прежде всего как особая точка зрения на мир и на самого себя, противопоставить которой автор может лишь один объективный мир — «мир других равноправных с ним сознаний»⁷. Для решения этой задачи в «Отцах и детях» используется диалог как одна из форм раскрытия характера в философско-психологическом романе. Через диалоги главных героев — «отцов» и «детей», по мнению Л. Пича, происходит понимание этого противоборства поколений в романе, а также осмысление основных теоретических положений нигилиста Базарова. В диалоге-споре с П.П. Кирсановым ярко выразился базаровский бескомпромиссный максимализм, отвергающий многие духовные ценности человечества, которые объединяют людей и наполняют их жизнь смыслом. Основное содержание конкретно-исторического конфликта, отраженного в романе «Отцы и дети», Л. Пич видел прежде всего в противоборстве разных мироощущений: метафизического, свойственного в большей степени «отцам», и позитивистского, отличающего Базарова, представителя нового поколения.

Главную черту героя-нигилиста — беспощадное отрицание — Л. Пич характеризовал как протест против «всего, что существует»: «Он (Базаров. — С.П.) выступает со всей враждебной ненавистью, со своим циничным презрением — как против форм отно-

шений, так равно и против искусства, поэзии и того, что называют показной любовью» (с. 166). Критик отмечал рационалистический характер нигилизма, в европейской философии рассматривающийся «в качестве единственного основания человеческого бытия и движущей силы прогресса»⁸. Нигилизм Базарова, по мнению Л. Пича, следует воспринимать и как один из способов выражения внутренней свободы героя и неприятия существующего миропорядка, так как «в истоках нигилистического сознания лежит идея абсолютного, ни с чем не сравнимого достоинства личности»⁹. Критик видел силу характера Базарова в его полной свободе «от всех мелочей, тривиальностей, лени, дремоты и лжи» (с. 166). Внутренняя логика нигилизма неизменно ведет к свободе личности, а это единственная попытка изменить мир, переосмыслить исторические и человеческие ценности.

С позиций философского понимания исторического прогресса Л. Пич утверждал, что каждой определенной исторической эпохе свойственна переоценка всего накопленного предыдущим культурно-историческим этапом развития: настоящего и прошлого, идей и идеалов, опыта старшего поколения и поисков решений молодым поколением старых и вечных вопросов: «Что



И.С. Тургенев.

Рис. Л. Пича. Баден-Баден, 1868

есть истина?», «В чем смысл бытия?», причем в контексте переосмысления нравственных и эстетических принципов. В такую переломную историческую эпоху живет тургеневский Базаров, мучительно ищущий ответа на эти «вечные» вопросы. образу главного героя романа — нового человека, к которому автор отнесся «критически... объективно», посвящена большая часть статьи Л. Пича. Она была призвана «реабилитировать» образ Базарова, воспринятый в России как карикатура на молодое поколение. В письме к другу И.С. Тургенев выразил уверенность в том, что защита Базарова не противоречит убеждению критика, который на протяжении нескольких лет внимательно следил за эволюцией тургеневского романа и его героев, что статья Л. Пича «полностью соответствует истине» (П., VIII, 38, 340).

В трактовке образа главного героя романа «Отцы и дети» Л. Пич продолжил линию другого немецкого литературоведа и критика, Ю. Шмидта, рассматривавшего Базарова как практического деятеля прогрессивной ориентации. Однако Л. Пич исследует в первую очередь онтологическую драму героя «нового времени».

Принимая за абсолют конечные истины естествознания, Базаров впадает в нигилистическое отрицание всех исторических ценностей: культурных, религиозных, нравственных. Его жизненная цель — стремление к идеалу, не допускающему никаких компромиссов. Она приводит Базарова к трагическому разладу — внутреннему и внешнему. С точки зрения нигилизма трагедия человека здесь видится «не в нем самом, не в его “греховности”, “заброшенности в мир”, не в его конечности, не в несовершенстве человеческих отношений, а вне его... и поэтому надо изменить (или отменить) имеющиеся общественные и культурные формы»¹⁰. Нигилизм оказался только формой самовыражения героя, в которой он, однако, прячет свое любящее, тревожное, а порой бунтующее сердце. И.С. Тургенев увидел в Базарове не только отрицателя, но и человека, тоскующего по идеалу, что тонко почувствовал и уловил Ф.М. Достоевский и отразил в статье Л. Пич.

И.С. Тургенев задумывал Базарова как фигуру героическую и трагическую одновременно. В письме к Ф.М. Достоевскому, который наиболее глубоко понял роман, И.С. Тургенев с огорчением писал: «Никто, кажется, не подозревает, что я попытался в нем представить трагическое лицо — а все толкуют: — зачем он так дурен? Или — зачем он так хорош?» (П., IV, 385). Такой, трагической, судьбу Базарова понимал и немецкий критик: «Вся эта гордая сила не предохраняет Базарова от того, что он становится

жертвой мрачной ироничной судьбы. Изображение этой судьбы оставляет все же не менее трагическое впечатление, потому что здесь (как и в большинстве случаев у И.С. Тургенева) напрасно было бы искать то равновесие вины и искупления, которое требует эстетическая теория» (с. 166). Базаров, по утверждению Л. Пича, проходит испытания не только в конкретно-историческом, временном аспекте, но и в «вечностном», онтологическом, и последнее стало определяющим.

Сознательно выбрав для себя гордый и одинокий путь, своими активными действиями, по мнению критика, Базаров сам осуществляет свою судьбу. Герой несет в себе свою гибель. И это есть его трагическая вина. Причина этой трагедии Л. Пичу видится в том, что молодое поколение «в упрямом ощущении собственной, еще не нарушенной силы забывает о тех двух никогда не свергнутых силах, которые укрощают все, — о человеческих страстях и судьбах» (с. 165). Рок, судьба, как считали древние греки, карает и правого и виноватого и людей, и богов. Всякий, бросивший вызов судьбе, несет это наказание. Однако на этом пути «непримирения» Базаров сумел многое постичь, успел прикоснуться к абсолютным ценностям человеческого бытия. Герой порой очень остро, трагически переживает мысль о конечности мира и природы: «А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет...» (С., VIII, 323). Несмотря на то что судьба безжалостна, а природа всеильна и вечна, мысли и чувства Базарова тоже обладают вечной ценностью (не случайно Достоевский увидел в беспокойстве и тоске героя «признак великого сердца»). Раздумья Базарова о жизни и смерти, смысле человеческого бытия были близки и самому автору романа. По мнению Л. Пича, эти трагические искания, духовное смятение, душевные переживания Базарова понятны не только русскому читателю, они выводят его за пределы конкретно исторического времени и придают ему масштаб общечеловеческий.

Отрицание вечного оказалось напрасным и бессильным. Трагическое в романе (как форма проявления эстетического) превышает меру страдания, горя; вина героя несоизмерима с ее искуплением, но в этом заключаются сила и мужество Базарова, раскрывающие подлинное величие человеческого духа и деяний. Трагическое в произведении И.С. Тургенева — это сфера осмыс-

ления всемирно-исторических противоречий, поиск выхода для человека, оно дает философское осмысление состояния мира и смысла жизни.

Л. Пич в рецензии к роману И.С. Тургенева, как и Н.Н. Страхов в своей критической статье, увидел метафизическое, глубинное, универсальное содержание произведения, которое осталось не замеченным современниками. Н.Н. Страхов пишет, что И.С. Тургенев «...изобразил жизнь под мертвящим влиянием теории; он дал нам живого человека, хотя этот человек, по-видимому, сам себя без остатка воплотил себя в отвлеченную форму». Все внимание И.С. Тургенева было устремлено на «общие силы жизни», «он (Тургенев. — С.М.) показал нам, как воплощаются эти силы в Базарове, который их отрицает... Базаров — это титан, восставший против своей матери-земли; как ни велика его сила, она только свидетельствует о величии силы, его породившей и питающей, но не равняется с матернею силою»¹¹. Жизнь, с ее диалектикой, непререкаемыми постулатами, истиной, победила нигилизм Базарова.

В отличие от Н.Н. Страхова, Л. Пич говорит не о жизни, победившей Базарова-теоретика, а о страстях и судьбе, которым в жизни подчиняется все. Тем самым немецкий критик определяет важность темы иррационального, мистического в человеческой жизни, проходящей через все творчество И.С. Тургенева.

Метафизический план романа, по мнению Л. Пича, сближает произведение с «истинной» поэзией, простирающей «тонкими и сдержанными средствами нежное дуновение изменчивого настроения» над фоном, ландшафтом, действиями, героями «Отцов и детей» (с. 167). Л. Пич впервые в критике по поводу «Отцов и детей» говорил о двуплановости романа, о гармоническом соединении в нем конкретно-исторического и метафизического, нашедшем свое выражение в поэтике произведения. И если русская критика (М.А. Антонович, Д.И. Писарев) ставила в упрек И.С. Тургеневу отсутствие в романе всякой фабулы, то немецкий критик замечает, что она «у Тургенева всегда имеет второстепенное значение». И роман «Отцы и дети», и другие произведения писателя, при кажущейся их простоте, размышляет далее Л. Пич, «истинны, глубоки и богаты» и доставляют читателю «все более полное удовлетворение и растущее наслаждение», возвращая его к первоистокам осмысления мира и человека — «к природе, из чистого созерцания и познания которой творения собственно и произросли» (с. 167).

В 50–60-е годы XX века вокруг романа «Отцы и дети» среди критиков и литературоведов вновь развернулась широкая дискуссия по философским и эстетическим проблемам, поднятым в произведении. В первом номере «Русской литературы» 1958 года была напечатана статья В.А. Архипова «К творческой истории романа И.С. Тургенева “Отцы и дети”». В ней критик продолжал отстаивать и защищать точку зрения на роман М.А. Антоновича, утверждая, что роман появился в результате сговора Тургенева с Катковым как сделка либерала с реакционером. Отклики на вульгарно-социологическую концепцию статьи Архипова появились в журналах «Русская литература», «Вопросы литературы», «Новый мир», в «Литературной газете». Итоги этой дискуссии, как утверждает П.Г. Пустовойт, были подведены в статье академика Г. Фридендера «К спорам об “Отцах и детях”» и в редакционной статье «Литературоведение и современность» в «Вопросах литературы». Во второй половине двадцатого столетия продолжил возрастать интерес к философской проблематике романа, исследованию мистической стороны творчества И.С. Тургенева. Однако, как пишет С.М. Аюпов, «вопрос о механизме соединения, соотношения частного, эмпирического (социального, конкретного, логически ясного) и всеобщего, универсального (трансцендентального, природно-вечного, таинственного) в творчестве писателя критиками символической и иной направленности не ставился и не решался»¹². В своей рецензии немецкий критик впервые соединил оба начала — «конкретно-историческое» и «вечное» — в романе И.С. Тургенева. Если бы русский читатель и русская критика в свое время получили возможность познакомиться со статьей Л. Пича, в которой была обозначена оппозиция «вечное — историческое» в романе «Отцы и дети» и наметилось рассмотрение этой оппозиции на уровне поэтики произведения, возможно, развитие критической мысли в отношении романа И.С. Тургенева изначально было бы направлено на исследование проблемы «эволюции “вечного и преходящего”» и ее эстетического развития внутри художественной системы романа.

Примечания

¹ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М., 1961–1968. Т. 8. С. 38, 339. Далее ссылки на сочинения Тургенева приводятся в тексте работы по данному изданию с пометами С. (сочинения) или П. (письма) и указанием тома (римской

цифрой) и страниц публикации на немецком и/или русском языках (арабскими цифрами).

- ² *Антонович М.А.* Асмодей нашего времени // Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике. Л., 1986. С. 44.
- ³ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 59.
- ⁴ Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1908. С. 90.
- ⁵ *Пич Л.* «Отцы и дети» Ивана Тургенева. Авторизованное издание. С предисловием автора. Митава. Издательство Бере // Тургеневский сборник: Материалы к Полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева: В 4 т. М.; Л., 1964–1968. Т. 2. С. 165. Далее статья Л. Пича цитируется в тексте работы по этому изданию; в скобках после цитат указан номер страницы.
- ⁶ *Тургенев И.С.* По поводу «Отцов и детей» // Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике. С. 39.
- ⁷ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 63.
- ⁸ Современный философский словарь. Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; Москва; Минск: Панпринт, 1998. С. 570.
- ⁹ Там же. С. 569.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ *Страхов Н.Н.* И.С. Тургенев, «Отцы и дети» // Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике. С. 248, 253.
- ¹² *Аюпов С.М.* Эволюция тургеневского романа 1856–1862 гг. Казань, 2001. С. 5.

И.А. Беляева

Москва,
Московский городской
педагогический университет

*«Оставь герою сердце»:
по поводу одной пушкинской
реминисценции в «Отцах и детях»
Тургенева*

Вопрос о пушкинском «присутствии» в творчестве Тургенева, несмотря на высокую степень изученности, в последнее время получил вторую жизнь. Это связано не столько с пересмотром прежних наработок и наблюдений на эту тему¹, сколько с уяснением многоуровневости и многоплановости пушкинского влияния, собственно пушкинской традиции у Тургенева, которая не была чужда полемики, пародирования и проч. Словом, систематизация материала, определение характера влияния, заимствования или интертекстуальности пушкинского «присутствия» в художественном мире Тургенева — задача, до сих пор не решенная и насущная².

Нельзя не сказать и о том, что в творчестве писателя особо выделяются некоторые произведения, где пушкинская модальность исключительно слышна. Роман «Отцы и дети» как раз относится к ним. Он буквально пронизан пушкинскими цитатами, имя Пушкина становится своеобразным «персонажем» этого произведения, «дружба» с которым свидетельствует о принадлежности того или иного героя к поколению «отцов» или «детей». Пушкин в таком качестве появляется в романе едва ли не сразу, вместе с основными действующими лицами. Встреча Николая Петровича Кирсанова с сыном Аркадием происходит под аккомпанемент пушкинских строк из «Евгения Онегина»: «Как грустно мне твое явленье, / Весна, весна, пора любви! / Какое...» Слова эти оттеняют общую весеннюю картину торжества вновь пробуждающейся природы и вносят некоторую элегически-грустную ноту в общее счастливо-радостное настроение отца и сына, встретившихся после долгой разлуки. Николай Петрович цитирует Пушкина, про-

стодушно соглашаясь с поэтом, как будто с другом или единомышленником: «Да, весна в полном блеске. А впрочем, я согласен с Пушкиным...» Однако Базаров, продолжающий свой путь один в другом экипаже, его как бы намеренно перебивает — просит у Аркадия спичку трубку раскурить. Интересно выстроена эта сцена: сочувствие мысли Пушкина или же пренебрежительное к ней отношение оказываются принципиальными и сразу же намечают разделение между «отцами» и «детьми»: «Николай Петрович умолк, а Аркадий, который начал было слушать его не без некоторого изумления, но и не без сочувствия, поспешил достать из кармана серебряную коробочку со спичками и послал ее Базарову с Петром»³. Потом Базаров заметит Аркадию, что отец у него — «славный мальй», хотя и «архаическое явление», в том числе потому, что «стихи... напрасно читает» (VII, 20). Самим Базаровым позже Пушкин-поэт тоже будет вспоминаться и даже цитироваться, но намеренно искаженно, во время одной из его философских бесед с Аркадием. Пушкинские псевдоцитаты про природу, «навевающую молчание сна» и призывы «на бой! за честь России!» (VII, 121) здесь оказываются важнейшими аргументами в пользу того, чтобы прекратить непростой для Базарова разговор об ощущениях, принципах и простом народе, который никогда не оценит чужой жертвенности («А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну а дальше?» (VII, 120–121)). Это сложный и в смысловом плане многоуровневый диалог, во время которого обнаруживается, что отношение Базарова к Пушкину не столь уж и однозначно чревато неприятием, хотя его обращение к самой фигуре поэта, конечно, не подразумевает восторженности или почитания. Но в определенной степени можно сказать, что Пушкин оказался здесь нужен Базарову — как своеобразный помощник (почти волшебный помощник) для прекращения непростого для него спора с Аркадием. Именно Пушкин, а не какой-либо другой поэт, художник, как некая знаковая и значимая фигура, фигурирует в обеих ситуациях.

В целом скрытых и явных отсылок к пушкинским текстам у Тургенева в этом романе так много, что они образуют сложную и, в сущности, до сих пор не изученную систему кодов, определяющих смыслы важнейших эпизодов «Отцов и детей» и содержательную сторону образов большинства героев.

Известно признание самого Тургенева, который сравнивал своего Базарова с Пугачевым. Параллель эта блистательно рассмотрена А.И. Батюто и существенно дополнена И.Л. Альми⁴. Напомним тургеневские слова: «Мне мерещилась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на погибель — потому что она все-таки еще стоит в преддверии будущего, — мне мечтался какой-то странный pendant с Пугачевым» (письмо к К. Случевскому от 26 (14) апреля 1862 г.)⁵. Это одна из самых загадочных и в то же время точных авторских характеристик Базарова. Намеренно проводя параллель с Пугачевым, Тургенев соотносит масштабы личности своего и пушкинского героев, подчеркивает в них какую-то мифологическую колоссальность («фигура <...> до половины выросшая из почвы»), а также противоречивость натуры. «Тургеневского Базарова и пушкинского Пугачева, — справедливо писал А.И. Батюто, — роднит присущее их поступкам и переживаниям сочетание жестокости и подкупающей человечности», «синтез “добра” и “зла”, лежащий в основе их духовного облика». Однако при этом исключительно важно, как отмечает ученый, что Тургенев, «идя в таком изображении характера главного героя вслед за Пушкиным... подчеркивает противоречия “добра” и “зла” в поведении Базарова и, в конце концов, как и Пушкин, отдает предпочтение “добру”»⁶.

Это «предпочтение добру» в одном из своих ранних и чрезвычайно дорогих для Тургенева отзывов о романе отчасти усмотрел и Ф.М. Достоевский. Этот отзыв, содержащийся в одном из его писем к Тургеневу, не сохранился, но был реконструирован А.И. Батюто. Проанализировав литературно-критические суждения писателя тех лет, исследователь пришел к выводу, что для Достоевского герой «Отцов и детей» был ценен и дорог прежде всего как человек «великого сердца»⁷.

Этот «сердечный» мотив вообще исключительно значим в романе, и связан он не только с образом центрального героя, но и, как это ни покажется странным, героини, Анны Сергеевны Одинцовой, чей характер традиционно прочитывается вне данной, то есть «сердечной», системы координат. Однако Тургенев исключительно тонко выписывает образ Одинцовой, начиная с имени (Анна в переводе с др.-евр. означает «благодать») и заканчивая финальной сценой — ее необъяснимым с точки зрения рационального сознания визитом к умирающему Базарову. Да и в целом по тексту романа «рассыпано» немало сдержанных, вроде

бы едва прописанных указаний на внутреннюю целомудренность, жертвенность этой женщины, а также скрытый трагизм ее судьбы, что, думается, не позволяет в полной мере относить ее к исключительно «хищному» типу тургеневских героинь.

Однако обратимся к финалу «Отцов и детей», этой поистине ударной для Тургенева-романиста единице текста, с помощью которой писатель всегда не столько «закольцовывает» или скругляет свое повествование, сколько определяет ту модальность, которая должна читателем приниматься как ключевая для внутреннего «перепрочтения» всего текста. Вообще, одна из функций эпилогов и финалов — установить стратегию «перепрочтения».

Знаменитый финал, сцена смерти Базарова, возможно, потому еще является одной из важнейших в романе, что она, по утверждению самого Тургенева, стала неким первоимпульсом к созданию всего произведения. Речь в данном случае идет только об одном из аспектов рождения художественного сочинения, которое в абсолюте, несомненно, зависит от разных составляющих, но первоимпульс очень важен.

Тургенев однажды признался, что вначале у него возник «сюжет» смерти героя. «Чтобы дать вам пример того, как часто я сов-



*Дом Д.Е. Бенардаки на Невском проспекте в Санкт-Петербурге.
Здесь И.С. Тургенев выступал с лекциями о творчестве А.С. Пушкина*

сем произвольно нахожу сюжет, — вспоминал слова писателя Х. Бойсен, — я расскажу о некоторых подробностях, связанных с развитием замысла “Отцов и детей”. Я однажды прогуливался и думал о смерти... Вслед за тем предо мной возникла картина умирающего человека. Это был Базаров. Сцена произвела на меня сильное впечатление, а затем начали развиваться остальные действующие лица и само действие»⁸.

В свете этой особой значимости финала исключительно важный смысл приобретает тот реминисцентный ключ, который задает тон этому эпизоду. Таковым, думается, является знаменитое пушкинское стихотворение «Герой», написанное поэтом в Болдинскую осень 1830 года и включаемое во все его собрания сочинений начиная с 1841 года. Уже один этот факт дает основания предположить, что стихотворение было Тургеневу хорошо знакомо. Речь в нем идет о событии, особо отмеченном Пушкиным, — о приезде императора Николая I в охваченную холерой Москву. Событие это видится поэту созвучным тому, как поступал во время своих египетских походов Наполеон, посещавший своих смертельно больных чумой солдат в госпиталях.

Параллель двух императоров, Наполеона и Николая I, к которым отношение у поэта было весьма неоднозначным, особенно к последнему, явственно выстроена в этом стихотворении по вектору, устремленному вверх. Герой, имеющий сердце, останется недоступен осуждающей его земной молве, даже если милосердный поступок единичен, ибо он есть знак не просто приверженности этого героя к кругу весьма абстрактных общегуманистических идей, а свидетельство его истинной человечности, что сопряжена и соподобна любви Спасителя. Ведь сердце есть средоточие души, что признавалось христианской ортодоксальной традицией, а также было прочно закреплено в народном сознании.

Конечно, возможно усмотреть в пушкинских словах об «обмане» («Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман...»), которым готов жить художник, «поэт» ради веры в христоподобную сущность человека, определенную долю иронии. Однако истинность такого возвышающего обмана оказывается едва ли не более значимой для поэта, чем правда факта, то есть собственно «низкая истина». Не случаен и эпиграф к стихотворению — знаменитый вопрос Пилата «что есть истина?».

В «Отцах и детях» Тургенев дополняет заданную Пушкиным в «Герое» параллель императоров своей героиней. Возможно, что

вовсе не случайно Базаров называет ее поступок царским: «Ну, спасибо, — повторил Базаров. — Это по-царски. Говорят, цари тоже посещают умирающих» (VII, 182).

Осмелимся предположить, что эта сцена является едва ли не самой решающей для понимания сущности образа Анны Сергеевны Одинцовой. Выше уже упоминалось, что традиционно эта героиня Тургенева причисляется к типу так называемых хищных женщин, холодных, не без демонической жилки, которые встречаются в творчестве писателя, достаточно вспомнить Марию Николаевну Полозову из «Вешних вод» или же танцовщицу из повести «Два приятеля». Подобная модель интерпретации образа Одинцовой доминирует и в школьной практике. Одно из существенных «обвинений» в адрес тургеневской героини, которые может предъявить читатель, это именно отсутствие у нее сердца: Анна Сергеевна благоразумна и расчетлива.

Разум доминирует во многих поступках, совершаемых ею. По расчету она выходит замуж, исходя из разумного взгляда на жизнь заводит порядок в своем доме. Хотя и здесь нельзя не заметить скрытую мотивацию ее рациональности: на брак с Одинцовым ее подвигла необходимость содержать и дом, и свою двенадцатилетнюю сестру Катю после смерти отца-игрока. Автор замечает, что Анна Сергеевна вышла замуж за Одинцова по расчету, но, «вероятно, не согласилась бы сделаться его женой, если б не считала его за доброго человека» (VII, 84). В этом предположении, думается, содержится намек на непростое для героини решение. И хотя в романе ничего не говорится о том, что думала и чувствовала Анна Сергеевна, сознательно жертвуя собой ради сестры, но тургеневская «тайная психология» позволяет читателю самому проникнуться тем, что происходило тогда в ее душе. В этой связи важен один из диалогов Одинцовой и Базарова, где шла речь о человеческой преданности и жертвенности. Примечательна реакция Одинцовой на слова Базарова о том, что, независимо от «цены», то есть значимости себя самого, он считает, что главное — «уметь отдаться» другому человеку: Анна Сергеевна «отделилась от спинки кресла» (а ее вообще трудно чем-то взволновать!). Немаловажны и последующие за этим вопросы Базарову:

«— Вы говорите так, — начала она, — как будто все это испытали.

— К слову пришлось, Анна Сергеевна: это все, вы знаете, не по моей части.

- Но вы бы сумели отдаться?
— Не знаю, хвастаться не хочу.

Одинцова ничего не сказала, и Базаров умолк» (VII, 93–94).

Диалог этот выписан по-тургеневски, на полутонах, и не замечать его нельзя — он так же важен для понимания образа героини, как и часто цитируемые слова Базарова о равнодушной холодности Одинцовой: она «сама себя заморозила», что равнозначно ее эгоистичности. Анна Сергеевна холодна, хотя в данном случае весьма возможна опять пушкинская аллюзия: окружена крещенским холодом, чтобы не допускать к своему сердцу внешние впечатления и страдания. «Внезапная смелость» и «благородные стремления» души вовсе не чужды тургеневской героине, однако она их действительно очень боится, как сквозного, холодного, «гадкого» ветра (VII, 84). Почему? Потому что по своей природе ограничена или же потому что многое пережила? Думается, что однозначного ответа здесь нет.

Наконец, сцена смерти Базарова. Нельзя забывать того, что одна из главных ролей в ней отведена Одинцовой. Это она приезжает к Базарову по первому зову, это она, зная, что болезнь «заразительна», как он сам ей скажет, смело подходит к нему и подает стакан воды. Вряд ли в ней в этот момент преобладал расчет или холодное равнодушие. И что она могла рассчитать? Неужели не боялась умереть? Если бы Одинцова действительно была одна, но на ее плечах еще лежали заботы о сестре. Расчет, наоборот, должен был диктовать ей обратное. Страсть тоже не могла ею руководить, ибо она не испытывала к Базарову того яркого трепетного чувства, что дает именно страсть. Анна Сергеевна сама это отмечает. «Мысль, что она не то бы почувствовала, если бы точно его любила — мгновенно сверкнула у ней в голове», — сообщает о ее ощущениях при первом мгновении встречи с умирающим Базаровым (VII, 182).

Думается, что читателям и всем интерпретаторам романа нужно постараться «оставить» героине «сердце» и не забывать о том, что писал по этому поводу Пушкин в стихотворении «Герой», которое, как уже отмечалось выше, ситуативно перекликается со сценой прощания умирающего Базарова с Одинцовой:

Не та картина предо мною!
Одров я вижу длинный строй,

Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней... он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмуясь, ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость... *Небесами*
Клянусь: кто жизньнюю своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой... (Курсив мой. — И.Б.)⁹

Пушкин подчеркивает в своем Герое наличие сердечного чувства: «Оставь герою сердце!» — и просит читателя быть прозорливее — видеть сквозь «низкие истины» истину единственную и высокую, пусть и названную поэтом «нас возвышающим обманом». Тургенев свою далеко не героического склада героиню наделяет сердечностью. Это свойство, казалось бы, трудно согласуется с уравновешенностью и холодной рассудочностью Одинцовой, но оно весьма значимый штрих ее образа, потому что высвечивает не внешнее, что бросается в глаза всякому, а то истинное и высокое, что скрыто в глубинах ее души и что сближает ее с Базаровым, человеком «великого сердца»¹⁰. Она, Анна, словно благодать, послана свыше, а у благодати и у истины, как известно, один источник¹¹. Так тургеневская героиня по имени Анна и пушкинские размышления об истине удивительным образом пересекаются в финале «Отцов и детей» и актуализируют важную для обоих писателей мысль о подлинной человечности, милосердии и любви.

Примечания

¹ *Истомин К.К.* «Старая манера» Тургенева (1843–1855): Опыт психологии творчества // Изв. Акад. наук. 1913. Т. 18. Кн. 2–3; *Цейтлин А.* «Евгений Онегин» и русская литература // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941; *Фридман Н.В.* Поэмы Тургенева и пушкинская традиция // Изв. АН СССР. Отд. русского языка и словесности. 1969. Т. 28; *Батюто А.И.* Тургенев-романист. Л., 1972; *Курляндская Г.Б.* И.С. Тургенев и русская лите-

ратура. М., 1980; *Мостовская Н.Н.* «Пушкинское» в творчестве Тургенева // *Русская литература.* 1997. № 1 и др.

- ² Из последних фундаментальных работ о судьбе пушкинской традиции в русской литературе, в том числе затрагивающих проблему «Тургенев и Пушкин», необходимо назвать книгу В.Д. Сквозникова «Пушкинская традиция» (М., 2007).
- ³ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1978–1986. Т. 7. С. 17. Далее ссылки на сочинения Тургенева даются в тексте статьи по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ⁴ *Батюто А.И.* Тургенев-романист // *Избранные труды.* СПб., 2004. С. 557–568; *Альми И.Л.* Базаров — «pendant с Пугачевым»: Пушкинская традиция в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 292–304.
- ⁵ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 4. М.; Л., 1962. С. 381.
- ⁶ *Батюто А.И.* Указ. соч. С. 563.
- ⁷ Э.И. Худошина отмечает, что «упоминание страстного, грешного, бунтующего сердца отсылает читателя к языку Библии, на котором сердце обозначает «внутреннюю сущность человека <...> не только чувства, но и воспоминания и мысли, намерения и решения» (*Худошина Э.И.* О богоборчестве Базарова // *Концепция и смысл: Сб. статей к 60-летию проф. В.М. Марковича.* СПб., 1996. С. 268).
- ⁸ *Бойсен Х.* Визит к Тургеневу: Из воспоминаний // *И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 332.*
- ⁹ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 19 т. М., 1995. Т. 3. Кн. 1. С. 252.
- ¹⁰ Не случайно Одинцова скажет: «В нас слишком много было... как бы это сказать... однородного» (VII, 166).
- ¹¹ См.: Евангелие от Иоанна, 1: 17.

Т.П. Ковина

Дмитров,
филиал Российского государственного
гуманитарного университета

*Образ автора в романе
«Дворянское гнездо»*

(к изучению идиостиля И.С. Тургенева)

К осознанию сути литературного произведения можно подойти через обращение к понятию «образ автора». «Образ автора» понимался В.В. Виноградовым как главная и многозначная стилевая характеристика произведения, реализованная в его стилевой индивидуализации, в его художественно-речевом выражении, в отборе и осуществлении лексических и синтаксических единиц, в общем композиционном воплощении. Образ автора — это центр художественно-речевого мира, обнаруживающий эстетические отношения автора к содержанию собственного текста¹.

Образ автора мы понимаем как «впечатление» по прочтении текста.

В литературном произведении образ автора создается речевыми средствами, поскольку без словесной формы нет и самого произведения; как и глубинный смысл произведения, образ автора больше воспринимается, угадывается, воспроизводится, чем читается в материально представленных словесных знаках. Воплощенное в речевой структуре текста личностное отношение к предмету изображения и есть образ автора². Именно личностное, ставшее ближе всего автору при изучении жизненных явлений, и находит свое выражение в процессе литературно-художественного творчества³.

Образ автора — это незримо присутствующий автор, он ведет повествование, избрав определенный угол зрения на события. По формам воплощения образа автора в произведениях определяется в значительной степени и своеобразие идиостиля писателя. «Индивидуальный стиль писателя, его качественные своеобразия в значительной мере определяются формами воплощения “обра-

за автора” в произведениях этого писателя», — отмечал В.В. Виноградов⁴.

Мы считаем, что постичь образ автора возможно, наблюдая «лики» его творческого «я» и их экспликацию в различных типах изображения. Образ автора проявляется в системе оценок, в способах подачи общей характеристики героев, описания их внешности, раскрытия штрихов биографии, при создании речевой партии персонажей. Средствами внешнего изображения внутреннего духовно-психологического содержания: через жест и мимическое движение, через эмоциональный намек и через паузу умолчания, а иногда и с помощью музыкального уподобления, — писатель достигает цели и вводит читателя в таинственную атмосферу своей души⁵.

Роман «Дворянское гнездо» (1859) создается в трудные предреформенные годы. По поводу крестьянского вопроса сам Тургенев высказывался не раз; отношение к этой проблеме он отразил и в данном произведении. Авторская интенция заложена в речевых партиях Лаврецкого (особенно в споре с Паншиным). Отстаивая самостоятельность развития России и призывая познавать и любить родную землю, Лаврецкий резко критикует крайности западнических теорий Паншина. Сам Тургенев признавался, что в лице Паншина вывел «все комические и пошлые стороны западничества»⁶.

Одновременно с глубокими идейными спорами в романе получила освещение важная этическая проблема столкновения личного счастья и долга, которая раскрывается через взаимоотношения Лизы и Лаврецкого, являющаяся сюжетным стержнем романа.

Следуя своему главному принципу «тайной психологии», автор подбирает такие изобразительные средства в обрисовке образов героев, которые позволяют ему не навязывать читателю свою оценку персонажа, а дать ему возможность формировать собственное мнение. Авторское присутствие высвечивается в использовании разных форм словесного представления героев и событий как в религиозно-философских рассуждениях главных героев — Лизы и Лаврецкого — о жизни, долге, любви, так и в языковом материале второстепенных образов (путем введения в текст экспрессивной окраски, иронии).

Авторское присутствие обнаруживается уже в начале первой главы романа «Дворянское гнездо». Писатель рассказывает о давно прошедших событиях: *дело происходило в 1842 году* — указание

на время; в одной из крайних улиц губернского города О... — указание на место. См.: «Перед раскрытым окном красивого дома, в одной из крайних улиц губернского города О... (дело происходило в 1842 году), сидели две женщины — одна лет пятидесяти, другая уже старушка, семидесяти лет»⁷.

Образ автора угадывается в особом композиционном приеме изложения хода событий, представленных в романе. Автор не сразу обрисовывает образы Лизы и Лаврецкого, сначала он создает персонажную зону второстепенных героев, подготавливая тем самым читателя к встрече с главными героями.

Авторское присутствие проявляется и в ремарках, в форме вставных конструкций, прерывающих прямую речь. См.: «Женщина женщине рознь, Марья Дмитриевна. Есть, к несчастью, такие — нрава непостоянного... ну, и лета; опять правила не внушены сызмала. (Сергей Петрович достал из кармана клетчатый синий платок и начал его развертывать.)» (с. 193).

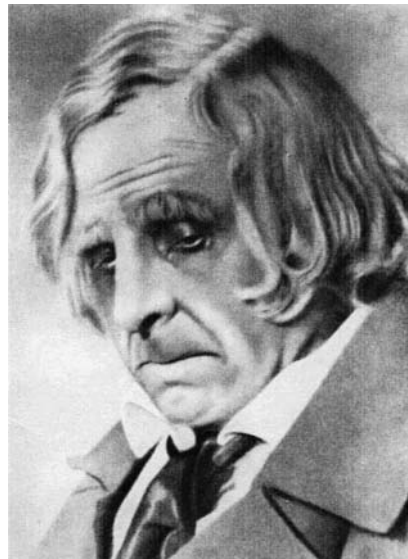
Язык также становится важным характерологическим средством, создающим представление и о внутреннем облике героя, и об отношении автора к этому герою. Лексический арсенал в выборе речевой партии персонажа представлен разными пластами лексики. Так, при описании внешности и характера Марьи Дмитриевны используется цепочка предикатов разных типов, с помощью которых выражается снисходительно-ироничное отношение автора к героине: *пользовалась репутацией* — предикат, выраженный фразеологическим сочетанием; *чувствительна, ласкова, любезна* — предикат, выраженный краткими прилагательными; *избаловала, раздражалась, плакала* — статуальные глаголы эмоционального состояния в функции предиката. См.: «Марья Дмитриевна в молодости *пользовалась репутацией* миленькой блондинки; и в пятьдесят лет черты ее не были лишены приятности... Она была более *чувствительна, нежели добра...*; она *избаловала* себя, легко *раздражалась* и даже *плакала...* зато она была очень *ласкова* и *любезна...*» (с. 190). В процессе работы над речевым обликом Марьи Дмитриевны автор использует стилистически окрашенную лексику, патетичную, насыщенную французскими изречениями, театральными фразами. См.: «Он, воля ваша, приятный человек...»; «Здравствуйте, Woldemar...»; «Примите же из рук моих вашу жену...» и др.

В обрисовке второстепенных героев, например Гедеевского, Тургенев привлекает просторечные единицы, которые придают этому персонажу характеристики человека услужливого и ме-

лочно: *ихние, нонеча, сызмала* и др. См.: «Лета ихние! Что делать-с! — заметил Геденовский... Да кто нонеча не хитрит?» (с. 192).

А в речи Марфы Тимофеевны использован тот пласт лексики, который некоторые ученые, например П.Г. Пустовойт, называют «старинным усадебным просторечием». См.: «А что, *мать моя*, угостила ты его чем-нибудь... Ну, хоть чаю напейся, *мой батюшка*... Ах, *батюшки-светы*, я забыла...» и др.

Речевые партии Варвары Павловны и Паншина автор показывает как стилистически близкие, маркируя их иностранными словами, выражениями, относящимися, по определению некоторых авторов (например, В.В. Виноградова, Ю.А. Бельчикова), к «светскому» лексикону. В авторских характеристиках этих речевых партий заметную роль играют оценочные прилагательные в роли предикатов. См.: «Разговор был бойкий, легкий...»; «Речи их уклончивые и вертлявые...»; «Болтовня полусветская, полухудожническая...» Оценка персонажей недвусмысленна. Зная свет и законы светского общества, автор точно передает его атмосферу: «Стоило ей представить огни, бальную залу... — и душа в ней так загоралась, глаза странно меркли... что-то *грациозно-вакхическое*



*С.Л. Кузнецов в роли Лемма.
«Дворянское гнездо».
Спектакль Московского
драматического театра. 1915*

разливалось по всему телу» (с. 298). «Сперва к ней ездили одни русские, потом стали появляться французы, весьма любезные, учтивые, холостые, с прекрасными манерами, с благозвучными фамилиями; все они говорили скоро и много, *развязно кланялись, приятно шутили глаза*; белые зубы сверкали у всех под розовыми губами, — и как они *умели улыбаться!*» (с. 226). Средством создания иронии является выбор конструкций внутренней речи, содержащей завышенную оценку: *и как они умели улыбаться!* Авторская ирония особенно едко звучит в предложенной восклицательной интонации.

Для понимания образа автора важен круг ценного и, наоборот, отчуждаемого, что указывается в произведении при изображении характеров и обстановки.

В тех фрагментах текста, которые посвящены фигуре Паншина, негативное отношение к персонажу проявляется в указании на приспособленчество молодых людей такого типа. В этом образе автор дал резкую критику не только западничества, но и дворянского дилетантизма⁸: «Паншин скоро понял тайну светской науки» (с. 194); «Россия, — говорил он, — отстала от Европы; нужно подогнать ее» (с. 270).

Образ автора в полной мере открывается в лирических сценах романа. Совершенно неслучайно (если вспомнить историю любви самого И.С. Тургенева) в их описании словесный ряд подвергается музыкальному уподоблению — словами описана музыка Лемма. Старый немец Лемм, душу которого терзала ностальгия, создает свою «лебединую песню»; его музыка — это отклик на чувства героев. Здесь постулируется мысль о ценности гармонии души, которая обретается через музыку и любовь. Сильной стороной этого фрагмента является оценка музыки с помощью единиц предикатной лексики (имен прилагательных в атрибутивной функции и глаголов-предикатов) с положительно-оценочным содержанием и мелиоративными коннотациями, которые придают этой лексике особую торжественность: «...сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотой, она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса» (с. 275).

Нам представляется, кроме того, что в образе музыканта отражается особое отношение автора к немецкой музыке; Тургенев очень любил музыку Шуберта, она часто была созвучна его настроению.

Тургенев много внимания уделяет описанию дворянских усадеб, русского быта. Тоска по уходящему благополучию и осознание краха всей дворянской системы видны в осторожном авторском откровении, реализованном при создании образа старого слуги Антона. Рефлекс образа автора проявляется в монологе слуги, в нем, на наш взгляд, отражена авторская оценка происходящего в стране, вербально выраженная диалектизмом *хинь* в составе фразеологизма «всё *хинью* пошло».

Собственная жизнь, внутренний мир во многом служат для писателя исходным материалом, как всякий жизненный материал, он подвергается переработке и лишь тогда обретает общее значение, становясь фактом искусства. В основе образа автора (как и всего художественного произведения в целом) лежат, в конечном счете, мировоззрение, идейная позиция, творческая концепция писателя. Но шире — образ автора — личный источник тех слоев художественной речи, какие нельзя приписать ни героям, ни конкретно названному в произведении рассказчику.

В романе складывается особая форма повествования, привязанная не к рассказчику, а к условному, полуперсонифицированному литературному «я» — образ автора незаметен в тексте, растворен. Он незримо присутствует в подтексте, в каждой строке. Повествование же ведется от 3-го лица, авторское присутствие представлено вводными и вставными синтаксическими конструкциями и в формах местоимений: «Молодой человек, с которым мы только что познакомили читателей, прозывался Владимиром Николаевичем Паншиным» (с. 195); «Федор Иванович Лаврецкий (мы должны попросить у читателя позволения перервать на время нить нашего рассказа) происходил из старинного дворянского племени (с. 207); «Читатель знает, как вырос и развивался Лаврецкий; скажем несколько слов о воспитании Лизы» (с. 275); «“и конец?” — спросит, может быть, неудовлетворенный читатель» (с. 318) и др.

Черты образа автора проясняются при анализе особенностей образов персонажей, того, что в них предстает как важная для писателя черта, как свойство характера, которое он ценит. Нередко речи, которые он не может вести сам, он, возможно, готов высказать устами персонажа. В особенности это касается вопросов веры. В рассматриваемом нами произведении они напрямую связаны с образом Лизы. В повествовании о ее воспитании прямо высказывается мысль о том, что Христос для героини был «чуть ли не родным», она «просила у Бога совета». В момент, когда Лиза

понимает, что невозможно стать счастливой и отдать свою любовь мужчине, она уходит служить любимому Богу (хотя, на наш взгляд, автор сомневается в том, что, испытывая любовь к Богу, человек познает счастье). Тургенев писал, что «имеющий веру имеет все», но относил себя к «неимущим», хотя не терял надежды обрести веру, что и доказывает авторский подтекст в романе. «Давно он не был в церкви, давно не обращался к Богу; он и теперь не произнес никаких молитвенных слов, — он без слов даже не молился, — хотя на мгновение если не телом, то *всем помыслом своим повергнулся ниц и приник смиренно к земле...*» (с. 266), — высокая лексика, в стиле которой почти полностью выдержано окончание этой фразы, выражает, на наш взгляд, религиозно-философские искания самого автора.

Творческое постижение изображаемого круга жизненных явлений позволяет писателю создать преображенный облик реальной действительности, именно поэтому важна роль его художественного мастерства.

Конечно, более емко и полно образ автора можно представить, анализируя не одно произведение Тургенева. И данная работа выступает лишь как начало такого исследования.

Примечания

- ¹ См.: *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. М., 2005. С. 154.
- ² См.: *Валгина Н.С.* Теория текста. М., 2003. С. 101–103.
- ³ См.: *Кожин А.Н.* Введение в теорию художественной речи. М., 2007. С. 72.
- ⁴ См.: *Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев.* Мировоззрение, метод, традиции. Тула, 2001. С. 248.
- ⁵ См.: Там же. С. 21.
- ⁶ См.: *Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев — художник слова.* М., 1980. С. 185.
- ⁷ *Тургенев И.С.* Дворянское гнездо // Избранные сочинения. М., 1987. С. 189–318. Далее в тексте статьи все цитаты приводятся по данному изданию с указанием страниц в скобках; курсив во всех цитатах принадлежит автору статьи.
- ⁸ См.: *Пустовойт П.Г.* Указ. соч. С. 185.

М.Ч. Ларионова

Ростов-на-Дону,
Южный научный центр РАН

Трансформация одной сказочной модели в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»

Национальная культура представляет собой единое поле и не расслаивается на фольклор и литературу. Устная и письменная традиции сосуществуют и взаимодействуют на глубинном уровне архетипических структур, проступающих сквозь художественно-индивидуальные, социальные и культурно-исторические особенности и различия. Это устная и письменная форма хранения коллективной памяти.

Литературное произведение строится во многом по готовым моделям с применением готовых художественных средств. Это положение ни в коем случае не умаляет неповторимой индивидуальности произведения, оно позволяет говорить о соотношении традиционного и индивидуального в авторском творчестве. Архесюжеты, мотивы, образы (их называют иногда инвариантами) наполняются в авторском тексте конкретным содержанием: историческим, психологическим, социальным, но сохраняют исходную структуру и частично семантику. Художественная индивидуальность литературного произведения определяется не отсутствием в нем готовых структур, такое просто невозможно, а их обработкой и смысловым насыщением. Л.С. Выготский полагал, что «на долю личного авторского творчества следует отнести только выбор тех или иных элементов, их комбинацию, варьирование в известных пределах общепринятых шаблонов, перенесение одних традиционных элементов в другие системы и т.п.»¹.

Сказка — первый повествовательный жанр художественной словесности, источник ее сюжетных схем, типов героев, конфликтов и в целом нарративных принципов. Именно в ней вырабатываются повествовательные модели — однотипные художест-

венные конструкции, — которые затем реализуются, разумеется, в опосредованном, трансформированном виде, и в литературе.

Научная методология, предлагаемая в настоящей статье, отлична от литературоведческой и фольклористической. Если для литературоведа важна «единичность» произведения и героя, а для фольклориста — его традиционность, то для исследователя архепоэтики литературы интерес представляет то, как устойчивость и традиционность художественных схем и приемов существует в литературе и трансформируется в ней.

Одним из самых распространенных сказочных сюжетов является сюжет похищения царевны противником и спасения ее героем. В литературном творчестве он приобретает вид любовного треугольника, где один персонаж является «погубителем», другой — «объектом» воздействия, третий — «спасителем». Проанализировав большое количество произведений русской литературы XIX века, мы установили, что любовная коллизия в литературе сохраняет полностью или с редукцией элементов черты архетипической инвариантной конструкции; персонажи, образующие треугольник, наделяются функциями, свойствами и атрибутами первообразов.

Так, функции персонажа, который условно назван нами «погубитель», — вредительство, частным случаем которого является соблазнение, охлаждение, столкновение со «спасителем» и бегство. Он обладает противоречивым характером, что проявляется в контрастной портретной характеристике, гордыней (иногда богоотрицанием), всегда приходит с чужой стороны, красноречив, несет «объекту» гибель. Эти признаки персонажа связаны с тем, что его мифологический праобраз обитает в ином мире и актуализуется в случае нарушения запрета. Возможно, поэтому атрибутом персонажа-«погубителя» является дорога, в виде самостоятельного образа либо мотива пути; обычная дорога железная дорога, река — водная дорога. По словам А.Н. Афанасьева, фольклорному противнику приписывают «демонские свойства», способность «изменять свой страшный, чудовищный образ на увлекательную красоту юноши», пробуждать «в красавицах томительное чувство любви и вступать с ними в беззаконные связи»². В сказке эту роль играет змей, Кощей, чужеземный жених — противник героя. Главная его цель — насильственное овладение «объектом».

Функции персонажа, условно названного нами «объект», — нарушение запрета, увлечение, предчувствие, ощущение страха и

вины, болезнь, часто смерть. Его свойства: склонность к самопожертвованию, кротость, молчаливость, но одновременно сильный характер, особая портретная характеристика. Атрибуты: цветы, золото. В сказке объектом обычно становится царевна, младшая дочь купца, похищенная жена героя.

Функциями персонажа, условно названного нами «спаситель», являются спасение «объекта» от власти «погубителя», поединок с последним, вступление в брак с «объектом» или стремление к этому; свойствами: стационарность в пространстве, временное отсутствие активности, физическая или иная сила, застенчивость, «детскость». В сказке этот персонаж называют «героем» (В.Я. Пропп).

В наш первоначальный замысел входило показать, как традиционная сказочная схема видоизменяется в романе «Дворянское гнездо», при этом функциями и свойствами «объекта» наделяется мужской персонаж — Лаврецкий, а признаки «погубителя» и «спасителя» распределены соответственно между Варварой Павловной и Лизой. Такой вид сюжета встречается в народной волшебной сказке («Перышко Финиста — Ясна сокола»), где женский персонаж, в отличие от других форм «противника», действует не силой, а женскими чарами, колдовством. Но для русской литературы XIX века он мало характерен, поскольку в ней преимущественное внимание сосредоточено на герое-мужчине. Однако внимательный анализ тургеневского романа показал, что наличие нескольких сюжетных линий, в рамках которых образуется как минимум три «треугольника», приводит к причудливому смешению «ролей». Речь идет о любовных коллизиях

Варвара Павловна — Лаврецкий — Лиза,
Паншин — Лиза — Лаврецкий,
Лаврецкий — Лиза — «?»,

где персонаж, вынесенный на первую позицию, является «погубителем», на вторую — «объектом», на третью — «спасителем». Нетрудно увидеть, что Варвара Павловна и Паншин выполняют сходные функции, Лиза оказывается «спасителем» и дважды «объектом», а Лаврецкий — «объектом», «спасителем» и «погубителем». Трудно найти в русской литературе другое произведение, где привычная для фольклора и литературы схема так трансформировалась бы. Возможно, в этом заключается одна из причин уникальности «Дворянского гнезда», ведь в других произведениях писателя, в частности в романе «Рудин», этого не происходит.

Действительно, Варвара Павловна и Паншин маркированы как «чужие». Фамилия Варвары Павловны называется в романе по-французски, как и имя Паншина в устах Марьи Дмитриевны, одеты по-заграничному, приезжают издалека, с ними связан мотив пространственного перемещения. Они привыкли нравиться, но внутренне холодны и эгоистичны. Оба красноречивы: сказочный «погубитель» обычно обманывает объект, вводит в заблуждение, например просит воды, от которой обретает силу. Это свойство в литературе приобрело характер умения говорить много, красиво. Только «спаситель» может противостоять этому потоку-искушению, соблазну.

Как показывают наши наблюдения, во внешнем облике персонажей-«погубителей» сохраняются зооморфные или териоморфные рудименты. В Варваре Павловне есть что-то кошачье: «усталая походка», «замедленный, сладкий» голос³. Но наиболее отчетливо эти черты проявляются в портретном описании ее родителей: мать — «сморщенная и желтая женщина», «с беззубою улыбкою» и «пустым лицом», отец — с «маленькими глазками» и «измятыми щеками» (с. 44). Похожими характеристиками наделяется и отец Паншина: «сладкие глаза», «помятое лицо» и «нервическая дерготня в губах» (с. 14). Все эти приметы отсылают к амбивалентному первообразу, соединяющему эротические и танатологические черты.

Лаврецкий — жертва Варвары Павловны — после ее измены испытывает стыд, впадает в тоску и оцепенение, чувствует себя «на дне реки». Но одновременно он спасает Лизу от очевидно губительного для нее брака с Паншиным, сталкивается с «противником», один раз заочно, в разговоре с Лизой («мне кажется, сердца-то у него и нету» — с. 83), три раза при встрече: в последний раз Лаврецкий «разбил Паншина на всех пунктах» (с. 101).

При этом в Лаврецком реализуются некоторые признаки архетипического «погубителя»: родоначальник Лаврецких из Пруссии, сам он приезжает из Берлина (с «чужой» стороны, но не от туда, что Варвара Павловна, — этот мотив функционально объединяет персонажей, но семантически разделяет), склоняет Лизу поддаться чувству, встречается с ней в саду. Среди прочих символических значений сад и цветы ассоциируются с девичеством, чистотой и непорочностью. Свадебное деревце в обряде иногда называлось «сад». В свадебных песнях мотивы увядания, сломанной ветки, помятой листвы или травы означают утрату девичества (в эпизоде рыбной ловли Лаврецкий сидит на «наклоненном

стволе ракиты» (с. 80), а ленты на Лизиной шляпе — «немного помяты» (с. 83)). Сад — это общее пространство «погубителя» и «объекта». В сказке похищение царевны обычно происходит в саду в результате нарушения ею запрета (вспомним, как реагировала Марфа Тимофеевна на известие о ночном свидании Лаврецкого и Лизы).

Любовь Лизы спасает Лаврецкого от удара, нанесенного Варварой, но делает ее предметом соперничества Лаврецкого и Пانشина. Однако в Лизе в наименьшей степени проявляются признаки сказочного «спасителя»: она не вступает в конфликтные отношения с «погубителем»-Варварой, не стремится к браку с Лаврецким, предпочитая ему другого «жениха».

Наличие этого «жениха», обозначенного выше знаком «?», довершает переосмысление традиционной сказочной схемы, поскольку речь идет о символическом и мистическом «Женихе» — Христе, что сразу переводит роман Тургенева из любовного или социально-исторического плана в нравственно-философский. Лизина склонность к самопожертвованию — общее свойство женских персонажей в литературе, входящих в парадигму «объект», — приобретает религиозное значение и становится доминантой образа. В то же время этот условный жених наделяется чертами действующего лица — «спасителя»: «Христос становился ей чем-то близким, знакомым, чуть не родным» (с. 112). Отказ от чувственной любви в ситуации, когда «спаситель» — Христос, абсолютен. Это не просто трансформация сказочной модели — это ее полное смысловое разрушение.

Важное значение в этой связи приобретает такая деталь, как время ухода Лизы в монастырь, — весна. С одной стороны, оно имеет архаический смысл и восходит к мифологическим представлениям о зимнем похитителе Солнца и весеннем его освободителе⁴. Но с другой — во время Великого поста, охватывающего большую часть весны, нельзя вступать ни в какой брак, кроме брака с небесным «Женихом». Так сказочная любовь-брак, эмоционально дополненная в литературе, превращается в христианскую всеобщую любовь. И это неизбежно ведет к несостоятельности Лаврецкого и в парадигме «погубителя», и в парадигме «спасителя». Но это же определяет структурно-семантическую общность образов Лизы и Лаврецкого и мотивы, сближающие их. Оба — жертвы безнравственности и порочности общества и людей, «объекты» погубления. Лиза и Лаврецкий по отношению к

внешнему миру сюжетно и композиционно обретают статус двойников.

На функциональном уровне это проявляется в актуализации сказочного и обрядового мотива женского рукоделия/мужской физической силы. «Важнейшим символом мужского комплекса качеств была сила, женского — красота <...> В понятие девичьей красоты включался и наряд девушки»⁵, который она шила сама. Женское рукоделие ассоциировалось со счастливой любовью и замужеством. В литературных произведениях, как правило, мотив неоконченной или невыполненной женской работы символически связан с любовной драмой героев (например, «Гроза» А.Н. Островского). Физическая сила была показателем мужского статуса, мужской магии и власти, однако часто противопоставлялась правде⁶. В сказке сила является атрибутом и «погубителя», и «спасителя».

Еще одна деталь становится символической. Наши наблюдения показали, что поведение персонажей во многом определяется их фольклорно-мифологической «ролью». Лаврецкий в функции «объекта» «сидел на креслах, облокотившись на колена и положив лицо на руки» (с. 28). Лиза в разговоре с Паншиным «ничего не отвечала ему и, не улыбаясь, слегка приподняв брови и краснея, глядела на пол» (с. 28). Лиза — «спаситель» — смотрит в глаза Лаврецкому, Лиза — «объект» — опускает глаза. Эта деталь, объяснимая с точки зрения психологического состояния героини, находит подтверждение и в структуре свадебного обряда, где невеста до венчания молчит и прячет лицо. В эпизоде объяснения в саду Лиза «медленно взглянула» на Лаврецкого, «закрыла лицо руками» и «подняла взоры к небу» (с. 105). Движение взгляда Лизы будто переключает регистр, переводит ее в течение одного эпизода в разные ролевые парадигмы.

Находясь в роли «объекта», Лиза пассивна и даже безвольна (как полагается сказочному персонажу), но она одновременно «спаситель», то есть деятель. Мысль об активности, внутренней энергии Лизы высказал еще П.В. Анненков. Ее уход — не от слабости, а от силы. Полифункциональность Лизы делает ее центральным персонажем.

В литературе начала XIX века в центре внимания был тип погубителя. Это объясняется романтическими тенденциями и историческими факторами: интересом к демоническому, рефлектирующему или протестующему персонажу. Во второй половине века на первый план выдвигается «спаситель»: по художественному

значению он становится равным «погубителю», вызывает интерес писателя и читателя, утрачивает статичность и однозначность. Во многих произведениях «спаситель» самоценен и более сложен, чем «погубитель», как, например, Левин в романе Толстого. А в романе «Дворянское гнездо» акцент перемещен на «объект». Лиза с ее самоотречением и религиозностью противопоставляет Лаврецкому, утверждается идея о торжестве женского персонажа русской литературы над мужским, продолжая пушкинскую линию. Ответить, почему так происходит, в двух словах нельзя: это связано с писательской системой нравственных и художественных ценностей. Но поиск ответа может привести к очень интересным результатам и в сфере индивидуального метода и стиля писателя, и в вопросе о тенденциях литературного процесса и влияниях одного художественного опыта на другой.

Итак, в романе Тургенева происходит трансформация сказочной и литературной сюжетной модели, вплоть до «обращения» (термин В.Я. Проппа) — сохранения структуры с полной переменной смысла.

Включение литературных героев в архетипическую парадигму не только открывает в них связь с архаической традицией. Оно



*М.Г. Савина в роли Лизы.
«Дворянское гнездо». Спектакль
Александринского театра. 1894*

способствует типологизации персонажей, определению их места в системе образов произведения, демонстрации сложности и противоречивости характера Нового времени, обогащенного литературным опытом, по сравнению с фольклором. «Тургеневская идея амбивалентности человеческой природы исходила из общей русско-европейской мысли», — пишет И.А. Беляева⁷.

Герои Тургенева находятся в напряженном нравственном поиске, в ситуации выбора стратегии поведения. Они формируются и самоопределяются в ходе сюжетного движения. Тургенев вкладывает в традиционную модель новый смысл: противоречивость героя он объясняет социально-историческими причинами, неспособностью найти место в русской действительности и постоянной рефлексией. В сказке царица, нарушившая запрет, не испытывает стыда и раскаяния. Литературные же героини мучаются сознанием собственной вины: «В романном мире стыд является признаком духовности... своим по- и про-явлением как бы уравнивает неудержимый напор биолого-эгоистических стимулов», — писал известный исследователь эмоциональной жизни в литературе А.М. Буланов⁸.

«Спасители» Лаврецкий и Лиза противостоят «погубителям» Варваре Павловне и Паншину еще и как русские — варварам, преклоняющимся перед Западом. Они патриархальные дворяне, здоровое начало русской жизни. Архетипические признаки «спасителя» Тургенев обогащает свойством персонажа глубоко и серьезно задумываться о судьбе своей страны, о своем месте в обществе. Противник такого свойства лишен.

Выявление на уровне архепоэтики наличия двойников в романе позволяет характеризовать систему персонажей и некоторые принципы ее организации, а также композиционные приемы (сквозные и повторяющиеся мотивы).

Исследователи отмечают «сбивчивую жанровую терминологию у Тургенева»⁹. Предложенный подход дает дополнительные аргументы и в решении проблемы жанра тургеневских произведений: структурная и функциональная многослойность образов персонажей — свойство романа, а не повести.

Так традиционная народная культура становится своеобразным «кодом» литературы, включает литературное произведение в ассоциативное поле фольклора, усложняя характеристику персонажей, формируя глубинную перспективу, позволяя выявить в произведении универсальность и общечеловеческое звучание.

Примечания

- ¹ *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1987. С. 18.
- ² *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Мифы, поверья и суеверия славян: В 3 т. М.; СПб., 2002. Т. 2. С. 483.
- ³ Текст романа «Дворянское гнездо» цитируется по изданию: *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1981. Т. 6. С. 47. Далее при цитатах из этого произведения страница указывается в тексте работы в круглых скобках.
- ⁴ См.: *Афанасьев А.Н.* Указ. соч. Т. 2. С. 514; *Иванов В.В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихование. М., 2004. С. 606.
- ⁵ Мужики и бабы: Мужское и женское в русской традиционной культуре. СПб., 2005. С. 5–6.
- ⁶ Там же. С. 600–601.
- ⁷ *Беляева И.А.* Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М., 2005. С. 90.
- ⁸ *Буланов А.М.* Творчество Достоевского-романиста: проблематика и поэтика (Художественная феноменология «сердечной жизни»). Волгоград, 2004. С. 166.
- ⁹ *Батюто А.И.* Тургенев-романист // Избранные труды. СПб., 2004.

Б. Двилевич

Литва, Вильнюс,
Вильнюсский педагогический
университет

Особенности перевода на польский язык романа «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева

Цель статьи — рассмотреть на примере романа И. Тургенева «Дворянское гнездо»¹ некоторые проблемы, с которыми сталкивается переводчик, переводя художественный текст с русского языка на польский. Этот роман на польский язык переводился дважды. Первый перевод был сделан в 1886 году М. Новинским², второй — в начале 50-х годов XX века Е. Енджеевичем³, известным польским эссеистом, активным переводчиком произведений русской и советской литературы на польский язык.

В статье будет проведено сравнение степени приближения двух переводов к оригиналу на материале имен собственных (антропонимов), обращений к адресату и фразеологизмов. Следует отметить, что перевод М. Новинского современному читателю почти недоступен. Так, мне удалось обнаружить единственный экземпляр книги в библиотеке Вильнюсского университета. Перевод Е. Енджеевича издавался неоднократно, именно в этом переводе поляки читают «Дворянское гнездо». С точки зрения современного польского языка перевод М. Новинского несет на себе отпечаток языка XIX века. И, с одной стороны, язык перевода Новинского современен языку романа, а с другой стороны, он, несомненно, более архаичен, потому что здесь встречаются такие языковые особенности, как орфографические, фонетические, грамматические и лексические архаизмы, которые создают трудности в понимании текста для нынешнего читателя. Наверное, поэтому было решено сделать еще один перевод романа, так как версия М. Новинского уже в 50-х годах XX века считалась устаревшей.

Как известно, в процессе перевода происходит не просто замена одного языка другим. В переводе сталкиваются различные

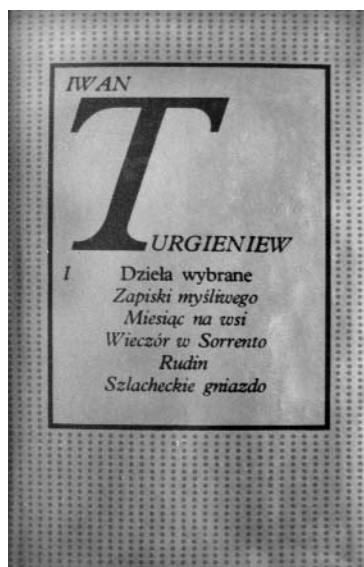
культуры, складывающиеся мышления, традиции, однако с помощью разнообразных приемов возможно приблизиться к оригиналу. Перевод художественного произведения всегда является своего рода реконструкцией, которая идет рука об руку с различными изменениями на многих уровнях произведения — на стилистическом, семантическом, культурном, эстетическом и т.д.⁴

Особое значение в переводе отводится именам собственным, в которых обычно содержится информация о территориальной и национальной принадлежности обозначаемых ими объектов⁵. Как правило, они только транскрибируются, но не переводятся, так как перевод может привести к потере национального колорита. С этой точки зрения особенности перевода антропонимов М. Новинским не поддаются какой-либо классификации и все им сделанное можно охарактеризовать как ономастический хаос. В тексте романа М. Новинский их и не транскрибирует (за малыми исключениями), и не переводит, а подбирает для русских имен собственных польские эквиваленты (вполне возможно, что в прошлых столетиях такая тенденция существовала), иногда же имя персонажа он подменяет, как это случилось с Шурочкой, в переводе названной Маней (*Mania*). Отчество, как может показаться на первый взгляд, переводчик не употребляет вообще, однако встречаются случаи, когда отчество он транскрибирует, а имя переводит, и в результате получается следующее: *Michał Piotrowicz Kołuczew* (Михал Пётрович Колычев), *Piotr Wasiljewicz Kołuczew*. Случаи, где Новинский не употребляет отчеств (таких примеров большинство), значительно отдалают перевод от оригинала. Вместо отчества переводчик вводит формы вежливого обращения «pan», «pani/panna» («panna» — форма обращения к незамужним женщинам), характерные для польского языка. В результате *Марфа Тимофеевна Пестова* предстает в польском тексте как *panna Marta Pestow*, *Варвара Павловна* — как *panna/pani Barbara*, *Елизавета Михайловна* — как *panna Elżbieta*, *Елена Михайловна* — как *panna Helena*, *Федор Иванович Лаврецкий* — как *pan Teodor Ławrecki*, *Федя* — как *Tosio* и т.д. Фактически происходит утрата национального своеобразия и полонизация персонажей и романного действия.

В этом аспекте перевод Е. Енджеевича гораздо больше соответствует оригиналу, потому что переводчик транскрибирует большинство имен собственных согласно существующим правилам (*Marfa Timofiejewna Piestowa*, *Warwara Pawłowna*, *Maria Dmitriewna*, *Fiodor Iwanyc Ławrecki*, *Fiedia*), что помогает читателю почувствовать особую атмосферу русской жизни и общества.

Вместе с тем здесь встречаются немногочисленные примеры использования польских эквивалентов имен, например, Гедеоновского переводчик называет *Sergiusz* (Сергиуш), Паншина — *Włodzimierz* (Влодимеж), Лемма — *Krzysztof* (Кшиштоф). Справедливости ради следует сказать: так же поступает и Новинский.

Одной из самых трудно преодолимых сложностей является перевод на польский язык форм обращений к адресату. Перед переводчиком возникает проблема сохранения формы русских этикетных обращений. В польском языке есть только две формы обращения к человеку в единственном числе: неофициальная «ты» и официальная «pan», «pani», в случае употребления которой невозможно обратиться к человеку на «ты», форма же обращения на «вы» отсутствует. Во всех случаях, когда в романе появляется местоимение «вы», переводчики вводят польскую форму «pan», «pani», «panna» (последнюю форму употребляет только М. Новинский) или «państwo», когда обращение адресовано и мужчинам и женщинам одновременно. Как эти особенности польского этикета отражаются в разных переводах? Чтобы показать разницу между двумя переводами, приведем пример. Прощальный диалог между Лаврецким и Лизой (глава XLIV) насыщен местоимения-



*Издание произведений
И.С. Тургенева на польском языке*

ми-обращениями «вы», в которые они вкладывают все оттенки и нюансы своих переживаний и чувств. Возникает очень напряженный эмоциональный подтекст:

— *Dowolny wy мной? — спросил он ее, понизив голос. — Вы слышали, что вчера произошло? <...>*

— *Договаривайте, прошу вас! — воскликнул Лаврецкий, — что вы хотите сказать?*

— *Вы услышите, может быть... но что бы ни было, забудьте... нет, не забывайте меня, помните обо мне.*

— *Мне вас забыть...*

На наш взгляд, перевод М. Новинского в данном случае ближе к тургеневскому тексту, потому что использованные им обращения сокращают дистанцию благодаря частому употреблению обращения «пан» с глаголами во втором лице единственного числа (*zapomnij pan... nie, nie zapominaj pan, pamiętaj o mnie!*). Подобные формы являлись нормой для польского языка конца XIX века, и они, по-видимому, в какой-то мере служили уменьшению степени официальности в отношениях между участниками разговора, а в данный эпизод вносят необходимую искру теплоты:

— *Czy pani zadowolona ze mnie? — spytał jej niższym głosem. — Pani słyszała, co wczoraj zaszło? <...>*

— *Niech pani dokończy, błagam panią, — zawołał Ławrecki. — Co pani chce powiedzieć?*

— *Usłyszysz pan z czasem, być może... lecz cokolwiek bądź się stanie, zapomnij pan... nie, nie zapominaj pan, pamiętaj o mnie!* (Со временем услышит пан, быть может... если что-то случится, забудь пан... не забывай, пан, помни обо мне!)

— *Miałbym panią zapomnieć?..*

Естественно, перевод перенасыщен обращениями «пан» и «pani», и, несмотря на старания переводчика, его вариант данного разговора в значительной степени лишен искренности и напряжения, и подтекст диалога становится менее драматичным. Однако надо признать, что на польском языке по-другому выразиться невозможно.

Перевод Е. Енджеевича почти ничем не отличается. Переводчик уже не мог воспользоваться моделью «“pan”, “pani” + глагол 2-го лица единственного числа», потому что в XX веке формы та-

кого типа расценивались как проявление невежливого обращения. Общеупотребительной нормой, которой воспользовался Е. Енджеевич, стала модель «“pan”, “pani” + глагол 3 лица единственного числа»:

— *Czy pani jest zadowolona ze mnie? — spytał zniżywszy głos. — Czy pani słyszała o tym, co się wczoraj stało? <...>*

— *Niech pani dokończy, błagam panią! — zawołał Ławrecki. — Co pani chce powiedzieć?*

— *Może pan usłyszyci... ale cokolwiek by się stało, niech pan zapomni... nie, niech pan nie zapomina o mnie, niech pan o mnie pamięta.* (Может, пан услышит... но что бы ни было, пусть пан забудет... нет, пусть пан не забывает меня. Пусть пан помнит обо мне.)

— *Ja miałbym o pani zapomnieć...*

Не менее сложным оказался перевод личных имен в обращениях. Показателен пример имени «Лиза». Переводчики по-разному решают проблему перевода этикета обращений.

— *Я вам во всем готов повиноваться, Лизавета Михайловна <...>*

— *Лиза, — начал было Лаврецкий* (Т., 148).

В переводе Енджеевича в этих репликах благодаря форме «Лиза» сохраняется эмоционально-психологическая окраска:

— *Jestem gotów spełnić wszystko, czego pani sobie życzy, Jelizawieto Michajłowno <...>*

— *Lizo... — zaczął Ławrecki* (Е., 831–832).

Новинский в этом эпизоде, как и в большинстве случаев, не старается сохранить дух оригинала:

— *We wszystkim gotów jestem być pani posłuszny, panno Elebieto <...>*

— *Panno Elebieto — zaczął Ławrecki* (Н., 241).

Но в некоторых диалогах он употребляет форму «Лиза» (так обращаются к ней Марья Дмитриевна, Марфа Тимофеевна и конечно же Лаврецкий):

— *Лиза! — сорвалось едва внятно с его губ. <...>*

— *Лиза! — повторил Лаврецкий громче и вышел из тени аллеи* (Т., 104–105);

— *Liza!* — *mimowoli zawołał ledwo dostyżalnym głosem.* <...>

— *Liza!* — *powtórzył Ławrecki głósniej i wyszedł z cienia alei* (Н., 203).

Следующее обстоятельство связано с тем, что некоторые номинации очень трудно, а точнее, даже невозможно передать на польском языке. В нашем случае это касается форм обращения, распространенных в русском быту, таких как *мать моя*, *мамушка*, *батюшка*, *отец мой*, *голубушка*, которые, по словам Даля, выражая уважение к адресату, при этом имели оттенок дружеского или даже фамильярного отношения⁶. Эти обращения служат воссозданию колорита эпохи, вводят читателя в атмосферу семейных, дружеских отношений, бытовой жизни русских людей. Как с этой задачей справляются переводчики?

Они не могли перевести *батюшка*, *отец мой* дословно. В польском языке со словами *ojczulek*, *ojciec* можно обратиться к отцу, к мужу (обращение имеет разговорный оттенок), довольно редко — к мужчине вообще, в том числе к более молодому, чем говорящий, поэтому переводчики искали выход, подбирая замену. Предположим, что переводчик, желая передать оттенок отношений в вопросе: *Да ты не сочиняешь, отец мой?* (Т., 11) — мог бы написать: *Czyś ty jednak sam nie zmyślił tej nowiny, ojciec mój?* Однако подобный перевод был бы просто невозможен в силу того, что на польском языке такое обращение употребляется только по отношению к священнослужителю и к Богу.

М. Новинский и не ставил перед собой задачу хоть в какой-то степени передать русское своеобразие номинации, что, в свою очередь, лишает польского читателя возможности уловить эмоционально-смысловые тонкости обращения русских друг к другу. Обращения *батюшка*, *отец мой* он переводит словосочетаниями: *łaskawy pan* (ласковый пан), *szanowny pan* (уважаемый пан), например:

Да ты не сочиняешь, отец мой? (Т., 11) // *Czy łaskawy pan tylko nie komponujesz czasem?* (Н., 118)

Это ты, батюшка, оттого говоришь, что сам женат не был (Т.11). // *Szanowny panie, mówisz tak, bo sam nie byłeś żonaty* (Н., 118).

Е. Енджеевич искал выход из этой сложной языковой ситуации; к обращениям *батюшка*, *отец мой* он подобрал эквиваленты: *kochaneczek* и (гораздо реже) *mój kochany*. Это мы видим на

примере слов Марфы Тимофеевны, обращенных к Гедеоновскому, к которому она не питала дружеских чувств:

Да ты не сочиняешь, отец мой? (Т., 11) // *Czyś ty jednak sam nie zmyślił tej powiny, kochaneczku?* (Е., 690)

Однако в обращении *kochaneczki* не чувствуется пренебрежения и иронии, которые есть в русском *отец мой*. В польском варианте Марфа Тимофеевна беседует с Гедеоновским очень дружелюбно.

При переводе форм *мать моя*, *матушка* сталкиваемся с такой же ситуацией, обусловленной польским этикетом: обращение в форме *mateczka*, *matka moja* возможно и к матери, и к собственной жене, и к женщине старшего возраста, чаще всего деревенской, но в дворянской среде так обращаться не могли. Новинский идет по пути наименьшего сопротивления и использует универсальные эквиваленты обращений: *moja droga* (моя дорогая), *panna moja* (барышня, девушка моя), например:

— *О чем ты это?* — *спросила она вдруг Марью Дмитриевну.* — *О чем вздыхаешь, мать моя?* (Т., 8) // *Co ci jest? — spytała nagle panią Maryę.* — *Czego wzdychasz, moja droga?* (Н., 116)

— *А ты мне лучше скажи, кто тебя научил свидания по ночам назначать, а, мать моя?* (Т., 122) // *Ty mi lepiej powiedz, kto cię nauczył schadzki tiewać po nocach — he? moja panno?* (Н., 217)

В переводе Е. Енджеевича формы *мать моя*, *матушка* заменяются обращением *kochaneczka*:

— *О чем ты это?* — *спросила она вдруг Марью Дмитриевну.* — *О чем вздыхаешь, мать моя?* (Т., 8) // *O czym zmyśliłaś się, kochaneczko?* — *spytała nagle Marię Dmitriewnę.* — *Czemu tak wzdychasz?* (Е., 688)

— *Что это у тебя, никак седой волос, мать моя? Ты побрани свою Палашку. Чего она смотрит?* (Т., 10) // *Czy mi się zdaje, czy też naprawdę pokazują ci się siwe włosy, kochaneczko? Powinnaś dobrze zbruzczyć swoją Pałaszkę. Dlaczego nie uważa?* (Е., 689)

Эти примеры свидетельствуют, что в обоих переводах исчезают оттенки личного отношения, например ирония, высокомерие. А ведь у Марфы Тимофеевны обращение *мать моя* имеет множество оттенков, например по отношению к Лизе (глава XXXVIII)

в нем выражается материнская забота и тревога, желание предостеречь, сердечное участие.

В некоторых случаях решению переводчиков трудно найти объяснение. Иногда обращения вообще не переводятся, и тогда в польском варианте они звучат более жестко. С другой стороны, переводчиков трудно упрекнуть в подобном решении, поскольку дословный перевод бывает невозможен:

— *Укого ты это выучилась, **мать моя**...* (Т., 121) // *Ale od kogo ty się nauczyłaś tego...* (Н., 217) // *Ale kto cię tego nauczył...* (Е., 804)

Но когда они хотят передать участие Марфы Тимофеевны в судьбе Лизы, то вынуждены вновь в том же диалоге употребить *moja ranna* либо *kochaneczko* как эквивалент *мать моя*:

— *А ты мне лучше скажи, кто тебя научил свидания по ночам назначать, а, **мать моя**?* (Т., 122) // *Ty mi lepiej powiedz, kto cię nauczył schadzki miewać po nocach — **he? moja ranno?*** (Н., 217)

— *А-а! Так вот как, **мать моя**: ты свидание ему назначила, этому старому греховоднику, смиреннику этому?* (Т., 122) // *А, а! Więc tak, **moja ranno**, naznaczamy schadzki temu staremu obłudnikowi, co udaje niewinnego baranka?* (Н., 217) // *А-а! To takie sprawy, **kochaneczko?** Wyznaczałaś schadzkę temu staremu grzesznikowi, temu obłudnikowi?* (Е., 804)

Вообще, для польского языка такие формы обращения, как *kochaneczek* и *kochaneczka* нехарактерны, в них ощущается некая искусственность, они в польском языке почти не встречаются. Эти слова образованы при помощи уменьшительных суффиксов от существительных *kochanek* и *kochanka*, которые в современном польском языке имеют значение «любовник, любовница», однако в языке XVI–XVIII веков, а также еще в XIX веке эти слова употреблялись в значении «любимец, любимица, любимый человек»⁷. Примеры их употребления в таком значении мы находим у А. Мицкевича⁸. Вероятно, поэтому Е. Енджевич решил, что *kochaneczek* и *kochaneczka* в значении, типичном для XIX века, являются синонимами для *mój kochany*, *moja kochana* и подходят для перевода тургеневских обращений. Однако нам неизвестны примеры их употребления в польском языке XVIII–XIX веков. Словосочетания *łaskawy pan*, *szanowny pan*, использованные Новинским, думается, лучше передают иронию автора по отношению к

данному герою, чем *kochaneczek*. Они более удачны и экспрессивны. В этом контексте слова *łaskawy*, *szanowny* в соединении с формой *pan* приобретают высокомерно-пренебрежительный оттенок, а ведь таков и был замысел писателя.

Ни М. Новинский, ни Е. Енджеевич вообще не переводят слова *голубушка*, просто пропускают его в тексте, несмотря на то что в польском языке слова *gołąbek*, *gołąbka* (ласкательно о ком-то близком, дорогом, а также о ком-то очень добром) употребляются и по сегодняшний день (хотя уже с оттенком устаревшего слова), а в XIX веке эти слова были семантически нейтральны.

— *На мать ты свою похож стал, на голубушку*, — *продолжала она* (Т., 27) // *Do matki twej zrobieś się podobny — mówiła dalej* (Н., 132; *на мать свою стал похож — говорила далее*) // *Zrobieś się podobny do swojej matki — ciągnęła dalej* (Е., 707; *похож стал на свою мать — продолжала далее*).

Яркой особенностью стиля романа является обилие фразеологизмов, которые позволили Тургеневу очень точно характеризовать персонажей, создавать иронические и комические описания и даже острить. Чтобы сохранить смысловое, эмоционально-экспрессивное и функционально-стилистическое содержание, переводчик должен был стремиться к точному переводу фразеологизма фразеологизмом. Оба перевода содержат немало примеров, когда русский фразеологизм переводится идентичным польским, имеющим то же значение, ту же стилистическую окраску и лексико-грамматический состав, что обусловлено сходными условиями жизни и быта наших народов, общностью культурно-исторических факторов⁹. Например:

— *А ты теперь, мой батюшка, на ком угодно зубки точи, хоть на мне* (Т., 11) // *A łaskawy pan możesz sobie teraz na kim chcesz zęby ostrzyć, choćby na mnie* (Н., 118) // *Możesz sobie teraz, kochaneczku, ostrzyć ząbki na kim chcesz, nawet na mnie* (Е., 691).

— *Она слыла чудачкой, нрав имела независимый, говорила всем правду в глаза* (Т., 8) // *Ciotka uważana była za dziwaczkę; charakter miała niezależny, mówiła wszystkim prawdę w oczy* (Н., 116) // *Słynęła jako dziwaczka, charakter miała niezależny, mówiła wszystkim prawdę w oczy* (Е., 688).

— *...Голова вся седая, а что рот раскроет, то солжет или насплетничают* (Т., 10) // *...Głowa siwa, a co usta otworzy, to skłamię*,

albo plotkę puści (Н., 117) // *...Głowę ma siwą, a co usta otworzy, to skłamię albo naplotkuje* (Е., 689).

Okazało się, что у Михалевича гроша за душой не было (Т., 77) // *Okazało się, iż Michalewicz grosza przy duszy nie miał* (Н., 178) // *Okazało się, że Michalewicz nie miał grosza przy duszy* (Е., 760).

Встречается немало примеров, когда переводчики не находят в польском языке полного фразеологического эквивалента, но стараются найти фразеологизм, сходный по семантике и эмоциональным характеристикам. Это позволяет воссоздать не только смысл фразеологической единицы русского языка, но и ее эмоционально-стилистическую окраску:

— *Да вот он, кстати, легок на помине* — *прибавила Марфа Тимофеевна, глянув на улицу* (Т., 10) // *Ale otóż i on, o wilku mowa, a wilk tuż* — *dodała panna Marta spojrzawszy na ulicę* (Н., 117) (о волке речь, а волк тут) // *Proszę o wilku mowa, a wilk tuż* — *dodała Marfa Timofiejewna spojrzawszy na ulicę* (Е., 689).

— *Вчера у Беленициных он* (Гедеоновский. — Б.Д.) *обыграл меня в нух* (Т., 16) // *Wczoraj u państwa Bielenicyn zgrał mnie do szczętu* (Н., 122; обыграл до последнего остатка; в старопольском языке *szczęt/szczętu* — крошка, остаток) // *Wczoraj u Bielenicynów ograł mnie do szczętu* (Е., 696).

— *Марья Дмитриевна в нем души не чаяла* (Т., 16) // *Maria Dmitriewna po prostu świata za nim nie widziała* (Е., 695; света не видела). М. Новинский в этом случае не искал сходного по семантике фразеологизма и передал его значение свободным словосочетанием: *Pani Marya zachwycona nim była* (Н., 122; была им восхищена).

Вместе с тем имеются примеры, когда переводчики почему-то не используют имеющиеся в польском языке фразеологические эквиваленты, а переводят русские фразеологизмы свободными словосочетаниями. Так, при переводе фразеологизма *держат в черном теле* — «плохо кормить и одевать, сурово обращаться с кем-то» (*...держал и сестру и тетку в черном теле* (Т., 1)) переводчики предпочли воспользоваться описанием:

...despotycznie rządził siostrą i ciotką (Н., 115; деспотично управлял сестрой и теткой) // *...ze swoją siostrą i ciotką źle się obchodził* (Е., 687; со своей сестрой и теткой плохо обходился),

хотя в польском языке можно найти сходный по семантике и эмоциональным характеристикам фразеологизм *trzymać w ryzach* («держать в повиновении (послушании)»), в старопольском языке *ryza* — «строгая мера, умеренность»).

Что касается непереводимых языковых единиц, то в этих случаях переводчики и не стремились искать какой-то иной выход, кроме замены фразеологизма описанием. Так, фразеологизм *думать думу* («всецело предаться думам, размышлению, погрузиться в думы, мысли») не имеет эквивалентного народно-поэтического выражения в польском языке:

Pogasiw świecku, on długo gładel wokrug siebie i думал niewesелую думу (Т., 63) // *Zgasiwszy świecę, długo patrzył dokoła siebie i niewesołe myśli płynęły w jego głowie* (Н., 165; невеселые мысли плавали в его голове) // *Zgasiwszy świeczkę długo patrzył w koło i niewesołe myśli przychodziły mu do głowy* (Е., 745; невеселые мысли приходили ему в голову).

Другой пример — в предложении *Скрепя сердце решил он переехать в Москву на дешевые хлеба* (Т., 46). Фразеологизм *скрепя сердце* имеет эквивалент *z bólem serca*, который и появляется в обоих переводах, но фразеологизм *на хлеба* невозможно перевести подобным польским фразеологизмом, и приходится ограничиваться лишь описанием:

— *Z bólem serca postanowił przenieść się do Moskwy dla większej taniości i utrzymania* (Н., 149; на большую дешевизну и проживание) // *Z bólem serca postanowił przenieść się do Moskwy, gdzie utrzymanie było tańsze* (Е., 726; на более дешевое житье).

А как перевести такое предложение: *Москва — город хлебосольный, рада принимать встречных и поперечных, а генералов и подавно* (Т., 46)? В нем писатель употребляет просторечные, эмоционально сильно окрашенные конструкции, при переводе которых стилистический потенциал очень снижается, потому что переводчики вводят семантически нейтральную лексику, не находя в польском языке эквивалентов этим лексическим единицам:

Moskwa, miasto wielce gościnne, rada przyjmować każdego, a najbardziej generała (Н., 149; Москва город очень гостеприимный, ра-

да принимать каждого, особенно генерала) // *Moskwa jest miastem gościnnym, chętnie przyjmuje każdego, tym bardziej generała* (Е., 726; Москва город гостеприимный, принимает каждого, особенно генерала).

Непреодолимыми для переводчиков оказались также такие устойчивые сочетания, как, например, *беднячок-русачок, жутье-бытье*:

...униженно, беднячком-русачком поклонился своим родственникам (Т., 33) // *...pokornie, jak biedak, uklonił się aż do ziemi swym krewnym...* (Н., 138; униженно, как бедняк, поклонился своим родственникам аж до земли) // *pokornie, jak biedny szaraczek pokłonił się swym krewnym do nóg...* (Е., 713; униженно, как бедный зайчик, поклонился своим родственникам в ноги).

...глушь и копоть степного жутье-бытье его оскорбляли (Т., 30) // *...głuche i ciasne życie stepowe na każdym go kroku raziło* (Н., 135; глухая и ограниченная степная жизнь на каждом шагу его поражала) // *...odludzie i ciemnota stepowej egzystencji były dla niego trudne do zniesienia* (Е., 710; он тяжело переносил безлюдье и темноту степной экзистенции).

Можно заметить, что иногда попытки переводчиков справиться с вставшей перед ними задачей приводят к курьезам.

Рассмотренные нами примеры показывают, что варианты перевода предложений с фразеологическими единицами весьма схожи. Отсутствие в польском языке фразеологизмов, похожих по значению на русские, приводит к утратам в передаче тонкой иронии, к потере качества образности, тональности повествования, обеднению сочности и выразительности тургеневского языка. Перевод становится нейтрально-плоским, и ощущение «русскости» окончательно пропадает. Однако значение фразеологизмов уходит корнями в толщу культурной жизни, и нет ничего странного в том, что переводчикам подчас недоступно знание всех смысловых нагрузок какого-либо устойчивого выражения, и в этом случае они бессильны.

Несомненно, переводчики стремились к сохранению атмосферы данного романа, и в поисках удачных решений избирали различные техники перевода. Краткий анализ и сравнение двух переводов в аспекте имен собственных, обращений к адресату и фразеологизмов позволяет нам прийти к определенным выводам.

Невозможно однозначно ответить, в каком из переводов исследуемые частные проблемы решены лучше. Употребление Е. Енджевичем имен собственных (антропонимов) в форме, характерной для русской культурной традиции (транскрибирование имени, отчества и фамилии), несомненно, приближает его вариант перевода к оригиналу. М. Новинский, как уже было сказано, в этом случае ищет для русских антропонимов польские эквиваленты и почти не употребляет отчеств. При таком подходе, т.е. полонизации антропонимов, читатель лишается возможности узнать разницу между польскими и русскими именами собственными, почувствовать атмосферу русского культурного пространства, которую формируют эти языковые единицы.

Переводчики старались употреблять русские формы обращения к адресату согласно польскому этикету общения. Форму «вы» передавали при помощи слов «pan», «pani» «panna» или «państwo» в зависимости от адресата. Если в функции обращения появлялось имя и отчество, то М. Новинский вместо отчества вводил формы «pan», «pani» «panna», а Е. Енджевич сохранял форму оригинала. Номинации *мать моя, матушка, батюшка, отец мой* доставили переводчикам много трудностей. С этой задачей лучше справился М. Новинский. Для польского слуха формы *szanowny pan, łaskawy pan, moja droga, droga panno* звучат естественнее, чем обращения *kochaneczek, kochaneczka*, которыми воспользовался Е. Енджевич. Русским фразеологизмам оба переводчика старались подыскать их польские эквиваленты; однако не всегда это было возможно, принимая во внимание разницу в обычаях и культуре наших народов.

Таким образом, следует признать, что именно достоинства языка Тургенева — пластичность образности, музыкальность, точный выбор языковых средств, лексическое богатство языка XIX века — и определяют высокий уровень задач, которые приходится решать переводчику его текстов.

Примечания

- ¹ *Тургенев И.С.* Дворянское гнездо // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1981. Т. 6. Цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием в тексте работы первой буквы фамилии автора и номера страницы.
- ² *Turgieniew J.* Wybór powieści (Rudin, Gniazdo szlacheckie) / Poprzedzony wstępem krytycznym Jerzego Brandesa; przekład M. Nowińskiego. Warszawa, 1886. Цитаты из перевода приводятся по этому изданию

с указанием в тексте работы первой буквы фамилии переводчика (Н.) и номера страницы. К сожалению, каких-либо сведений о переводчике найти не удалось.

- ³ *Turgieniew I.* Dzieła wybrane (Zapiski myśliwego, Miesiąc na wsi, Wieczór w Sorrento, Rudin, Szlacheckie gniazdo): W 3 t. Warszawa, 1981. Т. 1. Цитаты из перевода приводятся по этому изданию с указанием в тексте работы первой буквы фамилии переводчика (Е.) и номера страницы.
- ⁴ См. об этом: *Pieńkoś J.* Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki. Kraków, 2003. S.77–84.
- ⁵ См. об этом: *Виноградов В.С.* Перевод: Общие лексические вопросы. М., 2004. С. 152.
- ⁶ См.: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978–1980.
- ⁷ *Długosz-Kurczabowa K.* Nowy słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa, 2003.
- ⁸ Она mu z kosza daje maliny, / A on jej kwiatki do wianka; / Pewnie **kochankiem** jest tej dziewczyny, / Pewnie to jego **kochanka** (*Mickiewicz A.* Świtezianka // *Mickiewicz A.* Wybór poezyj: W 2 t. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1974. Т. 1. S. 116).
- ⁹ Значение и лексический состав фразеологических единиц (русских и польских) сверен с материалами следующих словарей: Фразеологический словарь русского языка. М., 1967; *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978–1980; *Skorupka S.* Słownik frazeologiczny języka polskiego: W 2 t. Warszawa, 1974.

А.А. Малышев, Е.А. Щеглова

Санкт-Петербург,
Санкт-Петербургский
государственный университет

Функциональные типы персонажей как выражение структуры трех первых романов И.С. Тургенева

В тургенеvedении отчетливо выделяются два направления типологизации героев романов. К первому, направленному на углубленное понимание проблемы человека в творчестве Тургенева, можно отнести работы Д.Н. Овсяннико-Куликовского¹, Л.З. Зельцера (в отношении «Дворянского гнезда»)², И.В. Ивакиной³ и отличающуюся последовательностью и глубиной разработки вопроса монографию В.М. Марковича⁴. Ко второму, целью которого является выведение общей структуры романов, мы отнесем обстоятельную попытку В.В. Гиппиуса⁵ создать общую схему композиции тургеновского романа. Схема эта, однако, построена через личность героя, через его мировосприятие, что в совокупности с введением в круг рассмотрения сразу всех романов обуславливает ее разветвленность (12 типов действующих лиц) и наличие в ней ряда лакун, в связи с чем подчас недооценивается роль некоторых персонажей. В пределах романа «Накануне» подобную классификацию на основании отношения героев к музыке проводит А.А. Бельская⁶.

Мы хотели бы представить свою типологию героев, показывающую общность структуры для трех первых романов Тургенева: «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне». Кажется очевидным, что среди всего корпуса тургеновских романов они наиболее связаны общей схемой. Доказательством может служить хотя бы то, что именно они объединены образом «тургеновской девушки» (Наталья, Лиза, Елена). Одинцова, главная героиня романа «Отцы и дети» (обычно его принято рассматривать вместе с тремя названными), уже не может быть отнесена к этой группе, о чем писал еще Д.И. Писарев⁷ и что повторила И.В. Ивакина. При этом

наиболее сильная связь присутствует между первыми двумя романами; для «Накануне» приходится делать некоторые оговорки.

Мы выделяем три группы персонажей: первого ряда, второго ряда и фон. В группу **персонажей первого ряда** входят главные герой и героиня — это центр повествования.

*Главный герой*⁸ (Рудин, Лаврецкий, Инсаров) — это человек, всегда новый для общества, которое существует до его появления. Причем их слияния не происходит, т.к. личностное развитие героя совершается вне этого общества; если для любого члена уже сложившегося общества оно является неким фоном, на котором он существует, то состояние героя в данном случае может быть охарактеризовано как внефоновое одиночество. Герой характеризуется не только в настоящем нарративного времени, но и в прошлом: дается обширная ретроспекция. Рудин и Лаврецкий схожи не только по возрасту, но и по своей «недоразвитости»: первый не создан для полноценной просветительской деятельности и активного проведения в жизнь (в т.ч. и личным примером) тех идеалов, о которых он говорит, второй — для полноценной светской жизни с ее манерами поведения, поскольку получил принципиально иное воспитание, нежели того требует привилегированное общество⁹. При этом Рудин искренне верит в свою одаренность и не стесняется становиться центром общества (в письме к Наталье он прямо говорит: «мне природа дала много»), Лаврецкий же скромн, подчас застенчив и не стремится занимать не свое место, что во многом объясняется его склонностью к самоанализу и стремлению отдавать себе отчет в происходящем. В судьбе обоих наступают моменты, когда неожиданное событие показывает их духовную нестабильность и неуверенность в себе. Так, Рудин оказывается теоретиком, не готовым к подтверждению слов делом, т.к. при столкновении с реальными житейскими ситуациями он пасует перед ними. Так, он приходит в замешательство при появлении в поместье Ласунской хорошо знающего его Лежнева, не находит ответа на слова Волынцева о деспотизме умных людей, оскорбляет своим поведением решимость Натальи идти в любви до конца, и в каждом случае его положение становится все более шатким. Лаврецкий не только не готов к измене жены, но и поддается Варваре Павловне при ее появлении¹⁰, во всем принимая разрушительное воздействие этого появления: отдает ей родовое имение Лаврики, сам оставаясь в Васильевском, устраивает ее жизнь в соответствии с ее желаниями, позже уезжает в Москву, т.е. бежит от нее, как ранее бежал из Парижа. О люб-

ви Лаврецкого и Лизы А.А. Григорьев верно заметил, что даже когда новое чувство, более сильное и глубокое по сравнению с влюбленностью в Варвару Павловну, чистое и осознанное, захватило Лаврецкого и наполнило его душу новым светом, когда он уже прекрасно знал сущность своей жены, — одного ее появления хватило, чтобы разбить этот новый мир без попыток противодействия с его стороны¹¹. Кроме того, в жизни Рудина и Лаврецкого особую роль играет театр: Рудин похож на актера (см. описание его выступлений в юношеском кружке и в доме Ласунской), Лаврецкий встречается в театре будущую жену, поведение которой впоследствии оказывается насквозь пронизано театральностью. Наконец, в отношениях Рудина с Натальей и Лаврецкого с Лизой имеет место следующий нюанс: на протяжении всего романа Наталья обращается к Рудину по имени-отчеству, а в разговоре на плотине называет его по фамилии: «Вы ли это? Вы ли это, Рудин?», Лиза также в решающий момент (объяснение после приезда Варвары Павловны) обращается к Лаврецкому по фамилии: «Нет... нет, Лаврецкий, не дам я вам моей руки» (правда, позже она еще дважды назовет его Федором Ивановичем).

Инсаров, сочетая в себе скромность Лаврецкого и активность Рудина, стоит на ступень выше каждого из них: по сравнению с Рудиным — поскольку, не стараясь нарочито этого показать, он много знает и реально помогает не только словом, но и делом (к нему едут за советом, он составляет грамматику и проч.) и он может повести за собой Елену, не боясь гнева ее родителей и своей личной ответственности; по сравнению с Лаврецким — поскольку его принципы неизменны и даже любовь не может их изменить (примечательно, что его последние слова обращены к Болгарии, а не к Елене: «Прощай, моя бедная! Прощай, моя родина!»).

Главная героиня (Наталья, Лиза, Елена), в отличие от героя, как личность развивается внутри описываемого общества. Более того, если говорить только о Наталье и Лизе, они вообще никак не выделены из среды до появления в доме героя. Вначале возникает имя при перечислении детей хозяйки дома, затем появляется (но не выделяется автором) сама героиня, и только после приезда героя этот образ начинает развертываться; несколько позже дается ретроспекция, откуда мы узнаем, как мало героиня была связана со средой (через описание отношений с матерью). В случае Елены все несколько сложнее: здесь на первых страницах происходит подмена главного героя, читатель может предположить, что им будет Берсенеv, но затем появляется Инсаров. Эф-

факт подмены усиливается тем более, что нарушается обычная логика, и раскрытие образа Елены происходит именно после появления Берсенева (тогда же дается ретроспекция героини). В жизни всех рассматриваемых главных героинь присутствует мотив ухода от общества, но у каждой он реализуется по-своему: Наталья хочет уйти с Рудиным, но в итоге выходит замуж за Волынцева, Лиза уходит в монастырь, Елена готова идти с Инсаровым на край света и покидает Россию, чтобы никогда не вернуться назад (в этом окончательном уходе она схожа с Лизой, с той лишь разницей, что место, в которое ушла Лиза, в романе названо, а Елена исчезла в неизвестном направлении). Поступательно развиваются отношения главных героев: Рудин и Наталья расстались бесплотно, у Лаврецкого и Лизы остался поцелуй, Елена отдалась Инсарову и стала его женой.

Мы упоминали выше об обществе, являющемся пространством для развития действия романа. Как раз его и составляют **персонажи второго ряда**.

Центр общества — это мать главной героини, хозяйка дома (Ласунская, Калитина, Стахова), где собираются его члены. Для первых двух романов количество совпадений в характеристиках



*Рудин. Илл. к роману И.С. Тургенева «Рудин».
Худ. В.В. Домогацкий. 1966*

Ласунской и Калитиной впечатляет: описание молодости, мужа, положения в данный момент повествовательного времени (вдова, хороший дом). Кроме того, здесь работает тот же принцип подмены, который мы упоминали, когда говорили выше о Берсенева. До момента появления героя очевидным «лидером» повествования является именно хозяйка дома. Именно поэтому мы и называем этот тип *ложным центром*. Стахова не стоит так очевидно на этой позиции из-за роли Берсенева, но она хозяйка дома, а ее муж ей изменяет и редко появляется дома («вдова»). Таким образом, подмена двойная, эффект усиливается.

Другим членом общества является *претендент* на руку главной героини (Волынцев, Паншин, Курнатовский). При всей разнице личностных качеств перечисленных персонажей функциональное единство очевидно: претендент (для первых двух романов) находится рядом с героиней до появления героя при ее равнодушном благоволении¹². При соприкосновении с героем он оттеняет личность последнего во всех трех романах. Несколько иное положение у Курнатовского, он появляется в повествовании после Инсарова, но роль его сопоставима: он является официальным женихом Елены.

Как претендент противопоставлен герою, так антиподом героини является *второй женский персонаж*. В меньшей степени это касается Липиной (она, как и Наталья, положительна, но противопоставлена «отсутствием характера»), в большей — жены Лаврецкого (резкий контраст ее безнравственности и лживости с глубоким религиозным чувством Лизы) и Зои (совершенно теряется на фоне Елены). Во всех трех случаях не дается ретроспекция. Липина и жена Лаврецкого, кроме того, даже со временем не теряют привлекательности: пополнившая за два года Липина все еще мила, жена Лаврецкого сохранила девичью фигуру (далеко не факт, что даже в момент сцен объяснения между супругами перед нами исключительно авторское ее описание).

Интересную группу представляют собой *индикаторы*, названные нами так по выполняемой ими функции: они являются «лакумовыми бумажками» для всех персонажей романов. В каждом случае мы обнаруживаем по два героя с этой функцией: основного и дополнительного. Основными являются Лежнев, Лемм и Шубин. Два первых описаны в романах как «чудаки» с несколько неопрятной внешностью. Шубина и Лемма объединяет их творческий потенциал (о роли художника в «Накануне» см. у А.А. Бельской¹³) и влюбленность в главную героиню. К дополни-

тельным относятся Басистов, Пестова и Берсенов. Басистов и Пестова — герои практически без ретроспекции (важно их настоящее), у каждого из них по два «спутника» (дети у Басистова, Шурочка и Настасья Карповна у Пестовой). Все «индикаторы» описывается как люди порядочные и тяготеющие к полю героя.

Тяготеют к нему и персонажи, относящиеся к типу *знающий друг* (Лежнев, Михалевич, Берсенов). Все трое — университетские товарищи главных героев, следовательно, знают о событиях их молодости, об этапах их духовного развития: они характеризуют главного героя. Их роль сопоставима с ролью индикаторов (в случае Лежнева два типа совмещены в одном персонаже — Берсенове), но друзья дают оценку только герою. Лежнев двояко относится к Рудину: критически говорит о нем и сочувствует ему, тогда как Михалевич дружески обвиняет и вызывает на спор Лаврецкого, а Берсенов переживает за Инсарова. Здесь Михалевич — единственный, кто не образует некое подобие любовного треугольника (любящий Липину Лежнев — заинтересовавшаяся Рудиным Липина¹⁴ — нейтральный по отношению к Липиной Рудин; треугольник Елена — Инсаров — Берсенов в пояснении не нуждается¹⁵).

Следующие типы не играют такой важной роли в повествовании, как предыдущие: они просто члены описываемого общества и функция их ограничена деятельностью внутри него. Первым таким типом является *светский человек* (Пандалевский, Паншин, в «Накануне» эта позиция пуста, хотя в молодости им мог бы оказаться Увар Иванович). Положение Паншина осложняется тем, что эта роль для него является дополнительной (главная — претендент на руку главной героини), но, тем не менее, общие черты выделить можно: оба находятся под покровительством «ложного центра», развлекают общество, посредственно играют на фортепьяно. При этом внутренняя сущность этого типа меняется: откровенного нахлебника Пандалевского («Рудин») сменяет приезжающий в гости утонченный Паншин («Дворянское гнездо»).

Подобным типом является *комический персонаж* (Пигасов, Гедеоновский, Увар Иванович). Всех троих объединяет статичная модель поведения: в каждой следующей сцене с их присутствием они действуют так же, как в предыдущей, образ не претерпевает этапов развития. Все они в зоне притяжения «ложного центра», как и светские люди.

Фон представляют дети, слуги, болгары в «Накануне»; среди них есть и описанные чуть подробнее, и существующие только

как имена, но они не играют иной роли, кроме роли фона, обрамляющего общество, но не входящего в него.

При всей условности представленной нами схемы она показывает общность структуры трех первых романов, позволяет углубить представление о повествовательных законах, ими управляющих. Мы видим, что наибольшее количество совпадений происходит на позициях «главных героев», «ложного центра» и «второй героини». Вариативность в описании героев естественна, их личностью определяется характер каждого из романов. Подробность описания и наличие ретроспекции остальных персонажей зависит от идейных приоритетов, расставленных автором, но этот аспект рассмотрения тургеневских произведений уже выходит за рамки данной статьи.

Примечания

- ¹ *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Разбор «Дворянского гнезда» вообще и Лизы в частности со стороны художественных приемов // *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Этюды о творчестве И.С. Тургенева. СПб., 1904. С. 211–249.
- ² *Зельцер Л.З.* Особенности образа и композиции в романе Тургенева «Дворянское гнездо» // *Жанр и композиция литературного произведения.* Петрозаводск, 1984. С. 122–136.
- ³ *Ивакина И.В.* Типология тургеневских героинь в контексте общей типологии центральных женских образов в русском романе 1860-х годов // *Спаский вестник.* Тула, 2004. Вып. 11. С. 42–53.
- ⁴ *Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975. Сюда же относятся, с определенными оговорками, и некоторые главы книги о Тургеневе в серии «Жизнь замечательных людей» Н.В. Богословского (*Богословский Н.В.* Тургенев. М., 1959).
- ⁵ *Гиппиус В.В.* О композиции тургеневских романов // *Венок Тургеневу (1818–1918).* Одесса, 1919. С. 25–54.
- ⁶ *Бельская А.А.* Роль искусства в романе И.С. Тургенева «Накануне» // *И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения.* Орел, 1991. С. 91–100.
- ⁷ *Писарев Д.И.* Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова // *Сочинения: В 4 т. М., 1958. Т. 1. С. 192–273.*
- ⁸ Здесь под главным героем понимается не главный герой всего произведения, а главный персонаж среди героев мужского пола, равно как в случае главной героини — главный персонаж среди героинь женского пола.
- ⁹ А.А. Григорьев определяет Лаврецкого как по-обломовски почвенного персонажа, т.е. как личность, происходящую от русской культуры и свободную от того наносного и иноземного в поведении и мировидении, что мы встречаем, например, в Паншине и особен-

но в Варваре Павловне. Тогда средним, промежуточным типом окажется Ласунская-мать, считающая себя по-европейски образованной дамой и в то же время легко поддающаяся на уловки Варвары Павловны (в свою очередь, Лаврецкий сразу же раскусывает появившуюся супругу). Лаврецкий, по Григорьеву, — выражение протеста «за доброе, простое, смиренное против хищного, сложного-страстного, напряженно-развитого» (*Григорьев А.А. И.С. Тургенев и его деятельность* (по поводу романа «Дворянское гнездо») // *Собрание сочинений*. Пг., 1918. Вып. 10. С. 56).

- ¹⁰ Подобная ситуация («воскресшая» жена разлучает влюбленных) встречается в романе Ф. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры»; развязка ее зеркальна развязке ситуации в романе Тургенева: Эрнест поселяется в деревне (Лаврецкий уезжает из деревни), Доравра, подчинившись воле отца, выходит замуж (Лиза уходит в монастырь).
- ¹¹ См.: *Григорьев А.А.* Указ. соч. С. 72.
- ¹² Особенно это явно в случае Паншина: в разговоре с Лизой он замечает, что «матушка ваша ко мне благоволит»; при объяснении, что именно влечет его в дом Калитиных, Лиза не отнимает у него руку, хотя краснеет и смотрит в пол; на вопрос Лаврецкого, любит ли она Паншина, Лиза отвечает: «Да, он мне нравится; он, кажется, хороший человек».
- ¹³ *Бельская А.А.* Указ. соч.
- ¹⁴ Речь не идет, конечно, о любовном увлечении, однако даже простой ее интерес к Рудину как к новому человеку, выделяющемуся на общем фоне, заставляет Лежнева подробно рассказать о «настоящем» Рудине.
- ¹⁵ Шубина добавить сюда вряд ли возможно, т.к. Елена нейтральна к нему, а его личные переживания из-за нее в данном случае не важны.

И.А. Семухина

Екатеринбург,
Уральский государственный
педагогический университет

«...Поднялась буря, все перемешалось — и те два листа прикоснулись»: бинарность картины мира в романе И.С. Тургенева «Дым»

Специфика творческого мышления И.С. Тургенева во многом определялась видением «коренного закона всей человеческой жизни» в «дуализме»: «...вся эта жизнь есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал» — «центростремительной силы», «силы эгоизма» и «центробежной», «по закону которой все существующее существует только для другого» («Гамлет и Дон Кихот», 1860)¹. В пореформенные годы мировоззрение художника осложняется восприятием эпохи как «хаоса», осознанием ее все углубляющихся противоречий, отражением которых стало усиление внутренней дисгармоничности личности. Это обусловило коренные сдвиги в тургеневской романной поэтике, связанные с общими тенденциями развития русской романистики второй половины 60-х годов XIX века, которые проявились в обострении этической проблематики, внимании к духовным межличностным контактам, драматизации романной структуры, усложнении психологического анализа и т.д.²

В романе «Дым» (1867) от художественного исследования созидательно-практических способностей человека писатель переходит к испытанию нравственной природы и духовных возможностей личности. Проникая в «натуру», Тургенев в пореформенные годы стремится найти пути преодоления нравственно-психологической расколотости человека, обретения им внутренней свободы. Все это привело к изменениям принципов построения художественной целостности романа.

Глубокая разработка в «Дыме» темы кризиса, в первую очередь отразилась на уровне пространственно-временной организации

текста. Ощущение напряженности, катастрофичности происходящего создается высокой концентрацией событий в небольшом отрезке времени, сжавшемся до предела двух недель: «вяло» «влачатся» только первые дни пребывания Литвинова «на водах», до момента его встречи с Ириной, после которой события сменяют друг друга в не характерном ранее для Тургенева быстром (и все убыстряющемся) темпе.

Художественный мир «Дыма» разворачивается не во времени, а в пространстве. Прежний размеренный ритм усадебного уклада тургеневских романов сменяет хаотичная жизнь Баден-Бадена. Местом действия в городском романе стали уже не усадебные парки и гостиные, а площадь, скамейки, гостиничные номера, углы, лестницы, железнодорожная платформа. Подобный топос давал возможность погрузить героя в толпу, организовать сюжет по принципу случайных встреч. Пространство Баден-Бадена, в которое погружается Литвинов, не просто другое, «не свое» для героя, а враждебное. Центральный персонаж не только выявляется в несовпадении с этим пространством, а испытывается им, доводится до несовпадения с самим собой.

Выбор места основного действия в романе не был случаен для Тургенева и объясняется не только моментами биографии писателя. Исследователи давно заметили, что Тургенев очень точен в описании реалий излюбленного русскими немецкого курорта: это и Конверсационсгауз с залами рулетки, рестораном и кофейней Вебера, и «русское дерево», и «Старый замок», и «Hôtel de l'Euгоре», и Лихтенталевская аллея. Но помимо этих топографических примет ничего иностранного, немецкого читатель в романе не найдет. Напротив, на наш взгляд, чем больше знакомишься с тургеневским Баденом, тем больше убеждаешься, что *«под маской» немецкого города скрывается Петербург.*

Об этой пространственной специфике «Дыма» свидетельствуют обнаруженные нами многочисленные соответствия деталей тургеневского Бадена всем обозначенным В.Н. Топоровым критериям выделения в русской литературе особого «петербургского текста»³: оттенки внутреннего состояния героя (раздражительный, болезненный, смятенный; лихорадка, ужас, мысли без порядка, головокружение; опомниться, внезапно освободиться, дышать легче, обрести новую жизнь и т.п.), показатели модальности (вдруг, внезапно, что-то, все, ничего, никогда), описание окружающего мира (туман, дым, пар, духота, мгла, бездна; солнце, луч солнца, чистый воздух; мутный, желтый, зеленый; дверь, лест-

ница, толпа, крик, шум, теснота-узость, тошнота; смеяться, петь, орать и т.п.), предикаты (кружить, выпрыгнуть, смешиваться, рассеяться, кишеть и т.д.), элементы метаописания (театр, роль, актер, куколки и т.п.), а также основной мотив — путь (выход) из центра, узости-ужаса на периферию к свободе и спасению⁴.

Семантика Петербурга неизбежно порождает диалогичность романного хронотопа, основанного на универсальности бинарных аксиологических оппозиций. Мир романа Тургенева становится подчеркнуто *бинарным*. П.Х. Тороп отмечает следующее важное свойство бинарности текста: «Сюжетный ход, подчеркнутый на первом уровне перемещением в пространстве и времени, совпадает на втором с переходом из одного душевного состояния в другое»⁵.

Сюжетное единство «Дыма» основано не столько на внешних событиях, сколько на изображении духовных процессов. Пересечению границ между сакральным и профаническим пространствами соответствуют внутренние движения героя к обретению расколотости или, наоборот, цельности натуры. Столкновение противоположных ценностных миров оформляется, по нашим наблюдениям, системой взаимодействующих мотивов, которая охватывает все сферы романа — «генеральские» и «губаревские» сцены, любовный сюжет и линию Потугина. Прежде всего, это мотивные комплексы «игры», явленные двумя ветвями — театральной («театр», «роль», «зритель», «актер», «фальшь», «кукольность» и т.д.) и азартной игры («рулетка», «азарт», «страсть», «озлобленность», «лихорадка», «золотой», «желтый», «зеленый», «вдруг» и т.д.); комплексы мотивов «хаоса» («спутанность», «вращение», «кружение», «темнота», «пустота», «холод», «дым», «яд», «отравление» и т.д.) и «свободы» («воля», «рабство», «преступление» и т.д.)⁶.

Наполненность живого мира объектами с *четкими контурами* соотнесена с *размытостью границ*, мешаниной пространства игры-хаоса. Система мотивов, тяготеющих к тем или иным аксиологическим полюсам романного мира, становится выражением противоречивой сути бытия. Так, например, мотивные пары — *белый/черный*, *тепло/холод*, *открытость/закрытость* и т.п. — не только помогают создать образы противопоставленных друг другу героинь, но и раскрывают амбивалентный образ одной из них, Ирины («*грязью осквернены твои белые крылья*»).

Закрытый мир игры «мертвых кукол» прежде всего представлен Баденом, но он включает в себя и сцены русского общества в Гейдельберге и в России, в Москве — десять лет назад (в предыс-

ториях) и три года спустя (в эпилоге). Пространство сакрального мира включает в себя и домик Татьяны, и усадьбу Литвинова, и возникает, подобно оазисам, на территории профанического мира в образах природы и сферы Татьяны. Сакральным центром для Тургенева является хронотоп *дома*. Идиллический «домик» Татьяны не столько конкретно-бытовая реалья, сколько архетипический образ безопасного пространства. Этот образ используется писателем и для выражения внутреннего состояния Григория Михайловича, который испытывает «ужас при мысли, что... его дом, его прочный, только что возведенный дом внезапно *пошатнулся...*» (С., VII, 342; курсив наш. — И.С.). В результате «странная перемена» героя, чувствующего себя в Бадене уже «другим человеком», приводит его к осквернению своего внутреннего «дома»: «таинственный *гость* забрался в *святилище* и овладел им, и улегся в нем, молчком, но во всю ширину, как *хозяин на новоселье*» (С., VII, 352; курсив наш. — И.С.).

Бинарность картины мира «Дыма» поддержана, по нашим представлениям, актуализацией классических мифологем⁷. Очевидно, наиболее значимой из них становится мифологема «*нисхождения Орфея в Аид*», которая привносит в тургеневский роман архетипический сюжет *падения-восхождения, смерти-воскресения* и организует взаимосвязь вертикальной проекции с горизонтальной (в оппозициях *верх/низ, вход/выход, жизнь/смерть*). Мифологема вводится в текст репликой «тучного генерала», упомянувшего популярную в России того времени оперетту Жака Оффенбаха «Орфей в аду» (С., VII, 303). Знаком вхождения Литвинова в мир небытия становится его омертвление: в момент признания Ирине он бледен «как мертвец». А прощание Литвинова и Ирины на железной дороге (синонимичной реке-границе) символизирует выход героя из мира смерти. Событием романа становится уже не столкновение двух мировоззрений персонажей, а внутреннее движение героя, сосуществование полярностей в его сознании.

Образ «русского дерева» — «à l'Arbre russe», одно из любимых мест сборищ персонажей романа (сцены пикника) — восходит к другой мифологеме — *мировому древу*. У подножья дерева, в низовом мире «обычным порядком» собираются «наши любезные соотечественники и соотечественницы» (С., VII, 250). Свидетельством уместности наших наблюдений авторскому замыслу является и образ змеи (в вертикальных моделях мира змей (змея) приурочен к низу, корням мирового древа и является носи-

телем злого начала)⁸: при воспоминании Литвиновым Ирины «что-то жгучее мгновенно, с сладостной болью, обвилось и замерло вокруг его сердца» (С., VII, 389); «Ты мне даешь пить из золотой чаши... но яд в твоём питье» (С., VII, 392). В уста Потугина, выражающего близкие Тургеневу западнические взгляды, автор вкладывает и свою сокровенную мысль о возможности соприкосновения верха и низа: «Вот вам сравнение: дерево стоит перед вами, и ветра нет; каким образом лист на нижней ветке прикоснется к листу на верхней ветке? Ниоим образом. А поднялась буря, все перемешалось — и те два листа прикоснулись» (С., VII, 309).

К «древу мира» приурочен и праздничный ритуал, отмечающий порубежную ситуацию противостоящих полярных сил, переход от старого к новому, исходное положение которого — распадение мира в хаосе. Этот праздничный ритуал предполагает карнавальное «*перевертывание*» всей системы противопоставлений: верх становится низом, царь становится рабом. Не случайно в пореформенную эпоху, в период мучительных поисков выхода из кризиса в русской литературе активизируется архаическая модель противопоставления мира — антимиру, дома — антидому (безопасного пространства — чужому, дьявольскому, месту временной смерти)⁹.

Образ «мирового древа» поддерживает низовой мир романа: автор низвергает генералов с «самой *вершины* современного образования» к «подножью» дерева, где они «пробавлялись... дрянненьким переливанием из пустого в порожнее», наделяет бесовскими чертами фигуру «выдохшегося экс-литератора» («с презренной бородкой на паскудной мордочке», «шут», «болтун» и «врун» — С., VII, 250) и Губарева (передвигается «как бы крадучись», «то и дело подергивая и почесывая бороду концами длинных и твердых ногтей» — С., VII, 261). «Чертом» Потугин называет и Ирину, и «среду», в которую попадает Литвинов. В тексте находим прямые указания и на духовное погребение героя: ему казалось, что он «всю жизнь свою опустил в *могилу*», «мое прежнее я умерло и *похоронено* со вчерашнего дня» (С., VII, 383; курсив наш. — *И.С.*).

В создании картины ада Тургеневу ближе принципы диалогической поэтики, например, Ф.М. Достоевского, герой которого, помещенный в пространство преисподней — подполье, комната-гроб, каторга, — «должен “смертью смерть поправ”, пройти через мертвый дом, чтобы воскреснуть и возродиться»¹⁰. Специфика хронотопа у Достоевского восходит, согласно известной концеп-

ции М.М. Бахтина, к жанру мениппеи. Обособляя романы Достоевского, исследователь утверждал, что в них «вовсе нет того, забытого о пороге, интерьера гостиных, столовых, залов, кабинетов, спален, в которых проходит биографическая жизнь и совершаются события в романах Тургенева, Толстого, Гончарова и других»¹¹.

Но художественный мир тургеневского «Дыма», как нам представляется, уже не связан с «биографической жизнью», поскольку также обнаруживает в себе черты мениппеи (в варианте карнавализованной преисподней): создание исключительной ситуации, сочетание фантастики и символики, нарушение целостности человека посредством необузданности страстей, появление диалогического отношения к себе; поэтика резких контрастов и оксюморонов, верха/низа, подъема/падения, отличного/сходного; публицистичность. В романе часто возникают предскандальные ситуации, намеки на возможность скандала: «впечатление скандала» производит поведение Бамбаева в ресторане Вебера; спор-крик Суханчиковой с Бамбаевым и «взрыв всеобщего крика» придают скандальный характер сборищу губаревцев (любящих рассказывать «скандальные анекдоты»); Литвинов грубо изгоняет Биндасова и испытывает острое желание «намять шею противоположному наглецу», а также в среде «сооттичей» он «брякнул одному, что он пуст, как бубен, другому, что он скучен до обморока; хорошо еще, что Биндасов не подвернулся: наверное, произошел бы “grosser Scandal”» (С., VII, 374).

Важным принципом организации «перевернутого», внутренне противоречивого мира «Дыма» становится *оксюморон*, активно задействованный в создании образов персонажей: Бамбаев — «человек *хороший*, из числа *пустейших*»; граф Х. — «*несравненный дилетант*»; манеры светских львов отличают «*сдержанная развязность*», «*миловидно-величавые улыбки*», «*напряженная рассеянность* взгляда». Тургенев распространяет оксюморон не только на сатирические образы. Капитолина Марковна обладает «*производительным певучим* голосом». Оксюморонный характер носит портрет Потугина: «человек широкоплечий, с просторным туловищем на коротких ногах», с «тонкими ручками», «с очень умными и очень печальными глазками». Оксюморон организует сложные чувства и мысли Литвинова и Ирины.

Целый ряд бинарных оппозиций, организующих художественный мир «Дыма», возникает на основе *зеркальной симметрии* (энантиоморфизма), признанной исследователями наибо-

лее распространенным случаем соединения тождества и различия. Называя зеркальную симметрию «идеальной элементарной “машиной” диалога», Ю.М. Лотман подчеркивает, что в подобных структурах «обе части зеркально равны, но не равны при наложении, т.е. относятся друг к другу как правое и левое»¹².

В романе «Дым» *пространственно-геометрическая зеркальность* проистекает уже из использования в тексте рассмотренных выше мифологем. Базовое отражение верха и низа воплощено в соотношении дна преисподней Баден-Бадена (вогнутости) и «холма» (выпуклости), на котором расположился «домик» Татьяны. Зеркально соотнесены Баден-Баден и Россия, Восток и Запад, «лист на нижней ветке» и «лист на верхней ветке», вход и выход, удаление и приближение (стремясь уйти от мертвой жизни игроков, Литвинов парадоксальным образом погружается в нее) и т.п.

Пространственная зеркальность влечет за собой сложную систему *симметрии-асимметрии в содержательной характеристике* соотносимых миров. Тургеневцами давно замечена зеркальная симметричность «губаревских» и «генеральских» сцен в романе¹³. Действительно, два лагеря противопостав-



*Доходный дом Федорова (Санкт-Петербург, Караванная ул., 14).
Здесь 3 апреля 1867 года И.С. Тургенев читал роман «Дым»*

лены по своим общественно-политическим взглядам, но в то же время отражены друг в друге — российский нигилизм сближается Тургеневым с российским консерватизмом (движение губаревцев по кругу одних и тех же социальных проблем одноприродно генеральским призывам, возвращению назад).

Принцип зеркальной симметрии охватывает и явления *параллельных сюжетных ходов, параллелизм «высокого» и комического персонажей, двойничества*. В «Дыме» мы встречаем различные виды удвоений. Так, нравственно-психологическое падение Литвинова неоднократно отражено в драматичных и комичных линиях других персонажей: в судьбе Ирины, которая, «как брошенный камень, должна докатиться до дна» (С., VII, 365); в роли влюбленного раба, исполняемой Потугиным; в принявшем смерть от игры Биндасове, которому «кием голову и проломили». Болезнь, «очарованность», отравленность Литвинова «ядом» Ирины удвоена историей кучера Никанора Дмитриева, едва не погибшего от чар «девицы»: был «одержим болезнью, по медицинской части недоступною; и эта болезнь зависящая от злых людей; а причиной он сам...» (С., VII, 278). Обдумывание побега с Ириной вызывает в памяти героя комический эпизод о краже невесты корнетом Бацовым, которого, «как потом оказалось... надули и чуть ли не приколотили вдобавок» (С., VII, 389). Судьба Ирины отражена в «страшной, темной истории» Элизы Бельской, а ее перспектива в свете — в гротескной фигуре «дрянного сморчка», от которого отдают «выдохшимся ядом».

Автор зеркально соотносит симметричные ходы в рамках сюжета падения/воскресения: духовная смерть героя соотнесена с комической сценой неудачной попытки гипнотизирования рака «знатоком апокалипсиса»; подношение Литвиновым «букета из гелиотропов» юной Ирине отразится в обратном дарении — в номере баденской гостиницы герой вдруг увидит «на окне в стакане воды большой букет свежих гелиотропов» (С., VII, 277); «спаситель» оборачивается искусителем (благословение Литвиновым Ирины на первый бал), «ангел» (Ирина) — «чертом». Предыстории также отражают основные события романа: Литвинов пытается вырваться из «заколдованного круга» «сейчас» так же, как и десять лет назад.

Параллельные сюжетные ходы порождают ряд пародийных двойников, отражающих в утрированном виде отдельные черты главного героя: обладание сильной волей при отсутствии каких-либо «дарований» и «способностей» — в Губареве, двойствен-

ность спасителя/раба — в Потугине; приобретенные притворство, усмешка, озлобленность — в Ратмирове и т.д. Система удвоенный углубляет внутренние противоречия героя.

Отношения зеркальной симметрии распространяются и на *речевую организацию* произведения¹⁴. Деформированная реальность мира игры порождает особый язык русских баденцев — мертвый язык, мельчайшими и неразложимыми единицами которого стали застывшие «фразы». В «Дыме» рассуждения губаревцев и генералов-консерваторов состоят из общественно-политических штампов и лозунгов, витающих в воздухе пореформенной эпохи: «политические убеждения», «важный социальный вопрос», «слиться с народом», «чем дальше назад, тем лучше», «переделать все сделанное» и т.п. Но наряду с политической клишированностью высказывания баденцев наполняются и бульварно-литературными штампами, нивелирующими всякие различия, казалось бы, столь далеких групп: «воспаримте-ка в горния», «начал расспрашивать ее о том, когда же она “увенчает его пламя”, так как он влюблен в нее изумительно и страдает необыкновенно» и т.п. Даже идейно близкий Тургеневу Потугин в своих красноречивых монологах о роли Запада, славянофилах, народе, отрицании тоже находится в плену фразы.

В противоположность миру «мертвых кукол» высказывания Литвинова, Тани, Капитолины Марковны в частных, интимных ситуациях выводят к философскому осмыслению важнейших категорий — свобода, воля и долг, ложь и правда, преступление и вина. Таким образом, «фразистость» возводится автором в общий закон существования в мире игры/хаоса. Поэтому процесс погружения Литвинова в профанный мир неотъемлемо связан с «офразиванием» его внешней и внутренней речи.

С бинарными оппозициями в романе сопряжен дуализм *круга* и *дороги*. Мотив круга становится атрибутом хаоса (в семантических вариантах кружения, вращения, повторяемости, спутанности), а образ дороги — приметой живого мира: «Он жаждал одного: выйти, наконец, *на дорогу*, на какую бы то ни было, лишь бы не *кружиться* более в этой бестолковой полутьме» (С., VII, 373; курсив наш. — И.С.). М.Ю. Лучников справедливо полагает, что «вращение в замкнутом кругу» баден-баденских эпизодов, заблуждение, уклонение героя от верного пути — это «необходимый этап его становления, тот горький жизненный опыт, без которого не мог образоваться “новый” Литвинов, только похожий на “прежнего” Литвинова»¹⁵.

Тургенев воспринимал пореформенную эпоху как хаос, но сочетание в художественном мире «Дыма» вертикальной проекции с горизонтальной позволяет говорить о том, что писатель считал необходимым для современного человека и современной России в поисках истины прохождение через бездну, чтобы, «смертью смерть поправ», возродиться к обновленному существованию: русскому народу «суждено проходить через такую школу», через «нечто чудовищное» (С., VII, 274). Не случайно мотив яда возникает в речах Потугина и в связи с исторической судьбой России: «Я, пожалуй, готов согласиться, что, вкладывая иностранную суть в собственное тело, мы никак не можем наверное знать наперед, что такое мы вкладываем: кусок хлеба или кусок яда? ...от худого к хорошему никогда не идешь через лучшее, а всегда через худшее, — и яд в медицине бывает полезен» (С., VII, 274). Писатель оставляет открытым вопрос о значении тех или иных идей для исторического движения России, потому что невозможно сказать с полной уверенностью, что полезнее «сейчас» — «кусок яда» или «кусок хлеба».

Примечания

- ¹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1978–1991. Т. 5. С. 341. Далее ссылки на сочинения Тургенева даются в тексте по этому изданию с пометой С. (сочинения), П. (письма) и указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ² См. об этом: Шенников Г.К. Типологические особенности русского реализма 1860–1870-х годов // Шенников Г.К. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. С. 205.
- ³ О приметах «петербургского текста» см.: Топоров В.Н. Петербург и Петербургский текст: мир, язык, предназначение // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. СПб., 2003. С. 60–66.
- ⁴ Доказательством того, что под Баденом «Дыма» скрывается Петербург, может служить и восприятие Тургеневым пореформенной столицы, изложенное в письме П.В. Анненкову от 25 марта (6 апр.) 1862 года: «Дела происходят у вас в Петербурге — нечего сказать! Отсюда это кажется какой-то кашей, которая пучится, кипит — да, пожалуй, и вблизи остается впечатление каши <...> Все это крутится перед глазами, как лица макабры пляски, а там внизу, как черный фон картины, народ-сфинкс!» (П., V, 44–45). Реальный Баден воспринимался Тургеневым несколько иначе, о чем свидетельствует, например, его письмо А.А. Фету от 10 (22) ноября 1864 года: «...надо сознаться, что хорошо живется в Бадене: люди милые, милая природа, охота славная» (П., VI, 61).

- ⁵ *Тороп П.Х.* Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма: Сб. ст. Тарту, 1984. С. 140, 142. (Труды по знаковым системам; Вып. 641. Учен. зап. Тарт. ун-та).
- ⁶ См. об этом подробно: *Семухина И.А.* Роль мотивной структуры в сюжетостроении романа И.С. Тургенева «Дым» // Проблемы жанра и стиля в литературе: Сб. науч. тр. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2004. С. 125–153.
- ⁷ См. об этом подробно: *Семухина И.А.* Значение мифологем в создании художественного мира романа И.С. Тургенева «Дым» // Русская классика: динамика художественных систем: Сб. науч. тр. / Урал. гос. ун-т; Урал. гос. пед. ун-т; ИФИОС УрО РАО «Словесник». Вып. 1. Екатеринбург, 2006. С. 176–192.
- ⁸ *Иванов В.В.* Змей, змея // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 470.
- ⁹ Образ антидома возникает, например, в антинигилистическом романе Н.С. Лескова «Некуда» и связан, в первую очередь, с «Домом Согласия». Большая часть описания этого «общественного дома» посвящена «подземному» этажу с его «лабиринтом» холодных подвалов, где царит «печальное безмолвие». Да и длинные темные коридоры «верхних» этажей в серо-желтых тонах мало чем отличаются от «подземного» лабиринта. Потусторонность «общественного дома» подчеркнута его изолированностью (удаленный «от людных мест города», он «один-одинешенек стоял среди пустынного, болотистого переулка»), а также сущностью организаторов, «людей дела», определенной кухаркой Акимьей: «...вот это оравиче-то — это самые что есть черти». «Низовой» мир представлен в романе и целым рядом других пространств: грязная комната девицы Бертольди, где среди кучи прочих вещей валяется «человеческий череп»; «катакомбы» «старого казенного здания» с бесконечными коридорами, «заворотами» и «лесенками», напоминающие Розанову подземелья замка; или, к примеру, дом Арапова с темным, сырым, узким и «довольно глубоким» погребом, хозяин которого напоминает «швабского поэта... обязанного кипятить горшок у ведьмы» (*Лесков Н.С.* Собрание сочинений: В 11 т. М., 1956. Т. 2. С. 288, 403, 530, 531, 548, 550).
- ¹⁰ *Лотман Ю.М.* Заметки о художественном пространстве // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1986. Вып. 720. С. 36. (Тр. по знаковым системам; [Т.] 19: Семиотика пространства и пространство семиотики).
- ¹¹ *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 384–385.
- ¹² *Лотман Ю.М.* О семиосфере // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1984. Вып. 641. С. 18. (Тр. по знаковым системам; [Т.] 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма).
- ¹³ См. об этом: *Муратов А.Б.* И.С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы) / Ленингр. гос. ун-т. Л., 1972. С. 124–144; *Лучников М.Ю.* Мотивы круга и дороги в сюжете «Дыма» И.С. Тургенева // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения: Сб. / Кемер. гос. ун-т. Кемерово, 1987. С. 67.

- ¹⁴ В связи с этим интересны наблюдения З.Г. Минц и Е.Г. Мельниковой, обнаруживших отношения зеркальной симметрии в речевых характеристиках «III симфонии» А. Белого: «земные» речи, посвященные решению абстрактных проблем (прогресс, философия, наука), представляют собой клишированные фразы из учебников; а высказывания героев «Эдема» — краткие указания, эмоциональные характеристики, — напротив, через индивидуально-единичное содержание выводят к формулированию универсальных закономерностей (Минц З.Г., Мельникова Е.Г. Симметрия—асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого // Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 641. Тарту, 1984. С. 90).
- ¹⁵ Лучников М.Ю. Указ. соч. С. 70.

*Тургенев в романе
Ф.М. Достоевского «Бесы»*

Под рубрикой «неизвестный Тургенев» могут значиться различные явления: неизвестные факты жизни писателя, неопубликованные произведения, не понятые ранее смыслы и особенности творчества и т.д.

Нам представляется, что до сих пор «неизвестным», то есть во многом недопонятым, а порой и понятым неверно, остается Тургенев как предмет пародии и источник образов и смыслов в романе Ф.М. Достоевского «Бесы». Вряд ли можно согласиться с Л.А. Николаевой, которая, ссылаясь на статью А. Долинина «Тургенев в “Бесах”»¹, полагает, что соответствующая тема освещена в этой статье «с исчерпывающей полнотой»². Исчерпывающая полнота вообще вещь недостижимая, в данном же случае перед нами нарочитая неполнота, очевидный тенденциозный крен в пользу Достоевского.

Тургеневскую тему в «Бесах» принято рассматривать прежде всего в связи с образом Кармазинова, написанным жесткими пародийными, карикатурными красками. «Все кармазиновские черточки можно возвести к Тургеневу, понятому под углом того определенного пристрастия, какое питал к нему Достоевский»³, — справедливо писал Ю. Никольский. Однако Тургенев присутствует в «Бесах» отнюдь не только в образе Кармазинова и, опосредованно, в пародиях на свои произведения. Тургенев в «Бесах» предьявлен в разных ипостасях, каждая из которых, будучи художественным отражением реального человека, его взглядов, его творческих свершений, по замыслу Достоевского, призвана была дискредитировать оригинал. Именно идею дискредитации и развивают преимущественно исследователи романа,

вслед за А. Долининым вольно или невольно выступая в роли ниспровергателей тургеневского авторитета — и личного, и художественного. Между тем в самом романе дело обстоит вовсе не так однозначно, как это кажется на первый взгляд: лежащие на поверхности откровенно негативные, памфлетные оценки Тургенева существенно корректируются в романном целом и, на наш взгляд, в конечном счете опровергаются итоговым, совокупным смыслом произведения.

Попробуем коротко набросать логику этого внутрироманного преобразования смыслов и — «оправдания» Тургенева.

1. Изначальная политико-идеологическая задача романа «Бе-сы», которую Достоевский сформулировал в письме к Н. Страхову и которую он, по собственному признанию, намерен был решать даже в ущерб художественности, — «западники и нигилисты требуют окончательной плети»⁴, — безусловно подразумевала в качестве одного из главных объектов «порки» И.С. Тургенева. Гений Достоевского, пишет К. Мочульский, — раскрывается только в борьбе, природа его — диалектическая. И вот Тургеневу суждено было стать символом русского зла, воплощением национального и религиозного отступничества. В поединке с автором “Дыма” кристаллизовалось мировоззрение Достоевского»⁵. В этом смысле, по замечанию того же Мочульского, встреча Достоевского с Тургеневым в Баден-Бадене «была провиденциальна». По собственному признанию Достоевского в его знаменитом письме к А.Н. Майкову от 16 (28) августа 1867 года, во время этой встречи он обнаружил в Тургеневе «русского изменника, который бы мог быть полезен» (XXIII, кн. 2, 212), однако полезным для своего отечества стать не захотел. Именно эти «изменнические» черты — «ползание перед немцами и ненависть к русским» (XXIII, кн. 2, 212), — якобы присущие Тургеневу, Достоевский и положил в основу образа Кармазинова, приплюсовав сюда еще и заискивание перед «революционной молодежью» в лице политического авантюриста Петра Верховенского. Сцена посещения Петром Степановичем писателя Кармазинова во многом повторяет описание баденской встречи в письме Достоевского к Майкову. В уста литературной знаменитости в развернутом, цинично-обнаженном виде вкладываются все те «убеждения», которые вменил Достоевский Тургеневу: атеизм, презрение к России, неверие в ее будущее и гораздо большая озабоченность «карльсруйским водосточным вопросом», нежели вопросами обустройства своего отечества. Беспринципному авантюристу Верховенскому писатель Кармазинов дарит циничный ниги-

листический афоризм: «Русскому человеку честь одно только лишнее время», а от него, в свою очередь, жаждет информации о сроках национального крушения, дабы успеть «выселиться из корабля». В завершение «исторической встречи» идейного вдохновителя смуты и жаждущего ее реализации «беса» автор вкладывает в уста последнего рекомендацию Ставрогина высечь «великого писателя» — «но только не из чести, а больно, как мужика секут» (X, 349, 288, 289). Собственно, Кармазинов и был задуман и исполнен как публичная порка оппонента, причем не только с вышеуказанных идеологических, но и с собственно эстетических позиций.

2. «Я считаю Тургенева самым исписавшимся из всех исписавшихся русских писателей»; «великая художественная способность его ослабела (и должна была ослабеть) в последних его произведениях» (XXIX, кн. 1, 129, 216), — эти высказанные в частных письмах оценки становятся второй главной линией авторской атаки на Кармазинова, представляющего, по свидетельству Хроникера, «талант средней руки», из числа тех, что «на склоне почтенных лет своих обыкновенно самым жалким образом у нас исписываются, совсем даже не замечая этого» (X, 69). Доказательством призваны служить пересказы сочинений Кармазинова, представляющие собой откровенно издевательские пародии — очень поверхностные, «формальные», не касающиеся сути соответствующих произведений пародии — на лирико-философские повести «Призраки», «Довольно» и очерк «Казнь Тропмана».

3. Между тем влияние творчества Тургенева в романе «Бесы», как и в других произведениях Достоевского, очевидно. Сама проблема отцов и детей поставлена здесь в том ракурсе, который неизбежно отсылает к тургеневскому варианту ее решения как к полемически переосмысливаемому «первоисточнику». И это и есть главное направление удара по Тургеневу и его единомышленникам: то, что Тургенев противопоставлял друг другу и подавал в сложнейшей психологической и идеологической нюансировке, Достоевский стремится свести воедино, перемешать до неразличимости составляющих элементов. Личностная уникальность и идеологическая контрастность героев «Отцов и детей» («либералов» Кирсановых и «нигилиста» Базарова, за которым маячат его «обезьяны» Ситников и Кукшина) перемальваются Достоевским в памфлетной мясорубке с целью изготовления однородного фарша, на котором выставлена единая этикетка: «Либерализм», причем слово это в романе «Бесы» носит неизменно издевательский, уничтожающий характер.

4. Однако в «Бесах» мы обнаруживаем не одну, а две вариации «на один мотив — русский либерализм 1840-х годов»⁶, более того, «главным» либералом в этом романе является вовсе не эпизодический Кармазинов, а Степан Трофимович Верховенский, занимающий в системе персонажей «Бесов» чрезвычайно важное место. И *весь* кармазиновский идеологический комплекс, взращенный на материале баденской встречи (точнее, ее интерпретации Достоевским в письме к Майкову), поначалу, еще до появления на романной сцене Кармазинова, принадлежит Верховенскому-старшему. Это прежде всего «антипатриотизм»: Степан Трофимович бесспорно соглашался с «бесполезностью и комичностью слова “отечество”» (X, 23) и совершенно по-«потугински» полагал, что в деле прогресса необходимо всецело положиться на Европу, ибо «Россия есть слишком великое недоразумение, чтобы нам одним его разрешить, без немцев и без труда» (X, 33), а в запале и отчаянии перед «победоносным визгом» *новых русских* в лице собственного сынка договорился даже до того, что «русские должны быть истреблены для блага человечества, как вредные паразиты» (X, 172). Это, разумеется, атеизм, вернее пантеизм, и подозрительно-недоверчивое отношение к демонстративной вере в Бога — Тургенев безусловно мог бы подписаться и под словами Степана Трофимовича «Шатов верует *насильно*, как московский славянофил», и под его заявлением «я — не христианин» («если я не христианин — это мое личное дело — пожалуй, мое личное несчастье», — читаем в письме Тургенева⁷), и под уточнением: «Я скорее древний язычник, как великий Гёте или как древний грек», — Е.Е. Ламберт называет Тургенева, *с его собственных слов*, «язычником нерадивым, страстным, охотно сидящим в родной грязи» (Т., П., V, 528). И упрек христианству в том, что оно «не поняло женщину», и ссылка на Жорж Санд, которая это замечательно показала, и вся линия взаимоотношений Степана Трофимовича и Варвары Петровны Ставрогиной — все это, несомненно, идеологически и биографически тургеневское. Как тургеневским является совершенно понятное и естественное желание признания у молодого поколения, понимания с его стороны, которое у Степана Трофимовича и еще более у Кармазинова переходит в заигрывание с нигилистами, в либеральное фанфаронство. Наконец, безусловно заимствована у Тургенева и совокупная репутация Степана Трофимовича (поданная не без иронии) как «поэта, ученого, гражданского деятеля» (X, 16). Не случайно Достоевский подхватывает и подтверждает формулировку А.Н. Майкова

из его отзыва на первые главы романа, в частности на образ Степана Трофимовича Верховенского: «*Это тургеневские герои в старости*». Это гениально! Пиша, я сам грезил о чем-то в этом роде; но вы тремя словами обозначили всё, как формулой. Ну, благодарю Вас за эти слова: Вы мне всё дело осветили» (XXIX, кн. 1, 184, 185).

5. В связи со сказанным возникает естественный вопрос: а зачем вообще нужен был Кармазинов, то есть удвоение, огрубление, примитивизация того же самого типа? Никакой принципиально новой сравнительно с образом Степана Трофимовича информации образ Кармазинова не несет. Тем более что не Кармазинов, а Степан Трофимович Верховенский и объективно, и субъективно является главным «отцом» (в финале сам себя он назовет «главным учителем» — X, 483), именно на него паясничавший Лямшин делает карикатуру «под названием “Либерал сороковых годов”» (X, 252), а сын Петруша в своем чудовищном замысле предусматривает ему место, полагая, что «он еще может быть полезен» (X, 237) (ср. с фразой из письма Достоевского о Тургеневе: «...русский изменник, который бы мог быть полезен»).



Ф.М. Достоевский.
Рис. К.А. Трутовского. 1847

Между тем сам Верховенский-старший узнает себя в Кармазинове как в зеркале. «Сher <...> — делится он с Хроникером грустным впечатлением, — я подумал в ту минуту: кто из нас подлее? Он ли, обнимающий меня с тем, чтобы тут же унизить, я ли, презирающий его и его щеку и тут же ее лобызающий, хотя и мог отвернуться... тьфу!» (X, 374). И финальное выступление Степана Трофимовича на «празднике», и его уход — это, в сущности, повторение, хотя и в другой аранжировке, кармазиновского «mersi», то есть тургеневского «довольно».

Получается, что перед нами — пародия на пародию, удвоение целиком ушедшей в либеральную фразу отцовской немощи, чтобы тем очевиднее стала коллективная вина поколения сороковых годов за сыновнее бесовство.

6. Однако на самом деле все обстоит значительно сложнее, и за поверхностным сходством персонажей обнаруживаются существеннейшие различия. Кармазинов — злая карикатура на *предателя, который*, если перефразировать сказанное Достоевским о Тургеневе, изначально *не мог* быть полезен. Степан Трофимович Верховенский — полновесный, объемный образ слабого, зависимого, заблуждающегося и заблудшего, по мнению автора, но при этом очаровательного в своей обломовщине, невинности и добродушии «блажного ребенка», который в критическую минуту поднимается на истинно гражданскую и человеческую высоту, то есть, поначалу казавшийся абсолютно *бесполезным*, он оказывается не просто полезен, но — жизненно необходим и роману, и той действительности, которая в романе запечатлена. Интересно, что сам Достоевский начинает это понимать по ходу работы над «Бесами», на одном из этапов которой в черновике появляется знаменательная запись: «СТАЛО БЫТЬ, СТ<ЕПАН> Т<РОФИМОВИ>Ч НЕОБХОДИМ» (XI, 238).

Образ Кармазинова статичен и одномерен, никаких изменений в процессе своего существования на страницах романа он не претерпевает. Образ Верховенского-старшего дан в динамике и в усложнении. Сначала в нем преобладают иронические интонации и сатирические краски — акцентируются личная и гражданская несостоятельность, трусость, позерство, паразитизм, более того, в черновиках к роману за ним довольно долго закреплена плачевная и постыдная участь *струсить и умереть поносом* (XI, 93). Но с появлением главных бесов (пара Ставрогин — Верховенский), а также двойника Кармазинова, оттянувшего на себя общий для них с Верховенским-старшим поколенческий и идео-

логический негатив, образ Степана Трофимовича обретает человеческую полноту и комическое обаяние — здесь во многом использован тот же эстетический эффект утепления и приближения к читателю персонажа за счет его слабых, смешных сторон, что и в случае Мышкина. Этот *мямля, эгоист, баба, робкое сердце, обломок*, вечный *ребенок* — как только не умаляют его все кому не лень — оказывается самым живым, подлинным, привлекательным героем романа. «В образе этого чистого идеалиста 40-х годов, — пишет К. Мочульский, — есть дыханье и теплота жизни. Он до того непосредственно и естественно живет на страницах романа, что кажется не зависящим от произвола автора. Каждая фраза его и каждый поступок поражают внутренней правдивостью. Достоевский с добродушным юмором следит за подвигами своего “пятидесятилетнего младенца”, подшучивает над его слабостями, уморительно передразнивает его барские интонации, но решительно им любитесь»⁸. Подчеркнем: любитесь *вопреки* первоначальной установке, *вопреки* собственной тенденции, *вопреки* поставленной задаче *высечь западников и нигилистов*. Для политической порки выделена специальная фигура — Кармазинов. Но с ним, вернее через него, скорее сводятся личные счеты, потому что его абсолютный идеологический двойник Степан Трофимович Верховенский вырывается из-под авторского диктата (очень знаменательная проговорка у Мочульского о том, что Верховенский-старший *кажется не зависящим от произвола автора*), как вырывается он в конце концов от сочувственно пренебрежительного попечительства со стороны Хроникера и даже Варвары Петровны, и оказывается единственным морально ответственным и граждански состоятельным лицом, реально противостоящим разгулявшимся бесам. Более того, именно в его уста автор вкладывает свои сокровенные идеи о Божественной любви и жизни вечной, ибо, кроме него, их доверить *некому*. И это тем более знаменательно, что Степан Трофимович выступает страстным проповедником тех либеральных ценностей, которые в его интерпретации даже текстуально звучат отсылками к высказываниям Тургенева и его героев.

Правда, именно ему поручен и выпад против тургеневского Базарова, отрицательным отражением (негативом) которого является Николай Ставрогин, однако и в этом выпаде нет однозначной дискредитации оппонента: «Я не понимаю Тургенева. У него Базаров это какое-то фиктивное лицо, не существующее вовсе; они же первые и отвергли его тогда, как ни на что не похожее. Этот Ба-

заров это какая-то неясная смесь Ноздрева с Байроном, *c'est le mot**. Посмотрите на них внимательно: они кувыркаются и визжат от радости, как шенки на солнце, они счастливы, они победители! Какой тут Байрон!..» (X, 171). Уничижительная окраска отзыва о тургеневском герое не должна затемнять очень важный глубинный смысл: «визжащие», — а это прежде всего, разумеется, сам Петруша Верховенский, подвигнувший отца на сравнение, — не выведены из Базарова, не наследниками и преемниками его поданы, а *противопоставлены* ему: пусть там — смесь Ноздрева с Байроном, но тут — *какой тут Байрон!* «О карикатура!» — взывает отец к сыну и изумляется: «Помилуй, кричу я ему, да неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь?» (X, 171). Каков бы ни был Базаров, даже если и совсем его не было, *эти* — подмена, фальсификация, *карикатура* — пародия, претендующая вытеснить и уничтожить оригинал.

В то же самое время весь тот *идеальный сумбур*, который выкрикивает Степан Трофимович в лицо своим беснующимся оппонентам на пресловутом «празднике», — это и интонационно, и по существу перифраз горячей тирады Павла Петровича, взорвавшегося в ответ на готовность племянника поддержать ломку всего и вся. Верховенский-старший вслед за Кирсановым-старшим защищает Шекспира и Рафаэля, которые «выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть», — иными словами, он, как и Павел Петрович, защищает *цивилизацию* и ее *плоды*. Кроме того, он почти дословно повторяет мысль создателя «Отцов и детей» из речи, написанной в 1864 году к трехсотлетию Шекспира, который, по мнению Тургенева, был «одним из полнейших представителей нового начала, неослабно действующего с тех пор и долженствующего пересоздать весь общественный строй, — начала гуманности, человечности, свободы» (Т., С., XV, 49). Шекспир Степана Петровича Верховенского — это тургеневский Шекспир, это красота, которая выше пользы и непосредственных практических интересов: «Целый мир им завоеван: его победы прочней побед Наполеонов и Цезарей» (Т., С., XV, 50). В пессимистическом «Довольно» эта же мысль о бессмертии искусства звучит мягче, не так пламенно и категорично: «Венера Милос-

* именно так (*фр.*).

ская, пожалуй, несомненное римского права и принципов 89-го года» (Т, С., IX, 119), — но вера в то, что «искусство» и «красота» — это «сильные слова», была неистребима в Тургеневе, и эта вера, которую вполне разделял Ф.М. Достоевский, и была вложена в уста «господина эстетика».

Многажды осмеянный на протяжении романа «устарелый либералишка» Степан Трофимович Верховенский остается до конца верен тому духу свободы, которым он напитался в общении со своими учителями и единомышленниками в 1840-е годы. Именно это и позволяет ему выйти на открытый бой с «бесами», и на знамени его, как и на щите пушкинского *рыцаря бедного*, с которым Аглая сравнивает князя Мышкина, начертано имя Мадонны. Именно свободный дух, воспитанный на любви к Шекспиру и Рафаэлю — к красоте, равно открытой всем, ни к кому не враждебной, ни перед кем не ставящей догматических препон, — «Шекспир, как природа, доступен всем» (Т, С., XV, 51), говорил Тургенев, — позволяет Степану Трофимовичу проникнуться смыслом евангельской притчи об исцелении бесноватого и спроецировать ее на современную ему Россию, а «художественная восприимчивость его натуры» помогает ему, несколько не «вразрез бывлым убеждениям», как самонадеянно заблуждается Хроникер, а, напротив, ничуть не изменяя себе, прочувствовать и принять идею евангельской любви: «Мое бессмертие уже потому необходимо, что бог не захочет сделать неправды и погасить совсем огонь раз возгоревшейся к нему любви в моем сердце. И что дороже любви? Любовь выше бытия, любовь венец бытия, и как же возможно, чтобы бытие было ей неподклонно? Если я полюбил его и обрадовался любви моей — возможно ли, чтобы он погасил меня и радость мою и обратил нас в нуль? Если есть бог, то и я бессмертен!» (X, 505).

Любовь выше бытия — это перифраз и перевод в онтологический план непреложных для «господина эстетика» истин: *Шекспир и Рафаэль... выше химии, выше почти всего человечества*. Христианская любовь в интерпретации Степана Трофимовича — это чувство, подтверждающее и утверждающее бесценность уникальной человеческой личности: «Если есть бог, то и я бессмертен!» — и в этом смысле она не только не противоречит либерализму, но, напротив, совпадает с ним.

Так что в конечном итоге не только Степан Трофимович нравственно и эстетически выигрывает сражение с «бесами», но и либерализм в его лице получает свое оправдание.

Значит ли это, что автор «Бесов» проиграл затеянную им идеологическую битву? Идеологическую, пожалуй, проиграл, и «форменная расправа с Тургеневым в романе “Бесы”»⁹, вопреки господствующей точке зрения, не состоялась. Выражаясь собственным языком Достоевского — *поэту* (создателю идеи) не удалось в данном случае возобладать над *художником*, а роман от этого безусловно выиграл.

Примечания

- ¹ См.: Долинин А.С. Тургенев в «Бесах» // Долинин А.С. Достоевский и другие. Л., 1989.
- ² Николаева Л.А. Проблема «злободневности» в русском политическом романе 70-х годов. (Тургенев и Достоевский) // Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.; Л., 1961. С. 386.
- ³ Никольский Ю. Тургенев и Достоевский (История одной вражды). София, 1921. С. 63.
- ⁴ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 29. Кн. 1. С. 113. Далее тексты Достоевского цитируются в статье по этому изданию с указанием тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).
- ⁵ Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 380.
- ⁶ Альтман М.С. Этюды по Достоевскому // Известия Академии наук СССР: Серия литературы и языка. 1963. Т. 22. Вып. 6. С. 495.
- ⁷ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.: 1961–1967. Т. 5. С. 71. Далее тексты Тургенева цитируются в статье по этому изданию с пометами Т. (Тургенев), С. (сочинения) или П. (письма) и указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ⁸ Мочульский К. Указ. соч. С. 439.
- ⁹ Батото А.И. Достоевский и Тургенев в 1860–1870-е годы (Только ли «история вражды»?) // Русская литература. 1979. № 1. С. 55.

О.М. Сальникова

Якутск,
Якутский государственный
университет им. М.К. Амосова

«Жертва — это сапоги всмятку»?
К вопросу о типологии женских
характеров у И.С. Тургенева
и Ф.М. Достоевского

Статья посвящена сравнению типичных женских характеров героинь Тургенева и Достоевского. Причин, побудивших взяться за эту тему, несколько. Во-первых, искренняя любовь к творчеству обоих писателей, во-вторых, постоянная литературная и публицистическая дуэль, которую вели они между собой, и в-третьих, интерес к самой проблеме жертвенности в русле так называемого женского вопроса, остро звучавшего в русской литературе XIX века и, естественно, отразившегося в творчестве рассматриваемых авторов.

Судьба женщины в пореформенный период развития русского общества обсуждалась весьма активно. Более всего сторонников находили два варианта развития жизни: 1) мать, воспитательница детей, хранительница очага, верная жена, во всем послушная своему мужу и ставящая долг, интересы семьи выше личного счастья; 2) независимая от быта и чьего бы то ни было мнения свободная женщина, самостоятельно выбирающая свой путь и спутника жизни, борющаяся за право быть счастливой согласно собственным убеждениям, своему пониманию долга. В основе подобного противопоставления лежит оппозиция жертвенность — эмансипированность.

На наш взгляд, требует уточнения само понятие «жертва». В толковом словаре С.И. Ожегова дается несколько толкований этого слова, в том числе в переносном смысле жертва — это «добровольный отказ от чего-нибудь в пользу кого-чего-нибудь, самопожертвование (высок.)». В другом своем значении «жертва» — это пострадавший «от насилия, от какого-нибудь несчастья, неудачи или вследствие преданности чему-нибудь»¹. В толковании не уточняются ни причины подобного отказа, ни обстоятельства,

ни характер человека, идущего на жертву, ни его эмоциональное отношение к собственному поступку. Логично следует, что жертвовать — значит «подвергать опасности, губить кого-что-нибудь, пренебрегать кем-чем-нибудь ради чего-нибудь»².

Значение термина «эмансипация» объясняется в том же слове весьма коротко: «Освобождение от зависимости», с пометкой «книжн.»³. Словарь Д.Н. Ушакова дает более подробное толкование, которое мы и взяли за основу нашего сопоставления: «Эмансипация, книжн. 1. Освобождение от какой-нибудь зависимости, приводящее к уравниванию в правах. 2. Освобождение, свобода от того, что стесняет разум или деятельность человека (напр., от предрассудков, условностей, религиозных требований и т.п.)»⁴. Соответственно, эмансипированный — значит «свободомыслящий, достигший эмансипации (см. эмансипация во 2 знач.)»⁵.

Удивительным образом оба эти начала присутствуют в характерах любимых героинь писателей, но приоритеты расставлены как авторами, так и самими героинями по-разному.

Напомним, что явного обсуждения женского вопроса на страницах романов нет, лишь опосредованные упоминания в диалогах героев. В романе «Идиот», например, генеральша Епанчина даже поспорилась с Колей Иволгиным, обсуждая этот вопрос, но что именно послужило причиной ссоры 50-летней матери троих дочерей и 14-летнего подростка, Достоевский не уточняет.

Естественно, писатели высказывают свое мнение о роли женщины в обществе через судьбы своих героинь. При этом, несмотря на идеологические разногласия, их позиции относительно женской доли весьма схожи. Оба считают, что молодые девушки имеют полное право на самостоятельное определение своего жизненного пути, не должны быть ограничены сословными принципами или семейным долгом. Однако, сравнивая судьбы романских героинь Тургенева и Достоевского, мы видим, как принципиально по-разному осмысливают художники цели, к которым стремятся их любимые женские персонажи, и пути достижения поставленных целей.

Заглавием статьи выбрана цитата из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?», т.к. этот роман предложил новые идеи решения старых вопросов, в нем явно присутствует полемика с предшественниками, а Достоевский будет обращаться к его идеям не только в «Преступлении и наказании». Это произведение — своеобразный водораздел между первыми четырьмя романами Тургенева и последующими романами Достоевского.

Тургенев в 1850-х годах сформировал новый тип молодой женщины. Его героинь не привлекает традиционная женская участь («муж, дети, горшок шей; за детьми ухаживать, а за горшком наблюдать»⁶). Нет, они хотят большего — хотят быть полезными членами общества. Готовы пойти вслед за тем человеком, который укажет им цель, направление общественного служения, придаст смысл жизни. «Лишь бы силы мне не изменили, лишь бы кумир мой не оказался бездушным и немым идиолом», — скажет героиня «Переписки» Марья Александровна (V, 35). Они — эмансипированные девушки, готовые на самопожертвование во имя идеи. Освободившись от зависимости традиций, они готовы к зависимости идеологической. Ради «великой идеи» способны оставить свой дом и уйти за избранником, которого полюбят всем сердцем. Но эта любовь вытеснит из души все остальные привязанности.

В типичной тургеневской девушке, по мнению профессора В.А. Недзвецкого, воплощен чаемый автором «идеал женщины и женственности». «Типологическая общность любимых тургеневских героинь определена господством в них начал духовно-идеального и духовно-нравственного, сопряженного с глубоким чувством долга, переходящего у героинь тургеневских романов в христианскую по ее истокам потребность каритативной (самоотверженно-участливой) любви»⁷. Мы считаем, что совмещение в себе двух чувств (любовь и долг) объединяет всех романских героинь Тургенева и поэтому можно говорить о преемственности развития женских характеров в творчестве писателя.

Первой из романских героинь Тургенева эти чувства испытала Наталья Ласунская («Рудин»), искренняя девушка, умеющая глубоко и сильно чувствовать, вынужденная скрывать свои мысли и желания от матери. Увлеченная страстными речами Рудина, Наталья готова отдаться ему вся, целиком, без оглядки на приличия. В разговоре, предшествующем любовному объяснению, она высказывает Рудину свои заветные мысли: «Я понимаю <...> кто стремится к великой цели, уже не должен думать о себе; но разве женщина не в состоянии оценить такого человека? <...> Поверьте, женщина не только способна понять самопожертвование: она сама умеет пожертвовать собою» (V, 264). Но в этом, первом, случае избранник оказался не готов связать себя «железными цепями долга» перед возлюбленной, как сделает впоследствии Инсаров. Однако Наталья и не требует от него ничего конкретного, более того, во втором объяснении, после трусливого рудинского: надо покориться, «что же делать?» — девушка сквозь слезы разочарова-

ния бросает ему упрек: «Вы так часто говорили о самопожертвовании, но, знаете ли, если бы вы сказали мне сегодня, сейчас: “Я тебя люблю, но я жениться не могу, я не отвечаю за будущее, дай мне руку и ступай за мной”, — знаете ли, что я бы пошла за вами, знаете ли, что я на все решилась?» (V, 281–282). И эта решимость юного существа порвать с прошлым во имя идей, которым будет служить, верить ему, Рудину, как носителю этих идей, пугает героя. Он не готов. Следует отметить, что Наталья Ласунская не является главной героиней романа, она призвана лишь оттенить характер нового типа героя, носителя идеи — Дмитрия Рудина.

Лиза Калитина («Дворянское гнездо») отражает другую сторону характера тургеневской девушки, она устремлена к духовным ценностям, и ее сильная натура так же не готова была смириться со сложившимся положением дел. Она, возможно, более других героинь Тургенева могла бы стать именно женой и матерью, хозяйкой дома, хранительницей семейного очага. Это такая же цельная, чистая и сильная натура, способная любить верно, следовать за любимым. Невозможность личного счастья, крушение любовных надежд лишает смысла жизнь в миру, уводит ее в монастырь. Туда, где она может полностью, без остатка отдаться служению другой идее, идее христианской. Тургенев восхищается силой характера своей героини, но *такой* уход из семьи как пример для подражания все-таки не приветствует. Ему интереснее девушки, способные на деятельное участие в жизни общества, о чем свидетельствует следующий роман, «Накануне», написанный в 1859–1860 годах.

Действие в нем отнесено к 1853 году, предшествующему Крымской войне. Накануне больших перемен встречаются главные герои, Елена Стахова и Дмитрий Инсаров. Перемен как в личной, так и в общественной жизни. В романе Тургенев вновь поднимает тему служения общественным интересам, продолжая линию, начатую Рудиным — Ласунской. Недаром имена главных героев совпадают — оба Дмитриии. Еще современники Тургенева заметили, что на первое место в новом творении писателя выходит девушка. О Елене в отечественной критике существуют столь же противоречивые мнения, как и о героине романа Достоевского «Идиот» Аглае Епанчиной. Судьбу Аглаи Достоевский явно сопоставляет с судьбой Елены Стаховой.

Из всех характеристик героини Тургенева на данный момент нам ближе всего по духу оценка, данная Г.М. Ребель: «Одолевающая ее жажда деятельного добра находит свое выражение в двух

крайностях: с одной стороны, “все притесненные животные <...> даже насекомые и гады находили покровительство и защиту” у нее (VIII, 33); с другой стороны, она зажигается страстью разделить с Инсаровым его высокую участь борца за освобождение чужой, “далекой и ненужной ей”, по определению Гершензона <...> Болгарии. Но окружающих, близких ей, любящих ее людей она не умеет ни жалеть, ни любить, ни понимать. <...> Вообще объяснение ее в любви звучит как присяга на верность не только любимому человеку, но и его делу, стилистически, конструктивно и содержательно предваряя “Порог”. И итоговые полярные определения героини “Порога” вполне приложимы к Елене: “Дура”, “Святая”⁸.

На наш взгляд, Елена Стахова — счастливый человек. Она жаждала деятельного добра, жаждала любви, активно искала того и другого, и ее желания и мечты воплотились в одном человеке. Девушка осталась преданной ему, только ему одному до конца своей жизни, т.к. он придал этой жизни смысл.

Стихотворение в прозе «Порог», написанное Тургеневым в 1878 году, и повторяющее диалог-испытание Инсаровым Елены, содержит, тем не менее, два дополнительных вопроса, которые не волновали влюбленных героев романа «Накануне». Незнакомка, стоящая перед урюмой тьмой за порогом, готова на преступление во имя идеи и на разочарование в ней впоследствии. И все-таки автор называет ее «святой» (этим словом заканчивается стихотворение).

Уважение и преклонение Тургенева перед женщиной, преступающей законы природы и общественной морали, отказывающейся от роли покорной спутницы и идущей на борьбу за свои убеждения, нашло отражение в образе Марианны Синецкой, главной героини последнего романа «Новь» (1877). Марианна откровенно ненавидит свою жизнь, жизнь дворянской девушки в имении дяди: «Жить в зависимости было ей тошно; она рвалась на волю всеми силами неподатливой души <...> нрав у нее был не робкий» (IX, 166). «Мне кажется иногда, — признается она Нежданову, — что я страдаю за всех притесненных, бедных, жалких на Руси... нет, негодую за них, возмущаюсь... что я за них готова... голову сложить. Я несчастна тем, что я барышня, приживалка, что я ничего, ничего не могу и не умею» (IX, 211–212). Именно эти чувства тайно томили душу и Елены Стаховой; даже признание в любви между Марианной и Алексеем Неждановым происходит почти как в романе «Накануне»: молодой человек открыва-

ет девушке свою тайну — он готовит «дело» освобождения народа, восстание, вместе с единомышленниками — и девушка воспринимает его слова как акт высшего доверия к ней, что обоими понимается как любовь. Сбежав из-под опеки дяди, Марианна готова броситься в бой за правое дело. Здесь уже нет речи о жертве со стороны дворянской девушки как об отказе от чего-то важного для себя. Наоборот: «Мы будем полезны, наша жизнь не пропадет даром, мы пойдем в народ, — говорит она с восторгом умиления (!), — я, если нужно, в кухарки пойду, в швеи, в прачки <...> и никакой тут заслуги не будет — а только счастье, счастье...» (IX, 269). В данном случае перед читателем совершенно явно предстает образ эмансипированной девушки, не замутненный никакими моральными или этическими сомнениями. Даже Нежданов, открывшей перед Марианной путь служения народу, не обладает такой несокрушимой верой в общественное благо их общего революционного «дела».

Таким образом, «постепеновец» Тургенев воспевал в своих произведениях решительных, честных, благородных девушек, готовых идти вперед во имя социально значимых идей. Можно ли говорить применительно к ним о жертве? Возможно, но только не в религиозно-христианском смысле. Жертвуют ли они своим общественным положением (т.е. ценят ли его настолько, чтобы чувствовать потерю одного, выбирая другой путь)? Пожалуй, нет. Жертвуют ли честью, моралью, нравственными ценностями, подобно Соне Мармеладовой? Однозначно, нет. Перед нами пример эмансипированных молодых женщин, способных освободиться от устаревших (в их глазах) условностей жизни и начать строить что-то новое, лучшее, светлое. Характеры названных персонажей ближе по духу «новым людям» романа Чернышевского, в частности Вере Павловне, чем героям романов Достоевского. Применительно к тургеневским девушкам из названных произведений можно говорить о следующем толковании слова «жертва»: пожертвовать чем-нибудь во имя кого-чего-нибудь. Готовность не только лишиться привычных удобств, но и отдать свою жизнь ради нужного, общественно полезного дела, не боясь тюрьмы, холода и голода, — благородна. Однако, отрекаясь от своего прошлого, такие решительные особы не замечают, какую боль доставляют близким. Их жертвы не во имя любви, а во имя долга. На память приходит известное «цель оправдывает средства». Мы помним, к чему в русской истории привело слепое следование этому девизу. «Тургенев любим революционной молодежью, —

скажет после его смерти М.Л. Шабалин, приятель Якубовича (X, 498), а стихотворение «Порог» будет распространяться народо-вольцами совместно с прокламацией этой организации на траурном шествии во время похорон писателя.

В творчестве Достоевского, конечно, другой идеал женщины. Это тоже очень решительные девушки, способные и на поступок, и на подвиг самоотречения. Но жертвенность в характере Сонечки Мармеладовой никак не связана с эмансипацией. Самопожертвование — вот суть характера героинь, к которым можно отнести и Сонечку («Преступление и наказание»), и мать Аркадия Долгорукова («Подросток»), и генеральшу Иволгину, и Веру Лебедеву («Идиот»). Их немного, преданных женщин разных возрастов и социального положения, готовых отказаться от своих интересов ради близких.

Но есть у Достоевского и другой тип героинь. К нему мы относим Аглаю Епанчину («Идиот»), в характере и судьбе которой мы видим явные переклички с Еленой Стаховой-Инсаровой («Накануне»). Аглая, несомненно, принадлежит к числу любимых героинь Достоевского. И ее участь тяжело переживается автором. Она чистое дитя, доброе, веселое, и в то же время требовательный искатель истины, борец за свои интересы. В этом ее сходство с Еленой Стаховой и отличие от Сонечки Мармеладовой. Мечтая приносить пользу, она рвется за границу — учиться в Париже, посетить готические соборы, прочитать все-все книги. «Я не хочу быть генеральскою дочкой; по их балам ездить», — гневно будет говорить она князю Мышкину⁹.

Аглая Епанчина способна оценить величие души князя Мышкина, но и она, как героини Тургенева, сначала выбрала его себе в наставники, руководители жизни, а уж потом полюбила. Возможно, для героинь аналитического склада ума этот процесс неразрывен. Он свидетельствует о том, что умственные, «головные» убеждения превалируют над душевными порывами.

Вызвав на свидание Настасью Филипповну, Аглая поступила решительно, в духе тургеневской девушки; она боролась за свое счастье — как она его понимала. Ее поступок был продиктован не столько спонтанным душевным движением, сколько расчетом: надо было расставить все точки над «i». А мы знаем, что в художественном мире Достоевского любое действие, основанное на расчете, являющееся плодом вынашиваемых долгое время идей, результатом обдумывания, заканчивается трагедией. И крахом для Аглаи закончилось то свидание.

Фраза из дневника Елены Стаховой: «Кто отдался весь... весь... весь... тому и горя мало, тот уж ни за что не отвечает. Не я хочу: *то* хочет» (VI, 227), — коррелирует с идеями Родиона Раскольникова, тоже считавшего, что цель оправдывает средства. Конечно, Достоевский не мог разделять таких убеждений и показал в своих романах трагическую обреченность героев, подчинивших жизнь собственным теориям.

Аглая Епанчина хотела быть полезной, хотела иметь высокую цель, придающую смысл ее жизни. Отказавшись от мечты открыть школу и воспитывать детей вместе с князем Мышкиным, разочаровавшись в своем идеале, Аглая после болезни отвергла все, что напоминало бы ей о князе. Но от своих желаний стать полезной и независимой не отказалась. В результате выбрала первого же человека, который смог увлечь ее рассказами о настоящем деле, наперекор воле семьи вышла за него замуж, разорвав все родственные связи, уехала за границу и перестала общаться с сестрами и родителями. Следовательно, в образе Аглаи можно увидеть переключки с образами не только Елены Стаховой, но и Натальи Ласунской (ушедшей из семьи в монастырь), и Марианны Синецкой.



*Елена и Инсаров. Илл. к роману
И.С. Тургенева «Накануне».
Худ. Б.М. Басов. 1949*

Уход Аглаи из семьи вслед за католическим польским лжекнязем Достоевский рассматривает как личную трагедию молодой неопытной девушки. Отказ от родины, от семьи, безразличие к чувствам матери и сестер, с которыми она всегда была близка (в отличие от героинь Тургенева), есть показатель духовной смерти героини. Но это закономерный итог той интеллектуальной жажды, мучившей Аглаю — «чертенка», «домашнего идола», — жажды, удовлетворяемой силами ума без работы души.

Как мы показали, Аглая, воплотив в себе лучшие качества тургеневских девушек, разделила с ними их участь. Но если в романе Тургенева выбор Елены Стаховой-Инсаровой вызывает уважение и сострадание автора, то Достоевский жалеет о поступке Аглаи, вычеркнувшей себя из жизни русского общества, бросившейся на обманчивый блеск ложных идей. Аглая Епанчина — пример эмансипированной девушки, пожертвовавшей в своем выборе не столько собой, сколько своими близкими.

Таким образом, можно говорить о сознательном отображении Достоевским в романе «Идиот», «самом тургеневском романе»¹⁰, через образ Аглаи Епанчиной истории Елены Стаховой. Роман Тургенева написан восемью годами раньше. Потом увидел свет роман Чернышевского, в котором писатель-демократ совершенно отверг идею самопожертвования как нелепую и отжившую, предложив вместо нее теорию «разумного эгоизма». Как известно, Достоевский не был согласен с утопичной верой Чернышевского в добрые начала человека, угнетаемые и извращаемые лишь несовершенным социальным укладом жизни. Человек — более сложное и противоречивое существо, по мнению Федора Михайловича. «Преступление и наказание» является своеобразным творческим ответом на «Что делать?», художественной интерпретацией идей, пропущенных через теорию и характер Родиона Раскольникова.

Позже Достоевский вновь возвращается к теме жертвенного поступка, усиливая акцент на женских персонажах. Так возникла переключка между «Идиотом» и романом Тургенева «Накануне». Аглая Епанчина по-своему повторяет судьбу Елены Стаховой, так же как Елена, уходит из дома и пропадает для родных, выбрав путь эмансипации (освобождения от зависимости).

Героини Тургенева называют свой выбор жертвой, это частично верно, т.к. они действительно жертвуют своим бытовым благополучием. Но вспомним слова Марианны Синецкой, для которой ее выбор — счастье! Можно сказать, в погоне за личным сча-

ствием уходят тургеневские девушки из дома, связывая его со служением общему делу. Поэтому они могли бы повторить фразу из романа Чернышевского, ибо для них, по сути, «жертва — это сапоги всмятку»!

Совсем иную оценку дает жертве Достоевский. Он с уважением и благоговением относится к своим героям, отказывающимся от личного счастья, благополучия и спокойствия ради счастья и спокойствия других, особенно близких и родных людей. Именно такое определение жертвы, приведенное нами в начале статьи, дает современный толковый словарь. Для лучших, светлых героев Достоевского свойственно поведение, объединяющее оба толкования слова «жертва», ибо это есть истинное христианское понимание сути поступка, которое признавал писатель.

В заключение надо отметить, что подобные художественные переключки в творчестве Достоевского и Тургенева происходили постоянно и совершенно не случайны. Несмотря на различия идейных воззрений двух писателей, сложные личные взаимоотношения, то сближения, то отторжения, их объединяет одно чувство, ярко горевшее в душах этих современников — любовь к России, к своему народу.

Примечания

- ¹ *Ожегов С.И.* Словарь русского языка / Под общ. ред. проф. Л.И. Скворцова. 25-е изд., испр. и доп. М., 2007. С. 188.
- ² Там же. С. 189.
- ³ Там же. С. 887.
- ⁴ Толковый словарь русского языка: В 3 т. / Под ред. проф. Д.Н. Ушакова. М., 2001. Т. 3. С. 647.
- ⁵ Там же. С. 648.
- ⁶ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1978–1991. Сочинения: В 12 т. Т. 5. С. 34. Далее сочинения Тургенева цитируются в тексте работы по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ⁷ *Недзвецкий В.А.* И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя: Курс лекций. М.; Стерлитамак, 2008. С. 175, 177.
- ⁸ *Ребель Г.М.* Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века). Пермь, 2007. С. 105.
- ⁹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 8. С. 357–358. Далее сочинения Достоевского цитируются в тексте работы по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ¹⁰ *Ребель Г.М.* Указ. соч. С. 141.

Р.Л. Красильников

Москва,
Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова

Художественная танатология И.С. Тургенева: семантика и поэтика

Подходя к изучению темы смерти в произведениях И.С. Тургенева, нельзя не принимать во внимание серьезную исследовательскую традицию, постоянный закономерный интерес тургеноведов к данной проблематике. Указанная тема с разной степенью глубины подвергалась анализу в работах многих дореволюционных (И.Ф. Анненский¹), советских (Г.Б. Курляндская²) и современных (В.Н. Топоров³, Н.Н. Мостовская⁴) критиков и литературоведов. Самым важным шагом в этом направлении стала диссертация Е.Ю. Шимановой, защищенная совсем недавно, в 2007 году⁵.

Перечисленные тургеноведы рассматривали происхождение писательского отношения к смерти с философской и фольклорно-мифологической точек зрения; классифицировали соответствующие мотивы, указывали их содержательное наполнение, отмечали их сюжетообразующую роль; проводили компаративный анализ с другими творческими системами.

Вместе с тем современная гуманитарная наука такова, что невозможно не учитывать достижения смежных дисциплин, позволяющие открывать новые исследовательские горизонты. В нашем случае необходимо обратить более пристальное внимание на учение, выработавшее целый ряд методологических стратегий в изучении темы смерти, — гуманитарную танатологию⁶.

Гуманитарная танатология⁷ как дисциплина, изучающая модели человеческого отношения к смерти, получила развитие во второй половине XX века, отмеченной появлением целого ряда философских (В. Янкелевич⁸), историко-антропологических (Ф. Арьес⁹), эстетических (Кристиан Л. Харт Ниббриг¹⁰) трудов.

Коснулось это веяние и литературоведения, и здесь в качестве новаторов выступили два крупнейших отечественных ученых — М.М. Бахтин¹¹ и Ю.М. Лотман¹².

В литературоведении довольно давно существует традиция семантического описания образа смерти (П.М. Бицилли¹³). Бахтин и Лотман вывели этот вопрос из области семантики в область синтактики, трансформировав его в проблему организации повествования. Данный поворот в литературоведческой танатологии будет использоваться в нашем исследовании, поэтому важным для нас является также понятие мотива как повторяющегося семантико-структурного компонента текста¹⁴.

Итак, задача настоящей статьи — не просто внести вклад в изучение темы смерти у Тургенева, но показать новые возможности, которые предоставляет тургеневедению современная танатология.

* * *

Изучение художественной танатологии¹⁵ Тургенева обычно начинается с биографического уровня. Тургенедами выявлено большое количество высказываний писателя о смерти, зафиксированных в его письмах и свидетельствах современников. Н.Н. Мостовская отмечает: «Предчувствия приближающейся болезни, беды, кончины постоянно преследовали Тургенева. Его письма изобилуют жалобами на страдания, на собственную уязвимость и незащитность перед грозной и равнодушной природой»¹⁶. Г.Б. Курляндская пишет: «Смерть для Тургенева — трагедия как “последнее отправление жизни”. В декабрьском письме 1861 года он так рассуждал на эту метафизическую тему: “Естественность смерти гораздо страшнее ее внезапности или необычности. <...> одна моя знакомая <...> была поражена легкостью, с которой человек умирает: — открытая дверь заперлась — и только... Но неужели тут и конец! Неужели смерть есть не что иное, как последнее отправление жизни?”»¹⁷ Это письмо цитируется многими тургенедами, интересующимися религиозно-философскими взглядами писателя. Несомненно, важным результатом анализа мировоззрения Тургенева является констатация присутствующего ему религиозного сомнения¹⁸, которое имеет непосредственное отношение к восприятию смерти.

По-новому взглянуть на этот вопрос помогают танатологические исследования. Известный историк-антрополог Ф. Арьес вывел пять основных моделей восприятия смерти, характерных для различных эпох, но способных исторически «наслаиваться» друг

на друга. Это «смерть прирученная», когда кончина представляется как закономерный и ожидаемый итог земного пути и начало пути небесного; «смерть своя», возникающая вследствие индивидуализации сознания и вызывающая страх перед Танатосом; «смерть далекая и близкая», сопряженная с театрализацией умирания, казни и похорон, а также с неожиданными перверсиями, в том числе эротизацией гибели; «смерть твоя», трансформирующая страх за себя в страх за другого, эстетизирующая романтическую кончину; «смерть перевернутая», старающаяся скрыть все танатологические свидетельства с глаз обывателей¹⁹.

Очевидно, что для Тургенева характерна в первую очередь модель «смерть своя». Его беспокоит не смерть физическая, а потеря индивидуального сознания, гибель личности. Эта проблема вызвана нарастанием атеистических настроений среди интеллектуальной элиты (согласно Ф. Арьесу, в Средние века, когда эта ментальная модель появилась, существовали религиозные схемы защиты от Танатоса: завещание, благотворительность, заупокойная служба). Немаловажную роль в распространении этих настроений, по всей видимости, сыграла позитивистская и сциентистская идеология середины — второй половины XIX века.

Если же взглянуть на произведения Тургенева, то в них присутствуют различные ментальные модели. «Смерть прирученная» — явная примета архаичного, патриархального крестьянского мира. Ее можно встретить в очерке «Смерть» из «Записок охотника»: «Удивительно умирает русский мужик! Состоянье его перед кончиной нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто»²⁰. Пытается «приручить» смерть и Базаров, хоть ему и мешает привычка рефлексии: «Со мной кончено. Попал под колесо. И выходит, что нечего было думать о будущем. Старая штука смерть, а каждому внове. До сих пор не трушу... а там придет беспамятство, и фюить!» (VIII, 395).

Ментальная модель «смерть своя» наиболее ярко репрезентирована в «Дневнике лишнего человека»: «Я вот умираю... Сердце, способное и готовое любить, скоро перестанет биться... И неужели же оно затихнет навсегда, не изведав ни разу счастья, не расширяясь ни разу под сладостным бременем радости?» (V, 230). Страх перед исчезновением личности проявляется во многих произведениях Тургенева, написанных от первого лица: «В это мгновенье на этом месте я почувал веяние смерти, я ощутил, я почти осязал ее непрестанную близость. <...> Я снова, почти со

страхом, опустил голову; точно я заглянул куда-то, куда не следует заглядывать человеку...» («Поездка в Полесье»; VII, 59). И боязнь смерти Харлова в «Степном короле Лире» — это тоже прежде всего не беспокойство за будущее дочерей, а ужас перед собственной кончиной²¹.

Имеет место в творчестве Тургенева и «смерть твоя». Черты этой танатологической концепции можно заметить в романе «Накануне» в образе Елены, в повести «Бригадир» — в образе Гуськова («Прах его приютился наконец возле праха того существа, которое он любил такой безграничной, почти бессмертной любовью» — X, 70). Слово «почти» исчезает в последнем произведении писателя — «Кларе Милич» («После смерти»): Аратов, по сути, не осознает собственной смерти в погоне за призраком девушки, покончившей с собой: «Умереть — так умереть. Смерть теперь не страшит меня нисколько. Уничтожить она меня ведь не может? Напротив, только так и там я буду счастлив... как не был счастлив в жизни, как и она не была...» (XIII, 132).

Последний факт примечателен тем, что позволяет все-таки выстроить некий метасюжет, эволюцию художественной танатологии Тургенева: от непонимания смерти до возможности примирения с ней, от неразрешимого внутреннего противоречия до преодоления границ трансцендентного. Наверное, не лишено оснований предположение, что к такому результату писатель пришел именно через эксперименты с «таинственными» повестями.

Отметим, что, конечно же, не все случаи подходят под определение моделей Ф. Арьеса. Во-первых, подведение под концепцию требует либо достаточно пространного описания умирания, либо рефлексии персонажа, иначе — необходимого основания для того, чтобы исследователь говорил о возникновении образа, семантического варианта, «динамического» мотива, «меняющего ситуацию»²². В произведениях многих писателей есть эпизоды, которые автор сознательно оставляет незаконченными, непроговоренными, подключая читательское воображение. Например, в «Сне» Тургенева вопрос о смерти загадочного отца героя так и остается неразрешенным, а следовательно, нельзя точно определить, была ли эта ситуация действительно танатологической.

Во-вторых, есть варианты другой семантической нагрузки танатологического мотива, не историко-антропологической, а социальной, даже классовой в марксистском смысле. Стихотворение в прозе «Ши» описывает восприятие смерти, но его смысл не прямой: глубина страданий крестьянки, потерявшей сына, не мо-

жет измеряться тем фактом, что она ест щи (XIII, 174). Это шкала помещицы, и танатологическая ситуация выявляет социальную, а не интеллектуальную или эмоциональную дистанцию. Особыми смыслами обладает также мотив смерти в некоторых произведениях фантастического характера, например гибель Эллис в «Призраках» (IX, 107–108).

В-третьих, танатология исследует и такие виды смерти, как убийство и самоубийство, которые обладают совершенно другими социокультурными и этическими смыслами. Невозможно интерпретировать суицид Теглева в «Стук... Стук... Стук!..» или убийство барина, совершенное Иваном Сухих в «Старых портретах», только с помощью историко-антропологической системы понятий.

От семантических моделей перейдем к особенностям субъектной организации танатологического повествования. М.М. Бахтин, сопоставляя художественный метод Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, отметил, что первый предпочитает изображать смерть «извне», а второй — «изнутри»: «Причем — и это очень характерно — смерть он (Толстой. — *Р.К.*) изображает не только извне, но и изнутри, т.е. из самого сознания умирающего человека, почти как факт этого сознания. Его интересует смерть для себя, т.е. для самого умирающего, а не для других, для тех, которые остаются. <...> Достоевский никогда не изображает смерть изнутри. Агонию и смерть наблюдают другие. Смерть не может быть фактом самого сознания <...> Сознание по самой природе своей не может иметь осознанного же (т.е. завершающего сознание) начала и конца, находящегося в ряду сознания как последний его член, сделанный из того же материала, что и остальные моменты сознания»²³.

Легко заметить, что Тургенев, как и Достоевский, предпочитает сообщать о смерти «извне». Очевидно, что этот факт сопряжен с ментальной моделью восприятия Танатоса, приписанной нами Ивану Сергеевичу выше. «Смерть своя», страх личности перед исчезновением, размышления о конечности сознания и проблема неверия — все это препятствует взгляду «по ту сторону» жизни, делает бессмысленной историю умирания «изнутри». Тургенев решается на подобный писательский эксперимент только в «Дневнике лишнего человека», да и то представляет внутренний мир персонажа как балансирующий на границе мании, фобии, безумия и бреда.

Нарративная концепция «смерть извне» вызвана также общеевропейской тенденцией второй половины XIX века, связанной с

отказом от инстанции автора в пользу фигуры повествователя, рассказчика, и характерна в большей степени для поздних произведений писателя. Она приводит к некоторым последствиям, необязательным для данной манеры описания, но свойственным художественному миру Тургенева 1860–1880-х годов. Прежде всего, речь идет о натуралистичности повествования: «На обшитых кружевом подушках лежала какая-то сухая, темного цвета кукла с острым носом и взъерошенными седыми бровями... Я закричала от ужаса, от отвращения, бросилась вон...» («Несчастливая»; X, 118); «Мы с Семеном тотчас его подняли и повернули лицом кверху. Оно не было бледно, но безжизненно-неподвижно; стиснутые зубы белели — а глаза, тоже неподвижные и не закрытые, сохраняли обычный, сонливый и «разный» взгляд...» («Стук... Стук... Стук!..»; X, 292); «Он лежал на спине, склоняясь немного на бок, закинув левую руку за голову... правая была подвернута под его перегнутое тело» («Сон»; XI, 286) и т.д.

Согласно психологам такое «вглядывание» в «чужую» смерть имеет инстинктивный познавательный интерес: человек подсознательно пытается «привыкнуть» к смерти, понять ее облик и смысл²⁴. Описания, подобные тургеневским, создаются только писателями, много наблюдающими за Танатосом и много размышляющими об увиденном.

Еще один аспект произведения, на который влияют танатологические мотивы, — организация сюжета. Ю.М. Лотман в своих последних статьях отмечал «доминантную роль начал и концов, особенно последних» и ставил актуальную для литературы проблему «борьбы с концами»²⁵. Пожалуй, самым распространенным финалом произведения считается смерть героя: «Чехов впоследствии говорил, что все вещи обычно кончаются тем, что человек или умер, или уехал»²⁶. Еще А.С. Пушкин осознавал давление на писателя танатологических мотивов при завершении сюжета, и «оборванный» роман «Евгений Онегин» показал вариант «освождения» от этого давления.

Тургенев с данной точки зрения является приверженцем традиции. Многие его произведения (или рассказы внутри произведений) завершаются сообщением о смерти одного из главных персонажей: «Бретер», «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети», «Новь», «Дневник лишнего человека», «Фауст», «Призраки», «Бригадир», «Несчастливая», «Степной король Лир», «Стук... Стук... Стук!..», «Часы», «Рассказ отца Алексея», «Старые портреты», «Отчаянный», «После смерти (Клара Милич)» и т.д. Здесь та-

натологические мотивы, иногда даже несколько механистично, позволяют разрешить клубок противоречий, с которым «не могут» справиться герои.

Вместе с тем в некоторых произведениях смерть находится в начале или середине повествования и приводит не к завершению сюжета, а к его развитию. В повести «Андрей Колосов» сближение рассказчика с Колосовым и встреча с Варей становятся возможны лишь в связи с кончиной Гаврилова (V, 13). В «Дневнике лишнего человека» текст начинается с танатологического предчувствия: «Но не смешно ли начинать свой дневник, может быть, за две недели до смерти?» (V, 178). Конфликт в «Степном короле Лире» возникает из-за неожиданного решения Харлова, обусловленного его страхом смерти (X, 193). В «После смерти (Клара Милич)» действие разворачивается после самоубийства героини.

Генерирование сюжета с помощью танатологических мотивов способствует экзистенциальному характеру повествования, порождению «пограничных» ситуаций, в которых острее чувствуется противостояние добра и зла, жизни и смерти, за счет напряжения ускоряется движение нарратива.

Танатологические мотивы могут не только занимать место классических пунктов композиции: завязки, кульминации и развязки. Они способны служить «сцепками» на небольших участках текста, также направляя повествование вперед. Этот эффект особенно заметен в тех местах, когда персонажи Тургенева предвидят свою или чью-то смерть. «Фауст», «Дневник лишнего человека», «Накануне», «Бригадир», «Старые портреты», «После смерти (Клара Милич)» и т.д. — данный, провиденциальный, аспект тургеневских произведений подробно комментируется в книге В.Н. Топорова²⁷. Примечателен набор предвестников кончины: «старушка простенькая, в кофте — только на лбу глаз один, а глазу тому и веку нет» («Старые портреты»; XIII, 11–12); лежащий «вороной жеребенок» («Степной король Лир»; X, 204), покойница Аграфена Ивановна («Бригадир»; X, 65).

Зарубежный литературовед Ц. Тодоров назвал взгляд автора в будущее «интригой предопределения», а другой исследователь Ж. Женетт — «пролеписом»²⁸. Противоположный вид анахронии — рассказ о прошедшем, «аналепсис»²⁹, — тоже встречается в художественной танатологии Тургенева, например в размышлении повествователя о судьбе Сусанны в «Несчастной». В «Степном короле Лире» эти две формы анахронии совмещаются, пере-

крещиваются: рассказчик думает о последних мгновениях жизни Харлова и о вариантах его последних, недосказанных слов: «“Что он хотел сказать ей, умирая?” — спрашивал я самого себя, возвращаясь домой на своем клеппере: “Я тебе не про... клинаю или не про... шаю?”» (X, 258).

Осмысление «того, что было бы» — трагическая черта рефлексии после чьей-то смерти. Лотман, анализируя похожий эпизод с размышлением о смерти Ленского в романе «Евгений Онегин», называет этот феномен «пучком возможных траекторий дальнейшего развития событий»³⁰. Варианты трактовки слов Харлова, по-видимому, повлияли на решение его дочери Евлампии стать «хлыстовской богородицей» (X, 265).

«Возможной траекторией» бывает и сама смерть. В повести «Часы» гибель Давыда в реке (XI, 256–257) как возможность обнажает чувства главных героев. Таким образом, танатологическая ситуация может быть с оттенком как скорби, так и счастливого избавления (хотя очевидно, что в классической литературе это большая редкость).

Среди возможностей, связанных со смертью, есть одна, чрезвычайно важная для творческого человека, — бессмертие его произведений, бессмертие слова. Безусловно, Тургенев видел в искусстве особую силу, способную влиять на человека, помогать ему жить («Ася», «Дворянское гнездо»). Однако в «Довольно», «отрывке из записок умершего художника», звучит пессимистичная фраза: «Но не условность искусства меня смущает; его бренность, опять-таки его бренность, его тлен и прах — вот что лишает меня бодрости и веры» (IX, 119)...

Таким образом, танатологические мотивы в художественном мире Тургенева зачастую определяют идейно-тематическое наполнение произведения, его трагический и экзистенциальный пафос, репрезентируют различные ментальные модели, обуславливающие характер персонажа и его поступки. Они выполняют функции завершения сюжета, разрывая клубок возникших противоречий, а также генерирования отдельных нарративных ходов и иногда текста в целом. Наконец, они обладают спецификой, по которой можно судить о мировоззренческих и стилевых основах творчества писателя, стоявшего у истоков модернистской литературы, с ее «проклятыми вопросами» и экспериментальными практиками.

В заключение отметим, что современные гуманитарные концепции, посвященные проблеме смерти, позволяют глубже ос-

мыслить художественную танатологию Тургенева. Они предлагают новые методологические стратегии изучения семантики и поэтики произведений писателя, новые понятийные «матрицы», учитывающие ментальность эпохи и творческой личности.

Примечания

- ¹ *Анненский И.Ф.* Умиравший Тургенев // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 36–43.
- ² *Курляндская Г.Б.* Проблемы жизни и смерти в «Стихотворениях в прозе» Тургенева // Творчество Тургенева. Курск, 1984. С. 30–52.
- ³ *Топоров В.Н.* Странный Тургенев: Четыре главы. М., 1998.
- ⁴ *Мостовская Н.Н.* «Memento mori» у Тургенева и Некрасова // Русская литература. 2000. № 3. С. 149–155.
- ⁵ *Шиманова Е.Ю.* Мотив смерти в прозе И.С. Тургенева: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006.
- ⁶ Подробнее об этом см.: *Красильников Р.Л.* Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда, 2007.
- ⁷ Возникновение учения и самого термина связывают с психоанализом (*Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу. М., 1996. С. 515) и биологической теорией И.И. Мечникова (*Шор Г.В.* О смерти человека (введение в танатологию). СПб., 2002. С. 19).
- ⁸ *Янкевич В.* Смерть. М., 1999.
- ⁹ *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992.
- ¹⁰ *Харт Ниббриг Кристиаан Л.* Эстетика смерти. СПб., 2005.
- ¹¹ *Бахтин М.М.* 1961 год. Заметки // Собрание сочинений: В 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 329–360.
- ¹² *Лотман Ю.М.* Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 417–430.
- ¹³ *Бицилли П.М.* Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого (1928) // Л.Н. Толстой: pro et contra. СПб., 2000. С. 473–499.
- ¹⁴ *Тюпа В.И., Ромодановская Е.К.* Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 6.
- ¹⁵ Со временем в гуманитарной сфере термин «танатология» стал обозначать не только учение, но и его предмет. В литературоведении под художественной танатологией понимается совокупность семантических и репрезентативных моделей отношения к смерти в произведениях писателя (см., например: *Семикина Ю.Г.* Художественная танатология в творчестве Л.Н. Толстого 1850–1880-х гг.: Образы и мотивы: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002).
- ¹⁶ *Мостовская Н.Н.* Указ. соч. С. 150.
- ¹⁷ *Курляндская Г.Б.* И.С. Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. Тула, 2001. С. 28.
- ¹⁸ См.: *Салим А.* Тургенев — художник, мыслитель. М., 1983. С. 39.
- ¹⁹ *Арьес Ф.* Указ. соч. С. 495–509.
- ²⁰ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения: В 15 т. М.; Л., 1960–1968. Т. 4. С. 216. Далее произведения

Тургенева цитируются по этому изданию с указанием в тексте статьи тома (римской цифрой) и страницы (арабской).

- 21 Позволим себе не согласиться с Е.Ю. Шимановой, которая, используя концепцию Ф. Арьеса в «усеченном» виде, видит в отношении Харлова к смерти черты модели «смерть перевернутая» (см.: *Шиманова Е.Ю.* Указ. соч. С. 122–126).
- 22 *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1931. С. 184.
- 23 *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 347.
- 24 *Философский энциклопедический словарь.* М., 1997. С. 447.
- 25 *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 418–419.
- 26 *Шкловский В.* Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М., 1981. С. 18.
- 27 *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 138–180.
- 28 *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 100.
- 29 Там же. С. 83.
- 30 *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 424.

Н. Арсентьева,
Х.Л. Кальво Мартинес

Испания,
Университет Гранады

*Маги и магия
в «Таинственных повестях»
И.С. Тургенева*

При жизни Тургенева тематика «таинственных» повестей казалась весьма странной причудой писателя реалистического направления. Критика недоумевала: «Зачем эта магия, спиритизм, волшебство в эпоху Возрождения?»¹ Между тем обращение к таинственному у писателя вполне закономерно. Он застал русское общество в период увлечения оккультизмом, когда «дворяне сменили шпаги и пистолеты на магические палочки, занялись магнетизмом, заговорили о ясновидении, спиритизме и хиромантии»². Это новое веяние с Запада, затронувшее русские души, было отголоском магического герметизма — «практической» философии, в очередной раз после эпохи Ренессанса возрождавшей идеи средневековой Магии как «божественной науки» через розенкрейцеровский орден³, претендовавшей на познание тайной сущности вещей и способов иррационального воздействия на мир. Устав от прозы жизни и переболев мистицизмом, который культивировался в русском масонстве в форме теургии как пути к Богу и «истинному самопознанию», русские интеллектуалы переключились на занятия астрологией, онейрокритикой, магией букв и цифр. В отличие от писателей-романтиков и фантастов, которые культивировали образ мага как сверхчеловека⁴, Тургенев изображает носителей оккультных знаний невезучими людьми, разрушающими свое счастье и счастье своих близких и сверх того подозреваемых в колдовстве. С иронией описывает он доморощенного русского алхимика дворянина Аратова («После смерти»), считавшего себя правнуком легендарного Брюса и учеником медика-оккультиста Парацельса. Отправив в могилу своими порошками молодую жену и подорвав здоровье сына, он умер, за-

работав славу чернокнижника. В повести «Фауст» это «таинственный Ладанов», вернувшийся из Италии, занимавшийся в своей усадьбе алхимией, кабалистикой, спиритизмом и прославивший колдуном. Предсказав замужней дочери «жизнь печальную», он умер в одиночестве. К середине XIX века магический герметизм становится заметной тенденцией русской общественной жизни, и эта тенденция не могла пройти мимо Тургенева. Охваченная действием многочисленных эзотерических кружков, тайных обществ и сект, возбуждавших интерес к потустороннему, жизнь дворянской интеллигенции и мещан наполняется новым содержанием. Адепты герметико-кабалистической традиции в русском розенкрейцерстве ставили перед неопитами мессианские задачи проникновения в тайны мироздания через сверхчувственную интуицию⁵. Готовя для служения человечеству исключительных, сверхчувственных, даже ясновидящих людей, которые имеют особую внутреннюю силу, они обрекали их тем самым на изоляцию от общества и одиночество. Магия привлекала Тургенева своей поэтической стороной («Нимфы»), но он скептически относится к ней как средству познания истины. Поэтому своих «таинственных» или «магических» героев, овладевших азами оккультизма, Тургенев показал «лишними» людьми, неспособными быть на высоте своего статуса в силу утопичности поставленных перед ними задач. Таков подпоручик Теглев из рассказа «Стук... стук... стук!...», которого отличает обособленность от всех, неглубокая образованность и необычность поведения. Изображая себя человеком, который не может быть ни застигнут несчастьем, ни удручен невзгодами, умеющим предвидеть будущее и знающим свою судьбу, в силу чего презирающим опасность, он вызывает к себе своеобразное уважение товарищей по службе. Однако где-то приобретенные им и недостаточно осмысленные «сокровенные» сведения по астрологии не находят применения в жизни. Умение же властвовать собой, укрощать страсти, любовь и ненависть обрачивается душевной черствостью, выливаясь в драму человека, жертвующего личным счастьем в пользу веры в некое высшее, выпавшее ему предназначение. Превратно истолковывая случайные явления, которые он принимает за знаки судьбы, запутавшись в лабиринте собственной жизни, Теглев погибает — с точки зрения рассказчика — вполне нелепо.

Нередко оккультные способности растрачиваются впустую на дешевые опыты. Герой рассказа «Странный случай» мещанский сын Василий, эпилептик, развил в себе дар медиума, весьма не-

умело практикует вызывание образов мертвых, создавая себе в провинциальном городке репутацию магнетизера, приносящую ему доход. Однако впоследствии, загадочно исчезнув из города, он становится бродячим проповедником. История русского странничества XIX века знает немало случаев раскаяния адептов герметизма в своих оккультных пристрастиях и перехода этих «искателей истины» в разряд юродивых, «божьих» людей, обрастающих учениками и тем самым порождающих народное сектантство⁶.

Изображая русских адептов «магического ренессанса» как несчастных или убогих людей, Тургенев не склонен отрицать само существование таинственных явлений — мистики и магии, совпадая в этом как с писателем и мыслителем его времени В.Ф. Одоевским, считавшим их проявлением природных «инстинктуальных сил»⁷, так и с французским оккультистом Э. Леви, допускавшим трансцендентность оккультных явлений⁸. Тургенев вводит сверхъестественное в сюжет своих произведений, что по традиции рассматривается как влияние на его творчество романтической эстетики с ее тягой ко всему необычному и потустороннему⁹ или же как средство «тайного психологизма» в рамках реализма¹⁰. Полемика по этому вопросу не завершена¹¹. На наш взгляд, новаторское использование Тургеньевым элементов таинственного, связанное со знанием религиозно-магической культуры, всегда бывшей предметом интереса ученых, выводит его произведения на новые рубежи по сравнению с предыдущими творческими методами. Ткань «таинственного» в его произведениях соткана из художественно преображенных сведений, почерпнутых из разнообразных источников по народной демонологии¹², магии и оккультизму¹³, следуя определенному художественному замыслу. В этом он является непосредственным продолжателем традиций литературы позднего эллинизма — Теокрита, Горация, Лукиана, Апулея, у которых магические эпизоды впервые стали служить решению вполне конкретных творческих задач. Примечателен тот факт, что все эти писатели так или иначе были связаны с Египтом, родиной Магических папирусов — самого раннего из известных науке памятников древнегреческой религиозно-магической литературы. Это значит, что они знали о существовании магии не понаслышке, о чем говорит точность в передаче ими подробностей магических ритуалов. Опыт изучения их произведений позволяет, однако, утверждать, что не все элементы действительно существующей и весьма распространенной в их время ма-

гической практики подверглись художественной переработке. Их привлекала прежде всего некромантия, искусство вызывания духов мертвых с целью предсказания будущего, а также те формы магии, которые раскрывали темные стороны человеческой натуры, главным образом, любовная магия, входящая в разряд так называемой магии подчинения¹⁴. Те же явления вызывают интерес и у Тургенева. Внимание его к некромантии, ставшей модной в Европе благодаря мистическим сочинениям Сведенборга о тесной связи человека с миром духов, можно объяснить интересом писателя не только к теме загробной жизни, но и к проблеме психологической зависимости человека от глубоко укоренившихся в его душевной организации «тайных» сил инстинкта. Так, фантастический сюжет рассказа «Призраки» представляет собой изящный этюд по психологии известных в эзотерической литературе *экстатических* состояний, во время которых разум человека отчасти покидает его. В результате некорректно проведенных опытов с «магической» цепью, по сведениям из книги Э. Леви «Учение и ритуал высшей магии»¹⁵, особо тонкие люди могли слышать необычные звуки, голоса, иметь видения, то есть быть расположенными к восприятию потусторонних явлений, чем, в сущности, и опасны спиритические сеансы. Именно это и происходит с героем «Призраков», принявшим участие в ритуале столоверчения непосредственно перед встречей с таинственным вампирическим существом по имени Эллис. Почти бессознательно повинувшись ее воле, герой легкомысленно произносит магическое заклинание «Возьми меня!» — необходимое в оккультной практике для взаимодействия с потусторонним миром. Следом за этим Тургенев описывает то, что известно из западной средневековой демонологии как воздействие на человека суккуба, вампиризм. Современные Тургеневу оккультисты пытались дать «научное» объяснение этому феномену. По теории «эмбрионата душ» Леви, преждевременно ушедшие из жизни люди, превращаясь в «астральный» труп, стремятся вселиться в тела живых с целью восполнить недостающий им магнетизм для возвращения в поток универсальной жизни, физически истощая свою жертву. Дав согласие на общение с призраком, герой обрекает себя на медленную смерть: у него появляются головокружение и слабость, его сердце «тает», душу разъедает тоска, он заболевает анемией.

Магия и некромантия в творчестве Тургенева тесно связаны также с проблемой психологии любви. Она понимается им в духе платоновского дуализма: с одной стороны, как идеальное возвы-

шенное состояние души, а с другой — как слепая страсть, по словам Апулея, «с безмерной и грозной силой» сплетающая в объятиях «покорные тела потрясенных ею живых существ»¹⁶. Стремясь понять природу телесной стороны любви, оторванной от духовной сферы, Тургенев относит ее к сфере тайных сил инстинкта, связанной с экстатическими состояниями: «Любовь овладевает человеком без спроса... подцепит его, голубчика, как коршун цыпленка, и понесет куда угодно» (VI, 116). Метафора охоты, в которой одна сторона, стремящаяся к любовному обладанию, выступает хищником, а объект ее страсти — жертвой сладострастия, реализуется в повести «Вешние воды». Вопреки намерению жениться на красавице Джемме, герой повести Санин неожиданно для самого себя отдается графине Полозовой, обнаруживая неспособность противостоять инстинктивным влечениям своей природы. Добившись своей цели, Полозова торжествует: «Глаза, широкие и светлые до белизны, выражали одну безжалостную тупость и сытость победы. У ястреба, который когтит пойманную птицу, такие бывают глаза» (VIII, 177). Покоряясь ее воле, герой испытывает чувство ни с чем не сравнимой беспомощности, состояние, которое он сам отождествляет с действием колдовства. Не случайно Полозова заводит с ним разговор о присухе, народной любовной магии, обладающей силой пробудить в человеке инстинктивное сексуальное влечение помимо его воли. Проблема торжества инстинкта, «дионисийского» начала в отношениях между полами разрешается писателем с привлечением сведений из области таинственного в повести «Песнь торжествующей любви». Действие ее перенесено на северо-восток Италии, в Феррару XVI века, то есть именно в ту эпоху, когда «высокая магия» вырождалась в чародейство и употреблялась на службу человеческим страстям. Одержимый любовью к жене своего друга, Муций не преодолевает власть страсти, как обещал Фабию, а ищет средства ее удовлетворения, обращаясь к противозаконному средству обладания предметом любви — колдовству. Оккультные познания героя лежат в области магии любовного соблазна, по-гречески *αρωγή*, и представляют собой своеобразный синтез магической традиции греко-египетского происхождения и индийской. Восточной музыкой и запахом используемых в магии экзотических трав¹⁷ чародей поражает воображение героини. Для египетской магии, ставшей известной ученым благодаря дошедшим до наших дней греческим Магическим папирусам — спискам египетских, вавилонских, иудейских и других письменных

заговоров, — характерны заклинания, вызывающие бессмертных богов (например, Вакха) для помощи в любовных делах¹⁸. Отсюда туманное восклицание Муция — «помогай», а также визуальный образ охоты за жертвой в заклинательной песне со словами «ястреб курочку когтит», которую он поет, колдуя. Вешая на шею Валерии тяжелое ожерелье, одаренное «какой-то страной тепло-той», поднося ей ширазское вино, он использует «наговоры»¹⁹. В комнату Валерии при свете луны вливается «дуновение, подобное легкой пахучей струе», известное в египетской магии как «дуновение жизни»²⁰. К искусству вхождения в экстаз напряжением воли и переутомлением нервной системы в сочетании с практикой аутогипноза индийских колдунов²¹ Муций прибегает для внушения Валерии через сон эротических ощущений и страсти к любовному соединению с ним. О возможности введения жертвы любовной магии в состояние автоматизма свидетельствует заговор папируса XXXVI из собрания Г. Вителли²². Признаки подобного магического воздействия обнаруживают себя в облике тургеневской героини, когда, впав в гипнотический транс, она идет в павильон Муция, «безжизненно устремив прямо перед собой потускневшие глаза, протянув руки», а наутро чувствует усталость и поражает мужа бледностью похудевшего, осунувшегося лица. Прекрасно осведомленный обо всех тонкостях колдовства, автор в то же время опускает многое из реальной магической практики, так как его интересует в данном случае не магия как таковая, а душа человека.

Г.Б. Курляндская считает, что Валерия втайне влюблена в Муция, но скрывает это, при вступлении в брак благоразумно положившись на выбор матери. В этом случае магия только пробуждает спящий инстинкт. Но не менее важно и то, что, находясь во власти Муция ночами в состоянии сомнамбулизма, днем, в состоянии бодрствования, героиня внутренне сопротивляется тайной силе влечения, осознавая, как верующая, греховность своего невольного падения. Внутренняя борьба истощает ее душевные силы. Тургенев намеренно подчеркивает здесь языческую природу инстинктивных начал в человеке через связь их с дионисийским культом. За спиной сидящей в саду Валерии ее супруг видит ярко выделяющегося на фоне темной зелени белого мраморного сатира, который «с искаженным злорадной усмешкой лицом прикладывал к свирели свои заостренные губы» (VIII, 381). Сатир — символ овладевших Валерией темных иррациональных чувств — воспринимается ее мужем-христианином как демони-

ческая сила, которая разрушает семейную гармонию и нравственную чистоту Валерии. Позируя Фабию-художнику, она утрачивает небесно-чистое, как у святой Цецилии, выражение лица. Не случайно он думает о Муции как о чернокнижнике, и духовник Валерии разделяет его подозрения: «Колдовство, чары бесовские... это так оставить нельзя» (VIII, 385). Финал повести, однако, оттеняет другую, главную идею этого произведения — мысль о том, что торжество инстинктивных сил, в противовес разумно-волевому началу в человеке, есть *закон жизни*, проявляющийся вопреки всяким моральным запретам и ограничениям.

Таинственным персонажем, нашедшим в магии средство удовлетворять свои вожелания, выступает и отец молодого героя рассказа «Сон». Используя сверхъестественную способность проходить сквозь стены, он овладевает понравившейся ему женщиной и с помощью внушения на расстоянии через ее сына, выступающего медиумом, ищет с ней новых встреч. Еще одно произведение, посвященное любовной магии и власти инстинкта над душой человека — повесть «После смерти (Клара Милич)». Принадлежащий к «эктатическому» типу личности в силу наследственной предрасположенности, Яков Аратов попадает в психологическую зависимость от призрака отвергнутой им и покончившей жизнь самоубийством актрисы. Власть инстинкта, неудовлетворенной страсти, заставляет Клару Милич искать близости с любимым человеком за гранью земного бытия. Магически воздействуя на героя, астральный двойник Клары погружает его в мистический транс, пробуждая в нем спящую чувственность. При этом герой ощущает, как что-то завладевает им. «Да разве это возможно? — шептал он бессознательно. — Разве существует такая власть?» (VIII, 425). Состояние эйфории, блаженства, счастья, связанного с переживанием внушенных ему призраком эротических галлюцинаций, изображено Тургеневым как подавление рационального начала инстинктом. Герой не осознает реального положения вещей, он теряет жизненные силы и погибает.

Таким образом, в «таинственных» повестях Тургенев отходит как от иррациональной эстетики романтизма, так и от «натуральной школы» в сторону магического реализма или символизма, к признанию существования тайных сил и их значения в раскрытии психологически сложного соотношения разумного и инстинктивного начал в природе человеческой души.

Примечания

- ¹ См.: *Тургенев И.С.* Собрание сочинений: В 12 т. М., 1956. Т. 8. С. 586. Далее цитаты из произведений И.С. Тургенева приведены по этому изданию с указанием в тексте статьи в круглых скобках номера тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).
- ² *Цехновичер О.* Предисловие // Одоевский В.Ф. Романы. Повести. Л., 1929. С. 8.
- ³ «Магия и есть та божественная наука, с помощью которой маги познают истинный натуральный свет и натуральный дух. Маг — это тот испытатель истины, с которым натура говорит во всех тварях через своего духа и показывает свою сигнатуру» (*Тукальский В.* Искания русских масонов. СПб.: Сенатская типография, 1911. С. 50). См. также: *Dutoit-Mambrini J.P.* . La Philosophie divine appliquée aux lumières naturelle, magique, astrale, surnaturelle, céleste et divine, ou aux immuables vérités que Dieu a révélées de lui-même de ses oeuvres, dans le triple miroir analogique de l'univers, de l'homme de la révélation écrite. Paris, 1793.
- ⁴ См. например, роман А. Эскиро «Магнетизер», публиковавшийся в журнале «Отечественные записки» в 1841 году с февраля по июнь. В одном 1838 году появилась целая плеяда романов, которые критика называла «пятном» на «чистой одежде» литературы. К ним относились «Таинственная цыганка», «Таинственный житель близ Покровского собора», «Чернокнижница». Об образе мага в европейской литературе см: *Butler E.M.* El mito del mago. Cambridge: University Press, 1997.
- ⁵ См.: *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Париж: YMCA-Press, 1988. С. 120–121.
- ⁶ См.: *Онисим (Боровик).* Ересь есаула Котельникова // Христианское чтение. 1882. № 11–12.
- ⁷ См.: *Безгласный В. (Одоевский В.Ф).* Письма к графине Р...й о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, каббалистике, алхимии и других таинственных науках // Отечественные записки. 1838. Т. 1–3.
- ⁸ См.: *Levi E.* Dogme et Rituel de la Haute Magie. Paris, 1855.
- ⁹ См., напр.: *Качур М.Д., Степанюк Д.М.* Поэтическое таинство «Песни торжествующей любви» // Проблемы мировоззрения и метода И.С. Тургенева. Орел, 1993.
- ¹⁰ См.: *Турьян М.А.* Таинственные повести В.Ф. Одоевского и И.С. Тургенева и проблемы русской психологической прозы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980; *Золотарёв И.Л.* Фантастические произведения И.С. Тургенева и П. Мериме: Сравнительно-типологический анализ: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 1998.
- ¹¹ Обзор см. в статье: *Ли Ханг Зе.* «Таинственные» повести И.С. Тургенева в оценке русской и зарубежной критики // И.С. Тургенев и современность. М., 1997.
- ¹² См. об этом: *Arséntieva N.* La magia en Gogol, Turguéniev y Andréiev // Gógol y su legado. México, 2003.

- ¹³ *Болтин А.П.* Спиритизм // Радуга. 1864. Кн. 5; *Волков М.* Животный магнетизм // Отечественные записки. 1845. № 3; *Кальме О.* О явлении духов / Пер. с нем. М.: Изд. тип. Бахметева, 1866; *Ségouin A.* Les mystères de la magie ou les secrets du magnetisma dévoilés, suivis d'un aperçu sur la danse des tables et la magie de m. Dupolet. Paris: Moreau, 1853.
- ¹⁴ Об этом см.: *Calvo Martínez J.L.* Magia literaria y magia real // Religión, magia y mitología en la Antigüedad clásica. Granada, 1998.
- ¹⁵ *Levi E.* Dogme et Rituel de la Haute Magie, 1855.
- ¹⁶ *Анулей.* Апология. Метаморфозы. Флориды / Пер. М.А. Кузмина, С.П. Маркиша. М., 1956. С. 17.
- ¹⁷ *Thorndike L.* A history of magic and experimental science. Vol. 2. New York; London, 1964. P. 240.
- ¹⁸ Textos de Magia en Papiros Griegos / Introd. trad. y notas de J.L. Calvo Martínez, M.D. Sánchez Romero. Madrid: Gredos, 1987. P. 218–219.
- ¹⁹ Там же. P. 226.
- ²⁰ *Ritner R.K.* The mechanics of ancient magical practice. Chicago, 1997. P. 89.
- ²¹ *Lévi E.* The History of Magic. Including a clear and precise exposition of its procedure, its rites and its mysteries / Transl. by A.E. Waite. London: Rider, 1986. P. 77.
- ²² Textos de Magia en Papiros Griegos. P. 358.

С.М. Телегин

Москва, Государственный институт
русского языка им. А.С. Пушкина

О мифореализме «таинственных повестей» И.С. Тургенева

«Таинственные повести» И.С. Тургенева — прекрасный материал для исследователя, желающего показать, как за художественным творчеством скрывается миф. Анализ этих произведений дает нам возможность увидеть, как миф отражается в литературе и как литература становится зеркалом мифа. Когда писатель обращается к описанию души, он сразу оказывается захвачен мифом. В мифе литература находит объективную сторону субъективных, психических процессов, и мифология необходима для понимания литературы. Не миф, конечно, находит выражение в сущности литературы, а самой сущностью литературы является миф. Литература в этом смысле предстает перед нами как *отыгрывание мифа*. Для писателя в мифе изначально заготовлен творческий образец, модель, схема или первичная идея-форма, которую он творчески разворачивает, отыгрывает в своем произведении. При этом миф не вступает в противоречие с реальностью. Миф, напротив, входит в концепцию реальности и составляет основу «высшей реальности». Тайна мифотворчества — в мифологической реальности сакрального бытия. Эти особенности мифореализма хорошо различимы в творчестве Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, А.П. Чехова¹. Они же бросаются в глаза и при чтении «таинственных повестей» Тургенева.

Как правило, мифологическая реальность открывается человеку в его снах. Больше всего материала о содержании личного мифа человек получает из своих снов.

Известно, какое большое место занимают сны в творчестве Тургенева². Среди «таинственных повестей» есть даже рассказ с названием «Сон». Герой этого произведения не просто много

спит и видит загадочные сны, — он любит спать, это соответствует его мечтательной натуре. Он видит несколько раз один и тот же сон, а повторяющиеся сны указывают человеку на некий внутренний психологический конфликт.

Герой видит во сне улицу, дом, где живет его «отец». Таким образом, бессознательное показывает ему, как решить психологический конфликт. Необходимо «выйти из дома» (из своей замкнутости) и отправиться «в путешествие» — традиционный психологический прием решения конфликта. Проснувшись, герой действительно отправляется на поиски улицы и дома. Иными словами, решение конфликта оказывается возможным только при условии обращения к образам сна, а не просто погружению в собственные фантазии.

Следует понять сон и действовать затем в соответствии с этим пониманием. Поиск дома и отца являет собой действие, направленное на достижение цели. Странствия героя в поисках улицы и дома отражают процесс его внутреннего развития, а вхождение в дом — проникновение в центр собственного бессознательного с целью обретения Самости (по терминологии К. Юнга). Однако его отец — не Самость, а Тень. Этот «теневогой», «темный» отец должен быть открыт в душе героя, побежден и преодолен им. Смерть отца в финале рассказа означает избавление от Тени и решение конфликта. Стоит заметить, что в глубинной психологии Тень всегда связывается с бессознательным. Бессознательное же проявляется в образах моря, воды, бездны. Тень погружается в бездну, так и inferнальный отец тонет в море, возвращается в бессознательное и вытесняется — оказывается «за стеной» ада.

Обращает на себя внимание тот факт, что во власти отца-Тени находится не сам герой, а его мать (Анима в той же терминологии Юнга). Анима оказывается во власти Тени, и Герой должен победить Тень, чтобы освободить Аниму. Это традиционный психологический конфликт, описанный во многих работах Юнга, а также в книге Дж. Кэмпбелла «Тысячеликий герой». Особое место в этом конфликте занимает кольцо — мифологема цельности личности. В рассказе Тургенева кольцо связано не с отцом, а с матерью. Оно лишь было похищено бароном у несчастной молодой женщины. Срывая кольцо с руки мертвого барона, герой словно бы получает его силу; надевая кольцо на безымянный палец, мать героя мистически обручается с мертвым бароном. Так кольцо оказывается реальным материальным знаком, воплотившим в себе мистическую связь этих трех людей в цельности сына. Эта

цельность обретается при победе над Тенью и после соединения с Анимой.

Все это, однако, не освобождает героя от его снов совершенно. У него появляется новый навязчивый, повторяющийся сон. Герой, как это видно, — человек творческий, тонкой духовной организации. В силу этого он не может и не должен рвать связи с бессознательным, но будет и дальше сталкиваться с ним, устанавливать с ним связь.

Эти сны и сновидческие ситуации, как видно, близки у Тургенева к мифам. Мифолог Дж. Кэмпбелл писал по этому поводу: «Корни мифов лежат в видениях людей, исследовавших самые нижние области своего внутреннего мира»³ — бессознательного. Как и в снах, в мифах бессознательное открывает человеку его проблемы и подсказывает способы их решения. Поскольку миф укоренен в самой природе человека, то он творит миф бессознательно и непрерывно. Являясь продуктом коллективного бессознательного, мифы аккумулируют духовные искания всего человечества и несут в себе решения разнообразных общечеловеческих конфликтов. Мифы представляют типичные душевные конфликты, а мифологические образы присутствуют в душе любого человека и человечества в целом. Реальность мифа (мифореализм) — это внутренняя реальность всего человечества, реальность коллективной души. В мифах мы находим дорогу к самым основам общечеловеческого бытия. В этом их притягательность и непреходящее значение.

Мифологическое событие прикрепляется к реальному человеку, становится частью его жизненного опыта. Это хорошо видно на примере Якова Аратова, героя повести «Клара Милич». Прежде всего, Тургенев использует прием «введения в мифологическую ситуацию». Неопределенность, непонятность событий, связанных с верой Аратова в существование потусторонних и враждебных сил, вызывает в нем чувство беспокойства, тоски, страха. Момент беспокойства, страха — это двери в мифологическое пространство. Через чувство беспокойства и страха миф проникает в душу человека из бессознательного, становится частью его сознания, а человек, в свою очередь, проникает в миф. Страх, беспокойство и боль становятся способом проникновения Тургенева и его героя в миф, в мифосознание и в мифореальность. Тургенев входит в миф и участвует в нем как в реальности через беспокойство и тоску своего героя. Фантазии, возникающие в душе Тургенева и проистекающие из его комплексов и внутренних

конфликтов, реализуются в качестве жизненного мифа Якова Аратова. Этот же путь, кстати, писатель открывает и читателю. Для читателя метод изучения мифа — это беспокойство и порождение им фантазии. Конечно, самые бурные переживания и фантазии вызывают две темы, получившие отражение как в мифе, так и в повести Тургенева, — любовь и смерть.

Смерть и любовь не просто связаны, но у Тургенева в повести «Клара Милич» смерть вводит любовь, Танатос определяет существование и действие Эроса. Дж. Хиллман говорил, что «Эрос является внешней, лицевой стороной Танатоса, несет смерть внутри себя, как тот тормозящий психический компонент, который сдерживает жизнь и ведет ее за собой в невидимое через психическое царство, находящееся “ниже” и “по ту сторону” жизни, наделяя последнюю мудростью, даруемой смертью»⁴. Не случайно Эрос — психопомп, душеносец в царстве мертвых. Он действительно переносит душу «по ту сторону» жизни, погружает человека «в глубину» бессознательного, где находится царство мифа. Однако важно то, что в этом случае Эрос пробуждается Танатосом. Будучи психопомпом, Эрос пробуждается Танатосом — любовь оказывается в прямой зависимости от смерти.

Именно это мы видим и в повести «Клара Милич»⁵. Судьба Клары — это смерть ради любви; судьба Якова — любовь ради смерти. Смерть и любовь совпадают в повести в мифологии сна. Сама загробная жизнь похожа в мифе на сон. Чтобы соединиться с Klarой, герой должен умереть. Эту смерть Яков сначала видит во сне, а затем переживает ее опыт наяву. Настоящее, подлинное существование героев начинается «после смерти», когда для них и открывается Эрос. Сам герой считает смерть своим «выздоровлением» и умирает с блаженной улыбкой на лице. Такая смерть — совершенно мифологическое событие, мистическое действие, обретение своей реальности в единственно подлинной реальности Абсолюта.

Миф является выражением процесса, происходящего в глубине души. Но в повести «Клара Милич» сам миф есть процесс. Он разворачивается, движется по кривой (от Танатоса к Эросу) и открывает Якову различные варианты или возможности поведения в разрешении его жизненных конфликтов и трудностей. Как процесс миф в «Кларе Милич» реалистичен, точен и буквален в той степени, в какой реальным, точным и буквальным является для нас изображенный в повести конфликт. Этот вывод является приложимым и к другим «таинственным повестям» Тургенева. Если в

мифе речь идет о Танатосе, то его реалистичность прямо связана для нас с реальностью самого феномена смерти.

В теоретическом плане интерес писателя к мифу, мифотворчество родились из осознания конца (мира или собственной жизни). Отсюда — интерес Тургенева к «таинственному», «запредельному» и внимание к смерти. Это ощущение конца, предела связано для Тургенева как с завершением исчерпавшего себя исторического периода (феодализма), так и с близостью собственной кончины. Этот переломный исторический и личный момент породил стремление вернуться к изначальному, к мифологическим временам. Это внимание к мифу было связано также и с тем, что эпоха капиталистического, буржуазного рационализма не принесла в мир искомой стабильности. Хотя XIX век и считался временем великих открытий, но в то же время, по замечанию В. Шуриана, это «была эпоха, когда все эзотерическое, странное, необъяснимое активно вторгалось в общественное сознание»⁶. Полное разочарование в «свете разума», в материализме вынуждает Тургенева обратиться к прежним, традиционным формам духовности — к мифу. Мифотворчество выступает как решительное утверждение утраченных в эпоху рационализма и материализма духовных традиций и ценностей (любви и смерти), получающих адекватное выражение только языком и образами мифа. «Фантастическое искусство базировалось на магии, мифе, на субъективных толкованиях сновидений», — поясняет Шуриан⁷. Созданный Тургеневым миф в силу этого внерационален, отражает иррациональную стихию души писателя, его героя и самой эпохи. Здесь миф — проявление бессознательного, получившего оформление в виде тревожных, зачастую параноидных образов смерти, представленных на примере «Клары Милич» как визионерский опыт писателя и героя произведения — Якова Аратова. Погружение Якова в миф оказывается способом выделения его из повседневного, профанного мира и противопоставления массе обывателей, лишенных сакральных основ бытия.

Не случайно, что далеко не все современники Тургенева поняли мифологический характер творчества позднего Тургенева. Так, О.Ф. Миллер, сам выдающийся мифолог, отмечал, что не может «понять и оценить такие отвлеченно-художественные вещи, как “Песнь торжествующей любви”, как “Клара Милич”»⁸. В самой Clare исследователь увидел «скорее особый, с трагическим пошибом, вид тех страстных и властных женщин», которые до этого появились на страницах «Вешних вод» и «Дыма»⁹.

Мифологическая основа «таинственных повестей» проявляется, как это хорошо видно, и в главных, и во второстепенных сюжетных линиях, в поведении героя и его портрете, задавая основные параметры изображения. Мифологическая основа в произведениях Тургенева предстает как формообразующая сила, выполняет моделирующую роль в повествовании. Определяя основные параметры изображения, мифологическая основа «таинственных повестей» способствует утверждению истинности, достоверности, реальности изображаемого события — общению с привидением-вампиrom («Призраки»), поиски inferнального или даже «мертвого» отца («Сон»), обретение мертвой возлюбленной («Клара Милич»). Цель Тургенева заключается в том, чтобы убедить читателя в реальности (мифореальности), истинности представленных в его произведениях мифологических и мистических событий. Это достигается благодаря тому, что Тургенев не воспроизводит «природный миф», не передает мифологические события в своих «таинственных повестях», а моделирует текст как мифологическое событие. Не передача мифа в тексте, а восприятие читателем текста как мифа становится задачей Тургенева.

Анализируя «таинственные повести», можно сделать вывод, что миф ни в коем случае не отражает природные процессы. Это ошибочная и давно отвергнутая серьезными учеными точка зрения. Миф, как хорошо известно, является отражением глубинных душевных процессов и конфликтов, а не внешних природно-космических явлений. Можно сказать, что миф — это не отображение души природы, а отражение природы души. В мифореализме Тургенева представлена реальность души, а не космоса.

Мифологические образы «таинственных повестей» воплощают переживания души Тургенева и его героев, человеческие эмоции и комплексы, формируя писателя и отражаясь в его художественном творчестве. Целью мифа становится установление связи человека (писателя и читателя) и его собственной души, содержание которой скрыто от него. Недостигаемость собственной души человек компенсирует фантазиями (что происходит со многими героями «таинственных повестей») и художественным творчеством — у Тургенева. Эти фантазии получают полное выражение в образах мифа и объясняются языком мифа. Мифы устанавливают в фантазиях Тургенева порядок, превращая их в целенаправленное художественное творчество. Именно мифология разработала и переработала основные сюжеты человеческой фан-

тазии, направив ее энергию в созидательное русло художественного творчества. С другой стороны, обращение к мифу также необходимо писателю (Тургеневу, Достоевскому, Толстому, Лескову, Чехову), чтобы разжечь свое воображение, пробудить творческие силы. Причины этого возвращения к мифу следует искать не в романтизме, а в наличии в мифе первичных (архетипических) моделей, существовавших во все времена и актуальных для писателя и читателя любой эпохи. Душа открывает свои тайны в мифе, но и классическая мифология необходима для открытия тайн души.

Перед исследователями постоянно возникает вопрос о том, почему Тургенев в конце жизни вновь обращается к мифам. Некоторые исследователи ошибочно считают это возвращением писателя к традициям романтизма. При этом совершенно не учитывается, что, создавая «таинственные повести» и «стихотворения в прозе», Тургенев стоял в начале нового литературного процесса, который закончится на рубеже веков появлением модернизма. Обращение Тургенева в «таинственных повестях» к мифу следует понимать не ретроспективно (как возвращение к романтизму), а в перспективе — как начало движения к модернизму. Не случайно обращение к мифу и к мистике в то же время происходит в творчестве В.С. Соловьева, К.К. Случевского. Это все следует понимать как звенья одной цепи. Этот процесс, кстати, тогда же был философски осмыслен В. Соловьевым и позднее — в статье Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Исходя из этого, мифологизм творчества Тургенева, его мифореализм этого периода следует рассматривать как *предмодернизм*.

Почему же писатель (или простой человек) обращается к мифам? Вероятно, он ищет в них средство стимуляции психологического роста индивидуума. Миф в этой своей функции представляет собой универсальную и первичную форму-схему (или матрицу) личностного роста и ее трансформации. Лишь при помощи мифа мы можем жить в согласии с собственной душой, и в мифе мы открываем путь к совершенству и счастью, что и открыто героям «таинственных повестей» Тургенева, где происходит соединение двух миров — нашего и мифологического. Кэмпбелл говорил по этому поводу, что «мифы всегда *обеспечивали* общество набором ролевых моделей, адекватных для времени их бытования»¹⁰. Обращаясь к мифам, человек (и писатель) оказывается во власти их стабилизирующего и упорядочивающего влияния.

Миф формирует ролевые поведенческие модели, по которым человек выстраивает свою жизнь. Возвращение к этим моделям сегодня означало бы свершение *мифологической революции*.

Выполняя стабилизирующие и моделирующие функции, миф способствует примирению сознания человека с условиями его существования, с внешним миром. Лишь способность увидеть во всем происходящем миф, сопричастность мифу, позволяет существовать героям «таинственных повестей» Тургенева. Без изначально заданной сопричастности мифу существование героев «Клары Милич» или «Сна» и «Призраков» было бы просто невозможным. Именно благодаря упорядочивающей функции мифа герои этих произведений обретают ощущение смысла жизни. Миф представляет человеку такой образ мира, который был бы приемлем для его сознания. Таково действие мифосознания. Моделируя бытие и примиряя сознание с внутренним миром, миф ведет человека по жизни через определенные этапы личностного роста (как ходит по улице в поисках дома герой «Сна»). Мифология заботится о человеке на протяжении всей жизни и открывает то, что будет «после смерти» (для Якова Аратова). Для того чтобы способствовать развитию личности, мифология должна быть понятной, освоенной через опыт сновидений. Тогда человек воспринимает миф как полезную и приемлемую модель. Герои «таинственных повестей» открывают читателю, что познание своего мифа — это и есть самореализация. Через самореализацию человек сам становится мифом, пусть даже и после смерти, как Яков Аратов.

Опыт героев Тургенева показывает, что человек должен научиться жить в согласии с собственными мифами. Но для этого человек должен узнать свой миф, что достигается лишь при условии *освобождения мифа*. Суть личного мифа и заключается в том, чтобы человек мог по нему жить, выстраивать жизнь по его рецептам и образцам. Мифы направляют жизнь и поведение человека. Это связано с тем, что миф несет в себе, как это уже было видно, определенную ценность. Ценность, содержащаяся в мифе, заставляет человека жить по этому мифу и направляет его жизнь в сторону мифа. Человек отдает себя мифу, чтобы обрести содержащуюся в нем ценность. Жажда мифа, воля к мифу управляет человеком в его жизни. Именно эта проблема освобождения мифа и познания собственного мифа как ценности и стоит перед героями «таинственных повестей» Тургенева. Она же определяет и содержание его мифореализма.

Примечания

- ¹ См.: *Телегин С.М.* Философия мифа: Введение в метод мифореставрации. М., 1994; *Он же.* Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. М., 1995; *Он же.* Русский мифологический роман. М., 2008.
- ² См.: *Ремизов А.М.* Огонь вещей. М., 1989. С. 174.
- ³ *Кэмбелл Дж.* Пути к блаженству: мифология и трансформация личности. М., 2006. С. 76.
- ⁴ *Хиллман Дж.* Миф анализа: Три очерка по архетипической психологии. М., 2005. С. 101–102.
- ⁵ См.: *Телегин С.М.* Мифологическое пространство русской литературы. М., 2005. С. 73–81.
- ⁶ *Шуриан В.* Фантастическое искусство. М., 2006. С. 10.
- ⁷ Там же. С. 18.
- ⁸ *Миллер О.Ф.* Русские писатели после Гоголя: В 3 т. 6-е изд. СПб.; М., [б. г.]. Т. 1. С. 95.
- ⁹ Там же. С. 100.
- ¹⁰ *Кэмбелл Дж.* Указ. соч. С. 15.

К.В. Лазарева

Ульяновск,
Ульяновский государственный педагогический
университет им. И.Н. Ульянова

«Призраки» И.С. Тургенева и «Барьер» П. Вежинова

Известно, что творчество Тургенева связано с Болгарией разнообразными нитями. «Болгарская» тема вошла в роман «Накануне», найдя воплощение в образе Инсарова; откликом на болгарские события стало стихотворение «Крокет в Виндзоре»¹, напечатанное в газете «Стара планина» в ноябре 1876 года. С Болгарией переплетена и судьба близкой знакомой писателя — Ю.П. Вревской. В свою очередь произведения Тургенева активно переводились на болгарский язык, он был в числе наиболее читаемых болгарскими русскими писателями². Среди его читателей — как рядовые, так и известные люди³, например, П. Вежинов, признававшийся в одном из своих интервью, что среди авторов, к которым он обращался в разные годы, есть также имя И.С. Тургенева⁴.

Исследователи творчества Вежинова (например, В. Климчук) и литературные критики (И. Ракша, Л. Озеров) писали о связи одной из самых известных его повестей, «Барьера», с традициями русской классической литературы (в частности, с творчеством Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского)⁵. Об этом говорил и сам Вежинов (так, работая над образом Доротей, он, по его признанию, вспоминал князя Мышкина⁶).

Однако думается, что в повести болгарского прозаика можно обнаружить и тургеневский «след», а именно переключки с тем произведением русского писателя, которое, как и повесть Вежинова, включает фантастический элемент. Речь идет о «Призраках».

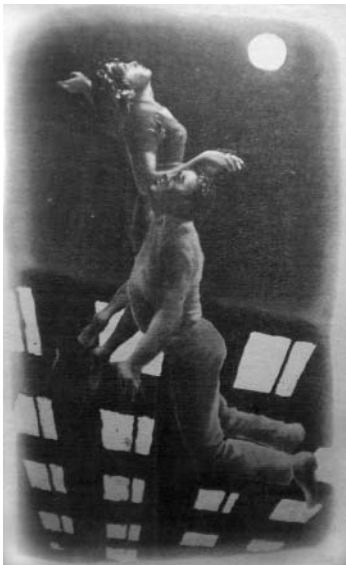
Конечно, у Тургенева центральными являются темы истории и смерти, в то время как Вежинов обращен прежде всего к духовным и этическим проблемам современности, к психологии чело-

века. Но при всей непохожести «Призраков» и «Барьера» в тематическом аспекте они перекликаются некоторыми мотивами и образами.

Прежде всего, обращает на себя внимание фантастический мотив полета. У Тургенева он является сюжетоорганизующим, у Вежинова с ним связан лишь один из эпизодов, хотя и кульминационный. В обеих повестях полет выступает, с одной стороны, символом вечной устремленности человека к чему-то возвышенному, недостижимому. Здесь можно вспомнить эпизод из «Призраков», где герой-рассказчик любит полетом журавлиной стаи:

«Чудно было видеть на такой высоте, в таком удалении от всего живого такую горячую, сильную жизнь, такую неуклонную волю. <...> И тут мне пришло в голову, что таких людей, каковы были эти птицы — в России — где в России! в целом свете немного» (IX, 103–104).

В «Барьере» также звучат печальные размышления Манева по поводу редкости людей, способных к полету: «Нет силы в мире, способной вернуть к жизни единственное человеческое существ-



*Полет Доротеи и Манева.
Илл. к повести П. Вежинова
«Барьер». Худ. С. Чайкун. 1988*

во, которому было дано летать»⁷. С грустью он говорит и о своей бескрылости, обусловленной слабостью:

«Поздним вечером я с тяжелым сердцем поднялся на террасу. Я не посмел взглянуть на небо, на невзрачные звезды, слабо мигавшие у меня над головой. Они никогда не будут моими. У меня нет крыльев взлететь к ним. И нет сил. Доктор Юрукова сразу же угадала, я никогда не перешагну барьера. И не поднимусь выше этой нагретой солнцем голой бетонной площадки, на которую время от времени садятся одинокие голуби» (с. 85).

Однако если в «Призраках» полет, совершаемый во времени и пространстве, позволяет герою осмыслить закономерности исторического развития общества и универсальные законы бытия человека и природы, то в повести Вежинова полет изображается прежде всего как особое состояние и переживается героями как воспарение над обыденностью в мгновение преодоления всевозможных барьеров: барьера непонимания между людьми, барьера физических возможностей, психологического барьера на пути личностного развития. По словам Л.Г. Шаховой, «Полет в повести становится не только метафорой доверия, душевной близости, щедрости и богатства, внутреннего единения героев. В полетепарении герои ощущают себя частью вселенной галактики, мироздания»⁸. Именно в полете у Манева появляется ощущение волнующей красоты мира, становится очевидным то, что кажется нелепым, непонятным или невероятным в обыденной, земной жизни: «То, что я испытывал в тот момент, представлялось мне естественнее и реальнее всей моей прежней жизни. Доротей была права: люди произошли от птиц» (с. 70). В «Призраках» в процессе полета у героя также наступает прозрение, но с противоположным знаком: жизнь человека с высоты птичьего полета видится ему в трагическом свете.

Представляется интересным отметить, что рассмотренный мотив и в повести болгарского писателя, и в «фантазии» Тургенева неразрывно связан с женским образом. В «Призраках» герой летает в объятиях загадочной Эллис, в повести Вежинова — в объятиях Доротей. Можно отметить некоторое сходство в портретных характеристиках этих образов, доминантой которых является неуловимость, подвижность, неопределенность.

«Как-то ночью, ворочаясь без сна в постели, я силенка припомнить ее лицо, — говорит Манев. — И странное дело, я не мог себе представить четко и определенно ни одной черты. <...> Нет, она не была безликой, этого про нее никак нельзя было сказать. Вот припоминаю — нос у нее длинноват, губы узкие и бледные, волосы прямые, как у Моны Лизы. И все же *это не были определенные черты* — лицо ее непрерывно менялось, точно поверхность реки, по которой то переливаются солнечные блики, то пробегают тени облаков. Оно словно отражало внешний мир, не выражая ничего своего, — наверно, в этой изменчивости и было заключено его непонятное очарование» (с. 23; курсив наш. — К.Л.).

А вот портрет Эллис в «Призраках»:

«Это была женщина с маленьким нерусским лицом. Исера-беловатое, *полупрозрачное, с едва означенными тенями*, оно напоминало фигуры на алебастровой, изнутри освещенной вазе — и опять показалось мне знакомым» (IX, 85; курсив наш. — К.Л.).

Изменчивость Эллис выражается и через ее воплощение: от полета к полету, питаясь кровью рассказчика, она все больше становится похожа на живую женщину. Кстати, и у Вежинова присутствует этот мотив оживления, хотя он совершенно лишен мистической окраски и носит метафорический характер. Напомним сцену, когда Манев, обняв Доротею после полета, отпрянул, так как его пронзило «жуткое ощущение, что обнял мертвеца...» (с. 72). Однако далее герой чувствует, как «к ней постепенно возвращается настоящее человеческое тепло, как оживает и становится упругой ее кожа» (с. 72–73).

Конечно же, в отличие от Доротеи, тургеневская Эллис — откровенно фантастический персонаж, природа которого остается не проясненной и для читателя, и для героя, недоумевающего по поводу того, «что такое Эллис в самом деле? Привидение, скитающаяся душа, злой дух, сильфида, вампир, наконец?» (IX, 109). Доротея же у Вежинова изображена как реальный человек, правда, очень необычный и непонятный для окружающих.

Вместе с тем и в «Призраках», и в «Барьере» встреча с героинями изображается как неожиданная и странная, причем именно женщина делает выбор. Общение с ними производит сильное

впечатление на героев, наделяя их ранее не характерными для них способностями и возможностями (умением летать), обе героини погибают в финале, и после их ухода герои, как это ни странно, не могут воссоздать их облик, постичь их сущность.

«Теперь она мертва, и я с ужасом и мучительной горечью чувствую, что так и не могу припомнить ее лица, хотя столько странного, необычайного случилось с нами. И не только ее лица не осталось в моей памяти, но и никакого следа, ни даже пятнышка крови — такой, какую я видел однажды, светлой и негустой, как черешневый сок. Словно она была сон, горячечный бред, плод больного воображения» (с. 24).

У Тургенева герой также напрасно и мучительно пытается вспомнить:

«Иногда мне опять казалось, что Эллис — женщина, которую я когда-то знал, — и я делал страшные усилия, чтобы припомнить, где я ее видел... Вот-вот — казалось иногда, — сейчас, сию минуту вспомню... Куда! Все опять расплывалось как сон» (IX, 109).

В обеих повестях значим мотив зависимости героев от «таинственных» женщин. Однако в «фантазии» Тургенева это ощущение объясняется мистической настроенностью рассказчика: «ночная гостья» в тургеневской повести просит героя отдаться ей, и он, произнеся заклинание, «уже был в ее власти» (IX, 82). Образ Эллис в данном случае связан с размышлениями писателя над роковой зависимостью человека от универсальных иррациональных сил (в частности, смерти). И смерть, кстати, — одна из возможных интерпретаций этого персонажа⁹. В повести Вежинова зависимость героя от Доротей мотивируется прежде всего психологически. Человек замкнутый и одинокий, Манев после знакомства с девушкой признается, что раз и навсегда из его дома было изгнано одиночество:

«Я уже был не один. Доротей словно незримо жила во мне и рядом со мной, хотя и не как человек, даже не как воспоминание. <...> Ничего не изменилось, кроме того, что я был не одинок. Доротей прогнала одиночество. Все было бы в порядке, если бы она сама не заняла его места» (с. 23).

У Вежинова мотив зависимости взаимодействует с темами человеческой потребности во взаимопонимании, душевном тепле и ответственности за того, кого приручили.

Есть еще одна особенность, позволяющая сопоставить эти два произведения — это их лиризм¹⁰, который не в последнюю очередь обусловлен музыкальностью, находящей выражение не только в звуковой организации текста, но и в мотивно-образном строе. В частности, одним из сквозных в обеих повестях является мотив музыки. У Вежинова главный герой к тому же профессиональный музыкант. Он, конечно, сильно отличается от традиционного для романтической литературы образа художника (музыканта). Манева никак нельзя назвать энтузиастом, это — рационалист и по складу мышления, и по отношению к искусству:

«От природы я человек здравомыслящий, помимо музыки интересуюсь космогонией и астрофизикой, даже математикой, которую считаю основой всех наук. И полагаю, что сущность природы, в том числе и искусства, составляет гармония. В этом я уверился, изучая простейшие законы природы» (с. 14).

Его антиподом выступает романтическая и эмоциональная Доротея, поражающая Манева невероятной интуицией и способностью глубоко чувствовать музыку. Во многом благодаря музыкальным мотивам образ Доротеи романтизируется. У тургеневской Эллис также имеется своя музыкальная тема (так, звон струны слышится при появлении призрака). Но у Тургенева в духе романтических традиций музыка, как и сама Эллис, связана с темой смерти и темой иррационального.

Близки произведения и общим эмоциональным настроением, который, возможно, и определяет иногда даже более или менее близкие текстовые совпадения. Например, герой Вежинова страдает от одиночества — «пронзительного и острого» (с. 4). У Тургенева «*пронзительно чистые и острые звуки*» гармоники (IX, 109; курсив наш. — К.Л.) передают шемящую тоску рассказчика, осознающего обреченность человека на смерть.

Итак, между рассмотренными повестями выявлено немало параллелей — на смысловом уровне, в построении персонажей, композиции. Эти совпадения заставляют задуматься о том, чем же они обусловлены: философичностью мышления писателей (оба окончили философский факультет), архетипичностью лите-

ратуры, связью с одной литературной традицией? Как бы там ни было, параллелизм между произведениями очевиден, как очевидно и то, что совпадающие детали, мотивы, образы осмысляются Тургеневым и Вежиновым по-своему, подключение к одной традиции сопровождается ее усложнением и переосмыслением.

Примечания

- ¹ См.: *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения: В 15 т. М.; Л., 1960–1968. Т. 13. С. 693. Далее сочинения Тургенева цитируются в тексте работы по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ² См.: *Николова М.С.* И.С. Тургенев и болгарский читатель (1878–1912) // И.С. Тургенев и мировая литература: Тезисы докладов Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.С. Тургенева. 17–19 сент. 2008 г. СПб.: ИРЛИ РАН, 2008. С. 43–44.
- ³ См.: Там же. С. 43–45.
- ⁴ См.: *Климчук В.* Творчество Павела Вежинова. Киев, 1991. С. 6–7.
- ⁵ Так, например, по мнению С. Шерлаимовой, в «Барьере» «многое идет не от сегодняшней жизни, а “от литературы”, от Достоевского, например» (Иностранная литература. 1979. № 1. С. 207). В. Климчук говорит о том, что для «Барьера» характерно исповедальное повествование толстовского типа. Состояние героя повести сопоставляется исследователем с состоянием героя «Крейцеровой сонаты» (*Климчук В.* Указ. соч. С. 172).
- ⁶ Об этом см.: *Климчук В.* Указ. соч. С. 165.
- ⁷ *Вежинов П.* Барьер // Вежинов П. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 85. Далее повесть Вежинова цитируется в тексте работы по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.
- ⁸ *Шахова Л.Г.* Функция рассказчика в утверждении нравственно-философской проблематики повести П. Вежинова «Барьер» // Эстетический идеал и нравственные искания писателя: Межвуз. сб. Йошкар-Ола, 1985. С. 128.
- ⁹ См. например: *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 78. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 20).
- ¹⁰ Л. Озеров назвал «Барьер» «большим лирическим стихотворением, лирической драмой в повествовательном облике» (Иностранная литература. 1978. № 1. С. 58). «Призраки» обозначались и как «лирическая повесть» (*Новикова Е.Г.* «Лирические повести» И.С. Тургенева «Призраки» и «Довольно» (К проблеме жанра) // Проблемы метода и жанра. Вып. 12. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1986. С. 188), и как «фантазия» (И.С. Тургенев).

В.М. Головки

Ставрополь, Ставропольский
государственный университет

И.С. Тургенев и Я.М. Неверов: общность генезиса идей самоактуализации в творческой деятельности

После смерти И.С. Тургенева, поскольку уже была «ясно осознаваемой» необходимость создания его биографии и сбора необходимого материала для этих целей, журнал «Русская старина»¹ обратился с просьбой поделиться воспоминаниями о великом писателе к известному педагогу, теоретику и практику образования Я.М. Неверову (1810–1893).

Однако история отношений этих двух современников до сих пор остается неизученной. Педагог-новатор XIX века Я.М. Неверов уже в молодые годы обратил на себя внимание образованной России талантливыми литературно-критическими статьями о Гоголе и Кольцове, не уступавшими по верности и объективности оценок их творчества аналитическим разборам Белинского. В академическом Полном собрании сочинений и писем И.С. Тургенева имя Я.М. Неверова упоминается мельком лишь несколько раз — в связи с письмом Тургенева Т.Н. Грановскому от 4 (16) июля 1840 г. о смерти Н.В. Станкевича², с воспоминаниями о нем (С., VII, 609), а также в связи с творческой историей повести «Несчастливая» (П., VII, 526) и шуточного стихотворения «Мужа мне, муза, воспой...» (С., I, 604). А между тем Тургенева и Неверова в конце 1830-х годов сблизил интеллектуальные, этико-социальные, мировоззренческие искания в кругу философски мыслящей молодежи, которых объединил и сплотил Н.В. Станкевич³. Будущий великий писатель и будущий великий педагог, наследие которого, основанное на традициях православной культуры, только начинает изучаться⁴, в кружке Станкевича осваивали те «общие понятия и истины», которые в дальнейшем определили характер и пафос их общественной и профессиональной деятель-

ности. Творческое наследие как Я.М. Неверова, так и Тургенева, представляет не только специальный интерес, в большей мере отвечающий задачам истории и философии науки, но и позволяет делать существенные обобщения о продуктивности идей Станкевича и его единомышленников, которые «служили мысли» (С., VI, 367) и искали в философии «всего на свете, кроме чистого мышления» (С., XIV, 29). Итоги духовных исканий поколения Тургенева и Неверова, ставших предметом художественной рефлексии в романе «Рудин» и других произведениях писателя о «лишних людях», наглядно проявляются в судьбах этих двух участников кружка Станкевича. Они позволяют моделировать стратегию мысли и путь развития русского общественного деятеля, понять глубинные связи «лишних» и «новых людей», логику преемственных отношений в явлениях гражданской и интеллектуальной истории России. Поиски рудинским поколением «общей связи» «понятий», постижение «общего мирового закона», позволявшего «водворить стройный порядок... во всё», когда «всё» разбросанное вдруг соединялось, складывалось, вырастало... точно здание» (С., VI, 298), выливались в результаты той деятельности, ко-



Я.М. Неверов

торая стала реализацией идеала «общего блага» (С., VI, 267). Если иметь в виду искания участников кружка Н.В. Станкевича, в данном случае Тургенева и Неверова, то можно сказать, что поистине «философия, искусство, наука, самая жизнь» — прежде «разбросанные, разъединенные» (С., VI, 298) — в их сознании органично соединились. «Жизнь» и «искусство» в творческих биографиях двух современников предстают как гомогенные сферы, сопряженные друг другу. С этой точки зрения для анализа идейно-художественного содержания романа «Рудин», для доказательства важности «дела» «рыцарей мысли», персонифицированных в образе главного героя тургеневского произведения, имеют принципиальное значение жизнь и судьба одного из самых оригинальных представителей педагогической мысли России — Я.М. Неверова. На его примере моделируется логика развития русского общественного деятеля — от «*общих понятий и истин*» к *практическому осуществлению идеала «общего блага*», то есть та логика, которая была обозначена в социально-философской прогностике Н.В. Станкевича. С этой точки зрения становится понятным, почему И.С. Тургенев высоко ценил способность к отвлеченному мышлению, «идеальность» героя его первого романа: здесь впервые был концептуализирован вопрос о роли *идеальных факторов* в социокультурном развитии России.

Неслучайно в «Мемориале» (С., XV, 200) И.С. Тургенев вспомнил Неверова наряду с другими мыслителями круга Станкевича — Грановским, Ефремовым: все они восприняли от своего духовного наставника стремление «посвятить себя труду, необходимому для России» (П., I, 191), «желание избавления народа от крепостной зависимости и распространения в среде его умственного развития»⁵. «Последняя мера, — считал Н.В. Станкевич, — сама собой вызовет и первую, а потому, кто любит Россию, тот, прежде всего, должен желать распространения в ней образования»⁶. Я.М. Неверов вспоминал: «Станкевич взял с нас торжественное обещание, что мы все наши силы и всю нашу деятельность посвятим этой высокой цели. И мы сдержали наше слово...»⁷ «Такой именно дух отражался», как отмечала редакция «Русской старины» в связи с публикацией воспоминаний Неверова, в литературной, научной, учебной деятельности Тургенева, Грановского, Неверова и других «русских гегельянцев», участников кружка Станкевича⁸.

Я.М. Неверов был создателем гуманистической педагогики, целью которой являлось гражданское, интеллектуальное, нравственное, трудовое, эстетическое воспитание личности: это была

педагогика сотрудничества, сотворчества, основанная на деятельностном принципе, на тех философско-антропологических идеях, генезис которых обнаруживается в теоретических дискуссиях единомышленников Станкевича.

Педагогические идеи Я.М. Неверова, вся система работы этого, по словам Н.Л. Бродского, «идеалиста-практика»⁹, реализация выработанной годами труда просветительской программы «национал-прогрессивистской ориентации», предусматривавшей социализацию личности, были исполнены высокого гуманистического пафоса. «...Разум человека требует развития и образования, а человек не может иначе образовываться, как в благоустроенном обществе», — писал Неверов в «Нравственном кодексе для учеников высших классов гимназий, начиная с V-го класса, и вообще для юношеского возраста»¹⁰.

В статье «Что нужно для народного образования в России?» Неверов укрупнял проблему «нравственной образованности» личности и «нравственной силы общества», актуализировал идею «облагораживания помыслов и стремлений» юношества, ратовал за формирование у юных поколений «чистых идеалов» и порицал «тенденциозно-отрицательное» направление русской общественной мысли и художественной литературы 1840-х—1850-х годов. Когда он говорил о необходимости «приобретения» людьми «более человечности», то имел в виду социальную значимость индивидуального освоения и выражения общечеловеческих нравственных ценностей, то есть развития «чувства личности». «Человеку нужно не только приобретать *полезные в жизни* (курсив Я.М. Неверова. — *В.Г.*) знания, но прежде всего быть человеком...» — доказывал он. «Открытие новых нравственных элементов» в каждом человеке, в каждой семье будет способствовать «постепенному преобразованию общества»¹¹. Как видим, из эпохи «смены» «романтического человека» «человеком действительным» Неверов, как и Тургенев, вынес не идеи примирения с действительностью и приверженность философскому эстетизму, а ту обеспечиваемую нравственным развитием константу «сознательного чувства долга», которая является централизующей в его педагогической философии. Не случайно в статье «Критическое обозрение сочинений, относящихся к воспитанию вообще» Неверов убежденно полемизировал с теориями «отделения школы от жизни» и призывал учить детей «примерами самой жизни»¹².

Просветительские инвективы публицистики Я.М. Неверова, в которой необычайно функциональны духовно-нравственный и

интеллектуальный аспект стратегии образования, и пафос произведений И.С. Тургенева, в которых доминирует этика должностования и в основе которых всегда лежит «человеческое измерение», вытекают из одного философского источника. Утверждаемая ими идея общественно-нравственного долга личности связывает двух выдающихся мыслителей — педагога и писателя — с эпохой 1830-х годов, временем идейных и мировоззренческих исканий «западников», взгляды которых формировались под сильным, даже определяющим влиянием европейской классической философии.

Гегелевская идея отождествления человека с его *самосознанием* оригинально преломилась в философских романах И.С. Тургенева и педагогических сочинениях Я.М. Неверова. Веру «в могущество *ума*, одушевленного *добрым чувством*»¹³, Станкевич внушил своим друзьям. Состав кружка менялся, но Я.М. Неверов находился рядом со Станкевичем постоянно вплоть до его ранней смерти в июле 1840 года. Обращенность к *разуму*, вера в его могущество и преобразовательные возможности фиксируются в характерологии произведений Тургенева, и они же определяют сущность образовательной парадигмы Неверова, основанной на идее «умственного и нравственного» *развития личности*, связанной с «целостью народа»¹⁴.

О том, насколько это определяло силу убеждений Неверова, можно судить по эпизоду его острой полемики с Белинским и Герценом о «Философических письмах» Чаадаева, описанной в XXV главе «Былого и дум»: «Он... толковал о целостности народа, о единстве отечества, о преступлении разрушать это единство...»¹⁵ Эти идеи, по сути, являются структурообразующими в педагогической системе Я.М. Неверова. В его работах о перспективах развития народного образования в России категория «народности» выступает в качестве содержательного критерия, фактора, определяющего специфику корреляций компонентов этой системы. Ее свойства и отношения (приоритет общечеловеческих ценностей, концептуализация идей рационализма, исторического прогресса, свободы личности, функциональность бинарной оппозиции «общечеловеческое/национальное (народное)» и т.д.) стали предметом его критико-философской рефлексии в отклике на статью Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», опубликованном в «Журнале Министерства народного просвещения» (1836. № 7). «Индивидуальность народа», «дух народа», по мнению Я.М. Неверова, «изменяют фазы своего развития, ко-

торые и составляют отличие общественной жизни одного и того же народа в разные периоды его исторического быта». «Определить все это и указать нравственные и духовные элементы нашего современного общества, показать, какое направление должно им быть дано в нашей народной педагогике, — труд важный, который при возбужденном теперь всеобщем интересе к делу воспитания, вероятно, со временем найдет себе возделывателей», — убежденно говорил он в статье «Что нужно для народного образования в России?»¹⁶. Мысли об эстетическом выражении этнонациональной идентификации народа («индивидуальности», «духа народа»), о нравственном совершенствовании или гражданском долге человека можно обнаружить в работах его учеников¹⁷.

Такое понимание народности было очень близким тому, которое раскрывается в статье И.С. Тургенева «Повести, сказки и рассказы Казака Луганского» (1846). Тургенев, говоря о народности как потребности художника «проникнуться... сущностью своего народа», связывал это с осознанием того, что «в русском человеке таится и зреет зародыш будущих великих дел, великого народного развития» (С., I, 300–301). Этой идеей и руководствовался в своей педагогической деятельности Я.М. Неверов, всемерно способствовавший «возрождению России к новой нравственной и умственной жизни»¹⁸.

В философских дискуссиях участников кружка Н.В. Станкевича следует искать источники одухотворения идеями «всеобщей связи явлений» программ общественно полезной практики как Тургенева, так и Неверова. Тургеневский Рудин — символ эпохи «русского теоретического развития». Не случайно прообразом Покорского — руководителя философского кружка, в котором прошел школу интеллектуальной деятельности Рудин, был Н.В. Станкевич. «Идеальность» Рудина и его категорические императивы проистекали из «стремления к отысканию общих начал в частных явлениях», из «деятельного стремления к совершенству» (С., VI, 262, 267). Аполлон Григорьев, говоря о роли кружка Станкевича в истории русской культуры, подчеркивал, что благодаря Станкевичу, Белинскому, Неверову, Тургеневу, Грановскому, Бакунину в «общем критическом сознании совершился действительный, несомненный переворот... Новые силы, новые веяния могущественно влекли жизнь вперед: эти силы были гегелизм, с одной стороны, и поэзия действительности, с другой. Небольшой кружок... разливал на все молодое поколение... свет нового уче-

ния. Это учение... манило и дразнило обещаниями осмыслить мир и жизнь»¹⁹.

От Станкевича Я.М. Неверов и И.С. Тургенев восприняли и еще «одно из сладчайших верований» — «постепенное воспитание человечества»²⁰. Об этом, в частности, можно судить по обширной переписке Н.В. Станкевича и Я.М. Неверова 1833–1837 годов. Не случайно во всех сочинениях педагога ярко проявляется их нравственно-философская доминанта — «чистая любовь к добру, истине», воспитание человека как «существа *нравственно-разумного*, духовного, живущего... не для себя, но и для всех и для всего» («Что нужно для народного образования в России?»). Неверов, как и герои Тургенева гамлетовского типа («Рудин», «Переписка», «Яков Пасынков» и др.), призывал к преодолению «упорного эгоизма своей личности», убеждая, что «достоинство человеческое — главная цель в жизни» (С., VI, 267, 179). Писателя и педагога объединяло то, что диалектика Гегеля «стремительно и страстно» (С., VI, 272) трактовалась ими как форма преодоления философско-романтического субъективизма. Вот почему в кружке Станкевича вопросы философии и эстетики рассматривались не имманентно, а в их связях с «жизнью»: «Философия есть ход к абсолютному. Результат ее есть *жизнь идеи* в самой себе. Наука кончилась. Далее нельзя строить науки, и начинается постройка жизни...»²¹ В «Воспоминаниях о Белинском» И.С. Тургенев, характеризуя атмосферу штудий кружка Станкевича, писал о том, что «философские вопросы о значении жизни, об отношениях людей друг к другу и к божеству, о происхождении мира, о бессмертии души и т.д.» «тревожили» их в молодости, требуя своего разрешения (С., XIV, 27).

О том, что идеи философии и этики эпохи «гегелистов» сохраняли свою значимость и актуальность для русской культуры 1850-х годов (то есть времени работы Тургенева над повестями и романами о «лишних людях» и Неверова в качестве директора ставропольской гимназии), можно судить по роману «Рудин» (1856) и педагогическому дискурсу Неверова. Эпоха, героем которой являлся тургеневский Рудин, предполагала принципиальное отрицание «счастья» и «быта» (трактуемых в нравственно-философском плане) человеком, сохраняющим свое «достоинство». Это очень близко к пониманию смысла жизни, излагаемому в педагогических сочинениях Неверова и в учебных работах его учеников. Герой романа «Рудин», делом которого было «слово», «разработка личности», формулирует идею «общего блага» на ос-

нове проникновения в истину, в великую тайну и гармонию мира. Духовно-деятельный тип мироотношения «героя времени» может оцениваться объективно с позиций историзма и, прежде всего, в аспекте философской антропологии. Здесь многое определяют представления о предназначении человека, являющегося «орудием высших сил» (С., VI, 270), о том, *что* «придает вечное значение временной жизни человека» (С., VI, 269). О том, насколько совпадали идеи писателя и педагога, можно судить по искренним высказываниям его учеников, для которых проблема *смысла жизни* стала главным предметом философской рефлексии. Так, сочинение ученика Я.М. Неверова Е. Кананова «О влиянии изящных искусств на образование нашего духа» проникнуто мыслями о единстве всего мира, размышлениями о личности, в которой «заронена рукой провидения искра Божественного света» («бесконечный ряд неделимых»), о ее двуединой природе («духовной» и «чувственной»), о «стремлениях к истине», «красоте», «добру». Все эти «идеи», как и мысль о том, что «философия — это царство истины», восходят к проблематике дискуссий в кружке Станкевича, к диалогам о религии и философии, к размышлениям «о боге, о правде, о будущем человечества, о поэзии...» (С., VI, 299).

Если мы сопоставим, казалось бы, абсолютно несопоставимые тексты — роман Тургенева «Рудин» (1855) и сочинение Е. Кананова (1853)²², безвестного тогда ученика гимназии Неверова, а впоследствии выдающегося просветителя армянского народа, то найдем немало перекличек, восходящих к эстетическому гуманизму Станкевича. Прежде всего, это сфера «пользы общих рассуждений», то есть «отыскания общих начал в частных явлениях», апелляция к уму, «образованности», красоте (С., VI, 261, 262).

Типологические сближения в романе И.С. Тургенева и сочинении гимназиста можно обнаружить в рассуждениях *о науке, о силе ума, о «конечном» и «вечном» в человеке, о красоте и поэзии* и т.д. Но самое важное заключается в том, что в романе Тургенева и сочинении ставропольского гимназиста сформулирована одна, в сущности, идея об «общей связи» всех сфер духовной деятельности человека, которую раскрывал своим слушателям Рудин: «Всякая система основана на знании основных законов, начал жизни... Стремление к отысканию общих начал в частных явлениях есть одно из коренных свойств человеческого ума, и вся наша образованность» (С., VI, 262). Поразительно, но в сочинении ученика Неверова еще за два года до появления романа «Рудин» осо-

знана эта «общая связь», которая возведена гимназистом к метафизическому Божественному началу и сопряжена (как и в романе Тургенева!) с идеалом «красоты» и «разумной необходимости» (С., VI, 298): «...Истина, добро и прекрасное, три неразлучные идеи сливаются в одном Вечном Начале... <...> Все способности нашей духовной природы тесно связаны между собой; они в непрерывном взаимодействии, и преобладание одной способности не доказывает совершенное отсутствие прочих...» Е. Кананов определял внутреннюю сопряженность тех же понятий-концептов, что и герой рудинского типа Яков Пасынков из одноименной тургеневской повести того же 1855 года: «В устах его слова: “добро”, “истина”, “жизнь”, “наука”, “любовь”, как бы восторженно они ни произносились, никогда не звучали ложным звуком. Без напряжения, без усилия вступал он в область идеала; его целомудренная душа во всякое время была готова предстать перед “святынею красоты”...» (С., VI, 204). Ставропольский гимназист в своей работе обосновал взаимопрорастание друг в друга, соприродность друг другу «ума», «души», «воли», взаимосвязь которых обеспечивает «стремление к истине», «наслаждение прекрасным» и «отыскание пути добра», то есть того «общего блага», о котором говорил Рудин. В данном случае важно то, что *образование, получаемое гимназистами в провинциальном учебном заведении Я.М. Неверова, соответствовало высоким требованиям культуры того времени.*

Я.М. Неверов, вычеркнутый в советский период из истории педагогики и литературы за приверженность официальной доктрине православия, самодержавия и народности, ныне воспринимается как выразитель той концепции культурного развития, которая имеет в виду общечеловеческие, цивилизационные идеалы и стратегию нравственного обеспечения исторического прогресса. «Возвращение» в историю русской культуры литературного и педагогического наследия Я.М. Неверова значимо и для объективного, достоверного изучения идейно-эстетической эволюции И.С. Тургенева, столь же много обязанного периоду «русского теоретического развития», как и друг его молодости.

Примечания

¹ Русская старина. 1883. № 11. С. 417–422.

² *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1960–1968. Т. 1. С. 678. Далее ссылки на тексты Тургенева даются в статье по этому изданию с пометой С. (сочине-

- ния), П. (письма) и указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- 3 Тесная связь и переключки идей двух участников философского кружка Станкевича 1830-х годов — Тургенева и Неверова — вовсе не случайны. Они хорошо знали друг друга: познакомившись в Эмсе летом 1838 года, в течение двух лет они слушали лекции Бека и Гердера в Берлинском университете вместе со Станкевичем, Грановским, Фроловым и Бакуниным, а некоторое время даже жили на одной квартире.
 - 4 Глагол будущего: философские, педагогические, литературные, критические сочинения Я.М. Неверова и речевое поведение воспитанников Ставропольской губернской гимназии середины XIX века. Ставрополь, 2006.
 - 5 *Неверов Я.М.* Иван Сергеевич Тургенев // Русская старина. 1883. № 11. С. 418.
 - 6 Там же.
 - 7 Там же.
 - 8 Там же. С. 419.
 - 9 Вестник воспитания. 1915. № 8. С. 49.
 - 10 *Неверов Я.М.* Нравственный кодекс для учеников высших классов гимназий, начиная с V-го класса, и вообще для юношеского возраста // Русский педагогический вестник. 1858. № 5. С. 137–158.
 - 11 *Он же.* Что нужно для народного образования в России? // Русский педагогический вестник. 1857. № 4. С. 425.
 - 12 *Он же.* Критическое обозрение сочинений, относящихся к воспитанию вообще // Русский педагогический вестник. 1859. № 5. С. 20, 21, 12.
 - 13 *Станкевич Н.В.* Избранное. М., 1982. С. 134.
 - 14 *Герцен А.И.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1956. Т. 5. С. 30.
 - 15 Там же.
 - 16 *Неверов Я.М.* Что нужно для народного образования в России? С. 416.
 - 17 См.: Глагол будущего. С. 234–316.
 - 18 *Неверов Я.М.* Литературные конкурсы в Ставропольской гимназии // Русский педагогический вестник. 1857. № 4. С. 444.
 - 19 *Тригорьев А.А.* Литературная критика. М., 1967. С. 238.
 - 20 *Станкевич Н.В.* Избранное. М., 1982. С. 110.
 - 21 *Анненков П.В.* Биография Н.В. Станкевича // Анненков П.В. Николай Владимирович Станкевич. Переписка его и биография. М., 1857. С. 223.
 - 22 *Кананов, гимназист.* О влиянии изящных искусств на образование нашего духа // Ставропольские губернские ведомости. 1854. 16 янв. № 3. С. 25.

М.В. Романенкова

Литва, Вильнюс, Вильнюсский
педагогический университет

Тургеневский претекст в рассказе Бунина

В рассказе И.С. Тургенева «Певцы»¹ и в рассказе И.А. Бунина «Косцы»² пение, восприятие русской народной песни становится объектом художественного изображения. Заглавие «Косцы» можно расценивать как проявление сознательной ориентации на тургеневский рассказ: при сопоставлении двух заглавий в бунинском варианте обнаруживается совмещение смыслов, ведь бунинские косцы в то же самое время и певцы³. Очевидна установка на сохранение тургеневских коннотаций — русские ощущают себя русскими в видениях и образах, предстающих в их воображении при прослушивании песни. Традиционная значимость и потребность в пении для русских заключается в том, что «пение помогает рождению и изживанию чувства в душе; оно превращает пассивный, беспомощный и потому обычно тягостный аффект — в активную, текучую, творческую эмоцию»⁴. Образ русской песни для обоих писателей является воплощением исконно русского, объединяющего начала и используется в значении исключительного идентифицирующего признака русских, людей *с русскими струнами сердца* (Тургенев), людей, объединенных *кровным родством* с Россией (Бунин). Это обстоятельство дало автору статьи основание рассматривать «Певцов» в качестве претекста «Косцов», исходя из предположения, что обращение Бунина к тургеневскому «слову» было обусловлено акцентированием именно тех глубоких, неявных смысловых пластов рассказа, которые в момент создания собственного произведения были наиболее актуальны. В традиционных образах русской песни реализуется сложный изобразительно-выразительный потенциал, имеющий отношение к мироощущению писателей, и в частности к вопло-

щению субъективно-личного отношения к своей родине, к России и осознанию себя русским человеком.

В анализе сосредоточимся на эпизодах восприятия песни рассказчиками, которые акцентируют в своем сознании причастность к «русскому началу», и зададимся вопросом, каковы художественные приемы и средства выражения этой рефлексии, в каких образах она воплощается.

Учитывая специфику сцены пения в Притынном кабачке и стремясь приподнять ее над обыденностью, Тургенев в облике Якова на первый план выдвигает признак нетелесный — его голос, воспринимаемый рассказчиком как бы отчужденным от Якова: *первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принесся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату*. Голосу приписываются особенные и непроясненные свойства воздействия: *странно подействовал этот трепещущий, звенящий звук на всех нас <...> всем нам сладко становилось и жутко*. Голосу придается смысл исключительного явления в сфере жизненного опыта рассказчика как любителя пения (*признаюсь, я редко слыхивал подобный голос*). Уникальность такого пения вообще — пока Яков поет, время как бы останавливается — буквально нарушает конкретность ситуации в кабачке и переводит происходящее в некое духовное измерение, где эпизод без временной характеристики получает значение высокого эстетического переживания. Для этого необходимо обращение к образам, опирающимся на глубинные слои русского культурного пространства, среди которых особое место принадлежит «сердцу» и «душе» как основным понятиям, характеризующим средоточие внутреннего мира человека. С их помощью голос Якова изображается как вместилище души и силы, объединивших всех слушателей: *Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем* (голосе Якова. — М.Р.) *и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны*. Рассмотрим в тургеневском рассказе следующий фрагмент изображения пения (для удобства анализа предложения пронумерованы):

1. *Песня росла, разливалась.*
2. *<...> (Яков. — М.Р.) уже не робел <...> голос его не трепетал более — он дрожал <...> и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся.*
3. *Помнится, я видел однажды, вечером, во время отлива, на песчаном берегу моря, грозно и тяжело шумевшего вдали, большую белую чайку: она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянью зари, и только изредка медленно расширяла свои длин-*

ные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому багровому солнцу: я вспомнил о ней, слушая Якова.

4. Он пел... <...> поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием.

5. Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль.

Как видно на этом примере, в описании восприятия доминирует яркий стилистический прием: повторение лексических и образных средств (сравнений, метафор, эпитетов), варьирующих определенный признак в разных образах, благодаря чему между ними возникает ассоциативно-эмоциональная связь. Сходство между образами Якова и чайки в сознании рассказчика создается благодаря мысленному взаимоналожению повторяющегося признака движения в звучании голоса Якова и движении крыльев чайки: *голос его **расширялся**; она (чайка) **расширяла** крылья*. Прием ретардации — *Помнится, я видел однажды <...> чайку* — как бы оправдывает и усиливает впечатление сходства — *Я вспомнил о ней, слушая Якова*. Совмещение образов «голоса Якова» и «чайки»⁵, а также ме-



Яков Турок поет. Илл. к рассказу «Певцы». Худ. В.В. Пукирев. 1880

тафорическое выражение особенностей звучания голоса Якова и его песни, воплощающееся в образах с пространственным значением *дали, моря, степи*, порождает сложную концептуально-образную ситуацию, в анализе которой необходимо учитывать функционирование специфического «морского комплекса» Тургенева⁶.

Именно в 3-м предложении сконцентрированы так называемые ключевые слова, с помощью которых в тургеневских текстах опознается присутствие «морского комплекса»: *во время отлива, на берегу моря, к морю, поднимаемый, как пловец, волнами*. Топос моря — знак пространства, окрашенного семантикой смерти. В.Н. Топоров указывает на личный опыт Тургенева, вследствие которого постоянной идеей «морского комплекса» становится связь моря со смертью: «Личное событие <...> сделало подлинной, всегда живой реальностью особое отношение к морю, несущему смерть». По мнению исследователя, «“сильные” примеры бросают свои отсветы и на остальные случаи появления в текстах “морской” топики и индуцируют в них проявление потенциалов “морского комплекса”»⁷. Это замечание позволяет уловить в метафоре *знакомое море* коннотацию смерти, следовательно, и в отождествлении образов *голос/чайка* появляется смысл мрачного предвестия в судьбе самого Якова⁸.

В восприятии рассказчика, далее, признак «движения вширь» переносится в 5-м предложении и на третий объект — степь, один из ключевых пространственных образов России⁹: *от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами*. Прием использования сходных метафор, таких как *песня разливалась; голос расширялся; расширяла крылья; веяло чем-то необозримо широким; степь раскрывалась*, акцентирует эмоционально-возвышенное описание бескрайности своего, родного, русского пространства и движения вширь, что позволяет воспринимать его как пространство России. По словам В.Н. Топорова, «умение видеть и за степью, и за пустыней, и за лесом, и за дорогами образ моря, способность опознавать “морское” во всем, что бескрайне и перед чем человек проникается сознанием своей слабости и ничтожности, в высокой степени характерны для Тургенева и для индивидуальной, личной версии его “морского комплекса”»¹⁰. Таким образом, глубинное сходство семантики «без-граничного» пространства обусловило употребление лексем *море* и *степь* с повторяющимся эпитетом — *знакомое море/знакомая степь*; благодаря совмещению коннотаций в метафорах происходит сдвиг смысла в делении

пространства на «свое» и «чужое»: знакомое таит в себе неясную угрозу, это сложное ощущение и чувство рождается в сознании рассказчика от *каждого звука его (Якова. — М.Р.) голоса*.

Очевидно, что последовательное использование Тургеневым стилистического приема повтора в сочетании с нюансами «морского комплекса» превращает восприятие рассказчика в глубокую рефлексию, сопровождающуюся сильнейшим психологическим переживанием: *У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы*. Что так взволновало его? Что стало причиной эмоциональной реакции прочих слушателей, также выраженной в повторяющихся «текучих» образах слез?¹¹ Это остается непроясненным, но, по-видимому, это сложное переживание характеризуется и как горестное воспоминание, а возможно, и как тревожное предчувствие, прозрение и судьбы Якова, и своей личной судьбы, и судьбы русского человека вообще, и, безусловно, как чувство любви к Родине.

Итак, в рассмотренном эпизоде в восприятии рассказчика народная песня предстает, по крайней мере, в двух аспектах. Во-первых, как ярчайшее проявление непосредственности и полноты духовной жизни русского человека. Композиционно наиболее сильная, заключительная, позиция в описании эмоций отводится реакции Дикого-Барина, чьи глубокие чувства прорываются сквозь необычайную сдержанность: *и по железному лицу Дикого-Барина медленно прокатилась тяжелая слеза*. Эта одинокая слеза приобретает значение архетипической слезы, слезы народной, что, во-вторых, позволяет прочувствовать пение русской песни в координатах нравственных ценностей русской культуры. Характеризуя концепт «Грусть, печаль», Ю. Степанов цитирует В.О. Ключевского: «Грустить — значит любить того, кому сострадаешь»¹². В *заунывной* песне Якова отразился не только русский менталитет, но и выразилось настроение народа — *увлекательно-беспечная, грустная скорбь*. Обратимся еще раз к Ключевскому: «Религиозное воспитание нашего (русского. — М.Р.) народа придало этому настроению особую окраску, вывело его из области чувств и превратило в нравственное правило, в преданность судьбе, т.е. воле Божией. Это — русское настроение, не восточное, не азиатское, а национальное русское»¹³. Воздействие звучания голоса Якова, *русская душа* его песни изображаются Тургеневым как высокое эстетическое переживание, на мгновение объединившее всех: рассказчика, персонажей (и читателя), безусловно осознавших себя русскими, не очень счастливыми людьми. Бла-

годаря такому художественному решению в интерпретации авторской позиции Тургенева появляется пронзительная тема беззащитности русского человека перед судьбой в «своем», знакомом, русском пространстве. Думается, именно эти аспекты позволили Бунину вступить в диалог с Тургеневым и выразить свою художественно-мировоззренческую позицию.

Судьба России — особая тема для Бунина, в первые годы эмиграции она вносила существенную корректировку в авторское восприятие бытия¹⁴. Развитие тургеневской темы субъективно-личного отношения к России через восприятие смысла русской песни рассказчиком осуществляется Буниным в направлении нагнетания трагического пафоса. Это может быть истолковано как стремление наметить иную смысловую перспективу, обусловленную представлениями Бунина о судьбе России в 1921 году, поиском экзистенциального начала для русского человека как человека без Родины.

«Косцы» — пример рассказа, в котором нет причинно-следственных связей, рассказ целиком состоит из описания восприятия песни, в котором можно выделить два неравных по объему фрагмента. Первый — описание конкретного места, рязанских мужиков-косцов и неопределенной группы людей, включая рассказчика, в чьем воспоминании о пении настойчиво создается впечатление исключительности русской жизни. Начиная с первого предложения используется прием вкрапления в повествование образно-лексических и интонационно-синтаксических средств высокого стиля (тире вместо запятой или соединительного союза между однородными сказуемыми, библейская стилистическая окраска лексемы *веки* и т.д.), придающих конкретной ситуации (*мы шли по большой дороге, а они <...> косили <...> — и пели*) вневременной масштаб: *это было давно <...> потому что та жизнь <...> не вернется уже веки*. В воображении рассказчика создается мифоисторический хронотоп: концептуально значимое обозначение времени *веки* сопрягается с пространством *исконной России*; *старая большая дорога <...> изрезанная заглохшими колеями, следами давней жизни наших отцов и дедов, уходившая в бесконечную русскую даль*, представляется сакральным пространством, как пишут на церковных картинах. Возвышенно-эмоциональный уровень описания пения также создается благодаря повторяемости образно-лексических средств, содержащих указание на национально-культурную трактовку мира: *глушь исконной России; русскую даль; русские батраки; прелесть <...> в незознаваемом, но*

кровном родстве; пела одна грудь, как когда-то пелись песни только в России и с той непосредственностью <...> которая была свойственна в песне только русскому; и прекрасны <...> чисто русской красотой были те чувства. Тургеневские реминисценции сердца с его русским струнами особенно ощутимы в стремлении бунинского рассказчика найти общее начало в нас: в косцах, в рассказчике, во всех русских людях, объединенных общими ценностями и общей судьбой. Оно выражается на основе архетипа семьи: представления о России как о матери и о русских — как ее детях. *Прелесть была в том несознаваемом, но кровном родстве, которое было между ими и нами; все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно <...>; этот наш общий дом была — Россия; и что только ее душа могла петь так <...>.*

Во 2-м фрагменте рассказчик сохраняет патетическую ноту, и, задавая вопрос (*В чем еще было очарование этой песни, ее неизбывная радость при всей будто бы безнадежности?*), в характеристике песни акцентирует тургеневские знаки (*увлекательно-беспечная, грустная скорбь*). Кульминацией размышления становится мысль о том, что никогда русский человек не верил до конца в то, о чем пел: *«Ты прости-прощай, родимая сторонушка!» — говорил чело-*



*Ф.И. Шаляпин в роли Якова Турка.
Инсценировка «Певцов» на сцене
Александринского театра. 1918*

век — и знал, что все-таки нет ему подлинной разлуки с нею, с родиной <...>. Думается, что смысл подтекста данного размышления связан с отсылкой к переживаниям тургеневских персонажей, представляющимся бунинскому рассказчику счастьем (*все-таки нет ему подлинной разлуки*) по сравнению с его положением, когда произошло то, чего не было никогда: пришла разлука с родиной, не стало России. И субъективно-личное отношение Бунина к России отразилось в иных, чем у Тургенева, образах.

В ситуации потери Родины актуализируется потребность рассказчика оставаться русским, как было когда-то давно, свериться с исконным началом национальной самоидентичности. По словам современного Бунина исследователя, «национальность человека определяется не его произволом, а укладом его бессознательной духовности»¹⁵, и в этом случае сказка представляет собой индикатор *несознаваемого, но кровного родства («Косцы»)* между русскими и их родиной. «Сказка заселяет душу национальным мифом, тем хором образов, в которых народ созерцает себя и свою судьбу»¹⁶. Национальная идентичность как объединяющее начало, таким образом, увязывается Буниным в этом фрагменте рассказа с верой в сказочную Русь и стремлением поддержать связь с ней.

Чувство собственной самодостаточности, этнокультурной и социальной стабильности русские черпают в «чудодейственном» мире родины, который трактуется как достоверный, и бунинским русским человеком переживается как сама жизнь, как действительность. Благодаря воспринятому смыслу песни оказалось возможным художественно воспроизвести фольклорные и этнические самобытные пласты русского национального сознания и национального бытия: *заступничество, забота, спасение от всех смертных чар* для русского человека обеспечено ему *волшебными силами*. Русский не может не верить *птицам и зверям лесным, царевнам прекрасным, премудрым и даже самой Бабе-Яге, жалевшей его «по младости»*. Русский знает, для чего нужны *ковры-самолеты, шапки-невидимки, реки молочные, ключи вечно живой воды*, потому что все это — безусловный залог и основа выживания русских.

Зачем же Бунину потребовался краткий эпизод — фрагмент сознания рассказчика — воссоздающий неповторимо русскую и сказочно-прекрасную атмосферу «жизни в мифе»? По-видимому, это было вызвано потребностью компенсировать итоги общенациональной катастрофы, ведь «мифы <...> решают, по сути, одни и те же задачи, определенные их основой — архетипом. Они ра-

ботаю на идентификацию общества и нации, выполняют космогоническую функцию <...>. Архетип же, по словам Юнга, это своего рода “ментальная терапия от страданий и волнений всего человечества — голода, войн, болезней, старости, смерти”¹⁷. Итак, углубляя смысловые акценты своей проблематики (утвердить экзистенциальные устои «русскости») за счет диалога с тургеневским рассказом, Бунин в 1921 году буквально доводит мысль о «гибели географического отечества» (Г. Флоровский¹⁸) до предела: Россия Бунина предстает как некое сакральное пространство, идентифицируемое через мифофольклорный элемент, что, по сути, и превращает Россию в миф.

Анализ художественных средств, использованных при изображении осознания этнонациональной идентичности или переживаемого ее кризиса позволил обнаружить в широко известных произведениях важные новые измерения, связанные с сугубо личной сферой *родного*, сокровенного отношения к России, а также открывающие в классической теме «любовь к родине» нюансы глубокого переживания отношения со стороны России именно к себе. Благодаря этому аспекту анализа русская песня в рассказах «Певцы» и «Косцы» становится выразителем менталитета «русского человека» определенной исторической эпохи: Ивана Тургенева и Ивана Бунина.

Примечания

- ¹ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1978–1986. Т. 3. С. 208–225. Далее рассказ Тургенева цитируется в тексте статьи по этому изданию. Цитаты из рассказа в тексте статьи приводятся курсивом и без кавычек.
- ² *Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1966. Т. 5. С. 68–72. Далее рассказ Бунина цитируется в тексте статьи по этому изданию. Цитаты из рассказа в тексте статьи приводятся курсивом и без кавычек.
- ³ С морфемно-словообразовательной точки зрения слова «певцы» и «косцы» идентичны: производятся от глаголов при помощи суффикса *-и* (*и*) с семантикой производителей действия. Семантика слов заключена в глагольном действии, соотносимом с устойчивым сегментом русского культурного пространства. Непродуктивность суффикса *-и* с точки зрения словообразования уже ощущалась в начале XX века, поскольку его стилистический оттенок архаичности был обусловлен глубинной связью с исконно русским патриархальным укладом жизни, что, думается, и было актуально для Бунина-эмигранта. Форма множественного числа подчеркивает собирательное значение номинации. С фонетической точки зрения «певцы» и «косцы» двусложные слова, причем слоги состоят из одинакового

количества гласных и согласных звуков, расположенных симметрично, ударение падает на один и тот же слог и звук. С морфологической точки зрения существительные также идентичны.

- ⁴ Ильин И. Патриотизм // Святая Русь: Большая энциклопедия русского народа. М., 2003. С. 551.
- ⁵ В поддержку такой интерпретации можно привести фрагмент из письма Тургенева к Полине Виардо (11 августа 1849 г.), в котором описывается превращение сновидца (то есть себя) в птицу, парящую над морем: «Не могу вам передать то счастливое волнение, которое я ощутил, расправляя свои *широкие* крылья; я поднялся против ветра...» (Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1982. Т. 1. С. 435; курсив наш. — М.Р.).
- ⁶ См. об этом подробнее: Топоров В.Н. Архетип моря («морской синдром») // Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 102–122.
- ⁷ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 121, 104.
- ⁸ Отметим повторяемость и соотнесенность портретно-изобразительных деталей образа Якова и образа чайки: *большие глаза, белый лоб (Яков) — большая белая чайка; она (чайка. — М.Р.) сидела, подставив шелковистую грудь — с обнаженной грудью он (Яков. — М.Р.) сидел на лавке.* К этому можно добавить эмоционально окрашенные повторяющиеся портретные детали с признаками неполноты жизни: *Он (Яков. — М.Р.) <...> казалось, не мог похвастаться отличным здоровьем. <...> Когда же наконец Яков открыл свое лицо — оно было бледно, как у мертвого <...>. Мокрые волосы ключьями висели над его (Якова. — М.Р.) страшно побледневшим лицом.*
- ⁹ В.О. Ключевский описал главный признак России — обширные равнинные пространства и три их главные стихии: это лес, степь, река (См.: Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. М., 2004. С. 172).
- ¹⁰ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 108.
- ¹¹ Образ слез/слезы восходит к архетипу «капли», в котором трансформируется «древнейшее представление о чувствах, свойствах времени, как о чем-то жидком, текучем» (Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003. С. 305).
- ¹² Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. С. 921.
- ¹³ Цит. по: Степанов Ю.С. Указ. соч. С. 922.
- ¹⁴ По мнению О. Сливичкой, «исходным для Бунина является <...> представление о *равноправии* полярных состояний бытия, в том числе радости и страдания, равноправии, которое нарушает психология восприятия и которое поэтому восстанавливается сквозь призму памяти» (Сливичкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004. С. 123).
- ¹⁵ Ильин И. Указ. соч. С. 531.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Цит. по: Квакин А.В. Архетип и ментальность в контексте истории // akvakin.narod.ru/Documents/svoi.doc.
- ¹⁸ Флоровский Г. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 56.

В.А. Лукина

Санкт-Петербург,
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН

Визит Тургенева к Иоахиму Лелевелю

Имя польского историка, политического деятеля и участника Польского восстания 1830–1831 годов Иоахима Лелевеля (1786–1861) ни разу не упоминается в переписке Тургенева, во всяком случае в той ее части, которая известна исследователям на сегодняшний день. Единственная косвенная отсылка к И. Лелевелю в Полном собрании сочинений и писем возвращает нас к 1859 году, когда в письме к Александру II Тургенев попытался заступиться за редактора выходившей в Петербурге польской газеты «Słowo» Иосафата Огрызко, который был заключен в Петропавловскую крепость за помещение письма И. Лелевеля¹.

Единичны упоминания о Лелевеле в мемуарной и специальной литературе о Тургеневе. Не попало это имя и на страницы вышедших на настоящий момент томов «Летописи жизни и творчества» Тургенева². Между тем имя Лелевеля, несомненно, было великолепно известно писателю, хорошо знал Тургенев также и печатные работы знаменитого польского историка и публициста, например его брошюру «Analyse et parallèle des trois constitutions polonaises, de 1791, 1807, 1815» (1833), экземпляр которой сохранился в Мемориальной библиотеке писателя в Орле³.

Как известно, после поражения Польского восстания в 1831 году Лелевель был вынужден эмигрировать и впоследствии жил в Париже, а затем с 1833 года в Брюсселе, где и состоялось его знакомство и сближение с М.А. Бакуниным. По собственному признанию Бакунина, на протяжении 1844 года он неоднократно встречался с Лелевелем, «расспрашивал много о польской революции, о их намерениях, планах в случае победы, о их надеждах на будущее время и не раз споривал с ним, особенно же на-

счет Малороссии и Белоруссии»⁴. Хотя о содержании этих бесед и споров известно немного, польский вопрос с середины 1840-х годов, по заключению А.А. Корнилова, «резко вошел в число вопросов, постоянно занимавших Бакунина» и «именно по этому вопросу Бакунин немало в эти годы перечитал и передумал»⁵.

Встречался Бакунин с Лелевелем и в 1848 году, накануне Французской революции. Высланный из Парижа после своей знаменитой речи, прочитанной им 17 (29) ноября 1847 года на собрании в память годовщины Польского восстания, Бакунин направился в Бельгию, в Брюссель, где был встречен Лелевелем, с которым в это время поддерживал тесные отношения. Из Брюсселя он направил письменный протест против своей высылки на имя министра внутренних дел Франции гр. Дюшателя. Ко времени пребывания в Брюсселе относится и вторая речь Бакунина по польскому вопросу, в которой он с особенной подробностью остановился на русско-польских отношениях.

Собрание, на котором выступили Бакунин и Лелевель, состоялось 14 февраля (н. ст.) 1848 года. Полный текст речи Бакунина остается неизвестным, однако об основных ее положениях он сам упомянул в «Исповеди»: «В этой речи, бывшей как бы развитием и продолжением первой, я много говорил о России, об ее прошедшем развитии, много о древней вражде и борьбе между Россией и Польшею; говорил также и о великой будущности славян, призванных обновить гниющий западный мир; потом, сделав обзор тогдашнего положения Европы и предвещая близкую европейскую революцию, страшную бурю, особенно же неминуемое разрушение Австрийской империи, я кончил следующими словами: “*préparons-nous et quand l’heure aura sonné que chacun de nous fasse son devoir*”»⁶. Напечатанию этой речи помешала Французская революция 1848 года.

Примечательно, что в феврале того же 1848 года из Парижа в Брюссель приезжает и Тургенев⁷. Об этом сам писатель упомянул много лет спустя в очерке «Человек в серых очках (Из воспоминаний 1848 года)» (1879). Как следует из рассказа Тургенева, в Брюсселе его застала «весть о государственном перевороте во Франции». «Полчаса спустя, — вспоминал писатель, — я уже был одет, уложил свои вещи — и в тот же день несся по железной дороге в Париж» (С., XI, 114)⁸. Пребывание в Брюсселе зафиксировано в

* Приготовимся, и, когда пробьет урочный час, пусть каждый исполнит свой долг (*фр.*).

тургеневской «Летописи», там же приводится процитированный фрагмент из указанного очерка⁹, однако возникает вопрос: для чего же Тургенев ездил в Брюссель? И с кем он мог там встречаться?

Есть основания предполагать, что в Брюсселе Тургенев, проживая в одной гостинице с Бакуниным, встречался с Лелевелем и с другими польскими революционерами (как консервативного, так и демократического направления)¹⁰. Здесь писатель мог стать свидетелем многих бесед, целью которых было обретение Польшей независимости. По всей видимости, именно через Бакунина в 1848 году в Брюсселе и могло состояться знакомство Тургенева с Лелевелем. Конечно, оно могло состояться и раньше, в один из приездов писателя во Францию.

Неслучайно польская тема нашла отражение в упоминавшемся очерке «Человек в серых очках». Так, описывая демонстрацию парижского населения перед Национальным собранием 15 мая 1848 года, одним из лозунгов которой была поддержка борющихся за национальную независимость поляков, Тургенев замечает: «Не могу наверное сказать, видел ли я его (мусье Франсуа. — *В.Л.*) 15 мая в массе народа, шедшего мимо церкви Маделены на штурм палаты депутатов; но нечто похожее на его фигуру мелькнуло в передних рядах, и едва ли не его голос — его особенный, глухой и гулкий голос — послышался мне среди криков: “Да здравствует Польша!”» (С., XI, 116).

Сходным образом Тургенев описывал свои впечатления и в письме к Полине Виардо, написанном по горячим следам событий и содержавшем «Точный отчет о том, что я видел в понедельник 15 мая [1848]»: «...на площади Мадлен уже находилось от двухсот до трехсот рабочих со знаменами. Стояла удушливая жара. В каждой из групп оживленно разговаривали. Вскоре я увидел, как в левом углу площади какой-то старик лет шестидесяти взобрался на стул и стал произносить речь в защиту Польши. Я приблизился; то, что он говорил, было очень резко и очень плоско; тем не менее ему много рукоплескали. <...> Время от времени раздавался громкий возглас: “Да здравствует Польша!” — возглас, для слуха несравненно более мрачный, чем: “Да здравствует Республика!”, потому что звук *o* заменяет звук *u*» (П., I, 393–394). Как видно, описанные события в очерке и в письме излагаются почти одинаково. Впрочем, в письме к П. Виардо заметно критическое отношение Тургенева к польским революционерам, в очерке же это отношение завуалировано.

Несколько иначе высказался Тургенев в письме к Луи Виардо от 12 (24) мая, в котором крайне резко отозвался о речи Ламартина, произнесенной последним на заседании Национального собрания 11 (23) мая 1848 года, где в это время всерьез обсуждался вопрос о вооруженном выступлении Франции за независимость Польши. Ламартин выступил против оказания военной помощи восставшим полякам в Галиции и княжестве Познанском ввиду неспособности вооруженных сил Франции противостоять возможному союзу России и Пруссии.

«Итак! вы ее прочли, эту прекрасную речь, — писал Тургенев, — что вы о ней скажете? Меня она весьма мало вразумила. Все, что он говорит о Польше, — подло. Говорят о восстановлении Польши — Собрание голосует за это — и никто ни словом не заикнется о России, и первый г-н Ламартин. Однако она держав в этом чертовски заинтересована. Я думал, что при Республике больше не будет всего этого вранья. <...> Я, слава богу, не претендую выступать в защиту Польши... но заниматься дипломатией даже теперь! кончить высокопарным восхвалением мира во что бы то ни стало... Это грустно, это очень грустно» (П., I, 396–397)¹¹ Конечно, давая саркастическую оценку речи Ламартина, Тургенев имел в виду откровенно пропольскую позицию яростного республиканца Луи Виардо. Тем не менее очевидно, что польские дела далеко не оставляли писателя равнодушным и мнение его относительно Польши не было однозначным.

Пристального внимания в связи с этим заслуживают воспоминания С.Н. Эверлинга, записавшего со слов Л.Н. Толстого в марте 1901 года среди прочих любопытных подробностей о Тургеневе буквально следующее: «Воспоминания о нем (Тургеневе. — *В.Л.*) мне всегда приятны. Как сейчас помню, во время моей поездки за границу я как-то вместе с ним прожил несколько дней в Дижоне; об этом времени я с удовольствием вспоминаю. Тогда мы были с ним близки. Там мы навещали польского историка-эмигранта Лелевеля. Это был очень интересный человек. Он буквально бредил польской самостоятельностью. В маленькой комнате, с опущенными от солнца персвеннами, наполненной жужжащими мухами, мы вели горячие беседы. Тургенев, я помню, очень горячился»¹².

Прежде всего следует отметить, что ряд сообщенных мемуаристом подробностей (указание на совместное пребывание Толстого с Тургеневым в Дижоне, характер отношений между ними, упоминание об ожесточенных спорах и др.) заставляет отнестись

к этому свидетельству со всей серьезностью и дает основания предположить, что речь идет о времени между 9 и 14 марта 1857 года — в течение которого, по всей видимости, и могла произойти указанная встреча. Однако никаких иных свидетельств о ней не сохранилось.

В «Летописи жизни и творчества» Л.Н. Толстого зафиксировано только более позднее посещение писателем Лелевеля, которое состоялось незадолго до смерти последнего, в конце марта — начале апреля (н. ст.) 1861 года в Брюсселе¹³. Сам Толстой впоследствии, отвечая на вопросы П.И. Бирюкова об отдельных эпизодах своей биографии, подробно остановился на своем пребывании в Лондоне и общении с А.И. Герценом, отметив, что именно Герцен, «когда я уезжал в Брюссель, дал мне туда письмо к Прудону, к<оторого> я видал в бытность там и к<оторый> мне очень понравился. Там же был у Лелевеля, к<оторый> жил дряхлым стариком в большой бедности»¹⁴. Необходимо отметить, что Герцен в это время поддерживал весьма тесные связи с представителями польской эмиграции и познакомил Толстого с некоторыми своими знакомыми поляками (например, с кн. В. Чарторыским)¹⁵. Ко времени пребывания Толстого в Лондоне относится выступление



И. Лелевель. Неизв. худ. 2-я пол. XIX в.

Герцена в «Колоколе» «Vivat Polonia!» (статья помещена в л. 94 от 3 (15) марта), посвященное событиям 15 (27) февраля в Варшаве, когда произошло столкновение русских войск под командованием генерала В.И. Заблоцкого с участниками пятитысячной манифестации, приуроченной к годовщине сражения под Гроховом во время Ноябрьского восстания. При этом было убито пять человек и около десятка ранено. Следует добавить, что ряд сведений для этой статьи был, по всей видимости, получен от Тургенева¹⁶, ставшего во второй половине 50-х годов фактически «тайным корреспондентом герценовских изданий» и пытавшегося таким образом «воздействовать на стратегию и тактику Герцена»¹⁷.

В «Яснополянских записках» Д.П. Маковицкого также сохранилось несколько упоминаний о встрече Толстого с Лелевелем в 1861 году и о содействии в ней Герцена, но ни в одном из них ни слова не говорится о Тургеневе: «Герцен дал мне письмо к Прудону, — рассказывал Толстой в декабре 1904 года, — поставил меня с ним в самые близкие отношения, и к Лелевелю. <...> Я ему привез поклон от Герцена, он меня принял, рассказывал мне про старину...»¹⁸

В другом месте воспоминаний: «Герцен меня рекомендовал Лелевелю, Прудону, Дондукову... Сколько поляков ни знал, все были очень хороши. Лелевель очень такой опустившийся, развалина был. Он был профессор истории в Варшавском университете. После восстания в 30-м году вроде парламентаря был послан к Николаю. Николай его не принял» (октябрь 1905)¹⁹.

Встреча с Лелевелем произвела большое впечатление на Толстого, он даже приобрел в Брюсселе его портрет, который впоследствии неизменно висел в библиотеке в Ясной Поляне²⁰.

Примечательно, что во время пребывания Толстого в Брюсселе в 1861 году к нему должен был присоединиться Тургенев. Об этом свидетельствует письмо Толстого к Герцену от 28 марта (9 апреля). «В тот самый день, как я получил ваше письмо, любезный Александр Иваныч, — писал в нем Толстой, — я получил письмо от Тургенева, обещавшего через два дня приехать в Брюссель»²¹, однако здесь же добавлял, что из-за болезни Тургенева эта поездка так и не состоялась. Тем не менее само намерение Тургенева заехать в Брюссель по пути в Россию вскоре после обнародования Манифеста об освобождении крестьян весьма примечательно и заставляет задуматься о том, кого писатель намеревался здесь посетить.

В упомянутом уже письме к Герцену Толстой сообщал о том, что «разорвал» «почему-то два или три письма, в которых я писал к вам про Лелевеля и про впечатленья, произведенное им на меня» и добавлял далее, что собирается ехать в Варшаву, «которая все больше и больше интересует меня»²². О том, каким было это «впечатленье», дает представление запись, сделанная Толстым, по всей видимости, вскоре после встречи с Лелевелем во время работы над «Поликушкой»: «...много достойнее этого старика [умирающего] бойца за свободу и т.д., умирающего на чердаке у цирюльника. И я бы сейчас выбрал быть стариком Данилой и прожить Данилой и быть пороту на конюшне, только не умирать так, как Лелевель»²³.

Итак, даже предварительное рассмотрение вопроса о времени встречи Тургенева с известным польским революционером и ученым позволяет предположить, что писатель не только был с ним знаком, но и, по всей видимости, мог поддерживать довольно тесные отношения. Выясняется также, что писатель, вообще сочувствующий освободительным движениям в разных странах мира, в польском вопросе занимал неоднозначную позицию (о чем косвенно свидетельствует, со слов Эверлинга, упоминание Толстым о спорах Тургенева с Лелевелем). Кроме того, можно, кажется, с большой долей вероятности предположить, что встрече с Лелевелем и Толстым предшествовало гораздо более давнее знакомство Тургенева с польским революционером, состоявшееся, возможно, через М.А. Бакунина или Луи Виардо.

Примечания

- ¹ Текст приветственного письма Лелевеля, обращенного к И.П. Огрызко и к профессору права Петербургского университета А.П. Чайковскому, а также редакционное примечание, содержащее «несколько теплых, благородных слов» (по выражению А.И. Герцена) о польском историке, были помещены в № 15 газеты за 21 февраля (5 марта) 1859 года и вызвали негодование наместника царства Польского кн. М.Д. Горчакова, который в то время находился в Петербурге. В результате газета подверглась запрещению, ее редактор был помещен в Петропавловскую крепость, пострадали также председатель Петербургского цензурного комитета И.Д. Деянов и пропустивший статью цензор (см.: *Никитенко А.В. Дневник: В 3 т. / Подготовка текста и примеч. И.Я. Айзенштока. [М.,] 1955. Т. 2. С. 66–67, 69, 73; 572–573*). Действия правительства, по свидетельству А.В. Никитенко, «вызвали в публике самое тяжелое впечатление» (Там же. С. 69). С негодующей заметкой «И. Лелевель и казематы» выступил в «Колоколе» А.И. Герцен

(Колокол. 1859. 15 апреля. С. 338; см.: *Герцен А.И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1958. Т. 14. С. 85), с письмами к императору в защиту Огрызко обратились несколько литераторов, в том числе и Тургенев. Об обстоятельствах написания этого письма см.: *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1987. Т. 4. С. 674–675 (коммент. К.Ф. Бикбулатовой); текст письма см.: Там же. С. 398–399. Далее ссылки на тексты Тургенева приводятся в работе по этому изданию с пометами: С. (сочинения), П. (письма) и указанием тома (римской цифрой) и страниц (арабской).

² См.: *Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева*: В 5 кн. Кн. 1 (1818–1858) / Сост. Н.С. Никитина. СПб., 1995; Кн. 3 (1867–1870) / Сост. Н.Н. Мостовская. СПб., 1997; Кн. 4 (1871–1875) / Авт.-сост. Н.Н. Мостовская. СПб., 1998; Кн. 5 (1876–1883) / Авт.-сост. Н.Н. Мостовская. СПб., 2005. Издание продолжается.

³ За это ценное указание приношу искреннюю благодарность зав. Музеем И.С. Тургенева в Орле Л.А. Балыковой.

⁴ *Бакунин М.А.* Исповедь // Собрание сочинений и писем. 1828–1876 / Под ред. и с примеч. Ю.М. Стеклова. М., 1935. Т. 4. С. 111.

⁵ *Корнилов А.А.* Годы странствий Михаила Бакунина. Л., 1925. С. 306, 307. Сам Бакунин в «Исповеди» писал о решающем значении, которое для него имели встречи с Лелевелем в 1844 году: «Тут в первый раз мысль моя обратилась к России и к Польше; бывши тогда уж совершенным демократом, я стал смотреть на них демократическим глазом, хотя еще не ясно и очень неопределенно: национальное чувство, пробудившееся во мне от долгого сна, вследствие трения с польскою национальностью, пришло в борьбу с демократическими понятиями и выводами» (см.: *Бакунин М.А.* Указ. соч. С. 111). Во время пребывания в Брюсселе Бакунин перевел воззвание Лелевеля к россиянам 1832 года, за которое Лелевель и другие члены Национального польского комитета были выдворены из Парижа. Хотя перевод так и не был опубликован, содержание его было, несомненно, известно Тургеневу. Об этом переводе см.: *Понков Б.С.* Польский ученый и революционер Иоахим Лелевель. Русская проблематика и контакты. М., 1974. С. 188.

⁶ *Бакунин М.А.* Указ. соч. С. 119.

⁷ Точная дата приезда Тургенева в Брюссель не установлена. Предположительно он выехал из Парижа между 6 (18) и 12 (24) февраля (см.: *Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева*. Кн. 1. С. 135). Основанием этой датировки послужил следующий фрагмент очерка «Человек в серых очках»: «Незадолго до 24 февраля я уехал в Бельгию <...>» (С., XI, 114). Принципиально иную датировку отъезда Тургенева в Бельгию предложил Ю.В. Лебедев, указав, что писатель уехал в Брюссель вместе с высланным из Парижа Бакуниным, однако исследователь не привел никаких аргументов, подтверждающих эту гипотезу (см.: *Лебедев Ю.* Жизнь Тургенева. Всеведущее одиночество гения. М., 2006. С. 205).

⁸ Пребывание в Брюсселе в 1848 году отмечено также в «Мемориале», конспекте памятных событий, составленном самим Тургене-

вым: «Новый год в Париже. — Поездка в Брюссель. — Революция без меня! — Rue de l'Echiquier — 15 Mai» (С., XI, 200).

- ⁹ См.: Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева. Кн. 1. С. 135.
- ¹⁰ См.: *Лебедев Ю.* Указ. соч. С. 206.
- ¹¹ Речь Ламартина вызвала также бурный протест со стороны М.А. Бакунина, расценившего его действия как «измену» и предательство по отношению к польскому народу. В письме к Жорж Санд от 10 декабря 1848 года, назвав Ламартина «сторонником и поклонником Николая», Бакунин писал: «В марте он отправил в Германию всю польскую эмиграцию, заверив ее на основании будто бы последних официальных сообщений, что перед ней широко распахнут ворота герцогства Познанского и Галиции. Поляки поверили ему на слово и тут же им пришлось раскаяться» (цит. по: *Тургенев. П.*, I, 514).
- ¹² *Эверлинг С.Н.* Три встречи с Львом Толстым // Из архива Н.Н. Гусева. Новые материалы о Л.Н. Толстом / Ред. А.А. Донсков, сост. З.Н. Иванова, Л.Д. Громова. Оттава, 2002. С. 171. Ранее эти воспоминания Эверлинга были известны по публикации на английском языке: *Everling. Three evenings with Count Leo Tolstoi // The Nineteenth century and after. W. J., 1923. Vol. 93. P. 786–792, 841–849*, а также в отрывках, приведенных Л. Ланским в «Литературной России» (16 апреля 1976). См.: Из архива Н.Н. Гусева... С. 178.
- ¹³ См.: *Гусев Н.Н.* Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. М., 1958. С. 230–231. Тогда же Толстой по рекомендации А.И. Герцена посетил и Прудона.
- ¹⁴ *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. (Юбилейное изд.): В 90 т. М.; Л., 1956. Т. 75. С. 71 (письмо от 15 апреля 1904 года). Принято считать, что на самом деле Толстой «не успел зайти» к Герцену, чтобы попроситься и взять обещанное письмо к Прудону. См.: Летопись жизни и творчества А.И. Герцена: В 4 кн. М., 1983. Кн. 3. С. 191.
- ¹⁵ См.: Литературное наследство. М., 1941. Т. 41–42. Кн. 2 (по указателю). О практических связях и отношениях Герцена с деятелями польского освободительного движения в 1860-е годы см., например: Польское национально-освободительное движение и Герцен (1860-е гг.) / Статья и публ. И.М. Белявской // Литературное наследство. М., 1958. Т. 64. С. 751–778.
- ¹⁶ «Буду сообщать тебе все новости неофициальные, но верные, — писал Тургенев Герцену 25 февраля (9 марта). — Пока ничего нет: в Варшаве хотят попробовать меры кротости (*brutalité* была слишком велика даже для русской администрации — даже ей стыдно стало), но попробуй поляки завести речь о конституции — и увидят они, какие выставляются кулаки» (П., IV, 297; коммент. Т.П. Ден). Более того, при содействии Тургенева (через И. Делава) Герцен намеревался опубликовать свою статью о Польше во французской прессе. О волнениях в Варшаве Тургенев писал ранее гр. Ламберт: «Бунт в Царстве может только жестоко повредить и Польше и России, как всякий бунт и всякий заговор. Не такими путями должны мы идти вперед. Надеюсь, что этот слух окажется ложным» (Там же. С. 296).

- ¹⁷ См. об этом главу «“Долг Madame Récamier”. Тургенев и Герцен» в кн.: *Генералова Н.П.* И.С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. СПб., 2003. С. 221–237.
- ¹⁸ Литературное наследство. М., 1979. Т. 90. Кн. 1. С. 115.
- ¹⁹ Там же. С. 420.
- ²⁰ По воспоминаниям Д.П. Маковицкого, среди портретов, висевших в библиотеке, были: «Н.Н. Страхов, группа шести с Тургеневым, Григоровичем, Островским; Фет, Некрасов, Лелевель, Сергей Николаевич, Волконский с женой, Татьяна Львовна девочкой и др. <...> Л<ев> Н<иколаевич>, смотря на эти портреты, произнес: “Это мои настоящие приятели”» (Там же. С. 427).
- ²¹ Л.Н. Толстой. Переписка с русскими писателями: В 2 т. / Сост. и примеч. С.А. Розановой. М., 1978. Т. 2. С. 137. О намерении выехать из Парижа в Брюссель 7 или 8 апреля н. ст. Тургенев сообщил Толстому в письме от 23 марта (4 апреля) (см.: П., IV, 310).
- ²² Л.Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. Т. 2. С. 138.
- ²³ *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 100 т. Редакции и варианты художественных произведений: В 17 т. М., 2002. Т. 4 (21). С. 582.

Е.В. Гулевич

Белоруссия, Гродно,
Гродненский государственный
университет им. Я. Купалы

И. Тургенев в восприятии Г. Джеймса

Тема «И. Тургенев и Г. Джеймс» не нова. Известно, что писатели были лично знакомы, неоднократно встречались, беседовали. Известно, что Джеймс посвятил Тургеневу ряд статей, а также высказываний в письмах 1870–80-х годов. Русский писатель занимает большое место в его творческом сознании — и как человек, и как писатель, и как представитель другой культуры. Закономерно, что эта тема уже затрагивалась в литературоведении: о личных и творческих взаимоотношениях И. Тургенева и Г. Джеймса писали О. Анцыферова, И. Чайковская, М. Шерешевская, Т. Морозова, однако в основном исследовались типологические связи между произведениями двух мастеров (например, «Ася» И. Тургенева и «Дэзи Миллер» Г. Джеймса). Между тем и статьи Джеймса о Тургеневе, и упоминания о русском писателе в письмах Джеймса достойны более детального анализа: они дают богатый материал для понимания сложных механизмов и мотивов восприятия не только одного писателя другим, но и восприятия человека одной культуры человеком другой культуры. В данной статье мы пытаемся проследить, как, «смотрясь» в Тургенева, опираясь на его творческий опыт, Джеймс находит себя и вырабатывает новый стиль повествовательной техники, при этом усложняя содержательный уровень произведения; пытаемся описать особенности творческого восприятия работ Тургенева и личностных качеств русского мастера его американским последователем.

Для Г. Джеймса И. Тургенев был воплощением мудрости и мастерства художественного слова. Он уже облек в строгую форму то, что молодой американец смутно ощущал, а, постигнув, мастерски развил, со временем заслужив статус основоположника

новой повествовательной манеры, которая станет определяющей для писателей XX века.

Тургенев интересовал Джеймса как художник, как человек определенного психологического типа, как представитель другой культуры. Рецепция И. Тургенева Г. Джеймсом отличается сложностью, неоднозначностью и порой противоречивостью позиций. Восприятие Тургенева-писателя Джеймсом-писателем носит оттенок преемственности и дальнейшего совершенствования художественных идей и позиций русского мастера американским. В первую очередь Джеймс ценит лаконичность стиля Тургенева. Сам ранний Г. Джеймс (периода 1870-х годов) отличается многословностью и некоторой избыточностью. Он самокритично признает эту особенность повествовательной манеры, говоря, что всегда строит с размахом, «не скупясь на лепные своды и расписные арки»¹, считая, что «избыток оснастки — наименьшее зло» (С., 493). Именно это свойство его стиля, по его мнению, было причиной того, что русский мастер не читал его работ — «их украшало слишком много цветочков и бантиков», — цитирует Джеймс И. Тургенева (С., 512). Правда, степень безразличия русского мастера к своим произведениям Г. Джеймс преувеличивает, так как известно, что переписка между писателями имела место вплоть до смерти русского художника; даже в 1880 году И. Тургенев писал Г. Джеймсу по поводу его романа «Доверие»: «Благодарю вас за два тома, из которых первый я уже прочел; он мне очень понравился и заинтересовал меня. Ваш стиль стал тверже и проче»².

По сути, внимание Тургенева к работам Джеймса и не могло быть пристальным настолько, насколько американскому писателю того хотелось, равным его собственному вниманию к русскому мастеру. Влияние было односторонним; тургеневская манера ощутима во многих романах Джеймса («Американец», «Доверие», «Родрик Хадсон»), и совершенно очевидно, что Тургеневу не доставляло особого удовольствия «смотреться в зеркало», видеть свои «следы» в произведениях другого писателя. Скорее всего, констатация Джеймсом невнимания со стороны Тургенева — только риторическая фигура преувеличения, способ возвысить героя литературного портрета за свой счет.

«Избыточность оснастки» работ Г. Джеймса вела к перегруженности сюжетов ранних его произведений. Впоследствии, ориентируясь на опыт русского мастера, он «помещает» в свои романы минимум действия. Главное внимание, по примеру И. Турге-

нева, уделяет характерам, а отношения, которые и представляют собой действие (сюжет романа), важны не сами по себе, но как средство максимального проявления героями своей сути, «как неизбежное следствие характеров...» (С., 520).

Г. Джеймс становится усердным учеником русского писателя. Его дальнейшие работы периода 1870–80-х годов уже не столь «ажурны», меняется и сам стиль написания статей о Тургеневе: в них нет громоздких описательных сравнений-конструкций, стиль более лаконичен и строг. Следуя Тургеневу, в своем романе «Женский портрет» Джеймс все внимание уделяет характерам, пытается достичь «наибольшей внутренней напряженности при наименьшей внешней драматичности» (С., 492). И добивается своего. Роман признан шедевром психологической прозы.

Точность метода Тургенева, его детальное и «пристальное внимание к жизненным мелочам», «пристальное наблюдение», которые Г. Джеймс считает стихией русского писателя, его желание «заглянуть» в сознание, во внутренний мир читателя, «тонкий психологизм» и «психологическая проницательность», отмеченные и воспринятые Г. Джеймсом, достигают в прозе последнего небывалых глубин (С., 503–512). Здесь берет начало главный ин-



*Генри Джеймс. Гравюра на дереве.
Худ. Т. Коул. 1882*

терес всей жизни Г. Джеймса — интерес к познавательной деятельности человека, к проблеме соотношения представления героя о жизни с реальной действительностью, «неумирающее стремление уловить тон и внезапные проявления бытия, его странный неравномерный ритм»³.

Новаторство русского мастера Джеймс подмечает и в авторском начале. В своей статье «Иван Тургенев» (1903) он подчеркивает отсутствие всякого морализаторства, отсутствие «путеводной нити повествования» в романах Тургенева, отмечает постепенный отход Тургенева от категории всеведущего автора: «...выражая, он всегда только рисует, поясняет наглядными примерами, все показывает, ничего не объясняя и не морализируя» (С., 528). И в прозе Джеймса на смену всеведущему автору приходит автор индивидуализированный, с «конкретным житейским опытом и реальной биографией»⁴. Кроме того, как основу повествования Джеймс использует прием «точки зрения», где происходящее в романе передается «изнутри» сознания героя. Так Джеймс передает авторскую повествовательную функцию одному из персонажей, выбирая при этом героя, способного остро и полно воспринимать окружающий мир, не только реагировать, но и анализировать наблюдаемые явления.

Отталкиваясь от достигнутого И. Тургеневым, «бьющийся в тщетных усилиях ум» Г. Джеймса направляется на поиск нужного слова, отражающего внутренние колебания сознания, слова не описывающего, но действующего (см.: С., 482). Цель писателя — нужным словом «заставить» читателя не представить, но увидеть то, что происходит в сознании героя произведения; читатель должен увидеть взгляд, «не то, что этот взгляд выражает... и не то, на что взгляд этот направлен... а самый взгляд»⁵. Г. Джеймс пытался побудить воображение читателя к рождению зрительных образов.

Итак, в том, как *писатель* Джеймс воспринимал и преобразовывал в своем творчестве опыт и открытия *писателя* Тургенева (которыми последний щедро делился с молодым американцем), отношения как преемственности, так и «отталкивания» сочетаются с дальнейшим преобразованием, усовершенствованием и усложнением творческого метода.

Именно преемственность и, с другой стороны, совершенствование собственной творческой манеры (с постоянной, впрочем, оглядкой на Тургенева) стали причиной той двойственности и противоречивости суждений, которая «сквозит» в отношении Джеймса к русскому писателю. Так, характеризуя своего русского

учителя в статье «Иван Тургенев» (1874), Джеймс использует следующие в высшей степени положительные характеристики: «лучший романист нашего времени»; «гениальный человек»; «необыкновенный писатель»; «романист из романистов, романист для романистов»; «он озаряет наш собственный путь» и т.д. (С., 494–507), но в то же время подчеркивает, что «Тургенев не является для нас идеалом писателя» (С., 501). И это закономерно. Как всякий молодой литератор, Джеймс ориентируется на опыт своего предшественника, но не стремится повторить его. Он идет дальше, «копает» глубже, усложняет и совершенствует поэтику художественного слова старшего мастера.

Также, говоря о столь высоко им ценимом психологизме русского писателя («глубочайший наблюдатель жизни»; «видит все наши страсти и чувственно вникает в удивительную сложность нашего внутреннего мира»; «видит личность в мельчайших проявлениях и изгибах»; «вдыхает в героев жизнь изнутри» и т.д. — С., 503–509), Г. Джеймс в то же время отмечает, что Тургенев «нередко смотрит через затененное отверстие» (С., 496). Причина данного противоречия, на наш взгляд, в следующем. С одной стороны, Джеймс понимает, что Тургенев достиг того уровня психологизма прозы, которого Джеймс не находит в произведениях По, Готорна и представителей натуральной школы. Но с другой стороны, будучи на тот момент литератором начинающим, а потому — более ищущим, Джеймс считает, что психологизм Тургенева не достаточно глубок. Он ощущает необходимость создать новую, более совершенную повествовательную манеру, которая была бы способна отобразить мельчайшие нюансы работы сознания героев. Центром романа у Тургенева является не сюжет, но характеры и взаимоотношения героев, поставленных в ситуации, в которых наиболее ярко проявляются особенности их натуры; Джеймс, учитывая это, идет дальше: у него центром романа становится не просто характер человека, но мельчайшие изменения его сознания.

Восприятие Джеймсом Тургенева-человека столь же неоднозначно, поскольку определяется не только личностными особенностями обоих: здесь непроизвольно сказывается как менталитет американца, так и то обстоятельство, что перед ним был человек русский.

Г. Джеймс находит И. Тургенева привлекательнейшим из людей, самым доступным, самым заботливым, самым надежным, предельно простым (статья «Иван Тургенев» (1884); С., 507–509). Как американец, он ценит в русском писателе естественность,

чуждость всякой позе, то, что он не «играет роль», «не поддерживает престиж», «не тщеславен» (С., 508–511). Описывает его как высокого, сильного, красивого мужчину с крепкими мышцами и мужественной, величавой внешностью. Часто Джеймс говорит о могучем сложении, мощности Тургенева, именно здесь мы видим русского писателя глазами американца, для которого Россия — страна «туманных просторов Севера» и могучих богатырей (С., 501–507). Отдельно выделяются тургеневские «мягкость», «природная доброта» и «всегдашняя нерешительность» в сочетании с непреходящим ореолом печали и «природной меланхолией» (С., 510–517). Кажется, что восхищению Джеймса нет предела: «Он именно такой, о каком можно только мечтать — сильный, доброжелательный, скромный, простой, глубокий, умный, простодушный. Словом — чистый ангел», «...лучше него нет никого на свете» (L., 14)⁶, «...я сразу же всем сердцем полюбил его. Замечательный человек! И куда красивее, чем на портретах» (L., 10). Все Г. Джеймс приемлет и во всем видит красоту и силу... Однако это восприятие эволюционирует. То, что поначалу Джеймс называл мягкостью и добротой, по мере «узнавания» русского писателя преобразуется в его оценках в слабость и «безволие». В 1876 году он пишет к Э. Джеймс: когда «узнаешь его (Тургенева. — А.Г.) поближе, начинаешь понимать, что человек он слабый. Я не выношу, да и не могу понять его дружбы с этой кучкой флюберовских сателлитов, которые не достойны развязать шнурки его башмаков», «...сам он не в состоянии выбрать себе даже пару панталон» (L., 28–29). «Он снова участвовал в шарадах — актер он никакой — и где все окружение решительно его не достойно», «...люди, с которыми он живет (эти Виардо), — дрянная публика и, живя с ними, он не живет так, как положено джентльмену» (L., 346). Впоследствии Джеймс скажет, что Тургенев «не был чужд многообразных искушений и лени» (С., 518), что он «привержен прошлому и не может понять, куда движется новое» (С., 496). А ореол таинственной печали русского писателя превратится в неприемлемый для него пессимизм Тургенева, который, по мнению Джеймса, имеет два источника: произвольную печаль, которая порождает шедевры в сознании Тургенева, и — печаль наигранную, когда писатель представляет все «на несколько оттенков мрачнее, чем вызвано необходимостью» (С., 500).

Г. Джеймс говорит о слабости и безволии И. Тургенева, однако, на наш взгляд, эта оценка не столько продиктована свойства-

ми природы русского писателя, сколько является следствием ревнивой, почти ребяческой злости зрелого Джеймса, когда он с негодованием пишет: «Он раб — раб мадам Виардо. Она смотрит на него, как на свою собственность, чрезвычайно ревнива, не отпускает от себя» (L., 16), «Виардо желают иметь его для себя — ироды! Но я постараюсь отвоевать его...», «...мадам Виардо не позволяет ему оставаться вне дома позже половины десятого... Он и впрямь размазня», «...Тургенев обедал со мной и Жуковским, но, как всегда, вынужден был отправиться домой, к мадам Виардо, в весьма ранний час...» (L., 49). Но вот обида прошла, и «несколько дней спустя — я зашел к нему утром. Он очаровал меня — больше, чем когда-либо прежде. Наивность, мягкость... которые живут в этом огромном казацком теле, вызывают у меня желание обнять его...» (L., 51). О несостоявшейся встрече с Тургеневым Джеймс скажет в письме к отцу: «...он не мог с нами встретиться. Какого же удовольствия я лишился...» (L., 68). Бессознательная ревность проявляется неоднократно. Г. Джеймс не меньше Виардо стремится «иметь его для себя», и нежелание делить русского мастера с кем-либо приводит к столь импульсивным выпадам в адрес Тургенева в письмах к близким.

Ряд этих сильных чувств, бессознательно зародившихся у американского художника, требует отдельного исследования и осторожной интерпретации.

В статье 1884 года, посвященной памяти И. Тургенева, Г. Джеймс говорит о нем с восхищением, но чувство это обращено одновременно и к человеку, и к далеко ушедшему прошлому, к молодости и времени творческих исканий. Однако восприятие Тургенева-человека, выразившееся в восхищении русским мастером, осталось неизменным: «Мое последнее впечатление от него такое же, как первое. А этим много сказано» (L., 83). В письме к Э. Госсу Джеймс так отозвался об этой статье: «...у меня такое чувство, что самого главного и характерного я о нем сказать *не* сумел. Но если от нее исходит аромат восхищения и нежности, то она оправдана»⁷.

Как мы видим, восприятие И. Тургенева Г. Джеймсом было многоаспектным и крайне неоднозначным. На вопрос, кого же Джеймс ценил в Тургеневе больше: писателя или человека, — мы можем ответить его же словами: «...и человек и писатель заняли в моей душе одинаково высокое место» (L., 23). Как писатель Джеймс навсегда усвоил урок Тургенева о важности в романе не сюжета, а характера (впоследствии именно в этом он проявит се-

бя как новатор и найдет многочисленных последователей в лице писателей-модернистов и неореалистов); как человек — навсегда был покорен личными качествами русского художника.

Примечания

- ¹ *Джеймс Г.* Иван Тургенев // Джеймс Г. Женский портрет. М., 1981. С. 489. (Сер. Лит. памятники). Далее статьи Джеймса цитируются в работе по этому изданию с пометой С. (статьи) и указанием страницы.
- ² *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1963. Т. 12. Кн. 2. С. 200.
- ³ *Джеймс Г.* Искусство прозы // Писатели США о литературе. М., 1982. С. 139.
- ⁴ *Затонский Д.* Голос автора и проблемы романа // Иностранная литература. 1987. № 3. С. 204.
- ⁵ *Урнов Д., Урнов М.* Литература и движение времени. М.: Худож. лит., 1978. С. 245.
- ⁶ Henry James Letters / Ed. by L. Edel. Cambridge, 1975. Vol. II. P. 28–83, 346. Отсылки на письма Джеймса, приводимые по этому изданию, размещены здесь и далее в тексте работы с пометой L. (Letters) и указанием страницы.
- ⁷ Henry James Letters / Ed. by L. Edel. Cambridge, 1980. Vol. III. P. 19.

И.С. Тургенев и Жюль Верн

О взаимоотношениях Ивана Сергеевича Тургенева с французскими писателями написано немало. Он был знаком с Эмилем Золя и братьями Гонкур, Ги де Мопассаном, Густавом Флобером, Проспером Мериме, Альфонсом Доде, Жорж Санд и рядом других. Но в этом списке вы не найдете имени одного из создателей жанра научно-фантастического романа французского писателя Жюль Верна (1828–1905). Однако история знакомства и сотрудничества И. Тургенева с Жюлем Верном необычна, и представляет сегодня живой интерес.

Иван Сергеевич Тургенев познакомился с французским издателем Пьером Жюлем Этцелем¹ в 1860 году через их общего друга Луи Виардо. Общие интересы объединили всех трех страстных почитателей литературы. Этцель стал издателем русского писателя во Франции на французском языке. Он большими тиражами опубликовал в течение 25 лет почти все прозаические произведения И. Тургенева: пять романов из шести и все повести.

В свою очередь, Жюль Верн познакомился с издателем Этцелем чуть позже, в 1862 году, когда принес ему рукопись своего романа «Пять недель на воздушном шаре». Некоторые страницы привлекли внимание издателя. Этцель кое-что покритиковал и дал автору несколько советов. Они договорились, что Верн пересмотрит рукопись и вернет ее издателю через две недели.

Так и было сделано. В итоге был подписан договор: Жюль Верн брал на себя обязательство предоставлять Этцелю два романа в год, издатель же обязался выплачивать по 1900 франков за том. Иллюстрированные издания оговаривались особо. Началось сотрудничество писателя с издательством Этцеля, сотрудничест-

во, которое не оборвалось и после смерти издателя в 1886 году, когда его место занял сын, Луи Жюль.

Жюль Верн неоднократно обращался к Этцелю с требованием оградить его сочинения, продаваемые в России, от дурных переводчиков и бессовестных книгопродавцев, которые под именем Жюля Верна издавали низкосортную литературу. Писатель выразил желание, чтобы переводом его книг на русский язык занялась Марко Вовчок², с которой он часто встречался у Этцеля. Жюль Верн, высоко ценивший русскую читающую публику, заявил издателю, что целиком и полностью доверяет «этой умной, интеллигентной, образованной женщине, тонко чувствующей и превосходно знающей французский язык»³.

В 1874 году Жюль Верн приступает к работе над «русским» романом «Курьер царя». Замысел данного произведения возник под влиянием политических событий, имевших место в России. Еще в 1864 году Россия начала решительное наступление на Среднюю Азию, чтобы присоединить Туркестан. Недовольные местные жители, объединившись под руководством кипчака Абдуррахмана-Автобачи в 1875 году вторглись в русские владения. Но силы были не равны. Осенью 1875 года войско восставших было разбито царской армией, а в январе 1876 года удалось пленить руководителя восстания. Жюль Верн создает свой сюжет, пробуя предсказать совсем иное развитие этих событий. Итак, восстание, в ходе которого кочевники якобы захватили большую часть Восточной Сибири, служит живописным фоном для развития действия романа «Курьер царя».

Герой романа фельдъегерь Михаил Строгов с собственноручным посланием государя императора отправляется из Москвы в Иркутск к местному генерал-губернатору (брату царя) с предупреждением о планах восставших. Герой Жюля Верна не только выполняет задание, но и разоблачает предателя, русского офицера Ивана Огарева.

Начиная с 1874 года в письмах Этцеля к Жюлю Верну сквозит одна и та же мысль: «...не слишком ли опасно вводить в действие “царского курьера”, да еще заниматься русской политикой, и это в тот самый момент, когда франко-русское сближение стало первейшей заботой наших дипломатов?»⁴

Издатель Жюля Верна волновался не случайно: книга мемуаров маркиза Астольфа де Кюстина⁵ «Россия в 1839 году», выпущенная во Франции в 1843 году, в России была немедленно запрещена и долгое время была известна лишь понаслышке.

Чтобы не попасть впросак, Жюль Верн и Этцель решили дать рукопись романа «Михаил Строгов» на прочтение Ивану Сергеевичу Тургеневу.

В письме к Этцелю от 28 августа (9 сентября) 1875 года Тургенев сообщает: «Мой дорогой друг. Я получил книгу Жюля Верна и прочту ее при следующих обстоятельствах: В субботу я еду к дочери на крестины моего внука. Это пять часов по железной дороге. Весь ваш И. Тургенев»⁶.

Чуть позже Иван Сергеевич пишет Этцелю: «Мой дорогой друг. Книга Верна неправдоподобна — но это неважно: она занимательна. Неправдоподобие заключается в нашествии бухарского хана на Сибирь. В наши дни — это все равно, как если бы я захотел изобразить захват Франции Голландией. В самом деле — лучше подчеркнуть те опасности, которым лично подвергался брат царя. Жаль, что Верн сделал из героини русскую ливонку: дело в том, что ливонцы-то не более русские, чем немцы. Но эта деталь пройдет незамеченной <...> пока сердечно жму вам руку и остаюсь совершенно вам преданный Иван Тургенев» (XIV, 242).

«В чем конкретно заключались правки Тургенева — неизвестно, но, в частности, было учтено его замечание, что русская не



Жюль Верн. 1876

может быть одновременно ливонкой. В окончательном тексте героиня романа Надежда — дочь русского политического ссыльного и только жила в Риге. Любопытно, что в этом романе действует и другой благородный сибиряк, спасающий жизнь Михаилу Строгову и его невесте. Его имя Верн по-видимому взял из романа Тургенева “Рудин”... Несмотря на некоторые нелепости и неправдоподобие, роман вызвал одобрение Тургенева, очевидно и потому, что был написан с большой симпатией к русскому народу и к русским политическим ссыльным в Сибири»⁷.

Кроме того, как отметил известный литературовед Евгений Брандис, в данном романе Жюль Верна довольно точно транскрибированы русские географические названия и весьма вероятно, что тут также не обошлось без помощи Тургенева, который не отказывал в таких случаях Этцелю в консультациях⁸.

Здесь хочется привести слова Льва Николаевича Толстого о французском романисте, записанные профессором Александром Цингером: «...Романы Жюль Верна превосходны! Я их читал совсем взрослым и все-таки, помню, они меня восхищали. В построении интригующей, захватывающей фабулы он удивительный мастер! А послушали бы вы, с каким восторгом отзывался о нем Тургенев! Я прямо не помню, чтобы он кем-нибудь так восхищался, как Жюль Верном»⁹.

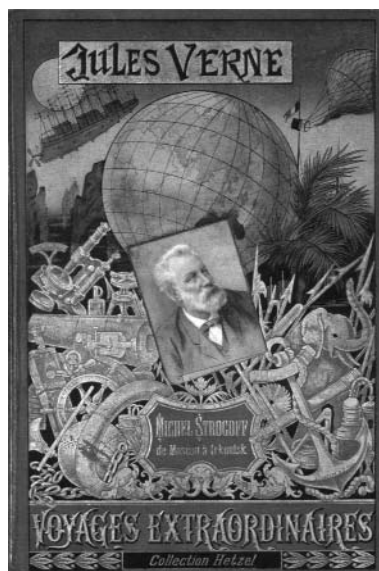
Несмотря на то что Иван Тургенев достаточно лестно отозвался о романе Жюль Верна, французский романист и его издатель Этцель решили подстраховаться — показать рукопись «Курьера» русскому посланнику в Париже князю Орлову¹⁰. Этцель попросил Тургенева посодействовать в этом деле. В письме Жюлю Этцелю русский писатель сообщил: «Вот 2-я половина “*Courier*”. Я сделал там несколько незначительных поправок. Князь Н. Орлов написал мне 12-го, что охотно примет вас в конце этой недели <...> но у него мало надежды ввиду совершенного запрещения публиковать все, что непосредственно или отдаленно, в хорошем или дурном смысле касается императорского дома. Одна газета подверглась большому штрафу за сообщение — без предварительного дозволения — о том, что императрица отправилась из Петербурга в Петергоф. Так что вот. А в книге Верна есть целые сцены, рисующие и мятежи, и тайные беседы и т.д. Но сходите к Орлову — это очаровательный человек — он сделает все, что может <...>. До свидания — сердечно жму вам руку. Весь Ваш Иван Тургенев» (XIV, 247).

Князь Орлов встретился с Этцелем и Жюлем Верном 23 ноября (н. ст.) 1875 года. Он предложил изменить название романа, но не высказал никаких возражений по существу фабулы. Так роман «Курьер царя» был переименован в «Михаил Строгов». Но и это не успокоило Этцеля. Опасаясь нападков цензуры, он предложил обратиться к читателям с предупреждением, что в романе речь пойдет о событиях вымышленных. В свою очередь, Жюль Верн из опасения цензурных «вымарок» согласился удалить из текста романа все, что могло бы иметь хоть какое-то отношение к правившему тогда Александру II или его отцу Николаю I.

В одном из писем в этот период Жюль Верн писал издателю: «Досадно, что цензура читает книги так поверхностно. Тургенев, который знает Россию не хуже этих господ, не усмотрел в этом ничего предосудительного. К тому же сведения я почерпнул не в старых книгах, а у Рюсселя Килланга, совершившего свое путешествие в 1860 году»¹¹.

С января 1876 года роман начал печататься в журнале Этцеля «Магазен д'Едюкасьон», а в августе — сентябре того же года вышел отдельным изданием. Успех «Михаила Строгова» превзошел все ожидания. Хотя в тот период по вполне понятным причинам

Роман Ж. Верна «Михаил Строгов»: Из Москвы в Иркутск». Издание П. Этцеля, 1876



на русском языке роман издан не был, образованные слои русского общества имели возможность познакомиться с ним на языке оригинала. В русской печати появились и статьи о данном романе, суждения в которых были диаметрально противоположными: от восторженных до изощренно-критических, отрицающих всякую его ценность.

На русском языке «Михаил Строгов» увидел свет в России только через двадцать пять лет. В 1900 году, несмотря на препоны со стороны властей, роман был издан И.Д. Сытиным, а в 1907 году — включен в полное собрание сочинений Жюль Верна, выпущенное издателем П.П. Сойкиным. Вторая жизнь романа в России началась только в 1992 году, и на сегодняшний день вышло уже несколько изданий.

В романе «Михаил Строгов», конечно, много несуразностей — но не больше, чем в произведениях других иностранных писателей того времени, писавших о России. Но в нем есть то, что его отличает от других иноземных романов в стиле «à la russe». Жюль Верн создал незабываемый образ русского человека, верного гражданина, отважного офицера, человека долга, сибиряка. Как здесь не вспомнить слова любимого героя Жюль Верна капитана Немо: «Миру нужны новые люди, а не новые континенты!»

В 2001 году в парижском издательстве «Всеобщая классическая литература» вышло очередное издание «Михаила Строгова». В предисловии к нему говорится: «...ничто не помешало роману “Михаил Строгов” остаться оригинальным шедевром в творчестве Жюль Верна. Он создал повествование, захватывающее дух своей стремительностью, чрезвычайно красочное, и сумел заставить пережить атмосферу подлинно русского романа. Написанный по-французски, роман “Михаил Строгов” является образцом стиля и многогранного таланта знаменитого писателя-фантаста Жюль Верна. Волнующая история подвига русского офицера Михаила Строгова написана с изяществом и точностью выражения мысли, свойственных французскому языку».

В заключение следует вновь отметить роль И.С. Тургенева в судьбе романа «Михаил Строгов», его деятельное участие и доброжелательную помощь французскому писателю-фантасту в работе над рукописью. Однако эта тема сотрудничества Жюль Верна и Ивана Сергеевича Тургенева нуждается в более глубокой разработке — тем более что роман «Михаил Строгов» и сегодня вызывает неподдельный интерес у читателей во Франции и России.

Примечания

- ¹ Этцель Пьер Жюль (1814–1886) — французский издатель, известный сатирик, романист и детский писатель, подписывавший свои произведения псевдонимом П.Ж. Сталь. В разные периоды жизни он поддерживал дружеские отношения с такими писателями, как Бальзак, Гюго, Мюссе, Жорж Санд, Мериме. Среди его многочисленных друзей были также Тургенев, украинская писательница Марко Вовчок.
- ² Марко Вовчок — псевдоним Марии Александровны Вилинской-Маркович (1833–1907), украинской и русской писательницы революционно-демократического направления. В период с 1869 по 1875 год ею было переведено на русский язык как минимум двенадцать романов Жюль Верна.
- ³ Цит. по: *Брандис Е.П.* Рядом с Жюлем Верном: Документальные очерки. Л., 1981. С. 161.
- ⁴ *Жюль-Верн Ж.* Жюль Верн / Пер. с фр. М., 1978. С. 246.
- ⁵ Астольф де Кюстин (1790–1857) — известный французский путешественник и литератор. Русский перевод упомянутой книги: *Кюстин А. де.* Россия в 1839 году. М., 2007.
- ⁶ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1978–2003. Письма: В 14 т. Т. 14. С. 241. Далее ссылки на письма Тургенева даются в тексте по этому изданию с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ⁷ Примечания // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 14. С. 357–358.
- ⁸ См.: *Брандис Е.П.* Жюль Верн: Жизнь и творчество. Л., 1963.
- ⁹ Цит. по: *Перельман Я.И.* Памяти Жюль Верна: К столетию со дня рождения // Мироведение. 1928. Т. 18. № 3. С. 131.
Александр Васильевич Цингер (1870–1934) — физик и педагог, автор ряда учебников и научных книг. Близкий знакомый семьи Толстых.
- ¹⁰ Николай Алексеевич Орлов (1825–1885) — генерал-адъютант, участник Крымской войны. В 1859–69 гг. посланник в Брюсселе и Вене, в 1871–82 — в Париже. С 1884 г. посол в Берлине.
- ¹¹ *Жюль-Верн Ж.* Указ. соч. С. 247.

Г. Кратц

Германия, Библиотека
Мюнстерского университета

*«Тень Тургенева»
над столыпинской Россией:
Павел Бархан и его немецкая книга
«Петербургские ночи»*

Источники

Настоящая статья посвящена немецкой книге «Petersburger Naechte» («Петербургские ночи») и ее автору Павлу Бархану¹. Большинство печатных и рукописных материалов статьи (конкретно они названы в примечаниях по мере указания мест хранения) получено нами из хранилищ Германии: из Рукописного отдела Государственной библиотеки в Берлине², Немецкого литературного архива в Марбахе³, Мюнстерской университетской и земельной библиотеки и из других библиотек и архивов. Часть рукописных и печатных материалов была предоставлена нам из хранилищ России (Российская национальная библиотека⁴, Зональная научная библиотека Южного федерального университета), Франции (Национальные архивы⁵, Мемориал Шoa⁶), США (Гарвардский университет⁷) и Израиля (Музей Израиля⁸, Еврейская Национальная и Университетская библиотека⁹ в Иерусалиме). По возможности привлекались электронные ресурсы Интернета.

Автор благодарит за библиографическую поисковую поддержку Й. Гоппе (Dr. Jens Hoppe) (Конференция по вопросам еврейских материальных претензий к Германии «Клеймс конференс», Франкфурт-на-Майне), О.Н. Ильину (Информационно-культурный центр «Русская эмиграция» в Петербурге), А.А. Колганову (Российская государственная библиотека по искусству), И. Титунову и Г. Чижову (Российская государственная библиотека по искусству), Н.И. Фунтову (Государственная публичная историческая библиотека).

«Россия во мгле»

Образ «России во мгле», России — царства тьмы и мрака имеет в зарубежной литературе свою давнюю традицию, взявшую свое начало задолго до известного очерка Герберта Уэллса¹⁰.

Особое место в этом ряду занимает книга Павла Бархана «Петербургские ночи» (далее — ПН. Все цитаты из данной книги, которые будут приведены в тексте с пометой ПН и указанием страницы, переведены нами. — Г.К.). Она была написана и издана на немецком языке. Первое издание вышло в Берлине в начале 1910 г.¹¹, второе в том же году; книга частично была переведена на английский язык¹², но перевода на русский язык, насколько нам известно, не последовало. Вскоре книга была «запрещена в России» к распространению¹³.

При всей амбивалентности названия и внутренних противоречий книги, собранные в ней «картины из русской жизни» как целое отображают — на фоне «белых» ночей Петербурга — всю темень «политической ночи» (ПН, 45) России эпохи 1905–1908 годов.

Эта эпоха не только авторами учебников советского времени рассматривалась как эпоха «общественной и идейной реакции»¹⁴, «стольпинской» реакции, когда «царский министр Столыпин покрыл виселицами всю страну»¹⁵. Авторы и послеперестроечного времени выделили именно П.А. Столыпина «инициатор[ом] применения военно-полевых судов для борьбы с революционным движением», по решению которых только в течение нескольких месяцев 1906–1907 годов смертные приговоры получили больше тысячи человек¹⁶. Число, внушающее ужас даже на фоне числа жертв, убитых революционерами¹⁷. Не удивительно, что в 2009 году в рамках проекта «Имя России» участники голосования на телеканале «Россия» назвали Столыпина «именем» и «символом» России чуть ли не наравне со Сталиным¹⁸ и что в газетах писали, что Столыпин «в сталинскую вертикаль власти вписался бы идеально»¹⁹.

Из современников Столыпина громче всех поднял свой голос против такой политики Лев Толстой в статье «Не могу молчать» (31 мая 1908 г.)²⁰. В ней он открыто выступил против «правительственных преступлений» с «обысками, шпионствами, изгнаниями, тюрьмами, каторгами, виселицами», против того, что продолжают «вот второй, третий год неперестающие казни, казни, казни». «Виновниками <...> преступлений» Лев Толстой назвал (поименно в рукописной и иносказательно в печатной редакции статьи) царя,

премьер-министра и «так называемое духовенство»: «Главные виновники» — это «г-н Столыпин, [который] говорит бесчеловечные <...> отвратительные <...> речи» в оправдание «этих ужасных преступлений всех законов божеских и человеческих», это «самый глупый и бесчеловечнейший из всех г-н Романов, называемый Николаем второй», и это, в конечном счете, «лживое так называемое духовенство», которое «извращение[м] <...> истинного христианства» оправдывает «все эти преступления»²¹.

«Документом [этого] времени» (ПН, 150) является и книга Бархана. При этом она представляет собой свидетельство и зарубежной, и отечественной реакции на эпоху. Ее автор не раз подчеркивал, что он пишет о своей родине (meine Heimat — ПН, 164), несмотря на то что написал он эту книгу на немецком языке и издал ее в Германии. В этой книге Бархану удалось создать картину эпохи — со всеми ее противоречиями. Описывая встречи литературно-театральной богемы в Петербурге «белых» ночей, он прежде всего раскрывает «темные» стороны русской жизни после революции 1905 года, смешивая жизненные реалии с художественными образами, взятыми как из литературы²², так и из повседневной журналистики²³. Личные наблюдения и поэтический вымысел позволяют автору показать всю неоднозначность данной эпохи: с одной стороны, это было время сотен тысяч «жертв революции», «павших в 1905, 1906, 1907, 1908 годы», «расстрелянных, повешенных, зарезанных, заколотых штыком, замученных пытками, изнасилованных и доведенных до самоубийства» (ПН, 167–168), с другой — это была эпоха, над которой веял «дух Толстого» (ПН, 271), дух живого, отмечающего в 1908 году свое восьмидесятилетие истинного «патриарха» и истинного «царя» русского народа (ПН, 273), чьи «манифесты» (ПН, 272) являлись «чистейшим выражением русской души» и «лучшими ее стремлениями» (ПН, 272). И одновременно это была эпоха, над которой витала «тень» умершего четверть века тому назад Тургенева, которому посвящен последний очерк книги — «Тень Тургенева» (ПН, 277).

Прежде чем перейти к анализу этого очерка, скажем несколько слов об авторе книги.

Павел Бархан — автор «Петербургских ночей»

Автор книги, который представляет себя в автобиографической записи 1910 года: «Бархан, Павел Абрамович (Пауль), русский автор, пишущий на немецком языке» (Barchan, Pawel

Abramowitsch (Paul), deutsch schreibender Russe), — родился, как он пишет в той же записи, 16 марта 1876 года в местечке Лунна Гродненской губернии, учился «с 12-го по 17-й год жизни» в Городской, а потом в Королевской гимназии в Данциге, жил с 1893 года в Гродно, а с 1900-го — в Петербурге, откуда в 1908 году приехал в Берлин, где тогда же начал профессионально заниматься литературной деятельностью, сотрудничая с газетами и журналами Германии и России²⁴.

Более подробных данных о жизни автора до 1908 года в рассмотренной нами литературе нет. Биографические данные, разбросанные по его книге, сомнительны, поскольку не всегда ясно, когда говорит автор, а когда — его поэтическое «я». Найти фамилию Бархана в адресных книгах городов Гродно, Данцига и Петербурга за указанные им годы не удалось. Такими же безрезультатными оказались поиски в опубликованных списках выпускников названных им гимназий Данцига. В своей книге он намекает (ПН, 277), что в начале 1890-х годов (т.е. после Данцига) посещал гимназию в Гродно, но не говорит, в каком году ее окончил. Не известно, нес ли он военную службу и если служил, то где (в книге упоминается, впрочем, его пребывание в Варшавском Уяздовском военном госпитале — ПН, 140). Не известно, в каком учебном заведении Петербурга и на каком факультете он учился и учился ли он в Петербурге вообще. Известно только, и это есть в архивных записях, что П.А. Бархан с ноября 1906 по апрель 1907 года регулярно посещал литературные вечера Федора Сологуба²⁵ — «самого значимого и уважаемого представителя литературы современной России» (ПН, 148).

На самом деле Бархан начинает печататься на немецком языке не с 1908, а уже с 1900 года. Первый опубликованный текст за подписью «Paul Barchan» — рецензию на «сионистский сборник стихотворений», вышедший в Гродно на русском языке, — можно найти в центральном органе сионистского движения — еженедельнике «Вельг», основанном Теодором Герцлем²⁶. С 1903 года Бархан выступает в качестве переводчика с идиш (известен переведенный им рассказ Давида Пинского) в журнале «Ост унд Вест»²⁷, органе Всемирного еврейского союза (Альянса)²⁸, который стремился объединить «всех говорящих по-немецки евреев» «Запада» и «Востока»²⁹.

После переезда в Берлин Бархан продолжал работать в «Ост унд Вест» вплоть до начала Первой мировой войны. Он продолжал сотрудничество даже после того, как рецензент журнала кон-

статировал в его книге «раздражающее» читателя «странное отношение к еврейской общине», наигранный «холодный взгляд со стороны», «как будто <...> этот одаренный русский еврей <...> не еврейской крови», и объяснил это «странное отношение» Бархана «внутренним компромиссом интеллектуала»³⁰. Одновременно с работой в журнале «Ост унд Вест» Бархан после приезда в Берлин начал печататься в газетах и журналах, обращающихся к более широкой читательской аудитории, прежде всего в органах концернов Моссе («Берлинер тагеблатт») и Ульштейнов («Берлинер моргенпост» и др.).

Контакты с печатными изданиями в России, насколько нам известно, у Бархана были только в первое время после переезда в Берлин. Петербургский журнал «Аполлон» называет его в 1909–1910 годах своим берлинским «корреспондентом» и «сотрудником»³¹. Редакция подключила его даже к проекту (не осуществившемуся) «немецкого» выпуска журнала³². Однако после не очень лестной рецензии на его книгу в «Аполлоне» его фамилия больше не встречается в списках сотрудников этого журнала. Эпизодически — и не без «недоразумений» («Missverstaendnisse») — он связан в 1909–1911 годах с петербургской немецкоязычной газетой «Санкт-Петербургер цайтунг» в качестве ее берлинского корреспондента³³. Сотрудничество сошло на нет после того, как редакция, сославшись на вопросы читателей, «от имени кого говорит г-н П.Б.», когда пишет о «типично немецком», посоветовала ему в будущем «выправить» свои берлинские корреспонденции и учитывать чисто национальный и этнический («*ein voelkische*») менталитет читателей петербургской немецкой газеты³⁴ — немцев.

В дальнейшем в Берлине Бархан выступил в основном в трех качествах: автором очерков из русской жизни (потом и из немецкой жизни), переводчиком (сначала с идиш, потом с русского языка) и автором очерков о современных художниках (прежде всего выходцах из России). Реже печатались его оригинальные художественные работы, написанные преимущественно в жанре маленьких рассказов-притчей и басен³⁵.

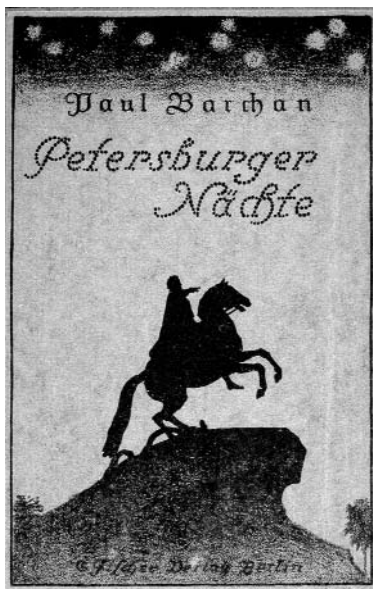
Очерки из русской жизни выходили с 1908 года в берлинском журнале «Нойе рундшау», изданном издательством Самуэля Фишера, с которым Бархан был связан вплоть до 1913 года. Первая статья, вышедшая в этом издательстве, оказалась очерком под названием «Тень Тургенева». Статья была приурочена к 25-летию со дня смерти писателя, отмечавшемуся в 1908 году³⁶. Затем после-

довали другие очерки из русской жизни в «Нойе рундшау» и в других органах. После 1910 года Бархан печатает все больше очерки из берлинской жизни.

Из переводов отдельной книгой у Бархана вышли перевод драмы Л.Н. Толстого «Власть тьмы» (Leipzig: Insel, 1916), перевод сборника рассказов Толстого («Где любовь, там и бог» и др. в Берлинском протестантском издательстве «Фурхе», 1935) и перевод «Приключений Эме Лебефа» Михаила Кузмина (Berlin: Gurlitt, 1922)³⁷. Несколько переводов небольших произведений вышли в журналах. Например, принадлежащие Бархану переводы Сергея Ауслендера печатались в «Нойе рундшау»³⁸ и в мюнхенском журнале «Мэрц»³⁹, его переводы того же Сергея Ауслендера⁴⁰ и Осипа Дымова⁴¹ можно найти в мюнхенском «Симплициссимусе», а в венском журнале «Факель» вышел переведенный им рассказ А.П. Чехова⁴². Другие проекты, как, например, перевод А.М. Ремизова в 1907 году, не состоялись⁴³. Скандал, связанный с обстоятельствами публикации одного из первых после переезда в Берлин его переводов, а именно перевода рассказа А.П. Чехова, который дублировал уже существующий перевод этого же рассказа⁴⁴, дискредитировал Бархана морально⁴⁵ и профессионально⁴⁶. Заклейменный как «списатель» («Abschriftsteller»), он был вынужден прекратить сотрудничество с журналом «Факель» не только как переводчик, но и как автор⁴⁷. Возможно, этот скандал помешал Бархану и в последующие годы более заметно выступить в качестве переводчика.

О художниках Бархан писал с самого начала своей журналистской деятельности. Сначала эти очерки выходили почти исключительно в журналах, издававшихся для еврейского читателя, говорящего («Ост унд Вест») или читающего («Цельт») по-немецки⁴⁸, а потом и в журналах, которые обращались к более широкой аудитории («Кунст унд кюнстлер», «Кунст», «Даме» и др.). Бархан писал о художниках-современниках, преимущественно о выходцах из России — от Юрия Анненкова до Александра Яковлева⁴⁹. Есть очерки и о парижских художниках — нидерландце Ван Донгене и японце Фуджита. В дальнейшем страсть к искусству уводила его все дальше от журналистской работы — к коллекционированию картин⁵⁰ и художественных фотографий⁵¹, возможно, и к открытию фотоагентства⁵². Сам он был тогда уже фотографом со стажем; известно, что уже с 1912 года он любил «щелкать» (knipsen) известных ему писателей и художников⁵³.

При всей богатой и многосторонней журналистской и газетной деятельности Павла Бархана отдельной книгой в Германии вышли только его очерки о России. Они сразу нашли отклик в печати: рецензии появились в журнале «Нойе рундшау» (автор — Оскар Би), где очерки впервые были опубликованы⁵⁴, в журнале «Ост унд Вест» (автор — Матиас Ахер)⁵⁵, где Бархан печатался с начала века, и в журнале «Норд унд зюд» (автор — И. Троцкий)⁵⁶, среди авторов которого также числился Бархан⁵⁷. Во всех трех выходящих в Германии журналах писали о «импрессионистическом» поэтическом стиле автора, о его манере писать картины словами (И. Троцкий). Одновременно они подчеркивали «гражданскую совесть» (oeffentliches Gewissen; Оскар Би) и антиреакционную направленность его очерков. Только автор рецензии в петербургском «Аполлоне» Иоганнес фон Гюнтер, аккуратно обходя политические углы, критиковал Бархана за то, что тот «преднамеренно остроумен и блестящ», что «вози[т]ся со своей не совсем до конца продуманной мистикой», что «дух [и] ум должны не только искрами сверкать в книге, но и пребывать в ней»⁵⁸. Одновременно рецензент «Аполлона» оговаривался, что книга Бархана, «несомненно, вызовет большой интерес в Германии», в то вре-



П. Бархан. «Петербургские ночи». Берлин, 1910

мя как рецензент «Норд унд зюд» считал, что книга заслуживает быть прочитанной и русской публикой.

Но перевод книги, по всей видимости, не состоялся. Это не удивительно, если учесть особенности стиля немецкого языка Бархана — стиля, который, по словам критика Оскара Би, «так прекрасно и наглядно» демонстрировал «выученное» чувство языка («erzogenes Sprachgefuehl») автора. Знаменательно, что сам Бархан не очень спешил переводить свои немецкие работы. Его очерк «Расея», например, имеется только в издании одноименного сборника Бориса Григорьева на немецком языке (*Grigoriew B. Rasseja. Potsdam; Petersburg; Berlin: Mueller und Co.; S. Efron, 1922*), а в параллельном русскоязычном варианте сборника (*Григорьев Б. Расея. Берлин: С. Ефрон, 1922*) его нет.

В настоящей статье мы ограничимся пересказом отдельных характерных моментов «Петербургских ночей». В переводе выбранных цитат мы стараемся приблизиться к стилю автора настолько, насколько это нам возможно.

*«Петербургские ночи» Бархана:
«Тень Тургенева» над столыпинской Россией*

Книга «Петербургские ночи» разделена на пять глав: «Чужие» («Fremde»), «Времена года в Петербурге» («Petersburg und die Jahreszeiten»), «Русские порядки» («Russische Verhaeltnisse»), «Сущность России» («Russisches Wesen»), «О литературе» («Um die Literatur»). Каждая глава, в свою очередь, состоит из пяти очерков, отдельные моменты («искры», по выражению Иоганнеса фон Гюнтера) которых мы хотим представить.

В очерках первой главы автор противопоставляет «ночному Петербургу» все, что чуждо этому городу: и «летний солнечный день» Варшавы (ПН, 42), и «суперевропейскую» Финляндию (ПН, 47); и «странствующего» по ночному Петербургу еврея, которому не разрешают жить в столице России (ПН, 68), и «добродушного» татарина (ПН, 57), против которого время от времени «у русского» поднимается унаследованная от предков «атавистическая ненависть» (ПН, 59). И наконец, русскую студентку, которая теперь учится не в Петербурге, а в Берне, Берлине и Вене (ПН, 26).

Вторая глава завершается очерком «На рассвете» («In der weissen Morgendaemmerung»). Прогулка автора по ночному Петербур-

гу кончается к утру, в час, когда борются Закат с Рассветом, «Ночь со Днем, Вчера с Завтра», в час, «когда больше всего людей на свет рождаются и больше всех их уходят в вечную тьму». В час, когда где-то рядом открываются ворота тюрьмы, и солдаты, выслушав команду «На плечо!», ведут человека со связанными руками к виселице. А там, рядом с виселицей, его встречают открытый гроб и «дружина смерти», судья и другие представители власть имущих; они дождутся, когда бедное «дитя человеческое» будет повешено (ПН, 118). А где-то неподалеку соберутся какие-то горячие головы и дадут клятву «не раньше успокоиться, пока...» (ПН, 117–118).

Очерки третьей главы посвящены «русским порядкам» и их «стражам» («die Hueter») и гарантам: московскому градоначальнику А.А. Рейнботу, «шантажисту и коррупционеру» (ПН, 160), и ему подобным — от хранителей Эрмитажа (ПН, 166) до кураторов личной библиотеки царя (ПН, 166), безнаказанно продававших добро, на страже которого они были поставлены. А по несчастному вору, который выколупал драгоценные камни из иконостаса в кремлевском Успенском соборе, те же «стражи» добра — московские «городовые» — открывают огонь прямо в храме Божьем (ПН, 171). И внезапное явление в ночном соборе Христа с обращенными к ним словами: «Оставьте беднягу, жизнь которого ближе моему сердцу, чем драгоценности, пожертвованные вами и принесенные в жертву вовсе не мне, а вашему тщеславию. Мне не нужна ваша защита ни от моих детей, ни от тех, кого вы отказываетесь называть моими детьми. Это вы, кто меня изо дня в день пригвождает ко кресту, воздвигая виселицы по всей стране. Где мне, Иисусу, найти защиту от вас, от христиан» (ПН, 173), — кажется им только «ночным привидением», «призраком».

Именно виселицы видятся автору «сутью» России (ПН, 177). Именно они, как пишет он в четвертой главе, определяют полное «безразличие» (ПН, 196) русского человека ко всему живому, его безразличие и к собственной жизни («Эпидемия самоубийств» — ПН, 197)⁵⁹, и к жизни других — людей (ПН, 209) и животных (ПН, 150)⁶⁰.

В последней главе собраны очерки о литературе (ПН, 235). Первые два очерка дают только поверхностный взгляд на современную театральную и литературную жизнь этого времени. В первом из них упомянуты Яворская, Комиссаржевская, Савина (ПН, 247). Во втором описывается «Вечер у актера Н.Н. Ходотова» (ПН, 235), на котором встречаются писатели и поэты Михаил

Арцыбашев, Шалом Аш, Аким Волынский, Осип Дымов, Александр Куприн, Иван Рукавишников, Е.И. Чириков, Семен Юшкевич и другие.

Последние два очерка этой главы, завершающие и всю книгу, посвящены Льву Толстому (ПН, 271) и Ивану Тургеневу. О Льве Толстом Бархан говорит как о стоящем во главе «армии» — армии «более человеческих людей» (ПН, 272), тех, кто, окрыленный его «духом», готов отдать свое сердце брату-человеку с решимостью «бомбометателя» (ПН, 273). А Иван Тургенев Бархану видится как «современник» отцов тех «детей» (ПН, 277), которые впоследствии и подарили России «краткую весну свободы» (ПН, 24–25). Его «тень» просматривается Барханом «за теми и над теми», кто «сделал революцию» 1905 года (ПН, 205).

«Тень Тургенева» видится автору за бывшими гимназистами и студентами 1890-х годов, которые, как верные ученики Д.И. Писарева, воспринимали героев сочинений Тургенева как «типы», как носителей определенных социальных и политических идей (ПН, 277). Он видит ее за теми, кто читал сочинения Тургенева не как художественные произведения, а штудировал их как политические брошюры (ПН, 277).

Под «тенью» Тургенева Бархан понимает то восприятие писателя в среде революционеров, которое отразилось в их литературе — от листовок революционеров-народников 1880-х годов до летучек гомельских бундистов, вышедших накануне революции 1905 года. Так, например, в листовке, написанной революционным поэтом-народником П.Ф. Якубовичем и распространенной на похоронах Тургенева в Петербурге в 1883 году, можно прочитать: «Не за красоту слога, не за поэтические... описания... природы <...> так страстно любит Тургенева лучшая часть нашей молодежи, а за то, что Тургенев был честным провозвестником идеалов целого ряда молодых поколений, певцом их <...> идеализма, изобразителем их... душевной борьбы, — то страшных сомнений, то беззаветной готовности на жертву. Образы Рудина, Инсарова, Елены, Базарова <...> — не только <...> образы, но <...> это типы, которым подражала молодежь <...>»⁶¹.

Одни из этих молодых людей, считавших Тургенева «провозвестником» своих идеалов, вспоминаются Барханом лежащими теперь уже под землей — кто «продырявленный» пулями, кто «со сломанной шеей». Другие — зарыты «под забором», убиты как провокаторы и предатели. Еще кто-то много лет сидит в одиночке, тупо стуча по глухой стене, подавая сигналы товарищу по не-

счастью в соседней камере. А иные влчат свою жизнь на каторге — «в сибирской тайге» (ПН, 278–279).

Часть бывших почитателей Тургенева «сдалась»: это те, кто превратились в «обывателей», стали преуспевающими адвокатами и фабрикантами (ПН, 278). Другие после неудавшейся революции 1905 года, начатой в духе их понимания творчества Тургенева, ищут теперь черты тургеневского Базарова в «Санине» Арцыбашева (см. ПН, 267, 269, 279). А те, кто видел в Тургеневе лишь художника слова (ПН, 277), и только, все эти «лишние люди», «люди сумерек» и «чудаки» (ПН, 280), — теперь добровольно уходят в мир иной (ПН, 195).

Но не «тьень», а живое воплощение образа Тургенева автор видит в живущей «среди нас» «тургеневской женщине» (ПН, 283). Ей посвящены последние строки книги Бархана, ключевые слова в которых заставляют нас вспомнить строки хрестоматийного стихотворения в прозе Тургенева «Порог»:

«Я вижу громадное здание.

<...> Перед высоким порогом стоит девушка... Русская девушка.

Морозом дышит та непроглядная мгла; и вместе с леденящей струей выносятся из глубины здания медлительный, глухой голос.

— <...> Знаешь ли ты, что тебя ожидает? <...> Холод, голод, ненависть <...> и самая смерть? <...> Ты готова на жертву? <...> Готова ли ты на преступление?

Девушка потупила голову...

— И на преступление готова.

<...> Девушка перешагнула порог — и тяжелая завеса упала за нею.

— Дура! — проскрежетал кто-то сзади.

— Святая! — принеслось откуда-то в ответ.

Май, 1878»⁶²

Это стихотворение впервые было обнародовано упомянутым выше П.Ф. Якубовичем в листке, который распространили в день похорон Тургенева, 27 сентября 1883 года⁶³. Впоследствии эти строки стали апофеозом «преступившей порог» русской женщины-революционерки; их цитировали в брошюрках и листовках, выпущенных накануне двадцатилетия смерти Тургенева (как, например, в летучке бундистов в Гомеле⁶⁴) — до тех пор, пока это

стихотворение в прозе не было полностью опубликовано на русском языке в 1905 году⁶⁵. К тому времени «Порог» был известен уже на других языках, среди них и на немецком⁶⁶. «Чистый образ» революционерки и «святой», «звезды во мраке» к этому времени уже перешел из творчества Тургенева в творчество других поэтов — так, цитированные только что слова мы взяли из стихотворения «Святая» самого П.Ф. Якубовича⁶⁷.

Именно этой традицией одухотворены последние строки книги Бархана. Здесь он говорит о реальной женщине, жившей среди нас, «чистой» (ПН, 284) и готовой к «самопожертвованию» (ПН, 284), «посланной» нам, чтобы мы не потеряли «веру в человека» (ПН, 283). О женщине, которая шагает сквозь мрак и мразь, видя над собой только звездное небо. О женщине, которая берет пистолет и стреляет в того, от кого указали ей освободить человечество. О женщине — «святой» (ПН, 284), которую, надев ей на голову мешок-колпак, а на шею — намыленную петлю, «удаляют» из мира сего (ПН, 283–285).

На этом Бархан заканчивает свою книгу.

Ночь над Германией

Приехав в Германию, Бархан приветствовал предстоящую «весну» в Берлине⁶⁸. О русских делах он писал все меньше. Теперь ему «пришла пора», как он выразился, «думать о “немецком”» («Jetzt ist es daran, Deutsches zu denken») ⁶⁹. Скоро он стал завсегдатаем «Кафе Запад»⁷⁰, известном среди берлинской литературной богемы, как раньше был постоянным посетителем петербургского ресторана «Вена» (ПН, 26, 145), а позже — парижского «Кафе дю Дом»⁷¹. Он, видимо, оставался в Берлине и в годы Первой мировой войны⁷², и после ее окончания⁷³. С организациями зарубежной России он не был связан⁷⁴, считая, что «нет России вне России»⁷⁵. Контакты с берлинской эмиграцией из советской России у него были только индивидуальные (Марк Шагал⁷⁶, А.Э. Коган⁷⁷). Он целиком включался теперь в газетно-журнальную жизнь Германии. Печатал очерки из берлинской жизни, которые отдельной книгой в Германии не вышли — точно так же как в свое время в России не появилась книга его очерков о петербургской жизни.

В Берлине Бархан жил сначала в довольно скромных условиях. Дом на Анзбахерштрассе (Ansbacher Str., 42/II), где он жил в 1907–1908 годах⁷⁸, был населен портными, сапожниками, кучера-

ми⁷⁹. После выхода в свет его книги он переезжает. В 1910 году он жил по адресу: Нюрнбергер плац, 3 (Nuernberger Platz, 3)⁸⁰. В этом доме он был зарегистрирован и в 1912 году. Дом принадлежал издателю Габриэлю Гендельсону⁸¹, известному по истории конфискации берлинского издания перевода «Санина» в 1909 году⁸². Судя по документам⁸³ и записям в берлинской адресной книге, Бархан с 1915 по 1918 год жил по адресу Кайзер-аллее, д. 24 (Kaiserallee, 24, II), а в 1919 году — по адресу Насауше штрассе (Nassauische Str., 54–55, G[arten]h[aus] III). С конца 1919 года Бархан опять переезжает на Кайзер-аллее, теперь в д. 27 (Kaiserallee, 27), что подтверждается архивными данными⁸⁴ и записями в берлинской адресной книге вплоть до 1934 года.

После прихода к власти Гитлера имя Бархана больше не упоминается в адресной книге Берлина. В Германии из современных ему авторов из России стали теперь печатать только тех, кто стоял близко к «идеалам национал-социализма»⁸⁵. Например, таких авторов, как живший в эмиграции бывший военный прокурор военных судов (в 1906–1907 годах) фон Раупах, который излагал свои взгляды на события тех лет⁸⁶. И таких переводчиков, как переводчик этих мемуаров фон Кюгельген (уже зарекомендовавший себя как автор биографии Гитлера, «самого немецкого из немцев»⁸⁷) — тот самый фон Кюгельген, который был в свое время ответственным редактором немецкой Санкт-Петербургской газеты⁸⁸, советовавшей в 1909 году Бархану «выправить» свои статьи, ориентируясь на «чисто национальный менталитет» немцев — читателей газеты.

Бархан же покинул Германию и переехал во Францию. Жил он в Париже, где периодически бывал уже со середины двадцатых годов. После оккупации Франции войсками Германии (22.06.1940) он покинул Париж. В середине октября 1942 года был арестован в ходе облавы, устроенной так называемыми силами безопасности (SIPO SD) оккупационной власти, дислоцированными в городе Пуатье⁸⁹. Находящийся недалеко от Пуатье город Ниорт указан в его документах как последнее место жительства⁹⁰. Из Пуатье его перевели в транзитный лагерь Дранси под Парижем. Его фамилия была включена в список лиц, отправленных отсюда 6 ноября 1942 года «транспортом» № 42 в концентрационный лагерь Аушвиц (Освенцим)⁹¹.

По сообщению вдовы Бархана от 1957 г., «писатель Павел Бархан умер в депортации» (Feu mon marie, l'écrivain Pawel Barchan, mort en deportation)⁹².

«Правительственный вестник» Франции от 30 июня 1987 года в списках депортированных граждан и жителей Франции дает запись: «Barchan (Chaïm, dit Paul, Pawel) <...> décédé le 11 novembre 1942 à Auschwitz (Pologne)»⁹³ — другими словами, Бархан (Хаим, именуемый Поль, Павел) погиб 11 ноября 1942 года в немецком концентрационном лагере Аушвиц.

Ночь царила над Германией, и долго укрывала, как предвещал поэт, и горе, и грех людской⁹⁴.

Примечания

- ¹ *Barchan P.* Petersburger Naechte. Berlin: S. Fischer Verl., 1910. 285 S.
- ² Собственноручная автобиографическая запись Павла Бархана 1910 г. (Государственная библиотека в Берлине — Прусское культурное наследие, отдел рукописей; далее — ОР ГББ ПКН, фонд Брюммер); почтовая открытка П. Бархана в редакцию журнала «Reigen» от 20 мая 1919 г. (ОР ГББ ПКН, фонд Дармштедтер).
- ³ Письмо Бархана в издательство Котта от 27.11.1915 (Немецкий литературный архив г. Марбах, архив Котта).
- ⁴ Дело Бархана в фонде «Редакция газеты “Sankt Petersburger Zeitung”» Отдела рукописей РНБ (ОР РНБ, ф. 672, ед. хр. 428). Благодарю заведующую ОР РНБ М.Ю. Любимову за разрешение сделать копию дела.
- ⁵ Регистрационная карта, составленная на имя Бархана Префектурой полиции департамента Сена от 06.11.1942 (Национальный архив (Париж). F/9/5633/2); Регистрационная карта, составленная на имя Бархана в транзитном лагере Дранси от 06.11.1942 (Национальный архив (Париж). F/9/5678/1). Благодарю сотрудника архива господина Тьери Пина за предоставление копий этих документов.
- ⁶ Копии материалов из исследования С. Кларсфельда о депортации евреев из Франции (*Klarsfeld S.* Le mémorial de la déportation des juifs de France, Paris, [Fils et Filles de Déportés Juifs de France] 1978). Благодарю документалиста архивной службы Мемориала Шоа в Париже госпожу В. Клейнкнехт за предоставление этих копий и добавочной информации.
- ⁷ Автографы дарителей в книгах, подаренных Павлу Бархану и ныне находящихся в фондах университетской библиотеки Гарварда. Благодарю заведующего Славянским отделом библиотеки Б. Шаффнера за предоставление копий автографов.
- ⁸ Удостоверение личности Бархана, действительное до 09.07.1937 г.; переписка его вдовы Стеры Бархан (Stera Barchan) с Музеем Израиля (тогда Музеем Безалел) 1957 г. Благодарю директора Музея Израиля г-на Дж. Снайдера и помощника куратора департамента Музея госпожу Р. Сорек за предоставление копий этих документов.

- ⁹ Опись архива П. Бархана (Paul Barchan Archive, V. 1281) в Национальной библиотеке Израиля. Благодаря сотруднице Отдела архивов Национальной библиотеки Израиля госпожу Р. Мизрати за предоставление копии описи.
- ¹⁰ *Уэллс Г.* Россия во мгле. М.: Госполитиздат, 1958 (*Wells H.G.* Russia in the Shadows. London: Hodder and Stoughton, 1920).
- ¹¹ Выход книги можно датировать по дате смерти упомянутой в «Петербургских ночах» Комиссаржевской (ПН, 255) — 10/23 февраля 1910 г., а также по регистрации копирайта книги 28 мая 1910 н. ст. (см.: Catalogue of Copyright Entries. Washington, 1910).
- ¹² *Barchan P.* Night and the wandering Jew // Century. New York, 1914. Vol. 89. S. 248–252; эл. ресурс: http://www.archive.org/stream/centuryaropular08projgoog/centuryaropular08projgoog_djvu.txt.
- ¹³ См.: Автобиографическая запись Бархана 1910 г. (ОР ГББ ПКН, фонд Брюммер); слегка обработанный вариант записи опубликован в кн.: *Bruemmer F.* Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 6. voellig neu bearbeitete und stark vermehrte Auflage. 8 Bd. Leipzig, 1913; эл. ресурс: WBIS-online.
- ¹⁴ *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX — начала XX века. М.: Высшая школа, 1979. С. 13.
- ¹⁵ История Всесоюзной коммунистической партии (большевиком): Краткий курс. [Б.м.:] Огиз, 1945. С. 92–93.
- ¹⁶ История отечества с древнейших времен до наших дней: Энциклопедический словарь / Сост. Б.Ю. Иванов, В.М. Карев, Е.И. Кукина и др. М., 1999.
- ¹⁷ По газетным сообщениям того времени, число убитых террористами в период с января 1907 по ноябрь 1912 года составляет 1719 человек должностных и 5997 человек частных лиц. Эти цифры приводятся Т.Г. Масариком в труде «Россия и Европа», где он не преминул обратить внимание читателя на очерки Бархана среди книг, которые «очень хорошо информируют <...> о России в целом, о стране, людях и учреждениях» (*Masaryk Th.G.* Russland und Europa. Bd. 1. Jena: Diederichs, 1913. S. 167; Anm. 1, S. 187; рус. изд.: *Масарик Т.* Россия и Европа: Эссе о духовных течениях в России / Пер. с нем. и чешск.: В 3 т. СПб.: Изд-во РХГИ, 2004).
- ¹⁸ Эл. ресурс: <http://www.nameofrussia.ru/>.
- ¹⁹ Эл. ресурс: <http://www.newsru.com/russia/29dec2008/name.html>.
- ²⁰ *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 37.
- ²¹ Там же.
- ²² Почти дословные совпадения, например, встречаются у Бархана (ПН, 18, 52, 86, 144) с поэтом Павлом Потемкиным (*Потемкин П.* Смешная любовь. СПб.: Г.М. Попов, 1908. С. 8, 15, 24), затем (ПН, 18, 27, 278) с популярным писателем Анатолием Каменским (*Каменский А.* Студенческая любовь. Берлин: Благов, 1923. С. 27, 41), и, наконец (ПН, 235), с Сергеем Ауслендером («Бастилия взята» в кн.: *Ауслендер С.А.* Петербургские апокрифы. СПб.: Мир, 2005. С. 167; *Auslaender S.* Die Bastille ist erstuermt: Autor. Uebertr. von Paul

- Barchan // *Simplicissimus*. Jg. 13, Bd. 1, N. 24, 14.09.1908. S. 393–394; эл. ресурс: <http://www.simplicissimus.com/>.
- 23 Бархан (ПН, 143–151) посвятил целую главу («О кошках и их любителей») так называемому кошачьему скандалу — случаю нечеловеческого обращения с животными, в котором были замешаны книгопродавец и издатель Г.М. Попов и знакомые ему писатели, о чем в свое время писалось в газетах. Ссылки на газеты имеются и в главе, посвященной скандалу 1907 года с московским градоначальником А.А. Рейнботом (ПН, 162).
- 24 Автобиографическая запись 1910 г. (ОР ГББ ПКН); ср.: *Bruemmer F.* *Op. cit.*
- 25 См. также упоминания его присутствия на этих вечерах в комментариях к книге: *Кузмин М.* *Дневник: 1905–1907*. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 564 (Бархан, П.А.).
- 26 *Barchan P.* *Eine zionistische Anthologie // Die Welt*. Wien, 1900. № 20, 18.05. S. 4–5; эл. ресурс: <http://www.compactmemory.de/>.
- 27 *Pinsky D.* *Erew-Jom-Kipur / Aus dem Juedischen uebertragen von Paul Barchan // Ost und West. Illustrierte Monatsschrift fuer modernes Judentum*. 1903. № 11, Nov. S. 779 ff.; эл. ресурс: <http://www.compactmemory.de/>.
- 28 *Ost und West*. 1908 (Jg. 8). Тит. лист; эл. ресурс: <http://www.compactmemory.de/>.
- 29 *Ibid.* 1901. № 1, Jan. Sp. 1–4; эл. ресурс: <http://www.compactmemory.de/>.
- 30 *Ibid.* 1912. № 2, Febr. Sp. 151–152; эл. ресурс: <http://www.compactmemory.de/>.
- 31 Аполлон. 1909. № 1, окт.; № 3, дек.; 1910. № 4, янв., № 7, апр.; эл. ресурс: <http://library.sgu.ru/djvu/books.html#1>.
- 32 Подробнейший анализ этого проекта и роли Бархана в нем дан в работе: *Азадовский К.М., Лавров А.В.* К истории издания «Аполлона». Неосуществленный «немецкий» выпуск // *Россия. Запад. Восток: Встречные течения*. СПб.: Наука, 1996. С. 198–218.
- 33 Соответствующее удостоверение было выдано Бархану 09/20 сентября 1909 года за подписью (в инициалах «СvК» — Carlo von Kuegelgen) ответственного редактора Санкт-Петербургской немецкой газеты Карла фон Кюгельгена, брата главного редактора и издателя газеты Павла (Paul Siegwart) фон Кюгельгена (ОР РНБ, ф. 672, ед. хр. 428, л. 10).
- 34 Машинописное письмо редакции (без подписи) на немецком языке к Павлу Бархану в Берлин от 23 сентября/06 октября 1909 г. (ОР РНБ, ф. 672, ед. хр. 428, л. 12).
- 35 Яркий пример — рассказ «Спущенная с цепи собака» о дебатах в «Парламенте домашних животных», написанный 10–12 ноября 1918 г., в первые же дни после отречения кайзера и провозглашения 9 ноября 1918 г. в Германии республики (*Barchan P.* *Der entfesselte Kettenhund // Junge Deutschland*. Berlin, 1919. 2. Jg. S. 220–222; Repr. 1969).
- 36 См.: *Кратц Г.* Артур Лютер, Тургенев и 9 ноября // *Тургеневские чтения: Вып. 2*. М.: Русский путь, 2006. С. 68.

- ³⁷ О месте этого перевода в истории переводов на немецкий язык сочинений Кузмина см.: *Harer K. Michail Kuzmin*. Muenchen, 1993. S. 12–13 (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen. R. 2. Bd. 33).
- ³⁸ *Auslaender S.* Ein Abend bei Herrn de Sevirage: Novelle // *Neue Rundschau*. 1908. Bd. 2. Jg. 19. S. 902–907.
- ³⁹ Idem. Hans Wreden. Autorisierte Uebersetzung aus dem Russischen von Paul Barchan // *Maerz*. 1916. Bd. 3. Jg. 10. S. 52–56 und 69–75.
- ⁴⁰ Idem. Die Bastille ist erstuermt // *Simplicissimus*. Jg. 13. Bd. 1, № 24, 14.09.1908. S. 393–394; эл. ресурс: <http://www.simplicissimus.com/>.
- ⁴¹ *Dymow O.* Der Dichter und sie / Berechtigte Verdeutschung von P. Barchan // *Simplicissimus*. 1908 (Jg. 12). Bd. 2. № 42 (13 Jan.). S. 688–689; эл. ресурс: <http://www.simplicissimus.com/>.
- ⁴² *Tschechow A.* Nachts / Erste Uebersetzung von P. Barchan // *Fackel*. 1909. № 279–280 (13 Mai). S. 16–20; эл. ресурс: <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/>.
- ⁴³ *Тименчик Р.* Разметанные листки // *Лехаим*. 2006. № 6 (170), июнь; эл. ресурс: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/170/timenchik.htm>.
- ⁴⁴ См. переписку редактора журнала «Факель» Карла Крауса с Гервартом Вальденом с 23 июня 1909 до 09 декабря 1909 года в кн.: *Kraus K., Walden H.* Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnuegen da zu sein: Briefwechsel 1909–1912. Goettingen: Wallstein, 2002; эл. ресурс: http://books.google.com/books?id=D5Z0m_fk6XoC&hl=ru
- ⁴⁵ Карл Краус и в личном письме, и публично обвинил Бархана в том, что тот после отказа Герварта Вальдена напечатать его перевод рассказа Чехова (известный уже как вариант другого переводчика) и после тщетных переговоров с другим журналом («после контактов с порнографическим листком» — «Erfahrungen mit einem pornographischen Blatt», см.: *Kraus K., Walden H.* Op. cit. S. 13) о публикации все-таки предложил ему, Краусу, издать рассказ, не проинформировав его о предыстории этого перевода и об известном, мол, Бархану факте его опубликования в другом месте (*Fackel*. 1909 (Jg. 11). № 285–286, 27 Juli. S. 50–51; эл. ресурс: <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/>).
- ⁴⁶ См.: *Die Feder: Halbmonatsschrift fuer die deutschen Schriftsteller und Journalisten*. 1909. 15 Aug. S. 2426; эл. ресурс: http://digital-b.staatsbibliothek-berlin.de/digitale_bibliothek/digital.php?id=16&gruppe=zeitung.
- ⁴⁷ Примером былого сотрудничества в качестве автора может служить публикация: *Barchan P.* Erotische Krisen // *Fackel*. 1909. № 275–276. S. 20–24; эл. ресурс: <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/>.
- ⁴⁸ *Barchan P.* Chana Orlowa // *Zelt: Eine juedische illustrierte Monatsschrift*. 1924 (Jg. 1). № 4, April. S. 119–121; эл. ресурс: <http://www.compactmemory.de/>. Ежемесячник «Цель» в одном из номеров обращался «к читающим по-немецки евреям всего мира» («den deutschlesenden Juden in aller Welt eine Revue») — *Zelt*. 1924 (Jg. 1). № 1. S. 1.
- ⁴⁹ *Kunst*. 1927 (Jg. 42). Bd. 55. S. 296–308.

- 50 Картины из коллекции Бархана имеются в фондах Музея Израила (бывшего Музея Безалел) в Иерусалиме. В письме Стеры Бархан от 14.04.1957 к директору Музея мы находим сведения, что она являлась «дарителем» (*donnatrice*) «коллекции литографий Шагала» от имени своего «покойного мужа писателя Павла Бархана» (The Israel Museum-Department of Prints and Drawings, Jerusalem). Кроме этого, в Музее имеется рисунок работы Михаила Ларионова из «наследства Павла Бархана» (см.: *Apter-Gabriel R. Attribution confirmed. A drawing by Larionov // Israel Museum Journal. 1986. Vol. 5, Spring. S. 95*).
- 51 В аукционных домах имеются и продаются по сей день фотографии, по штампу на обратной стороне которых — с адресом «Pawel Barchan, 159, Bd Montparnasse, Paris 6e, Tel. Danton 48-42» (1938) — можно узнать, что они из бывшей коллекции Бархана; см. <http://www.nationalarchives.gov.uk/A2A/records.aspx?cat=1840-kw&cid=-1&Gsm=2008-06-18#-1>. По встречающейся в Интернете информации, «большинство фотографий из коллекции Бархана было конфисковано нацистами» (most of the collection was seized by the Nazis. — http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=1089226). Ссылки на возможное теперешнее местонахождение этой коллекции Бархана в данном месте не даются.
- 52 См.: <http://www.artfact.com/auction-lot/emmanuel-sougez-1889-1972-1-c-av4jus70k2>.
- 53 *Barchan P. Bangs Maske // Neue Rundschau. 1912 (Jg. 23). Bd. 1. S. 432; Das Ehepaar: der Maler Raymond Kanelba und seine Gattin / Aufnahme Pawel Barchan // Dame. 1928 (Jg. 55). Erstes Maerzheft. № 12. S. 4.*
- 54 *Neue Rundschau. 1910 (Jg. 21). Bd. 4. S. 1479 (Oskar Bie).*
- 55 *Ost und West. 1912. № 2, Februar. Sp. 151–152 (Acher, Mathias); эл. ресурс: <http://www.compactmemory.de/>.*
- 56 *Nord und Sued: Deutsche Halbmonatsschrift (Organ der <...> Lessinggesellschaft <...>). Berlin, 1911 (Jg. 35). Bd. 136, № 422, Januar. S. 159 (J. Trotzky). Журнал «Норд унд Зюд», основанный Паулем Линдау (Paul Lindau), в то время издавался под редакцией д-ра Курта Радлауэра (Dr. Curt Radlauer) как орган берлинского Общества им. Лессинга, ставившего себе целью «содействовать эмансипации в духе Г.Э. Лессинга» (im Lessingschen Sinne <...> befreiend zu wirken) (o.V., Lessinggesellschaft// Nord und Sued. 1910. Bd. 134, Juli — August — September. S. 409). Рецензент, подписавшийся «J. Trotzky», — возможно, берлинский корреспондент сытинской московской газеты «Русское слово» И.М. Троцкий.*
- 57 *Barchan P. Die Geschichte eines Zahnes // Nord und Sued. 1910, Erstes Februarheft. Bd. 132. S. 241–247.*
- 58 *Аполлон. 1910. 12 дек. С. 9 (Отд. «Хроника»); эл. ресурс: <http://library.sgu.ru/djvu/books.html#1>.*
- 59 По официальным данным, в одном только Петербурге в 1907 году число самоубийств и попыток покончить с собой (896) выросло почти втрое по сравнению с 1904 годом (327) (см.: *Kuegelgen C. von. Zur Statistik ueber Selbstmorde und Selbstmordversuche von Schuelern*

- und Hochschuelern in Russland // Zeitschrift fuer Kinderforschung. 1908. S. 305), что широко обсуждалось в современной литературе (см.: *Polotovskaja I.* Tod und Selbstmord in Russland: Ein kulturgeschichtlicher Ueberblick von den Anfaengen bis in die Gegenwart. Eine Bibliographie. Frankfurt-a.-M.: Lang, 2008. S. 88, 90–91 (Arbeiten und Bibliographien zum Buch- und Bibliothekswesen. 15).
- 60 См. выше о кошачьем скандале.
- 61 *Якубович П.Ф.* И.С. Тургенев. Санкт-Петербург. Лет[учая] тип[ография] «Н[ародной] В[оли]» 25 сент. 1883 // И.С. Тургенев: Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1967. С. 239 (Литературное наследство. Т. 76); *Якубович П.Ф.* И.С. Тургенев // И.С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников / Собр. и коммент. М.К. Клеман; Ред. и введ. И.К. Пиксанова. М.; Л.: Academia, 1930. С. 4–7; 67–68.
- 62 *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения: В 15 т. Т. 13. М.; Л.: Наука, 1967. С. 168–169.
- 63 *Тургенев И.С.* Порог. Неопубликованное стихотворение в прозе // И.С. Тургенев: Новые материалы и исследования. С. 239.
- 64 «Порог» был напечатан в 1903 году вместе с рассказом террориста Бориса Савинкова «Теням умерших» (впервые и анонимно этот рассказ Савинкова публиковался в журнале «Заря» в Штутгарте 4 августа 1902 года (с. 82–87)), см.: *Андерсон В.М.* Вольная русская печать. Пб., 1920. С. 162 (№ 1685, 1690), 312 (№ 3143).
- 65 *Венгеров И.С.* Тургеневский «Порог» // Русское богатство. СПб., 1905. № 11–12 (ноябрь — декабрь). С. 155–157.
- 66 Подробно о традиции немецких переводов «Порога» с 1890-х годов до момента выхода книги Бархана см.: *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения. Т. 13. С. 653–654. Сведения о переводах данного стихотворения в прозе можно найти и в последующей литературе — от книги Надежды Рамм-Штрассер «Русская женщина», вышедшей у того же Самуэля Фишера в 1917 году (*Strasser N.* Die Russin. Berlin: S. Fischer, 1917. S. 197–198), до изданной в 1939 году книги Р. Раупаха, грубо переиначивающего смысл стихотворения (*Raupach R. von.* Russische Schatten (Facies hippocratica): Aufzeichnungen / Autorisierte Uebersetzung von C. von Kuegelgen. Leipzig: List, 1939. S. 156–157; Рус. пер.: *Раупах Р. фон.* Facies hippocratica. Лик умирающего / Предисл. и коммент. С.А. Манькова. СПб.: Алетейя, 2007. С. 158–159).
- 67 [*Якубович П.Ф.*] Из стихотворений Л. Мельшина (П.Я.). Ростов н/Д.: Изд-во Н. Парамонова «Донская речь», 1905. С. 37. Литература ростовского издательства Парамонова в 1905 году продавалась в Петербурге в книжном магазине О.Н. Поповой (Невский проспект, 54), известном Бархану, см. ПН, 145. Благодарю М.Н. Тарасову, зав. отделом редких изданий ЗНБ ЮФУ (бывш. РГУ) в Ростове-на-Дону за предоставление копии этого издания.
- 68 *Neue Rundschau.* 1912 (Jg. 23). № 1. S. 599–600.
- 69 Там же.

- ⁷⁰ Сборник воспоминаний, выпущенный в 1914 году по случаю закрытия «Кафе Запад», целую главу посвящает Бархану — не названному, но легко узнаваемому по описанию его внешности и говора, и по «уважаемым» и воспетым им «барханткам» — «Barchantinnen» (20 Jahre Café des Westens. Erinnerungen vom Kurfuerstendamm / Hrsg. E. Edel. Berlin, 1914. S. 46, 47). По всей видимости, и дружеский шарш художника Вальтера Трира (Walter Trier) в том же сборнике (S. 45) представляет Бархана, судя по фотографии Бархана на его удостоверении личности 1937 года. Знаменательно, что при публикации репринтных изданий этого сборника в 1986 (Siegen) и в 1988 (Hannover, сер. «Маргиналы литературы современности» — «Randfiguren der Moderne») годах издатели не идентифицировали ни героя этой главы, ни портрет руки Трира.
- ⁷¹ *Barchan P. Olga Sacharowa // Dame. 1925 (Jg. 52). № 16, Drittes Aprilheft. S. 13*; см. описание встречи с Барханом в парижском Кафе дю Дом в 1937 году в воспоминаниях фотографа Эрвина Blumenфельда (*Blumenfeld E. Durch tausendjaehrige Zeit. Frauenfeld: Huber, 1976. S. 120–121*).
- ⁷² Записи в официальной Адресной книге города Берлина за 1916–1918 годы, как и просмотренные нами документы 1915–1916 годов, подтверждают пребывание Бархана в Берлине и не дают никаких намеков, что его могли бы интернировать в другой город во время войны как подданного России. Ср. письмо Бархана в издательство Котта от 27.11.1915 (Немецкий литературный архив г. Марбах, архив Котта); автограф поэта Оскара Лерке от 22.12.1916 в книге, подаренной им Павлу Бархану (*Loerke O. Gedichte. Berlin: S. Fischer, 1916*); эл. ресурс <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou01529>
- ⁷³ До войны Бархан жил в Берлине на правах иностранца с временной регистрацией («geduldeter Auslaender»), см. письмо Павла Бархана к «господину фон Кюгельгену» («Herr[n] von Kuegelgen») от 03.10.1909 (ОР РНБ, ф. 672, ед. хр. 428, л. 1); *Barchan P. Berlinerinnen // Neue Rundschau. 1909 (Jg. 20). № 2. S. 758*). Удостоверение личности, действительное до 09.07.1937, и выданное Бархану иностранным отделом Префектуры полиции Франции (копия от 23.03.2009 из архива The Israel Museum-Department of Prints and Drawings, Jerusalem) гласит, что он российского происхождения и не приобрел никакого другого гражданства. Изготовленная Префектурой полиции департамента Сена регистрационная карта от 06.11.1942 имеет в графе «nationalité» (национальность) запись: «polonaise» (польская).
- ⁷⁴ Хроники русской жизни ни в Берлине (*Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918–1941 / Herausgegeben von Karl Schloegel. Berlin: Akademie Verl., 1999*), ни в Париже (*Русское зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940. Франция / Под общ. ред. Л.А. Мнухина. М.; Париж, 1995–1997*) не называют его имени среди имен активных участников организованной русской жизни в эмиграции. В указателях к воспоминаниям и дневникам представителей российской эмиграции его фамилия не

встречается (см.: Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках: Аннотированный указатель книг, журнальных и газетных публикаций, изданных за рубежом в 1917–1991 гг.: В 4 т. М.: РОССПЭН, 2003–2006).

- ⁷⁵ *Barchan P.* Russisches Sterben in Berlin // *Neue Rundschau.* 1922, Jg. 33. Bd. 2. S.767. Это единственная статья Бархана, появившаяся в «Нойе рундшау» после Первой мировой войны.
- ⁷⁶ О встречах Бархана в Берлине в 1923 году с Марком Шагалом см.: *Rakitin V.* Chagall. Disegni inediti. [Milano]: Fabbri, 1989. S. 72–77; также см. эл. ресурс: <http://www.artfact.com/auction-lot/marc-chagall-1887-1985-1-c-pzg5h4xw1h>. Шагал написал три портрета Бархана; они воспроизведены в указанной книге-каталоге Василия Ракитина. Впоследствии портреты были выставлены на продажу сыном Шагала.
- В том же 1923 году Бархан был портретирован в Берлине художником Йозефом Оппенгеймером (<http://www.josephoppenheimer.com/detail/1685>).
- ⁷⁷ См.: *Хазан Вл.* Об издателе А.Э. Когане // *Лехаим.* 2007. № 9 (185), сент.; эл. ресурс: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/185/hazan.htm>.
- ⁷⁸ Бархан некоторое время жил в Берлине, прервав свое пребывание в Петербурге (ПН, 204) в 1907 г., а постоянно проживал в нем с 1908 г.; см. письмо А.М. Ремизова к Бархану от 1/14 XI 1907 (*Туменчик Р.* Разметанные листки // *Лехаим.* 2007. № 9 (185), сент.; см. также письмо Бархана Герварту Вальдену от 29.07.[1908] (*Kraus K., Walden H.* Feinde in Scharen. Briefwechsel. S. 18–19).
- ⁷⁹ *Berliner Adressbuch.* 1907; эл. ресурс: <http://adressbuch.zlb.de/>.
- ⁸⁰ Автобиографическая записка Бархана 1910 г. (ОР ГББ ПКН).
- ⁸¹ Издатель Габриэль Гендельсон (Gabriel Hendelsohn, 1861–1916), а после его смерти его вдова Марта-Мария, урожд. Сандберг стояли у истоков существующего по сей день издательства Дремер-Кнауэр.
- ⁸² См. издательское предисловие к кн.: *Arzybaschew M.* Ssanin / Aus d. Russ. uebers. von L. Wiebeck. Berlin; Leipzig: Seemann Nachf. [1909]. S. 2.
- ⁸³ См. письмо Бархана из Берлина в издательство Котта от 27 ноября 1915 (Немецкий литературный архив г. Марбах, архив Котта).
- ⁸⁴ Почтовая открытка П. Бархана в редакцию журнала «Reigen» от 20 мая 1919 (ОР ГББ ПКН).
- ⁸⁵ Предисловие Карла фон Кюгельгена (сентябрь 1939) к переведенной им книге Р. Раупаха (*Raupach R. von.* Russische Schatten (Facies hipocratica)).
- ⁸⁶ См.: *Raupach R. von.* Russische Schatten. S. IX; *Раупах Р. фон.* Facies hipocratica. Лик умирающего. С. 25. В петербургское издание 2007 года включены фотографии, документирующие результаты смертоносной работы прокурора-мемуариста.
- ⁸⁷ *Kuegelgen C. v.* Unser Fuehrer Adolf Hitler. Berlin: Neues Verlagshaus fuer Volksliteratur, 1933. S. 24 (Die Fahne hoch. Die braune Reihe; 12).
- ⁸⁸ *Кратц Г.* Кюгельген, Глич и Ко., Типография // Немцы России: Энциклопедия: В 3 т. + энц. слов. Т. 2. М.: ЭРН, 2004. С. 261.

- ⁸⁹ См. результаты исследования Сержа Кларсфельда (*Klarsfeld S. Le mémorial de la déportation des juifs de France*. Paris: FFDJF, 1978).
- ⁹⁰ Rue de Bessac, Niort (см. регистрационную карту на Бархана, составленную Префектурой полиции департамента Сена от 06.11.1942 (Index card Préfecture de Police de la Seine. 06.11.42 // Archives nationales-Site de Paris, F/9/5633/2) и регистрационную карту, составленную в транзитном лагере Дранси от 6.11.1942 (Index card Drancy // Archives nationales-Site de Paris, F/9/5678/1)).
- ⁹¹ Приписка «convoi 6.11.42», т.е. «транспорт от 6.11.42» на регистрационной карте, составленной префектурой полиции; см. также список лиц, включенных в «транспорт» № 42 из Дранси (http://www.memoire-juive.org/liste_convois.htm) с припиской «Poitiers» и с искаженной фамилией («Borogan» вместо «Barchan») <http://mms.pegasis.fr/jsp/core/MmsGlobalSearch.jsp>.
- ⁹² Письмо Стеры Бархан (Stera Barchan) директору Музея Израиля (тогда Музея Безалел) от 14.04.1957.
- ⁹³ Полный текст записи: «Barchan (Chaïm, dit Paul, Pawel) né le 16 août 1876 à Varsovie (Pologne) décédé le 11 novembre 1942 à Auschwitz (Pologne)» — «Бархан (Хаим, именуемый Польш, Павел) рожденный 16 августа 1876 в Варшаве (Польша) скончавшийся 11 ноября 1942 в Аушвице (Польша)»; эл. ресурс: http://www.mortsdanslescamps.com/monde_fichiers/99122.xml?titre=PL. См. также http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=19870630&pageDebut=07058&pageFin=&pageCourante=07058. Сведения о дате и месте рождения Бархана, указанные в этой записи, отличаются от известных нам других данных. Дату рождения «16 août» — 16 августа (вместо 16 марта) — можно толковать как неправильное прочтение документа, составленного Префектурой полиции департамента Сена 06.11.42, на основе которого, по всей вероятности, была сделана запись. А тот факт, что местом рождения Бархана в ней указана Варшава (как и в документе префектуры от 06.11.42), можно хотя бы отчасти объяснить тем, что названное в других документах местечко Лунна в момент рождения Бархана находилась вне границ Польши, гражданином которой он, по той же записи префектуры от 06.11.1942, являлся. Тот факт, что Бархан погиб в Аушвице, упоминается и в статье Романа Тименчика в журнале «Лехаим»: «В ноябре 1942 года кончил свою жизнь в Освенциме в возрасте 66 лет» (2006. № 6 (170), июнь; эл. ресурс: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/170/timenchik.htm>). Однако в Интернете и в аукционных каталогах (когда продаются материалы, по всей видимости, из личного наследия Бархана) можно встретить и другие даты его жизни, например: «Pavel Barchan, 1896–1973», см. <http://www.artnet.fr/artist/644283/pavel-barchan.html>; <http://www.edwardolive.info/photographer-photos-art-arte-artistic-madrid-espa%F1a-spain-galerias-galleries2b.php>. А в списке архивных фондов, имеющих в Национальной библиотеке Израиля, возле его имени вместо даты смерти поставлен вопросительный знак (см: <http://www.jnul.huji.ac.il/heb/archives-db.html>).

Под именем Хаим (Chaïm) Бархан был записан в регистрационной карте Префектуры полиции 06.11.1942 г.; приписка «dit Paul, Pawel» («именуемый Пауль, Павел») сделана в карте рукой Бархана (Index card Préfecture de Police de la Seine. 6.11.42 // Archives nationales-Site de Paris, F/9/5633/2).

⁹⁴ Noch manche Nacht wird fallen // Auf Menschenleid und — schuld (Jochen Klepper (22.03.1903–11.12.1942), Die Nacht ist vorgedrungen (1937).

И. М. Линдер

Москва,
историк шахмат, литератор

И. С. Тургенев и шахматы

Предложенная нами тема, возможно, неожиданна. Жизнь и творчество И. С. Тургенева были настолько сложны и многогранны, что можно усомниться в целесообразности даже простого упоминания шахматной игры...

Тем не менее еще в 1960-е годы, после издания моей книги «Толстой и шахматы» (Москва, 1960), я захотел что-то подобное написать о Тургеневе и показать на фоне всей жизни писателя, сколь необычную и благоприятную роль сыграли в ней шахматы.

Естественным было тогда, в поисках новых материалов на тему «Тургенев и шахматы», мое обращение к известному французскому тургеноведу, профессору Парижского университета Андре Мазону (1881—1967) с вопросом: сохранились ли в парижском архиве писателя шахматные записи? Увы, ответ был отрицательным. «К сожалению, нам кажется, — писал мне 3 марта 1961 года профессор Мазон, — что никто не располагает в настоящее время достаточными данными, чтобы написать даже небольшую статью об игре Тургенева в шахматы. Имеются некоторые отрывочные указания, что действительно Тургенев временами играл в шахматы, но, однако, ничего существенного, что заслуживало бы особого внимания для изучения».

Такое заключение было, однако, ошибочным. Интересные факты, касающиеся Тургенева, встречались еще в первом русском шахматном журнале, выходившем в Петербурге в 1859—1963 годах, и в зарубежной шахматной периодике тех лет. Бесценными оказались «шахматные» вкрапления в богатом эпистолярном наследии писателя и в отдельных его художественных произведениях. Но особенно много мне дало изучение хорошо сохранивших-

ся в библиотеке орловского музея И.С. Тургенева нескольких шахматно-теоретических монографий и годовых комплектов шахматных журналов, испещренных карандашными пометками писателя и потому весьма ценных для представления о методах его шахматного совершенствования. А также в печати было опубликовано несколько тургеневских партий и окончаний.

Первые итоги своих исследований я опубликовал в ряде статей. Ознакомление с ними убедило академика Михаила Павловича Алексеева (1896–1981), кстати, тоже читавшего мою книгу о Толстом, в том, что подобная работа о Тургеневе не только возможна, но и может способствовать углублению нашего представления о его жизни и творчестве. В письме ко мне из Ленинграда от 24 апреля 1969 года он писал: «Не сомневаюсь, что книга “Тургенев и шахматы” также получится у Вас очень интересной, поскольку Вы превосходно знаете весь относящийся к теме материал».

Увы, обстоятельства оказались сильнее моих желаний и, кроме отдельных первых глав, я так и не осуществил задуманного. Тем не менее у меня сложилось четкое представление о, если так можно выразиться, «шахматном пути» писателя, и о том, какое влияние оказали шахматы на саму жизнь «великого русского скитальца», и, наконец, о влиянии этой игры на его литературное творчество.

Прежде всего, предельно кратко представлю «шахматную биографию» Тургенева. Оказывается, он еще в детстве увлекся этой игрой — под влиянием, возможно, отца и уж точно — домашнего учителя и горячего любителя шахмат П.Т. Кудряшова. Но, во всяком случае, как писал Тургенев в лирическом отступлении в повести «Несчастливая», во многом навеянной воспоминаниями юности: «Я с ранних лет пристрастился к шахматам, о теории не имел понятия, а играл недурно»¹. Там же Тургенев рассказал, что, будучи студентом Московского университета, он впервые приобщился к шахматной теории. О дальнейших шагах в этом направлении можно догадаться, знакомясь с шахматными книгами и журналами, хранящимися ныне в орловском музее. Первыми книгами, приобретенными и проштудированными Тургеневым, оказались учебник австрийского шахматиста Иоганна Альгайера (7-е изд. Вена, 1841) и классический труд петербургского мастера Карла Андреевича Яниша «Новый анализ начал шахматной игры», вышедший на французском языке в 2-х томах (1842–1843 гг.). Эти книги несколько лет служили Тургеневу хорошей лоцией в

море дебютных вариантов, помогли ему значительно усилить игру, выработать методику чтения шахматной литературы.

Но особенно много довелось Тургеневу заниматься теорией шахмат в 1852 и 1853 годах, когда он по распоряжению царя был сослан в Спасское под надзор полиции. Иногда приезжали к нему жившие неподалеку друзья и знакомые, среди которых были и большие любители шахмат — братья Елисей и Дмитрий Колбасины, владделец имения Новоселки Иван Петрович Борисов и др. Здесь Тургенев внимательно изучал и приобретенное им 2-е издание немецкого фолианта «Хандбух» Бильгера и Лаза (1852). Насколько дорожил он этой книгой, свидетельствует автограф «Ив. Тургенев» на титульном листе и вытисненные золотом инициалы писателя на кожаном корешке.

Большой интерес проявлял Тургенев и к шахматной периодике. В его библиотеке были немецкий журнал «Шахцайтунг» за 1850 и 1853 годы, а также английский журнал «Чесс плеерс кроникл» за 1853 год. По «Хандбуху» и по этим журналам можно проследить, как постепенно усиливалась игра самого Тургенева. Ибо рядом с партиями, просмотренными им, имелись карандашные пометки «+», «!», «?», «N.B.», а порою и отдельные замечания. 140 партий были отмечены Тургеневым в «Шахцайтунг» за 1853 год. Столько же партий изучено им в английском журнале. Таким был шахматный баланс «спасского уединения».

29 июня 1853 года Иван Сергеевич писал из Спасского писателю С.Т. Аксакову: «Знаете ли Вы, в чем состоит главное мое занятие? Играю в шахматы с соседями или даже один, разбираю шахматные игры по книгам. От упражненья я достиг некоторой силы. Также много занимаюсь музыкой...»²

После ссылки Тургенев жил большей частью в Петербурге или за границей. В середине 1850-х годов и позднее ему доводилось играть с литератором Е.Я. Колбасиным, писателем Львом Толстым и его братом Николаем, с поэтом и драматургом А.К. Толстым и поэтом Я.П. Полонским.

Будучи в Петербурге, Иван Сергеевич часто посещал шахматный клуб (или, как он назывался, — Общество любителей шахматной игры), открывшийся в 1853 году. Постоянное членство в нем он оформил два года спустя. Там Тургеневу довелось познакомиться и, можно сказать, подружиться с русскими мастерами Ильей Шумовым, Карлом Янишем и Дмитрием Урусовым. В журнале «Шахматный листок» за 1860 год было опубликовано ранее игранное окончание партии между Тургеневым и Шумо-

вым. О том, что у Тургенева навсегда сохранились дружеские отношения с ним, свидетельствуют такие факты, как публикация в книге Шумова под названием «Собрание скахографических и других шахматных задач» (СПб., 1867) пятиходовой шахматной композиции на обратный мат, посвященной Тургеневу, и обнаруженный век спустя экземпляр этой книги с дарственной надписью: «Ивану Сергеевичу Тургеневу в знак уважения. И. Шумов».

Не раз, наверное, играл Иван Сергеевич и с другим петербургским мастером — Дмитрием Семеновичем Урусовым. В письме писателя И.П. Борисову от 24 декабря 1869 года (5 января 1870 года) есть такие строки: «Скажите Урусову, что я очень рад тому, что он дружелюбно принял мой подарок; значит, он меня помнит. Скажите ему также, что я от шахматов совсем отстал...» (2, П., X, 107).

Знаменательными для «шахматных походов» Тургенева были и многие западноевропейские центры: Париж, Рим, Баден-Баден. В конце 1857 года Тургенев приехал в Рим и жил там безвыездно до середины февраля 1858 года. В письмах из Италии он пишет о своем очаровании Вечным городом, окончании повести «Ася», долгих спорах с русскими художниками о будущем искусства, размышлениях о приближающемся 40-летию. И только одна подробность пребывания Тургенева в Риме выпала из них: то были встречи за шахматной доской с сильнейшим итальянским и одним из сильнейших в Европе мастеров Серафино Дюбуа. В воспоминаниях, опубликованных много лет спустя в шахматном журнале «Ривиста скаккистика Италиана» Дюбуа, характеризуя шахматную жизнь Рима за 1858 год, пишет: «В этом году мы имели визиты разных достойных любителей шахматной игры, среди которых назовем первым из всех знаменитого русского романиста Тургенева, с которым в кафе Антонини я сыграл много партий, давая вперед пешку и ход»³.

Немало способствовал Тургенев развитию русско-французских шахматных связей. Живя долгое время (с перерывами — почти четверть века!) в Париже, он был частым посетителем знаменитого кафе «Режанс», где собирались французские и зарубежные шахматисты. Здесь ему доводилось играть с парижскими мастерами Мобаном, Арну де Ривьером, сильным немецким мастером Г. Нейманом и другими видными шахматистами. Тургенев был хорошо знаком и с такими корифеями шахмат, как Морфи, Андерсен, Гаррвиц, Колиш, будущий первый чемпион мира Стейниц.

Начало 60-х годов было порой наиболее интенсивной игры Тургенева в кафе «Режанс». В 1861 году он встретился здесь в матче с Владиславом Мачуским, польским мастером, эмигрировавшим во Францию. Здесь Мачуский удивлял парижан искусством игры вслепую, ведя одновременно до 10 партий, редактировал совместно с Журну шахматный журнал. Матч между Тургеневым и Мачуским предполагался сначала из 11 партий, но был прерван после 6 встреч и закончился для писателя с результатом +1, -3, =2. Приведа одну из них, выигранную Тургеневым, журнал «Нувель режанс» заметил, что она от начала до конца мастерски играна русским писателем. Эта красивая партия показывает, что французские шахматисты неслучайно называли Тургенева за его искусную игру слонами «Рыцарь слона». Вполне подтверждает она и воспоминания одного из современников Тургенева, отмечавшего, что русский писатель считался в кафе «Режанс» «одним из европейских бойцов».

Об успехе писателя в одном крупном турнире журнал «Шахматный листок» писал в 41-м номере (1862, с. 109): «Посетители Café de la Régence в числе шестидесяти четырех составили недавно шахматный турнир; первый приз достался Ривьеру, второй — Ив. Сер. Тургеневу».



Шахматисты в парижском кафе «Режанс». 4-й справа — И.С. Тургенев. Гравюра Л. Шапона с рис. С. Орсен-Деона

Высоким авторитетом пользовался писатель и в кругах немецких мастеров, свидетельством чему явилось избрание его вице-президентом первого в истории Германии международного шахматного турнира в Баден-Бадене в 1870 году.

Такова вкратце «шахматная биография» Тургенева. Здесь мы, конечно, не коснулись тех нервных переживаний (Иван Сергеевич, как свидетельствуют современники, очень переживал поражения) и того эстетического удовольствия, которое он получал, играя сам или наблюдая за игрой мастеров. К.П. Ободовский вспоминает: «Об этой игре он говорил с увлечением. Помню раз, как он описывал игру какого-то корифея шахматной игры. “Он не играет, — воскликнул Иван Сергеевич, — он точно узоры рисует. Совершенный Рафаэль!”»⁴ Тургенев не только с наслаждением наблюдал за игрой прославленных мастеров. Он и сам испытывал в процессе шахматной борьбы такие же чувства. «С истинным удовольствием мечтаю о том, как мы сразимся в шахматы с Вами на Вашей террасе», — писал он И.П. Борису 28 января 1865 года из Парижа (2, П., VI, 98).

Отсюда понятно, почему Тургенев так высоко оценивал круг людей, увлеченных волшебным миром шахмат. Так, 1 июня 1860 года он писал поэту А. Фету: «Это хорошо, что Вы поступили в благородный цех шахматистов; лучшего учителя, чем Иван Петрович, Вам не нажать» (2, П., VIII, 96).

Ко всему перечисленному я хотел бы добавить еще одно — и тоже весьма существенное — достоинство шахмат, отмеченное еще Львом Толстым: «За игрой мы отдыхаем от работы и *забываем о своих невзгодах*»⁵ (курсив наш. — *И.Л.*).

Действительно, играя серьезную шахматную партию, человек переживает удивительную палитру чувств — надежду и отчаяние, восторг и разочарование, но в то же время способен полностью отвлечься от душевной боли, жизненных стрессов и отрицательных эмоций... А у Тургенева этих душевных мук, с молодых лет до конца жизни, было предостаточно. И самой главной, буквально сжигающей его изнутри, стала любовь к французской певице Полине Виардо, еще до него обретшей семейное счастье. Размышляя в канун своего 40-летия, писатель приходит к выводу, что не смотря ни на что любит «ее больше, чем когда-либо, и больше, чем кого-нибудь на свете» (2, П., III, 180). В этом он признался Л.Н. Толстому. А в другом письме — А.В. Дружинину — столь же откровенно подчеркнул, что это вынуждает его вести «цыганскую

жизнь — и не свить мне, видно, гнезда нигде и никогда!» (2, П., III, 158–159).

И вот в этой на первый взгляд, безысходной ситуации Тургенев находит забвение в... шахматах! Туда, в парижское кафе «Режанс», приходит он изо дня в день и забывает — пусть на время! — о том, что находится, как выразился в письме к Н.А. Некрасову — «на краюшке чужого гнезда» (2, П., III, 251). Иногда, правда, он повторял: — «Придет час, придет случай — и прекрасно» (2, П., IV, 221).

Такой случай, как известно, так и не представился русскому скитальцу. До конца дней оставался он верным своему чувству и исполненным рыцарского благородства в отношении к Полине Виардо и ее семье.

Но, как и прежде, вопреки всему Тургенев продолжал плодотворно трудиться на литературном поприще, и на огромном европейском пространстве не только обрел славу великого русского художника слова, но и стал другом и учителем ряда известных, прежде всего французских, писателей.

До последних дней не забывал Тургенев о шахматах. И в его письмах, и в его художественных произведениях в той или иной связи порою речь шла об этой игре. Уже в одном из его ранних произведений — поэме «Андрей» (1846) упоминается шахматная игра для характеристики времяпрепровождения героев:

Они гуляли много по лугам
И в роще (муж, кряхтя, тащился следом),
Читали Пушкина по вечерам,
Играли в шахматы перед обедом...⁶

Небольшой диалог об играх, во время которого шахматы противопоставляются шашкам как более трудная игра, имеется в повести «Затишье» (1854).

Более пространные шахматные эпизоды встречаются в двух позднейших произведениях Тургенева — повести «Несчастливая» (1869) и рассказе «Пожар на море» (1883).

В повести дважды говорится пространно о шахматах. В первом случае автор рассказывает о своем посещении московской кофейни и о поражениях в состязании с одним сильным шахматистом, который рекомендовал ему заняться изучением шахматной теории. В другой раз писатель изображает пылкое объяснение в любви героев повести Сусанны и Мишеля во время шахматной партии. Сцена игры влюбленной пары в шахматы в этой повес-

ти — одна из самых замечательных в мировой литературе. Начавшаяся было партия героини с заболевшим возлюбленным внезапно прерывается бурной сценой объяснения:

«— Вы умеете играть в шахматы или в шашки? — спросил меня он однажды.

— В шахматы немного умею, — отвечала я.

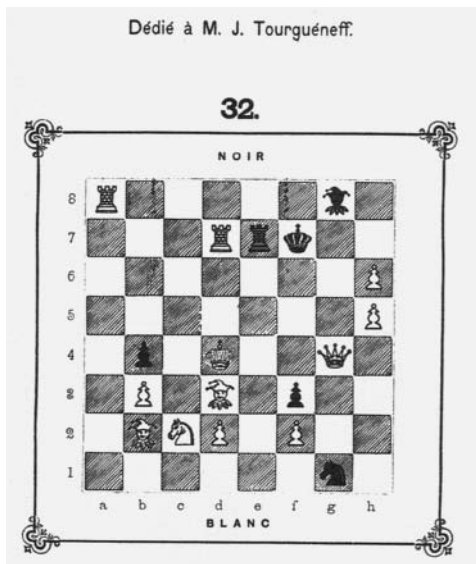
— Ну и прекрасно. Велите принести доску и придвиньте столик.

Я уселась возле дивана, а сердце моё так и замирало, и не смела я взглянуть на Мишеля... <...>

Я стала расставлять шашки (т.е. фигуры. — *И.Л.*)... Пальцы мои дрожали.

— Я это... не для того, чтоб играть с вами... — проговорил вполголоса Мишель, тоже расставляя шашки, — а чтобы вы были ближе ко мне.

Я ничего не ответила и, не спрося, кому начать, ступила пешкой... Мишель не отвечал на мой ход... Я посмотрела на него. Слегка вытянув голову, весь бледный, он умоляющим взором указывал мне на мою руку...



И.С. Шумов. 5-ходовая кипергань — шахматная задача, посвященная И.С. Тургеневу. 1867

1. ♖c4 + ♔f6
2. ♘d3 + ♚e5
3. ♛f8 + ♜f7
4. ♜d4 ♚e2(h3)
5. ♜f4 + ♚xf4#

Поняла ли я его — не помню, но что-то мгновенно, вихрем закружилось у меня в голове... В замешательстве, едва дыша, я взяла ферзь, двинула ею куда-то через всю шашечницу. Мишель быстро наклонился и, поймав губами и прижав мои пальцы к доске, начал целовать их безмолвно и жадно...»⁷

Известно, что Тургенев, намечая канву произведения, обычно представлял заранее героев, их характеры и привычки. А как явствует, например, из набросков плана и «формулярного списка» незаконченной «Новой повести», писатель намеревался в ней даже изобразить нравы знаменитого кафе «Режанс»: «Ипполит Иванович Травин... Жил не слишком открыто и в карты не играл (в шахматы любил)»; «Деметрио Мональдески... Познакомился с Прейсом за шахматной игрой (в Café de la Régence)» (2, П., XI, 221–222; 230, 232).

Мало кто, вероятно, обращал внимание, что в романе «Отцы и дети» во время спора представителей двух поколений о смысле жизни (глава X) нигилистическая реплика Базарова — «И все-таки это ничего не доказывает» — была поддержана его молодым другом Аркадием Кирсановым в чисто шахматном «боевом духе»: «Именно ничего не доказывает, — повторил Аркадий с уверенностью опытного шахматного игрока, который предвидел опасный, по-видимому, ход противника и потому нисколько не смутился» (1, С., VIII, 244).

Характерно восклицание Ивана Сергеевича «Люди — пешки!» в его письме к Полине Виардо от 2 (14) сентября 1850 года: «Я не знаю ничего торжественнее журавлиного крика, который, кажется, падает вам на голову с облаков. Этот крик раскатист, звучен, могуч и очень меланхоличен. Он как будто говорит вам: “прошайте, жалкие маленькие пешки-люди, вы, которые не можете передвигаться с места на место; мы летим на юг, туда, где теперь будет хорошо и тепло. Вы же оставайтесь в снегах и в нищете!..” Терпение!» (1, С., I, 502–503). (Конечно, точнее было бы написать «люди-пешки», ибо речь шла о людях в роли пешек. Но еще больший упрек здесь можно было бы сделать в адрес другого переводчика, который в последнем издании полного собрания сочинений Тургенева в «порядке уточнения» перевода вместо «пешки-люди» употребил выражение «жалкие людишки» — см.: 2, П., II, 358.)

Не раз писатель испытывал потребность обратиться к шахматным аналогиям и при характеристике каких-либо политически

острых ситуаций и событий. Например, неожиданное военно-шахматное сравнение было сделано писателем под свежим впечатлением от двух событий — поражения французской армии в Франко-прусской войне 1870 года и окончания первого в истории Германии международного шахматного турнира в Баден-Бадене. В своей корреспонденции о войне, направленной 9 августа в газету «С.-Петербургские ведомости», Иван Сергеевич писал, что «...план генерала Мольтке приводится в исполнение с истинно математической точностью, как план какого-нибудь отличного шахматного игрока, например, Андерсена (тоже пруссака), который, замечу кстати, выиграл здесь матч против самых сильных шахматных игроков...» (2, С., X, 312).

А в письме П.В. Анненкову из Парижа от 28 декабря 1878 года (9 января 1879 года) Тургенев прибегает к яркому шахматному обороту, сравнивая либерального французского деятеля Гамбетту с мастером, который способен на «политической шахматной доске» отстоять натиск реакционных сил: «Из России вести все неутешительнее... Но зато — какова здесь победа?.. Смертельный удар нанесен бонапартизму. Это главное. Но рука Гамбетты все еще нужна: без этого мастера шахматной игры республика может еще получить мат» (1, П., XII, 412).

А сейчас позволю себе экскурс в другую область тургеневского дарования — рисование вымышленных портретов, под которыми следовала литературная импровизация. Профиль, нарисованный 29 января 1865 года, имеет следующую тургеневскую подпись: «Археолог, очень образованный, очень суровый. Очень сдержанный. Натура одинокая и печальная; пережил сильные и глубокие огорчения. Античной честности; душа возвышенная — но это не делает его счастливее. Никогда не улыбается; говорит медленно и важно. Очень чувствителен, но остерегается это показывать. Любит играть в шахматы»⁸.

Перед нами возникает образ большого обаяния. Каждый новый штрих только увеличивает наши симпатии. И все же Тургеневу кажется, что чего-то недостает в характеристике, и следует заключительное: «Любит играть в шахматы».

Не правда ли — перед нами еще один яркий представитель цеха, названного писателем «благородным», — цеха шахматистов!

На протяжении многих лет шахматы являлись одной из характерных черт жизни И.С. Тургенева, можно сказать, были его alter ego. Изучение тургеневских шахматных материалов, расширяя наше представление о богатстве духовного мира писателя, вместе

с тем приобретает особое значение при взгляде на шахматы как на область культуры. Вся деятельность Тургенева в области шахмат может рассматриваться как часть истории отечественной и мировой шахматной культуры. Не случайно во многих трудах русских и зарубежных авторов, посвященных истории шахматной культуры, фигурирует имя И.С. Тургенева⁹. Ему посвящены отдельные статьи в ряде крупных шахматных энциклопедий, вышедших в последнее время в Италии, Польше и конечно же в России¹⁰. Среди публикаций в зарубежных шахматных журналах обращают на себя внимание статьи известного итальянского историка шахмат и композитора Адриано Кикко (1907–1990) «Иван Сергеевич Тургенев» (Scacco! 1977. № 1), немецкого историка шахмат и коллекционера Рафаэля Эрмантраута (1921–1991) «Друг Германии и шахмат: К столетию со дня кончины Ивана Сергеевича Тургенева» (Rochade. 1983. № 230. S. 28–31) и др.

Во второй из указанных нами публикаций — симпатичный дружеский шарж автора с подписью: «“Отцы и дети” приветствуют И.С. Тургенева!» И кто, как бы вы думали, изображен под крупным портретом писателя? «Отцы» — Ботвинник, Смыслов, Корчной, Петросян, Унцикер и Решевский. А ниже следуют «дети» — Таль, Хьюбнер, Карпов, Каспаров, Лоброн и Фишер.

Неплохая переключка веков, устроенная видным немецким историком шахмат!

И конечно же особой гордостью российских шахматистов явилось создание в городе Орле шахматного клуба имени И.С. Тургенева, клуба, который своей многогранной деятельностью уже ряд лет способствует развитию шахмат в России.

Примечания

- ¹ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1955. Т. 7. С. 128.
- ² *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем. 2-е изд.: В 30 т. М., 1978–2003. Письма: В 18 т. Т. 2. С. 242. Далее тексты Тургенева, цитируемые по этому изданию, сопровождаются в статье пометами: 2 (номер издания), П. (Письма) или С. (Сочинения) и указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ³ *Rivista scacchistica Italiana.* 1901. P. 170.
- ⁴ Исторический вестник. 1893. Февр. С. 365.
- ⁵ *Толстой С.Л.* Лев Толстой — шахматист // Шахматы в СССР. 1940. № 10–12. С. 364.
- ⁶ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М., 1961–1968. Сочинения: В 15 т. Т. 1. С. 139. Далее тексты Тургенева,

цитируемые по этому изданию, сопровождаются в статье пометами: I (номер издания), С. (Сочинения) или П. (Письма) и указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).

- ⁷ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1955. Т. 7. С. 181–182.
- ⁸ *Мазон А.* Игра в портреты // Литературное наследство. М., 1964. Т. 73. Кн. 1. С. 501.
- ⁹ См. об этом: *Линдер И.М.* В гостях у Тургенева // Линдер И.М. Л. Толстой и шахматы. М., 1960. С. 21–25; *Он же.* У истоков шахматной культуры. М., 1967. С. 185–189; *Он же.* Тургенев // Они играли в шахматы. М., 1982. С. 18–45; *Он же.* Рыцарь слона (К 190-летию со дня рождения И.С. Тургенева // 64 — шахматное обозрение. 2008. № 10. С. 84–90.
- ¹⁰ См. статьи о Тургене в шахматных энциклопедиях: *Chicco A., Porreca G.* Dizionario enciclopedico degli scacchi. Milano, 1971. P. 547; *Litmanowicz W., Giżycki J.* Szachy od A do Z: W 2 t. Warszawa, 1986. Т. 2. С. 1255; *Linder I., Linder W.* Schach — Das Lexikon. Berlin, 1996. S. 337–339; *Линдер И.М.* Я познаю мир: Шахматы: Детская энциклопедия. М., 2002. С. 328–329; *Линдер В.И., Линдер И.М.* Шахматная энциклопедия. М., 2003. С. 259–260.

И.И. Чайковская

США, Бостон, литератор

Два слова о жанре этой статьи. Она посвящена не текстам, а человеческим отношениям и чувствам. Жанр ее я бы определила как психологический очерк или психологическое эссе. Основываясь на фактах и высказываниях, извлеченных из переписки И.С. Тургенева и Н.А. Некрасова и их ближайшего окружения, я пыталась реконструировать развитие любовного чувства писателей, одного — к Полине Виардо, другого — к Авдотье Панаевой. Часто материалов писем было недостаточно, не хватало психологических «звеньев», обоснований, аргументации. В этом случае приходилось обращаться к творчеству — стихам Некрасова, повестям Тургенева. Признаю, что это шаткая и ненаучная в прямом смысле основа, но человеческие отношения не поддаются однолинейной и единственной интерпретации.

Выражаю благодарность работникам Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева, включившим мою статью в сборник.

Ирина Чайковская
27 авг. 2009,
Бостон

Иван Тургенев и Николай Некрасов: общность любовных переживаний

Бог дал тебе свободу, лиру
И женской любящей душой
Благословил твой путь земной.
Н. Некрасов. Тургеневу (21 июля 1856)

И вперед — в это темное море —
Без обычного страха гляжу...
Н. Некрасов.
«Ты всегда хороша несравненно...», 1847

В Италии, в городе, где я жила, главный городской проспект, необыкновенно длинный и живописный, упирался в море с двух сторон. Мне хочется использовать этот образ для героев моего эссе.

Некрасов и Тургенев — как личности и как творцы — мало друг на друга похожи, каждый из них прошел свой неповторимый путь; однако есть нечто, что выпало на долю им обоим. Море, к которому они подошли с разных сторон, было одно и то же; броситься в его волны было и желанно, и опасно. Оба испытали мучительное любовное чувство, сродни наваждению, оба любили замужних женщин, любовь и мешала им жить, и давала силы для жизни. Она стимулировала их творчество, но одновременно осознавалась как вериги, зависимость, рабство. Сложный, плохо изученный психологами феномен. Попробуем хотя бы схематично проследить процесс возникновения и развития любовного чувства у наших героев, отмечая сходные и несхожие моменты на их пути.

Несколько предварительных замечаний

В своем эссе я буду опираться на биографические факты, почерпнутые главным образом из писем Тургенева и Некрасова — друг к другу и к близким людям. Еще один источник информации — художественные произведения, проза Тургенева и стихи Некрасова, хотя по понятным причинам даты создания последних часто сознательно искажались.

Если в случае Тургенева у нас есть, хоть и в небольшом количестве, его письма к Полине Виардо, переведенные на русский язык, то письма Некрасова к Панаевой сожжены и, следовательно, отсутствуют (за исключением одной копии, о чем речь впереди).

Нет в обиходе и писем Авдотьи Панаевой к Некрасову (за исключением двух случайно сохранившихся панаевских писем и одной записки). Письма Панаевой сожжены ею самой и, по ее предсмертной просьбе, дочерью. Часто буду обращаться к «Воспоминаниям» Авдотьи Панаевой. Правда, книга эта, при всей ее ценности, отличается несто процентной достоверностью, к тому же уходит от описания взаимоотношений как с Панаевым, так и с Некрасовым.

Начало

Они увидели друг друга и своих будущих возлюбленных примерно в одно и то же время. В «Воспоминаниях» Панаевой сказано, что Некрасова в ее петербургский салон привел Белинский зимой 1842 года.

В «Мемориале»¹ Тургенева назван год встречи с Авдотьей Панаевой — 1843, тогда же он встретился с Белинским (вероятно, тоже в панаевском салоне). В записи за тот же год сказано: «В ноябре *знакомство с Полиной*»². С тех пор день 1 ноября — дата его первой встречи с Полиной Виардо — был для Тургенева особым. Исследователи относят знакомство Тургенева с Некрасовым к середине 1840-х гг. Однако в салоне Панаевых они могли увидеть друг друга раньше, начиная с 1842 года (именно в это время Тургенев прибыл в Петербург после обучения за границей). Вполне вероятно, что тогда же и произошло их знакомство.

Какими тогда были Некрасов и Тургенев?

Вот как описывает Авдотья Панаева свое первое впечатление от Некрасова: «Некрасов имел вид болезненный и казался на вид гораздо старее своих лет»³. Она же передает свое впечатление от Тургенева, только что приехавшего из Берлина и проводившего лето на даче в Павловске: «На музыке, в вокзале, он и Соллогуб резко выделялись в толпе: оба высокого роста и оба со стеклышками в глазу, они с презрительной гримасой смотрели на простых смертных»⁴.

А вот портрет Тургенева из письма Федора Достоевского брату (ноябрь 1845): «Поэт, талант, аристократ, красавец, богач, умен, образован, 25 лет (ошибается, на самом деле 27. — *И. Ч.*) — я не знаю, в чем природа отказала ему? Наконец: характер неистоимо прямой, прекрасный, выработанный в доброй школе...»⁵

Позднее Достоевский переменит свое мнение о Тургеневе, станет относиться к нему враждебно, но пока начинающий писатель в восхищении от старшего собрата и, в отличие от Панаевой, не видит в нем никакого высокомерия.

Положение наших героев по ряду пунктов сильно отличалось и даже было в чем-то полярным.

Тургенев, хоть и не богач (наследство он получил лишь со смертью матери, после 1850 года), но человек с надеждой на богатство, только что вернувшийся из-за границы, получивший великолепное образование, говорящий как минимум на пяти европейских языках. И Некрасов — работяга-труженик, лишенный помощи семьи, зарабатывающий на жизнь литературным трудом, журнальной поденщиной, недоучившийся гимназист, ни одним иностранным языком не владеющий. Тургенев — блестящий красавец, вхож в салоны, любимец дам; Некрасов — неуверенный в себе «плебей» с дурной наружностью и плохими манерами.

Некрасову в это время двадцать один год, Тургеневу — двадцать четыре. До встречи с «женщиной своей судьбы» каждый из них уже имел за плечами некоторый опыт чувств.

Тургенев. В том же «Мемориале» за 1842 год есть лаконичная запись: «Я лев». Эта самохарактеристика перекликается с записками Панаевой, отмечающей походы Тургенева в дамские салоны и то, как он «во всеуслышание рассказывал, когда влюблялся или побеждал сердце женщины»⁶. Сам Тургенев, вспоминая то время, себя не жалеет: «Я был предрянной тогда; пошлый фат, да еще с претензиями»⁷. А до этого была романтическая любовь к одной из пяти сестер Бакуниных — Татьяне (другую сестру, Любовь, безнадежно любил Станкевич, Александру — Белинский). И одновременно с «идеальной» любовью к Татьяне Бакуниной тянулась связь с деревенской белошвейкой из Спасского Авдотьей Ермолаевной Ивановой, у которой в мае 1842 года рождается дочь Пелагея (Полина). Девочку Тургенев не оставил: восьмилетнюю послал в Париж, на воспитание в семью Виардо; «Полина номер два» забыла русский язык, возненавидела свою «приемную» мать. Тургеневу пришлось взять ее к себе; он жадно искал для нее женихов, мечтая скорее освободиться от тягостной заботы: дочка не любила ни природы, ни собак, ни художества — всего того, что так дорого было отцу.

Некрасов. Личная жизнь его скрыта от посторонних глаз, подспудна. Есть стихотворное признание самого поэта, говорящее о нежелании делиться своими любовными переживаниями: «Не допускал я никого / В тайник души моей стыдливой». Догадаться о некоторых фактах некрасовской биографии можно только по его стихам. «Первая» подруга поэта, его «протомуза», чем-то напоминала Панаеву.. Об этом сходстве читаем в стихотворении «Зачем насмешливо ревнуешь?..» (между 1852 и 1855).

Не знаю я тесней союза,
Сходней желаний и страстей —
С тобой, моя вторая муза,
У музы юности моей⁸.

Из более конкретных черт «протомузы», первой возлюбленной Некрасова, можно назвать ее веселость. В стихотворении «Я посетил твоё кладбище...», условно датированном 1856 годом, поэт пишет:

Ты умерла... Смирились грозы.
Другую женщину я знал,
Я поминутно видел слезы
И часто смех твой вспоминал.

Но, как кажется, в облике лирической героини, несущей черты Панаевой, веселость тоже проглядывает. Это о ней написано: «Где твое личико смуглое / Нынче смеется, кому?» (1855). Да и в своих записках Авдотья Яковлевна подчеркивает не только свою гордую замкнутость, молчаливость, отчужденность от общества (вызванную в большой степени ее двусмысленным положением), но и веселый смех, овладевающий ею по временам, особенно в присутствии мрачных и брюзжащих людей (см. рассказ о тесте Грановского).

Еще одно необходимое замечание. Первая подруга поэта, по всей вероятности, относилась к разряду женщин, выброшенных на самое дно жизни, к так называемым падшим. Думаю, что именно к ней обращено стихотворение, столь любимое Достоевским и большим числом тогдашних гуманистов, воодушевленных идеей возвысить «падшую душу» до себя, дабы тем самым ее возродить:



Н.А. Некрасов. Литография В.Ф. Лемма. 1857

Когда из мрака заблужденья
Горячим словом убежденья
Я душу падшую извлек
И, вся полна глубокой муки,
Ты прокляла, ломая руки,
Тебя опутавший порок...
(1846 или 1845)

Кончается стихотворение призывом, ставшим своеобразным идеологическим кредо демократической интеллигенции: «И в дом мой смело и свободно / Хозяйкой полною войди».

Провозглашенное в молодости поэт осуществил незадолго до смерти, когда женился на Фекле Анисимовне Викторовой, преобразенной им в Зинаиду Николаевну Некрасову.

Счастливый день

Легко ли было завоевать избранницу?

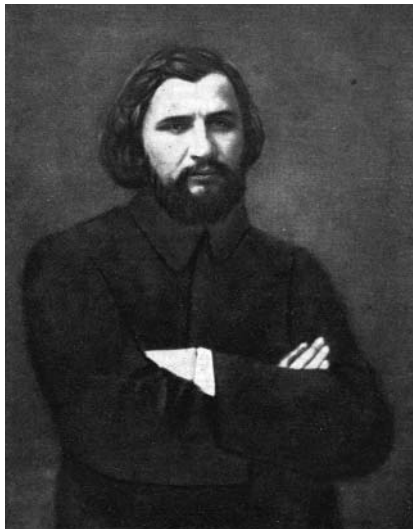
Тургенев в самом начале своих ухаживаний за Виардо, по словам язвительной Панаевой, не очень «ценился» певицей, был принужден коротать время за беседой с ее мужем, в то время как



А.Я. Панаева. Акварель К.А. Горбунова. 1841

знаменитость принимала богатых и чиновных почитателей⁹. Влюбленный ловил каждый знак внимания: он был вне себя от радости, когда Полина однажды потеряла ему виски одеколоном, чтобы усмирить головную боль. Панаева называет молодого Тургенева «крикливым» влюбленным — свои чувства он не скрывал, присутствовал на всех концертах Виардо, громко аплодировал и кричал «браво!». Поведение вполне в духе тогдашних «обожателей» «очаровательных актрис». Разница проявится потом, когда он отправится вслед за Полиной и ее мужем во Францию, затем вернется в Россию и, не выдержав разлуки, несмотря на маменькины проклятия и угрозы, снова устремится за своей любовью и проживет вблизи нее безвыездно больше трех лет. Именно в это время сочиняются «Записки охотника» — книга, посвященная Полине Виардо. Это годы, когда Тургенев беден, когда только-только начинается его литературная известность, когда он в письмах осаждает Некрасова просьбами о денежных ссудах, когда он томится в надоевшем Куртавнеле, так как не имеет денег, чтобы следовать за обожаемой певицей в ее гастролях...

А что Полина? Об эволюции ее отношения к Тургеневу можно только догадываться. Она не была свободна, муж, Луи Виардо, быв-



И.С. Тургенев. Фото с дагерротипа. 1848

ший на 20 лет ее старше, возглавлял Итальянскую оперу в Париже. Можно предположить, что он способствовал певческой карьере жены, устраивал ее концерты и поездки, помогал организовывать артистический быт. В семье росло четверо детей: три дочери и сын.

Любила ли Виардо мужа? Судя по одному из ее откровенных писем к другу — нет; но уважала, ценила его безмерную преданность, не покидала, хотя имела за свою жизнь несколько именитых поклонников — художников, музыкантов — пылавших к ней страстью...

Было ли чувство Тургенева безответным? В «Мемориале», пунктирно освещающем историю их знакомства в течение первых десяти лет, читаем запись за 1845 год: «19/31 декабря Tempagio¹⁰ — первый поцелуй...»¹¹ Со дня их первой встречи прошло два года. Тургенев все еще «никто» в социальном плане — ни богач, ни известный писатель, — он просто «бедный влюбленный», следующий по пятам за чужой женой...

Еще через четыре года (со дня встречи прошло почти 6 лет!) короткая запись: «14/26 июня я в первый раз с П.»¹²

Все то лето Тургенев провел в Куртавнеле, загородном доме Виардо в пятидесяти километрах от Парижа. Он по-прежнему без



Полина Виардо. Худ. Т. Райт. 1846

денег, в споре с матерью (из-за Полины), он всего лишь автор нескольких комедий и «охотничьих» рассказов, напечатанных в «Современнике». Полина Виардо в это время — известнейшая певица, гастролирующая по всей Европе, в ее доме собираются прославленные музыканты, писатели и художники. «Удельный вес» Тургенева и Полины Виардо в эти годы разный; то, что певица ответила на его чувство, говорит о многом...

Любовь Тургенева не была всецело платонической, как иногда пытаются ее представить. Но нельзя не обратить внимания на одну выделенную курсивом запись в том же «Мемориале» за 1845 год. Сразу за строчкой: «Поездка в Пиренеи», следует: *«Самое счастливое время моей жизни»*. Мы ничего не знаем об этой поездке. Знаем только, что Тургенев проводил Василия Боткина до испанской границы, а на обратном пути посетил Пиренеи. Было это в июле — августе 1845 года. В Петербург Тургенев вернулся в середине ноября. Чем были заполнены несколько месяцев «пиренейского» путешествия? Пиренеи — это франко-испанская граница, а Испания — родина Полины Виардо-Гарсия. Приходит в голову, что «отсутствие описаний»¹³ этого «самого счастливого времени жизни» Тургенева не случайно. Даже если Полины не было с ним во время путешествия по Пиренеям «во плоти», над влюбленным путешественником явно витал «дух» его возлюбленной...

Мне представляется знаменательным, что «самое счастливое время» Тургенева предшествовало тому, что случилось в Куртавнеле летом 1849 года.

Путь Некрасова к «завоеванию» мужней жены Авдотьи Яковлевны Панаевой был не менее сложен и долог. Гордая красавица, жена записного «хлыща» писателя Ивана Панаева, хозяйка литературного салона... Что могло ее привлечь к этому рано состарившемуся ровеснику (была она старше его на два года), разве *такие* увлекают женщин? Похоже, что свою бывшую вполне безнадежной ситуацию запечатлел он в одном из стихотворений:

Ах ты страсть роковая, бесплодная,
Отвяжись, не тумань головы!
Осмеет нас красавица модная,
Вкруг нее увиваются львы.

(«Застенчивость», 1852 или 1853)

Так и видишь ссутулившегося в углу человека, впившегося взглядом в красавицу-хозяйку, окруженную уверенными в себе, бойкими литераторами.

Ко времени их встречи (1842 год) Панаева три года как замужем, но брак ее вызывает толки. Муж, Иван Иванович Панаев, человек крайне легкомысленный: женившись на первой красавице Петербурга (ходили слухи, что женился на спор), ведет себя вполне свободно, словно и не женат. Минимум пять лет Панаева не обращала внимания на влюбленного Некрасова, отвергала его мольбы.

И, однако, в конце концов «роковая» страсть Некрасова, которую он хотел, но не мог побороть¹⁴, находит отклик.

Как долго ты была сурова,
Как ты хотела верить мне,
И как не верила, и колебалась снова,
И как поверила вполне!
(Счастливым день! Его я отличаю
В семье обыкновенных дней...)

(«Да, наша жизнь текла мятежно...», апрель — сентябрь 1850)

Как кажется, на «решение» Панаевой повлияли не только пренебрежение мужа и исключительной силы натиск Некрасова; их союз создавался в период второго рождения журнала «Современник», выкупленного Некрасовым и Панаевым у Плетнева и начавшего новую жизнь в январе 1847 года. Именно к этому времени, как мне кажется, Авдотья Яковлевна «созрела» для ухода к Некрасову, этот шаг открывал ей дорогу не только к обновлению жизни, но и к писательству, сделав автором — на протяжении многих лет — лучшего журнала той эпохи, некрасовского «Современника»¹⁵.

Переписка Тургенева и Некрасова: первые годы

А теперь поменяем оптику и посмотрим, как отразились некоторые моменты любовной истории наших героев в их переписке.

В одном из писем 1858 года, отправленном из Вены, Тургенев с едкой горечью объединяет себя и Некрасова в одну группу: «Мне жалко, что о себе ты даешь известия плохие; скверные наши годы, скверное наше положение (во многом, как ты знаешь, сходное)»¹⁶. Это понимание общности жизненной ситуации проходит через всю переписку Тургенева — Некрасова с момента начала их сотрудничества в «Современнике», то есть с 1847 года.

Некрасов, будучи на три года младше Тургенева, был намного его умудреннее, опытнее в преодолении жизненных невзгод и в практических делах. Тургенев мог ему казаться эдаким мальчиком-барчуком, литературным дилетантом, пописывающим себе в

удовольствие, в то время как он, Некрасов, озабочен *выживанием* журнала (а незадолго до того — собственным физическим выживанием). В письме от 11 декабря 1847 года эта позиция хорошо видна: «Радуюсь, что Вы работаете, только, пожалуйста, не ослабевайте — право, я рад за Вас и за “Современник”, — на такую отличную дорогу Вы попали; очевидно, Вы начинаете привыкать к труду и любить его — это, друг мой, великое счастье!» Видимо, поняв, что немного *перебрал в поучениях*, Н.А. тут же себя одергивает: «Ну, а затем за таковой тон извините». Обратим внимание на обращение на «Вы»: они еще не друзья, а издатель и сотрудник журнала. В этом же письме издатель-поэт упоминает «похвалы, которыми обременили Вы мои последние стихи¹⁷ в письме к Белинскому» (каков оборот! — *И.Ч.*), но, оказывается, похвала Тургенева не содействовала творчеству: «Я с каждым днем одуреваю более, реже и реже вспоминаю о том, что мне следует писать стихи». Кончается письмо фразой: «Но, за исключением сего, живу изрядно...»¹⁸ Через два месяца, в феврале, в таком же достаточно официальном письме в конце будет написано: «Прощайте. Мне весело. Очень преданный Вам Н. Некрасов»¹⁹.

Откуда это «живу изрядно», «мне весело»? Откуда это «одурение», мешающее писать стихи? Как все это попало в письма к Тургеневу? Поразмышляем. Где в это время, а именно зимой 1847 года, находится адресат некрасовских писем? За границей, куда при всех прочих резонах²⁰ его привела любовь-страсть, о чем его петербургское окружение бесспорно знало. В жизни Некрасова именно в это время происходят изменения: в социальном плане — он становится редактором «Современника» — и в личном — после долгих лет «уговоров» его безнадежная любовь к Авдотье Панаевой обретает взаимность. Скрытый от природы, Некрасов только легким намеком говорит в письме о своем счастье. Да и не до пояснений — отношения между ним и Тургеневым на этой фазе знакомства довольно далекие.

Зимой 1850 года Некрасов пишет Тургеневу в Париж, сообщая «гнусные обстоятельства» своей жизни: лихорадка, глазная боль, невероятное количество работы. «Кроме физических недугов, — продолжает он, — и состояние моего духа гнусно, к чему есть много причин...»²¹

На что намекает Некрасов? На ситуацию с «Современником» вряд ли. В этом же письме говорится, что подписка в этом году идет лучше прошлогодней, да и не привык Некрасов пасовать перед «практическими» трудностями; здесь, как кажется, дело в

другом. По некрасовским стихам этого времени можно догадаться об его размолвке с Панаевой и ее последующем (в апреле) отъезде за границу. Его питают теперь только ее письма и воспоминания («Да, наша жизнь текла мятежно...»).

И жизнь скучна, и время длинно,
И холоден я к делу своему.

Тогда же написанное стихотворение «Так это шутка? Милая моя...» рисует картину какой-то «детской» (чтобы не сказать жестче) зависимости влюбленного от его неуравновешенной подруги, к тому же находящейся от него за тридевять земель. Нечто подобное знал и изображал Тургенев. Именно эта возможность «играть» любимым, проверять на нем свою власть, короче — управлять им как своим «крепостным» в отношениях Панаевой — Некрасова позднее вызовет резкую «антипанаевскую» реплику Тургенева. Кажется, что реакция его была тем сильнее, чем больше ситуация напоминала его собственную...

На «ты» они переходят во время ссылки Тургенева (за статью-некролог о Гоголе) в Спасское. Проведя полтора года вдали от столиц (с апреля 1852 по декабрь 1853 года), Тургенев по приезду в Петербург удостоился обеда, данного в его честь редакцией «Современника». На этом обеде 13 декабря 1853 года Некрасов прочел шуточные стихи, в которых объяснился в любви Тургеневу:

Я посягну на неприличность
И несколько похвальных слов.
Теперь скажу про эту личность:
Ах, не был он всегда таков!

Он был когда-то много хуже,
Но я упреков не терплю
И в этом боязливом муже
Я все решительно люблю...

Тут уместно вспомнить одно более позднее письмо Некрасова к Тургеневу, где есть рассуждение о любви: «Кстати о любви. Для меня лучшее доказательство, что я тебя люблю, заключается в том, что я почти вовсе лишен способности хвалить тебе в глаза твои сочинения и очень склонен умалять перед тобой их цену в надежде поджечь тебя на что-нибудь лучшее. Это так. Всякий любит по-своему»²².

В легком экспромте в честь Тургенева Некрасов упоминает «характер слабый», капризную брань по поводу «холеры и поноса», неумеренные похвалы всему, «что ты ни напиши», — все это достоинства сомнительные, и однако, исходя из «особенностей» некрасовской любви, можно сказать с уверенностью, что Некрасов Тургенева действительно любил.

Свой свояка...

На письмо Некрасова, посланное с дачи в Петровском парке (лето 1855 года), Тургенев, сидевший в Спасском над «Рудиным», отозвался тотчас: «Твое письмо меня и обрадовало и огорчило. Огорчило оно меня насчет твоего здоровья...» Дальше идут слова ободрения и совет: «Посмотри, ты еще много здоровяков перескрипишь. Веди только жизнь аккуратную — и не подставляй свой без того не яркий светоч дуновению страстей. Каково сказано? Обрати внимание»²³. Действительно, сказано красиво, метафорично, то есть не впрямую. Тургенев не говорит другу: «Брось А.Я., из-за нее ты сокращаешь себе жизнь», но облекает эту мысль в поэтическую оболочку. А дальше хвалит стихи, обращенные к *** (к той же Авдотье Яковлевне): «Стихи твои “К***” — просто пушкински хороши — я их тотчас на память выучил». В этом же письме Тургенев осведомляется: «А за границу ты все собираешься ехать?» Речь о поездке Некрасова за границу идет уже давно. Главная причина — болезнь: нужно проконсультироваться с тамошними врачами, подышать не петербургским туманом, а прогретым солнцем живительным воздухом Италии. Но есть и причина тайная, от друзей скрываемая: увидеть А.Я., помириться с ней. Тургенев же пока прочно осел в России, он — под надзором полиции, ему не выдают заграничного паспорта. Оба хандрят. Панаева далеко, в Европах, и Некрасов, вернувшийся с московской дачи, в начале сентября молит Боткина разделить его одиночество: «...если бы ты был так мил, что остановился бы у меня... а? Это было бы для меня праздником, а что тебе будет удобно — я ручаюсь»²⁴. Василий Петрович ждет в Москву Тургенева, чтобы вместе с ним отправиться к хандрящему Некрасову. В октябре тот снова зовет, и видно по письму, что «считает дни» с момента отъезда Панаевой: «Поверь, что мне, собственно, ты будешь несказанно приятен — уже по тому одному, что сегодня 52-ой день, как я сижу один в четырех стенах с самим собою да с книгою, лишь изредка навещаемый немногими приятелями»²⁵. Васенька Боткин откликается на

скрытую жалобу, понятно соболезнает в ответном письме: «Ты что-то захирел, брат, — теперь некому за тобой смотреть!»²⁶

Но тут ситуация в стране резко меняется. Постигшая Россию катастрофа в Крымской войне (1853—1856) и совпавшая с ней смена власти (в 1855 году на престол взошел Александр Второй) ослабили полицейскую машину, привели бюрократический аппарат в некоторое временное замешательство. 24 мая 1856 года Некрасов сообщает Тургеневу радостную новость: «Милейший Тургенев, вчера я видел Краснокутского, который мне сказал, что ты можешь явиться или прислать кого-нибудь за получением заграничного паспорта. Мой паспорт тоже готов, но я не еду покуда: два мои доктора советуют залечить здесь горло...»²⁷

Тридцативосьмилетний Тургенев, шесть лет не видевший подруги, поездку свою не откладывает и Некрасова не ждет — 21 июля отбывает в Европу на пароходе «Прусский орел». А за месяц до этого со своей дачи под Ораниенбаумом (созданной руками Панаевой и так хорошо описанной ею в мемуарах) Некрасов отсылает Тургеневу письмо, где опять затрагивает болезную для обоих тему: «За границу едем; но, думая о тебе, что-то невольно вспоминаю стихи:

Под ним струя светлей лазури,
А он, мятежный, просит бури...

Эх, голубчик! Мало что ли, тебя поломало? И каково будет уезжать? Ну, да это не мое дело. Ничего не смею говорить, потому что сам бы на твоём месте поехал».

Когда-то Белинский хотел остановить уже не слишком юного, двадцатидевятилетнего, Тургенева, устремившегося, как бабочка на огонь свечи, за Полиной Виардо. Умиравший от чахотки критик приводил тогда в письме к Тургеневу строчки из пушкинского стихотворения — о Клеопатре и безусом юноше, явно не одобряя порыв своего «молодого друга». Теперь Некрасов тоже поэтическими строчками, но уже из Лермонтова, пытается и не пытается остановить безумца. Признает в итоге, что сам такой. 21 июля, в день отплытия Тургенева за границу, друг-поэт сочинил посвященные ему приветственные и прощальные стихи:

...Ты счастлив. Ты воскреснешь вновь;
В твоей душе проснется живо
Все, чем терзает прихотливо
И награждает нас любовь...

Спустя небольшое время, 16 августа 1856 года, Некрасов, как Тургенев, начнет свое путешествие за границу; он поплывет на таком же пароходе и с тою же надеждой на встречу с любимой.

За границей

Почти год — с половины августа 1856-го до конца июня 1857-го — Некрасов проводит за границей. Это время — кульминация его отношений с Панаевой. Складываются они, как и до того, в России, непросто. В отношении Тургенева поэт, по его собственным словам, дошел до «высоты любви и веры»²⁸, в письмах он подчеркивает общность их судьбы, заклинает друга не повторять его ошибок.

Тургенев, приехав после долгой разлуки в Париж, не мог сразу найти себе место в жизни Полины Виардо и ее семьи. Он тоже метался, не находил понимания, и в переписке, как Некрасов, проводил параллель между собой и другом.

За границу Некрасов едет со страхом — это его первая поездка, он не знает языков, рядом с ним нет надежного попутчика. «Вот я наконец ПОЕХАЛ», — пишет он с дороги Тургеневу, и дальше: «К сожалению, у Видерта (попутчик, но ненадежный. — *И. Ч.*)... лихорадка, и завтра я без него пускаюсь до Вены. Нечего делать!»²⁹ Почему в Вену? Там назначена консультация со «светилом», но, как кажется, главным для него было то, что в Вене найдет он А.Я. Они встретились. Панаева пишет в «Воспоминаниях»: «Мрачное настроение духа, в котором он находился с тех пор, как заболело у него горло, исчезло. Он с любопытством осматривал город, ездил по театрам и как бы забыл, зачем приехал в Вену, так что я должна была несколько раз напоминать ему о необходимости отправиться к доктору»³⁰.

Италия, Рим так хороши, что Некрасов злится и испытывает какие-то «достоевские» чувства: «Я думаю так, что Рим есть единственная школа, куда бы должно посылать людей в первой молодости. Но мне, но людям подобным мне, я думаю, лучше вовсе не ездить сюда. Смотришь на отличное небо — и злишься, что столько лет кис в болоте, — и так далее до бесконечности. Возврат к впечатлениям моего детства стал здесь моим кошмаром... Зачем я сюда приехал!»³¹

Временами язвящее чувство обиды на судьбу, так запоздало открывшую перед ним свои богатства, разряжается в духе «пошлого фарса» — плевком на «свет божий» с высоты купола Св. Пе-

тра (позднее его соотечественник осуществит похожий плевок, но уже с башни Эйфеля). О «плевке» написано другу. Написано и еще об одном сожалении. «Полагаю, что если при гнусных условиях петербургской жизни лет семь мог я быть влюблен и счастлив, то под хорошим небом, при условии свободы и беспечности, этого чувства хватило бы на 21 год по крайней мере»³².

Дальше в письме чудесное лирическое место: «А.Я. теперь здорова, а когда она здорова, тогда трудно приискать лучшего товарища для беспечной бродячей жизни. Я не думал и не ожидал, чтоб кто-нибудь мог мне так обрадоваться, как обрадовал я эту женщину своим появлением. Должно быть, ей было очень тут солоно, или она точно меня любит больше, чем я думал. Она теперь поет и попрыгивает, как птица, и мне весело видеть на этом лице выражение постоянного довольства — выражение, которого я очень давно на нем не видал. Все это наскутит ли мне или нет, и скоро ли — не знаю. Но покуда ничего — живется»³³.

Как это напоминает «живу изрядно» и «мне весело» в уже цитированных письмах начала их любви! Авдотья Яковлевна весела, он на время забыл про болезни — и жизнь снова хороша. Некрасов настойчиво, из письма в письмо зовет друга в Рим, где собирается зимовать. Наставляет: «Не изменяй плана, разве в таком случае, если жаль будет покидать m-me В. Ну, тогда бог с тобою — увидимся в феврале — я думаю в феврале быть в Париже». Как видим, в письме появляется m-me В., а в самом конце есть приписка: «А.Я. тебя благодарит и кланяется»³⁴.

Однако в отношениях с Панаевой у Некрасова скоро наступают очередной кризис. К декабрю решение у Некрасова созрело, и он пишет Тургеневу из Рима «с высоты своего нового знания», приглашая его действовать так же: «А что же о нашем свидании? Я в это время много думал о тебе и нахожу, что тебе бы лучше приехать в Рим (то есть уехать из Парижа — от Виардо. — *И. Ч.*). ...Прибавлю еще, что благодетельная сила этого неба и воздуха точно не ФРАЗА. Я сам черт знает в какой ломке был и теперь еще не совсем угомонился, — и если держусь, то убежден, что держит меня благодать воздуха и пр. Впрочем, я уж знаю, что сделаю; советую тебе выяснить и решить — легче будет»³⁵.

В декабрьских письмах Некрасова снова и снова звучит сопоставление своего положения с тургеневским:

«Желаю, желаю, чтоб твое леченье (пузырь) шло хорошо. Дела сердечные — бог с ними! Когда же мы угомоним сердечные тревоги? Ведь ты уж сед, а я плешив!..»³⁶

«Жаль мне тебя, Тургенев, но посоветовать ничего не умею. Знаю я, что значит взволнованное бездействие — все понимаю. Оба мы равно жалки в этом отношении»³⁷.

В январе 1857-го, оставив Авдотью Яковлевну в Риме, Некрасов едет к Тургеневу в Париж.

В каком виде застанет он приятеля? Вот строчки из тургеневского письма Марии Николаевне Толстой, написанного примерно в это время (6 января 1857): «Когда Вы меня знали, я еще мечтал о счастье, не хотел расстаться с надеждой; теперь я окончательно махнул на все это рукой»³⁸. Брату Марии Николаевны, Льву Толстому, в это же время он пишет, словно разъясняя, почему не может быть счастлив: «Кстати, что за нелепые слухи распространяются у вас! Муж ее (Полины Виардо. — *И.Ч.*) здоров как нельзя лучше, и я столь же далек от свадьбы — сколь, напр., — Вы. Но я люблю ее больше, чем когда-либо и больше чем кого-нибудь на свете. Это верно»³⁹.

Некрасов пробыл в тот раз в Париже недолго, до середины февраля. Он вернулся в Рим, объясняя это желанием «посмотреть там Пасху». Его отъезд был внезапным⁴⁰, и, вполне возможно, что он хотел поскорее увидеть Панаеву. И снова перемирие в отношениях, которому, как кажется, не желая того, «собственным примером» поспособствовал друг. Вернувшись из Парижа, Некрасов обращается к Тургеневу с умиротворенным письмом:

«С твоей точки зрения, светло и кротко любящей, я должен быть счастлив, да признаться, и с своей очень доволен. Вчера гулял на лугу, свежо зеленеющем, в вилле Боргезе и собирал полевые цветы! На душе хорошо»⁴¹. В чьей компании гулял на вилле Боргезе и с кем вместе собирал там цветы, другу можно не объяснять, тем более что дальше речь идет как раз о спутнице: «Я очень обрадовал А.Я., которая, кажется, догадалась, что я имел мысль от нее удрать. Нет, сердцу нельзя и не должно воевать против женщины, с которой столько изжито, особенно, когда она, бедная, говорит ПАРДОН»⁴².

Итак, Некрасов снова «при Панаевой», вместе они отправились в Неаполь, где, по словам А.Я, он «настолько почувствовал себя хорошо, что в компании русских знакомых... взобрался на Везувий, на самый кратер»⁴³.

Вместе с Авдотьей Яковлевной Некрасов вторично едет в Париж. В день приезда в Париж, 5 мая 1857 года, Некрасов пишет большое исповедальное письмо молодому Льву Толстому, им открытому писателю (опубликовал в «Современнике» его первую

повесть «Детство»), любимому им человеку, «ясному соколу», как он мысленно его называет. Есть в письме большой пассаж о «парижском друге»: «Тургенев просветлел, что Вам будет приятно узнать. Болезнь его не мучит, другие дела, важные для него, идут, должно быть, хорошо». Дальше следует удивительное признание, правда, главная часть его, по обыкновению, отсутствует: «Я так его люблю, что, когда об нем заговорю, то всегда чувствую желание похвалить его как-нибудь, а бывало — когда-нибудь расскажу Вам историю моих внутренних отношений к нему».

И вот, наконец, то, что замыкает письмо и дает силу рассуждениям о любви в его начале: «...На днях мы как-то заговорили о любви — он мне сказал: “Я так и теперь еще, через 15 лет, люблю эту женщину, что готов по ее приказанию плясать на крыше нагишом, выкрашенный желтой краской!” Это было сказано так невзначай и искренно, что у меня любви к нему прибавилось...»

Представляется, что это некрасовское письмо было написано в самый пик любви поэта к Панаевой, в момент ее кульминации, совпавшей (случайно ли?) с пиком дружеских отношений с Тургеневым⁴⁴. То и другое оборвалось как-то сразу, катастрофически быстро и непоправимо.

Любовная лодка разбилась...

Вернувшись в Петербург из почти годового путешествия, Некрасов в конце июня 1857 года посылает Тургеневу отчаянное письмо. Начинается оно так: «Я прибыл на дачу близ Петергофа (нанятую для меня Васильем). Я поселился на даче с моей дамой и с Панаевым, которого болезнь подломила». Дама, с которой поселился Некрасов, явно не Панаева. Настроение свое поэт описывает следующей фразой: «В день двадцать раз приходит мне на ум пистолет». (Любопытно, что перед заграничной поездкой и тоже в момент отсутствия Авдотьи Яковлевны Некрасов признавался в письме Тургеневу, что смотрит на «потолочные крюки».) Далее следует «исповедь сердца»: «Я ужасно рад, что ты чувствуешь желание работать, рад за тебя. Но смотри — обдумай, ехать ли тебе в Париж. Вспомни, как ты трудно отрывался, и зимой еще, что есть предел всякой силе. Право, и у меня ее было довольно. Никогда я не думал, что так сломясь душевно, а сломился».

Не желаю тебе ничего подобного. Конечно, ты от этого далек, но все не худо вовремя взяться за ум. Горе, стыд, тьма и безумие — этими словами я еще не совсем полно обозначу мое душевное со-

стояние, а как я его себе устроил? Я вздумал шутить с огнем и пошутил через меру. Год тому назад было еще ничего — я мог спастись, а теперь. Приезжай сюда, не заезжая в Париж»⁴⁵.

Трудно понять, что произошло, почему они снова оказались врозь, почему Некрасов в таком отчаянии. Кроме того, что и он, и она были наделены неуравновешенными, вспыльчивыми характеристиками, у обоих к этому времени накопилось много обид и взаимных претензий.

К тому же были и другие обстоятельства. В начале июня 1857 года Некрасов ездил в Лондон, чтобы обелить себя перед Герценом, но тот через Тургенева передал свой отказ его принять. В глазах Герцена, а следовательно, и всех его друзей, Некрасов был «мошенником» и «вором» — в связи с делом об огаревском наследстве. В дело это была замешана Авдотья Яковлевна, и до сих пор не ясна мера вины обоих в присвоении огаревских денег⁴⁶.

А Тургенев в сентябре этого же «кризисного» года, утешая друга, сравнивает себя и его с утопающими: «Лишь бы выкарабкаться на берег, а там еще, быть может, ноги послужат». И еще раз, в самом конце: «Итак, до свиданья — будь здоров, это главное — авось мы еще не утонем. Твой Ив. Тургенев»⁴⁷.

Конец

Шестидесятые годы были роковыми и для дружбы Некрасова и Тургенева. В 1860 году Тургенев навсегда порывает с другом и уходит из «Современка».

Личная жизнь Тургенева к этому времени упорядочивается. Да, он продолжает сидеть «на краешке чужого гнезда», как написал когда-то Некрасову, но он перестает метаться и делает окончательный выбор — остается с Полиной Виардо и ее семьей⁴⁸. Вот тот берег, куда его выбросило волной и который он благословил.

О феномене «любовного безумия»

Дадим слово героям этого эссе. В 1860 году Некрасов пишет большое письмо своему молодому другу и сотруднику Добролюбову, лечившемуся от неизлечимой чахотки в Швейцарии (бедный, он умрет через год, уже в России). В письме большой кусок об Авдотье Яковлевне, которую Добролюбов (как кажется, тайно в нее влюбленный) может встретить за границей: «...Не желал бы я, однако, да и не могу стать вовсе ей чуждым. Странное дело! Без

сомнения, наиболее зла сделала мне эта женщина, а я только минутами на нее могу сердиться. Нет злости серьезной, нет даже спокойного презрения. Это, что ли, любовь? Черт бы ее взял! Когда же она умрет! Я начинаю злиться. Сколько у меня было души, страсти, характера и нравственной силы — все этой женщине я отдал, все она взяла, не поняв (в пору, по крайней мере), что таких вещей даром не берут, — вот теперь и черт знает к чему все пришло. Ну, да будет»⁴⁹.

В этих рассуждениях — кардинальное отличие Некрасова от Тургенева. Тот «отдал» и не ждет ничего назад, он отдал — даром и готов отдавать еще и еще. Некрасову же кажется, что за его любовь женщина должна чем-то заплатить... Если додумать эту мысль, то приходишь к выводу, что поэт не оценил в полной мере той жертвы, которую принесла для него А.Я. Ее положение в обществе вследствие сближения с ним было очень щекотливым и двусмысленным — недаром в своей книге она, как бы между прочим, говорит, что в конце сороковых годов, стараясь уйти от сплетен, перестала посещать дома своих друзей и знакомых, а в сохранившемся ее письме к Некрасову (1855 год) читаем: «Все, что близко ко мне, все меня презирало и презирает»⁵⁰. Да и не знаем мы, чем она уж так провинилась перед поэтом, донимавшим ее ревностью, мрачной хандрой и упреками...⁵¹

Но важнее здесь другое: Некрасов в письме в отчаянии констатирует, что эту женщину, несмотря на все доводы разума, он продолжает любить.

Незадолго до смерти Некрасова будет опубликовано стихотворение «Слезы и нервы» (без подписи), написанное в начале 1860-х годов, где есть такие строчки:

И, увидав себя в трюмо,
В лице своем читает скуку
И рабства темное клеймо...

Вот оно — нужное слово: *рабство*. Оно точно совпадает с характеристикой, данной Тургеневым отношениям Некрасова — Панаевой: Панаева «...владеет им как *своим крепостным человеком*. И хоть бы он был ослеплен на ее счет! И то — нет»⁵² (курсив наш. — *И. Ч.*).

Важно, что Тургенев пишет это в письме к Марии Николаевне Толстой, женщине совсем иного, нежели Панаева, склада, закончившей свои дни в монастыре. Мог бы он написать подобное Полине Виардо? Сдается, что нет. Слишком близок портрет к самой

Полине. Слишком похожи отношения — его и Виардо, хотя его «рабство» и добровольное (вспомним: «готов по ее приказанию плясать на крыше нагишом, выкрашенный желтой краской!»).

В произведениях Тургенева подобного рода отношения будут воспроизведены не единожды, и всегда «неправильной» женщины, любовь к которой, как в омут, затягивает человека, противостоит образ чистый, ангельски светлый, близкий и понятный герою⁵³. Но вот поди ж ты! Дьяволица или, скажем так, женщина не похожая на остальных, чужая, осознающая свою власть, — приходит и берет героя.

Любовь «овладевает человеком без спроса, внезапно, против его воли — ни дать ни взять холера или лихорадка... Подцепит его, голубчика, как коршун цыпленка, и понесет его куда угодно, как он там ни бейся и не упирайся» (из повести «Переписка», 1856).

Где можно встретить нечто подобное, каков, так сказать, «прототип» этих отношений? Сам Тургенев, вернее его персонаж из «Переписки», отсылает нас к немецким сказкам, где «рыцари впадают часто в подобное оцепенение». Мне приходят в голову «влюбленные безумцы» — меджнуны из персидских сказаний.

Так что ж, Авдотья Панаева и Полина Виардо именно такие жесткие и властолюбивые хищницы? Думается, что нет, ведь даже Некрасов, порвавший с Панаевой и склонный во многом ее обвинять, в стихах говорит, что она, «как всегда, стыдлива», что она «потупит очи молчаливо»... Не вяжется с образом ястреба...

А у Тургенева в одном из последних его шедевров, повести «После смерти (Клара Милич)» (1883), дается «код» к истории его любви, причем героиня, наделенная чертами той самой «неправильной» женщины, при более близком рассмотрении совмещает в себе черты полярные: она наивная дикарка и актриса, смелая и робкая, некрасивая и прекрасная, чужая — но ставшая герою близкой и нужной (хотя и в мистической форме, после смерти). Как много в ней от его возлюбленной!

«Оно его беспокоило, это чтение; оно казалось ему резким, негармоническим... Оно как будто нарушало что-то в нем, являлось каким-то насилием».

«А эта черномазая, смуглая, с грубыми волосами, с усиками на губе, она, наверно, недобрая, взбалмошная... “Цыганка” (Аратов не мог придумать худшего выражения), — что она ему?

И между тем Аратов не в силах был выкинуть из головы своей эту черномазую цыганку, — пение и чтение и самая наружность которой ему не нравились».

«Неподвижные черты с их властительным выражением»...

«И так было это лицо прекрасно»

«Горда — как сам сатана — неприступна!»

«Не красавица... а какое выразительное лицо! ...Я такого лица еще не встречал. И талант у ней есть...»

«Ты победила... Возьми же меня! Ведь я твой — и ты моя!»

Завершу эту часть словами Тургенева: «Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо».

Послесловие: о счастье

Осенью 1873 года старинный друг Тургенева и его «протезе» поэт Яков Полонский написал ему в Париж из Петербурга: «Некрасов все еще на охоте в Чудове — он на охоту ездит со своей Зинаидой Николаевной. Эта Зинаида очень милая и симпатичная блондинка, радушная, приветливая, без всяких ужимок, — и говорят, страстная охотница, т.е. ездит на охоту и хорошо стреляет». А далее следует крутой логический вираж и методом индукции — от частного к общему — Полонский приходит к умозаключению: «Изо всех двуногих существ, мною встреченных на земле, положительно я никого не знаю счастливее Некрасова. Все ему удалось — и слава, и деньги, и любовь, и труд, и свобода. Надоест Зинаида — бросит и возьмет другую, а жаль, если бросит»⁵⁴.

Тургенев с ответом не замедлил, по поводу Некрасова, с которым уже много лет отношений не поддерживает, написал так: «Ты называешь его УДАЧНИКОМ; быть может. Не желал бы я только быть в коже этого удачника»⁵⁵.

Тяжело судить чужую жизнь и тяжело подводить итоги чужой жизни. Ведь и о своей часто судишь несправедливо, поспешно, под влиянием дурных мыслей.

В такой «нехороший» час Тургенев выписывает для Полонского несколько строк из своего дневника: «...Полночь. Сижу я опять за своим столом; внизу бедная моя приятельница что-то поет своим совершенно разбитым голосом, а у меня на душе темнее тем-

ной ночи...». В продолжении письма И.С. пишет: «Ты забываешь, что мне 59-й, а ей 56-й год, не только она не может петь — но при открытии того театра, который ты так красиво описываешь, ей, той певице, которая некогда создала Фидес в “Пророке”, даже места не прислали: к чему? Ведь от нее уже давно ждать нечего... А ты говоришь о “лучах славы”, о “чарах пения”... Душа моя, мы оба — два черепка давно разбитого сосуда... Ты можешь теперь понять, как на меня подействовали твои стихи. (Прошу тебя, однако, истребить это письмо)»⁵⁶.

Удивительно, но в этом письме, написанном в упадке духа, мне почудились отголоски счастья. Письмо явно навеяно обидой — не за себя, за подругу, великую певицу, которую новые поколения не знают, не слышали, не зовут на свои празднества. Всей своей жизнью и прошедшей через нее любовью Тургенев заслужил право сказать о себе и о ней: «...мы оба — два черепка давно разбитого сосуда». И пусть эта мысль черна — она навеяна полночной тьмой, — главное же в этой фразе — объединение себя и любимой в одно целое, «мы оба». И просьба об уничтожении письма — тоже из страха за подругу, не дай бог, люди узнают об ее унижении...

Темные тоскливые мысли — кого ночью они не посещают?

Другое дело, когда, работая над повестью и размышляя над своей судьбой, вкладываешь в уста близкого тебе персонажа слова: «Я счастлив... счастлив». А именно их произносит Аратов, герой предсмертного тургеневского произведения «Клара Милич».

Примечания

- ¹ «Мемориал» — записи Тургенева о памятных событиях за каждый год начиная с 1830 по 1852 г.
- ² Мемориал // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения: В 15 т. Т. 15. С. 201.
- ³ Панаева А. Воспоминания. М., 2002. С. 103.
- ⁴ Там же. С. 99.
- ⁵ Переписка И.С. Тургенева: В 2 т. М., 1986. Т. 1. Предисловие.
- ⁶ Панаева А. Указ. соч. С. 101.
- ⁷ Там же, примеч.
- ⁸ Здесь и далее стихотворения Н.А. Некрасова приведены по изданию: Некрасов Н.А. Сочинения: В 3 т. М., 1959.
- ⁹ Речь идет о первом появлении Полины Виардо на петербургской сцене в 1843 году.
- ¹⁰ Опера «Тамплиер» Отто Николаи, которую Тургенев, по-видимому, слушал вместе с Виардо в Петербурге в новогоднюю ночь.
- ¹¹ Мемориал. С. 202.
- ¹² Там же. С. 203.

- ¹³ «Несколько дней в Пиренеях» — оборванное на полуслове начало очерка, где говорится только о путешествии с Н.Сатиным и В. Боткиным до испанской границы, см.: *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения. Т. 1. С. 452—453.
- ¹⁴ Опираюсь на строки «И долгую борьбу с самим собою, и не убитую борьбою,/ Но с каждым днем сильней кипевшую любовь» («Да, наша жизнь текла мятечно...», 1850).
- ¹⁵ К. Чуковский относит уход Панаевой к Некрасову к более позднему времени — к 1848 году, что плохо согласуется с датой рождения их ребенка (приблизительно 1847—1848 год; см. пометку Некрасова на полях стихотворения «Поражена потерей невозвратной...»: «Умер первый мой сын — младенцем — в 1848 г.»).
- ¹⁶ Переписка И.С. Тургенева. Т. 1. С. 137.
- ¹⁷ Речь идет о стихотворении «Еду ли ночью по улице темной...».
- ¹⁸ Переписка Н.А. Некрасова: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 376.
- ¹⁹ Переписка И.С. Тургенева. Т. 1. С. 93.
- ²⁰ Сам Тургенев свой отъезд из России был склонен объяснять желанием увидеть на расстоянии «своего врага» — крепостное право — и дать ему бой. Это продолжалось более трех лет и протекало вблизи Полины Виардо.
- ²¹ Переписка Н.А. Некрасова. Т. 1. С. 386.
- ²² Там же. С. 429.
- ²³ Переписка И.С. Тургенева. Т. 1. С. 111.
- ²⁴ Переписка Н.А. Некрасова. Т. 1. С. 181.
- ²⁵ Там же. С. 203.
- ²⁶ Там же. С. 205.
- ²⁷ Переписка И.С. Тургенева. Т. 1. С. 118.
- ²⁸ Переписка Н.А. Некрасова. Т. 1. С. 453.
- ²⁹ Там же. С. 448—449.
- ³⁰ *Панаева А.* Указ. соч. С. 268.
- ³¹ Переписка Н.А. Некрасова. Т. 1. С. 451—452 (из письма Тургеневу в октябре 1856 года, Рим).
- ³² Там же. С. 449.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же. С. 452—453.
- ³⁵ Там же. С. 462.
- ³⁶ Переписка И.С. Тургенева. Т. 1. С. 125.
- ³⁷ Там же. С. 127.
- ³⁸ *Тургенев И.С.* Собрание сочинений и писем: В 12 т. М., 1958. Т. 12. С. 254.
- ³⁹ Там же. С. 262.
- ⁴⁰ «Некрасов был здесь и внезапно ускакал в Рим»; из письма Тургенева Боткину, 1 марта 1857 г. (Там же. С. 270).
- ⁴¹ Переписка Н.А. Некрасова. Т. 1. С. 464.
- ⁴² Там же. С. 465.
- ⁴³ *Панаева А.* Указ. соч. С. 269.
- ⁴⁴ Некрасов в мае 1857 года пишет уехавшему в Лондон Тургеневу: «Будь весел, голубчик. Глажу тебя по седой головке. Без тебя, брат, как-то хуже живется» (Переписка Н.А. Некрасова. Т. 1. С. 471).

- ⁴⁵ Переписка Н.А. Некрасова. Т. 1. С. 474–476.
- ⁴⁶ См.: *Черняк Я.З.* Спор об огаревских деньгах. М., 2004. В 1860 году закончился суд, по которому А. Панаева и ее поделщик должны были возместить Огареву присвоенные ими деньги.
- ⁴⁷ Переписка И.С. Тургенева. Т. 1. С. 132.
- ⁴⁸ В 1863 году начинается самый «благословенный» период жизни Тургенева, поселившегося вместе с семейством певицы в Баден-Бадене.
- ⁴⁹ Переписка Н.А. Некрасова. Т. 1. С. 351.
- ⁵⁰ Там же. С. 338.
- ⁵¹ Подозреваю, что Некрасов винит Панаеву в том, что та вовлекла его в дело М.Л. Огаревой, плохо для них обоих кончившееся.
- ⁵² *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 3. С. 127–129.
- ⁵³ В «После смерти» черномазой, смелой и «неправильной» Кларе противостоит образ умершей матери героя — «голубки», кроткого нрава.
- ⁵⁴ Переписка И.С. Тургенева. Т. 2. С. 462.
- ⁵⁵ Там же. С. 463.
- ⁵⁶ Там же. С. 483.

Б.Н. Голубицкий

Орел,
Орловский государственный
академический театр
им. И.С. Тургенева

«Отцы и дети. Роман»

Известно, что первые читатели романа «Отцы и дети» были ошеломлены фигурой Базарова, настолько она была неожиданной и новой. А сегодня она вряд ли кого удивляет. Современники Тургенева воспринимали этот образ совсем иначе, болезненно остро, и отношение к нему менялось и в последние два десятилетия жизни писателя, и в последующие годы. Мнения были полярными. Каждое поколение находило свой повод для обиды — и отцы, и дети. Поразительно точно определил это П.В. Анненков в письме к Тургеневу: «...кинуть в публику нечто вроде нравственного масштаба, на который все себя примеривают, ругаясь на градусы, показываемые масштабом, и равно злясь, когда градус мал и когда велик...»¹ Сколько споров, сколько толкований, характеристик, критических исследований было посвящено Базарову — основному нерву романа. Не всегда правдивых, написанных подчас в угоду правящей идеологии. В нем видели передового революционного деятеля, опередившего свое время. Лишнего человека, обреченного на нелепую смерть.

Уже полтора столетия роман поворачивается разными сторонами. То отцы правы, а дети виноваты, то наоборот. И это неизбежно для объективного метода И.С. Тургенева, полученного им в наследство от А.С. Пушкина, главного его Учителя. И трудно понять, на чьей стороне он сам.

Вечная тема, провидчески угаданная Тургеневым и воплощенная в романе, отзывается в каждом новом времени по-своему и удивительно современно. Именно отношение к Базарову определяет тот или иной ее поворот.

А чем интересен Базаров сегодня? Как он понимается в контексте нашей, совсем непохожей на те прежние далекие времена жизни? Ответ на этот вопрос и отношение к Базарову — ключ к современному прочтению тургеневского произведения.

Иван Сергеевич писал в июне 1862 года из Спасского о своих «Отцах и детях», что эта повесть попала в настоящий момент нашей жизни, точно масло на огонь, точно нарочно ее подогнали... в самый раз.

Вот так же прицельно роман попадает в самую сердцевину сегодняшней жизни. Недаром многие театры обращаются к нему в последние сезоны. Резкая смена поколений происходит во всех сферах — политической, общественной, социальной. Время перемен, изменения в государственном строе, приход молодых руководителей после стольких лет застоя и геронтократии. Все эти процессы болезненно обострились. И снова «Отцы и дети» — в самый раз!

При переносе романа на сцену перед театром сразу возникает выбор инсценировки. В нашем распоряжении их было несколько, написанных в разные времена. На большинстве из них — печать идеологических привязанностей либо хрестоматийно-школьного подхода к материалу романа. Мы отдали предпочте-



Спектакль Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева «Отцы и дети. Роман». Разговор Базарова с Аркадием. 2008

ние инсценировке известного современного режиссера А.Я. Шапиро, которую он сделал для собственного спектакля. Ее отмечает стремление к объективному пониманию событий и характеров романа. Это близко Тургеневу и дает другим режиссерам возможность внести свое видение.

Кого ни спросишь: «Какова тема романа?» — ответ всегда скор и незамедлителен: «Конечно отцы и дети! Их конфликт, их противостояние». На первый взгляд, так оно и есть. Тема вынесена в заглавие. Само название формирует тему. Многие произведения мировой литературы затрагивают эту проблему. «Война и мир», например. Однако там она решается совсем иначе. При более пристальном рассмотрении и приближении темы романа к нашей жизни притягивает и волнует не просто противопоставление поколений «отцов» и «детей», но отчетливо изображенный Тургеневым момент, когда разрываются временные, человеческие связи. Человечеству свойственна непрерывность духовного развития, преемственность, естественное течение времени. «Распалась дней связующая нить», — говорит Гамлет. Роман написан в пореформенную эпоху, когда эта распадающаяся связь времен проходила по каждому человеку и поколению. Но Тургенев выбирает в герои Базарова, который размашисто и смело разрывает связующие времена нити, — нигилиста, делающего это последовательно и сознательно с каким-то наслаждением, садистским упорством.

Гамлет — фигура трагическая, он ощущает себя звеном, соединяющим разрывающиеся времена. «Зачем я избран, чтобы их соединить?» — восклицает он. А для Базарова главная цель — место расчистить, а затем уже строить. Он одарен энергией и волей. На перепутье чувств и мыслей не знает, куда направить вложенные в него природой силы. Не склоняется ни перед какими авторитетами, не принимает ни один принцип на веру. Натура самолюбивая, мятущаяся, он сознает, что может многое в этой жизни совершить. И восстает против корневых, естественных человеческих установок, против всего, на чем держится людское сообщество. Бесцеремонно и резко отрицает любовь, поэзию, красоту природы, родительские связи. Он отмахивается от традиций и заветов. Ему важно разрушить. Идеи эти весьма заразительны. И юный домашний мальчик — «ручной» Аркадий Кирсанов — искренне и безоглядно попадает под их воздействие. И не он один! Последователей у Базарова немало как в столицах, так и в провинции. Беспринципный Ситников легко становится его учеником, а эмансипированная феминистка Кукшина признает авторитет ни-

гиллиста и также готова следовать за ним. Даже независимую Одинцову привлекает обаяние личности и идей Базарова.

И.С. Тургенев сознавал притягательную силу всеобщего отрицания и его печальные последствия для людей разных воззрений. Именно такой поворот узловой темы романа кажется мне необычайно современным. То, что мы наблюдаем в нашей повседневной жизни в любой сфере деятельности, и есть чистый нигилизм. Пересмотр духовных ценностей, отказ от предшествующего опыта, традиций, заповедей. Семья, человеческие привязанности, — все подвергается сомнению или отвергается как ненужное. Исчезает уважение к языку. Рвется связь времен живая, а ведь она — в людях, во взаимоотношениях поколений. И как результат — то состояние духа, в котором мы пребываем. Весьма заметен этот разрыв в сфере искусства. Традиционные формы объявляются устаревшими — будь то система Станиславского или русский репертуарный театр...

Нигилизм в правовой сфере достиг чудовищных размеров. Закон, похоже, никому теперь не писан.

Тургенев проводит своего героя Базарова по кругам жизненных испытаний. Отвергая любовь, Базаров неистово влюбляется



Сцена из спектакля Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева «Отцы и дети. Роман». 2008

в Одинцову. Стесняясь и сторонясь сыновних чувств, он обнаруживает в себе сильную привязанность к родительскому дому, к отцу. В минуту тяжелого душевного смятения перед дуэлью с Павлом Петровичем он словно вызывает дух отца, обращается к нему с последним посланием, правда, неотправленным. Резко разрывая отношения с Аркадием, он явно сожалеет о прерванной дружбе. «Ты прощаешься, Евгений, и у тебя нет других слов для меня? — Есть другие слова, птенчик, только я их не выскажу. Не хочу рассиропиться».

Базаров переживает трагическую любовь, открывает в себе сердечное воображение, зависимость от простых, обычных законов человеческой жизни, свою причастность к естественным заботам, страданиям и радостям. И перед ранней смертью его настигает горькое прозрение.

Противники романа утверждали, что, придумав нигилиста Базарова, Тургенев не знал, что с ним делать дальше, и потому вынужден был его убить. Это не так. Это абсолютное непонимание величия авторского замысла, стройного, ясного и художественно выверенного. Тургенев, когда писал в Спасском сцену смерти своего молодого героя, «отклонял голову, чтобы слезы не капали на рукопись».

Его Базаров, при всей мощности характера и сил, духовных и физических, не выдержал испытаний судьбы. Разрывать связующие времена нити небезопасно для самого терминатора. Этот богатырский замах на жизнь стоил ему жизни.

Как Гамлет погибает от царапины, нанесенной отравленной шпагой, так и его антипод Базаров гибнет от легкой ранки после неосторожного пореза при вскрытии трупа. Почти на каждой репетиции прослеживались аналогии с шекспировской трагедией. Такова, например, сцена с Фенечкой в саду: она с охапкой цветов, перебирает мокрые от росы розы, как Офелия, а Базаров с книгой, как Гамлет; и ее вопрос: «Что это вы с книгой?» Или — сцена с Аркадием на стогу, где анти-Гамлет Базаров формулирует свои основные жизненные принципы, — параллель сцене Горацио и Гамлета.

В поиске материальной, вещественной среды спектакля очень помогал сам автор. В романе есть описание галереи в имении Одинцовой, строительство которой задумал и не успел завершить ее покойный муж. В ней предполагалось разместить античные статуи. Ниши для них сохранились. Успели привезти только одну статую — аллегория Молчания, поставили было, да дворовые

мальчишки отбили ей нос. Так она очутилась в углу сарая, брошенная в тряпье и соломе. Анна Сергеевна не спешит осуществить замысел супруга. Зримый образ разрыва связи времен. В этом греческом портике любят бывать Катя и Аркадий, здесь происходит их решительное объяснение.

Художник Б.И. Голодницкий по-своему воспринял эту авторскую подсказку и предложил такое решение пространства: галерею ниш-беседок, увитых зеленью. Они подвижны и создают различные конфигурации и соединения, легко передвигаясь по сценическому планшету. Собранные в одном углу, они становятся комнатой в доме Кукшиной. (Кстати, в инсценировке этой сцены нет. Частично диалоги были перенесены А.Я. Шапиро в эпизод губернаторского бала, что, на мой взгляд, нарушало органику поведения персонажей. Разнузданный шабаш или, по определению Аркадия, бедлам этой сцены визита к Кукшиной, участие в ней Базарова и Аркадия, которых привел сюда Ситников, дает возможность ощутить непосредственно тот нравственный беспредел — следствие нигилизма в сфере человеческих отношений.)

Вытянутые по диагонали в одну линию, беседки передают атмосферу богатой усадьбы Одинцовой. Они же преобразуются в стол, за которым принимают долгожданных гостей в имении Кирсановых, а поваленные с грохотом в финале спектакля, они ассоциируются с надгробьями. И еще одна образная деталь оформления, быть может основная — металлическая решетчатая полусфера, покрытая молодыми побегими: она становится то огромным стогом, на вершину которого взбираются Аркадий и Базаров, то, взлетая ввысь, — инопланетным кораблем или огромным медицинским светильником, распространяющим вокруг холод неизбежности, необратимой угрозы. Или вдруг вспыхивает, загорается огнями в сцене гибели Базарова, когда он, качнув эту махину, исчезает в небытие. Все это придает происходящему вневременное, космическое звучание. Эпизоды спектакля не скованы бытовыми реалиями.

Особое место в нашей постановке занимает персонаж по имени Петр. В инсценировке он — вольнонаемный слуга в доме Кирсановых. Петр быстро сходится с Базаровым, становится его помощником. В спектакле этот персонаж участвует в очень многих эпизодах — в доме у Кукшиной, на балу у губернатора, в доме у Базаровых. Нам хотелось более подробно представить взаимоотношения героев, и прежде всего Базарова, с народом. И они, эти отношения, весьма непросты и неоднозначны. Петр то с любо-

пытством следует за Базаровым, становясь его оруженосцем, то открыто выражает свое несогласие с ним. Именно к Петру апеллирует Евгений во время спора с Павлом Петровичем о народе — и Петр на его стороне. А в сцене дуэли трусливое поведение Петра, его нежелание быть свидетелем поединка привносит комедийный снижающий оттенок всей этой возвышенной глупости, каковой является дуэль. Тот же Петр трогательно, понимающе замерев в почтительном поклоне, словно извиняется перед родителями Базарова за его безобразный скоропалительный отъезд из отчего дома. Словом, Петр в спектакле — своеобразное отражение поступков основных героев в глазах людей простого сословия, о чьем будущем все они пекутся и размышляют. Такому решению этого собирательного образа способствовала внутренняя авторская ирония, пронизывающая роман и придающая происходящему в нем объем и глубину.

Нередко взаимоотношения Павла Петровича Кирсанова и Базарова трактуют как конфликт старого аристократа-консерватора и молодого дерзкого нигилиста, дурно воспитанного и плохо влияющего на Аркадия. Подобное противостояние вряд ли может привести к дуэли, к желанию физического уничтожения друг друга. Не проще ли было отказать Базарову, предложить ему покинуть кирсановский дом. Да и не такой уж он консерватор старой закалки — старший Кирсанов. Он искренне принимает все хозяйственные нововведения брата, поддерживает его начинания, обсуждает насущные заботы. Действие происходит накануне реформ. И братья Кирсановы приемлют грядущие перемены, предугадывают все их возможные противоречия. Само присутствие Базарова, его поведение, его жизненная философия оскорбляют нравственное чувство Павла Петровича. История с Фенечкой становится последней каплей, переполнившей чашу его терпения. Он борется за счастье своего брата Николая и за племянника. Аркадий — единственная надежда этой семьи. Битва за Аркадия, попытка защитить его от пагубного базаровского влияния и есть основной стержень существования Павла Петровича. Вот почему, став свидетелем утренней сцены в беседке между Базаровым и Фенечкой, Павел Петрович часа два спустя является к Базарову с вызовом на дуэль. Кирсанов не видит другого способа избавиться от вездесущего нигилиста. Он предупреждает, что намерен драться серьезно.

Некоторые исследователи романа считают его кульминацией свидание Базарова с Одинцовой. Для меня же таковой является

сцена поединка. После нее события приобретают стремительный и необратимый характер. Несмотря на иронический подтекст, издевательское комикование Базарова, и он стреляется всерьез. Бывший офицер, опытный дуэлянт, Павел Петрович стреляет мимо или промахивается: дрожит рука от ненависти. А впервые в жизни стреляющий из дуэльного пистолета Базаров, не целясь, попадает противнику в ногу.

Раненый Павел Петрович будто прозревает, признаваясь брату, что, возможно, Базаров в чем-то прав.

А сам Евгений после объяснения с Одинцовой, потерпев любовную катастрофу, устремляется в отчий дом. И вот перед нами уездный лекарь, увлеченно практикующий. Он погружается в докторское дело с присущей ему энергией. И в этой безоглядности таится его собственная погибель. «Хочется возиться с людьми, хоть и ругать их, но возиться». Трагическая сущность анти-Гамлета всецело проявляется в его кипучей богатырской деятельности. Надломленный любовным крушением, он, отрицавший сердечное чувство к женщине, становится его жертвой. Кажется, что он ищет смерти, играет с опасностью: ведь в уезде холера и тиф, а он практики ради анатомирует труп без необходимых инструментов и санитарии. Он словно бросает вызов. Или все, или ничего — таков его девиз теперь.

В финальных сценах спектакля мы не стремились передать процесс физического умирания героя, так подробно изложенный автором. Мы хотели показать новую духовную суть героя, его прозрение. Он готов принять даже веру родителей. Он призывает Одинцову, чтобы на краю жизни признаться ей в любви, просит позаботиться о безутешных стариках своих. «Красные собаки» предсмертного бреда не победили богатырский дух Базарова. Он уходит из жизни и из спектакля достойно и мужественно.

Наш спектакль «Отцы и дети. Роман» посвящен 190-летию со дня рождения писателя. Это десятое обращение к его наследию за последние два десятилетия существования на родине классика театрального Дома Тургенева. На трех сценах театра живут одновременно шесть постановок по произведениям нашего главного Автора. Общение с ним длится без малого полтора столетия. На орловских подмостках были поставлены все пьесы Тургенева, многие романы и повести. Причем одно и то же название возникало в репертуаре несколько раз. Так было и с романом «Отцы и дети». В 1933 году его сценическая версия называлась «Евгений Базаров». Памятна постановка 1949 года — постановлением Со-

вета министров СССР 26 апреля этого года театру было присвоено имя великого земляка. Премьера «Отцов и детей» открывала новое здание театра, возведенное в разрушенном войной городе всего через четыре сезона после Победы. И вот спустя шесть десятилетий название тургеневского романа снова на афише.

Именно этот роман подсказал направление и концепцию VII Международного театрального фестиваля «Русская классика. Отцы и дети», который проходил в Орле в ноябре 2008 года на основной и малой сценах Орловского академического, определил его главные акценты: традиции мастерства и поиски современного сценического языка, взаимоотношения поколений — режиссерских и актерских — в контексте сегодняшнего театрального времени, сохранение корневых черт русской театральной школы.

Афиша собрала классических авторов от Пушкина до Чехова и Куприна. Вечная проблема, заключенная в названии этого праздничного смотра, проступала в каждом спектакле, в их сцеплении и последовательности.

Первые фестивальные вечера были отданы «детям»: московский театр «Студия театрального искусства» под руководством Сергея Женовача представил свою дебютную работу «Захудалый род» (Н.С. Лесков), обнаружив глубину подхода и хорошую традиционность в прочтении классического текста. А завершил фестиваль спектакль старейшего Малого театра «Правда — хорошо, а счастье лучше» (режиссер С. Женовач), в котором опыт мастеров ярко и обаятельно соединился с задором и остротой восприятия жизни молодости.

Сугубо театральный срез обнажил тенденции в самом способе существования сценических коллективов, во взаимоотношениях с традициями.

Спектакль «Отцы и дети. Роман» стал, по мнению ведущих российских критиков, одним из главных сюжетов и событий возрожденного праздничного смотра русской классики. Театру удалось рассмотреть в поэтическом и сокровенном послании Тургенева предостерегающие, тревожные ноты, уловить трагическое звучание. «Спектакль “Отцы и дети. Роман” — своеобразная театральная фантазия. Сохраняя культуру психологического русского театра, режиссер, при безусловном уважении к автору, говорит со зрителями обжигающе современно, метафорично, — отметил главный редактор журнала “Театральная жизнь” О.И. Пивоваров. — В спектакле есть Базаров (артист А.Ю. Карташев), который решен сценически очень точно. Тему разрушения, древото-

чицы, что долбит подпорки бытия, он убедительно проводит через все действие. Соединение психологизма, нежного тургеневского письма с публицистическим выбросом дает интересный и яркий сплав».

Когда на нашей сцене идет этот спектакль, я вслушиваюсь в молодой зрительный зал. В последние сезоны к нам на классические постановки все больше приходит молодых зрителей. Пытаюсь понять, как они воспринимают Базарова и других героев романа. Меня поразила запись, которую сделал в дневнике известный опытный артист Валерий Золотухин. Когда-то он приехал в Москву из села, имея в чемодане две книги — «Отцов и детей» и «Теркина». И первые лет семнадцать, учась и уже работая в столице, он перечитывал Тургенева и всегда плакал в сцене смерти Базарова. Но как-то прочитал — и не было слез. И как он жестко заметил: «Понял, что разрушаюсь». Долгие годы он не открывал эту книгу. А потом прочитал и заплакал. Так в дневнике появилась запись: «Значит, я еще жив».

Накануне премьеры на открытую репетицию спектакля «Отцы и дети. Роман» мы пригласили друзей театра. Одна из сотрудниц Литературного музея пришла с девятилетним сыном. По дороге домой они много говорили об увиденном. А утром он снова стал собираться в театр на премьеру. «Зачем? Ты что-то не понял и хочешь посмотреть еще раз?» Мальчик помолчал и сказал: «А вдруг сегодня Базаров не умрет...»

Хорошо, если бы этот данный нам в наследство тургеневский нравственный масштаб, о котором размышлял в своем дневнике старый актер, и трогательная надежда мальчика волновали новые зрительские поколения в третьем веке старинной орловской сцены, а до него осталось совсем немного — всего несколько сезонов.

Примечание

¹ *Анненков П.В.* Письма к И.С. Тургеневу: В 2 кн. Кн. 1: 1852–1874. СПб., 2005. С. 125.

Н.П. Генералова

Санкт-Петербург,
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН

Неизвестные произведения Тургенева в Полном собрании сочинений и писем

Тема настоящего сообщения возникла лично для меня уже давно. Еще лет 10–15 назад я задумалась над тем, что надо бы включить в выходящее ныне второе издание Полного собрания сочинений и писем Тургенева новые, вернее вновь обнаруженные автографы писателя — например, чрезвычайно важные подготовительные материалы к роману «Дым», которые были опубликованы английским тургеноведом проф. Патриком Уоддингтоном сначала в зарубежной периодике, а затем и по-русски¹, вторую редакцию очерка Тургенева «Семейство Аксаковых и славянофилы», ксерокопию которой любезно предоставил для публикации в журнале «Русская литература» французский тургеновед проф. Александр Звигильский², наконец, черновой вариант одного из самых известных романов Тургенева — «Отцы и дети». Рукопись последнего была приобретена, как известно, советским правительством на аукционе Кристи в 1990 году за огромную сумму в 1 миллион долларов³. Но желание дополнить второе академическое издание не ограничивалось лишь вновь обретенными текстами, о чем речь пойдет далее.

Между тем мысль о дополнительном томе «неизвестных» сочинений Тургенева во втором академическом издании, с одной стороны, входила в противоречие с тем, что по сравнению с первым оно (разумеется, в серии «Сочинения») было представлено в урезанном виде (напомню, что в него не вошли так называемые «другие редакции» и «варианты» художественных произведений, опубликованные в первом издании и в сопутствующих ему «Тургеневских сборниках»). С другой стороны, приходилось считать с тем, что в 1986 году вышел в свет заключительный, 12-й том

серии «Сочинения». Окончательно же убеждение в том, что среди оставшихся томов Писем необходимо выделить отдельный том для неопубликованных сочинений Тургенева, сформировалось сравнительно недавно. Во многом этому способствовало то, что благодаря помощи С.А. Ипатовой, сотрудницы нашего института и хранительницы библиотеки Н.К. Пиксанова, завещанной ученым Пушкинскому Дому, — среди книг известного тургеноведа обнаружилось интереснейшие материалы по подготовке первого, неосуществленного издания «академического» Тургенева, замысел которого возник еще в конце 1920-х годов. В ходе работы над письмами и докладными записками самого Н.К. Пиксанова, а также одного из редакторов 12-томного Собрания сочинений Тургенева конца 20-х годов Б.М. Эйхенбаума, наконец, над другими документами сами собою напрашивались параллели с нашим изданием и возникал ряд вопросов, требовавших ответа. Словом, возникла необходимость вернуться к вопросу о составе академического издания, к принципам подачи материала и т.д. И прежде всего к вопросу о полноте Полного собрания сочинений.

Нельзя сказать, чтобы второе издание (в части Сочинений) только сокращало и повторяло первое. Не говоря уже о серии Писем, куда вошло огромное число новых текстов, обогативших прежнюю серию на три тома (более 700 писем, из них около половины — к П. Виардо и членам ее семьи — представляют объемистые тексты, вносящие существенные коррективы в творческую и личную биографию писателя), в завершающий том серии Сочинений, в котором мне пришлось принять участие, были включены обнаруженные к тому времени Подготовительные материалы к «Отцам и детям», найденные и опубликованные уже упомянутым проф. Уоддингтоном и прокомментированные известным тургеноведом Анатолием Ивановичем Батюто (правда, они попали в раздел «Приложения», хотя по своей содержательности могли бы быть помещены в основном корпусе, куда были включены уже опубликованные в «Литературном наследстве» либретто на французском и немецком языках, написанные Тургеневым для оперетт П. Виардо). В том были включены также многочисленные сценарии и наброски либретто, публикуемые впервые. Но я не буду заострять вопрос о составе 12-го тома и расположении в нем материалов: что сделано, то сделано. Важно отметить, что по сравнению с первым изданием во второе действительно оказался включенным значительный пласт новых материалов,

существенно расширяющих наши представления о многообразной творческой деятельности Тургенева.

Я уверена, что и состав предлагаемого мною дополнительного тома Сочинений будет еще не раз дискутироваться. Однако уже сейчас очевидно, что такой дополнительный том совершенно необходим.

Само собою разумеется, что бóльшая часть упомянутых произведений и подготовительных материалов к ним, вошедших в последний том Сочинений, была обнаружена исследователями уже после выхода в свет первого академического собрания сочинений и писем Тургенева. Исключение составляют либретто оперетт, о которых знали давно. Однако решение о невключении их в первое издание легко объяснимо: Тургенев не раз говорил, что никогда не предназначал для печати ничего из написанного на иностранных языках, а тексты оперетт и набросков сценариев были написаны по-французски (в редких случаях по-немецки). Кроме того, считать самостоятельными художественными произведениями тексты, предназначенные для «подтекстовки» музыкальных произведений, было бы большой натяжкой. И все же, несмотря на все «но», они остаются тургеньевскими текстами и заслуживают пристального внимания литературоведов, что и было подтверждено блестящим исследованием А.А. Гозенпуда, написавшего обширную статью «И.С. Тургенев — музыкальный драматург» для нашего 12-го тома Сочинений⁴.

В состав 12-го тома Сочинений вошел еще ряд текстов, впервые включенных в издание: шуточное стихотворение на французском языке, речь на праздновании столетия Вальтера Скотта, ответы на анкету и другие ценные материалы, в том числе сказка «Степовик», продиктованная Тургеневым по-французски Полине Виардо. Особенно важно, что во втором издании были введены разделы «Dubia»* и «Коллективное». Таким образом, при всей разнородности включенных в последний том серии Сочинений материалов этот том с точки зрения возможной полноты издания был совершенно необходим. Но и в него не вошел ряд существенно важных текстов, без которых издание Полного собрания сочинений и писем Тургенева нельзя считать в собственном смысле слова полным. И речь идет, как уже говорилось, не только о вновь обнаруженных автографах.

* Dubia — в библиографии произведения, приписываемые тому или иному автору, но принадлежность которых ему вызывает сомнение (*лат.*).

Можно сказать, что вынужденный перерыв в издании последних томов писем Тургенева, возникший в очередной раз в связи с издательской неразберихой и явной «нерентабельностью» издания без дополнительного финансирования, подтолкнул к постановке проблемы, означенной в моем сегодняшнем сообщении.

Слово «неизвестные» в названии моего сообщения следует, конечно, взять в кавычки, поскольку специалистам многое (правда, далеко не все) из того, о чем пойдет речь, давно известно. Но для тех, кто привык смотреть на наше издание как на наиболее полное, высказанное далее покажется действительно неизвестным. Я особенно хотела бы обратить внимание на то, что центральное место в томе будут занимать материалы, касающиеся ключевых произведений Тургенева.

Прежде всего, я имею в виду черновые автографы рассказов из цикла «Записки охотника». К сожалению, обещание главного редактора обоих академических изданий М.П. Алексеева посвятить этой проблеме специальный выпуск одного из «Тургеневских сборников» так и не было выполнено. Причин для появления столь заметной и существенной лакуны в обоих изданиях, вероятно, было несколько. Однако главной мне так и не удалось отыскать. Даже Л.Н. Назарова, много лет руководившая Тургеневской группой, не смогла мне ее назвать. Т.И. Орнатская, например, высказала предположение, что существенный объем черновых автографов «Записок охотника» мог послужить причиной невключения их в Собрание сочинений. Во времена первого издания объем подготовительных материалов и комментариев, действительно, строго регламентировался, и главный редактор издания академик М.П. Алексеев мог принять решение поместить их в одном из сопутствующих изданию сборников. Предполагаю, что не последнюю роль в принятом решении не публиковать черновики «Записок охотника» сыграло мнение Ю.Г. Оксмана, который собирался подготовить в серии «Литературные памятники» два тома «Записок охотника», включая все черновые редакции и варианты. Этот замысел был осуществлен лишь в 1991 году (уже после выхода в свет завершающего серию Сочинений 12-го тома) учениками Оксмана А.Л. Гришуниным и В.А. Громовым, а также Л.М. Долотовой и Л.Н. Смирновой. Не буду говорить сейчас об этом издании (оно заслуживает отдельного разговора), но как бы оно ни было подготовлено, эта публикация ни в коем случае не отменяет необходимости включения автографов в состав академического Тургенева. Вот почему я до сих пор хорошо помню, как укорял меня в

свое время покойный В.А. Громов за отсутствие в нашем издании черновых автографов «Записок охотника». Сейчас они, эти автографы, практически подготовлены к печати.

Второй, и тоже ключевой, момент — это публикация чернового автографа романа «Отцы и дети», о ценности которого говорить излишне. Наряду с включенными в 12-й том второго издания подготовительными материалами к роману данные чернового автографа дополняют картину создания «Отцов и детей», столь же блистательную, сколь и драматичную.

Как и включенные уже в издание подготовительные материалы к «Отцам и детям», материалы к «Дыму», о которых я говорила ранее, носят вполне завершенный характер: это обычный для Тургенева так называемый Формулярный список действующих лиц, содержащий подробные характеристики героев, а также Краткое содержание будущего романа, как бы его сценарий.

Может быть, менее значительной, но все же чрезвычайно важной окажется и публикация 2-й редакции оставшейся, по-видимому, не завершенной статьи Тургенева «Семейство Аксаковых и славянофилы» и, наконец, публикация еще одного загадочного произведения Тургенева — стихотворения «Наш век», числившегося «не дошедшим до нас» или «незаконченным» — и обнаруженного не так давно Б.В. Мельгуновым.

Вторая группа публикаций, имеющая, условно говоря, литературно-критический и публицистический характер, должна определиться рядом статей и выступлений Тургенева, по тем или иным причинам не включенных в наше издание, начиная с «Современных заметок», опубликованных в журнале «Современник» в 1847 году и вошедших в 1-й том Сочинений в крайне урезанном виде. Я не буду подробно говорить об этих материалах, так как мне приходилось писать на эту тему⁵. Отмечу только, что наши предшественники начиная с Н.К. Пиксанова, М.К. Азадовского, Б.М. Эйхенбаума, М.К. Клемана не только были уверены в принадлежности Тургеневу большей части «Современных заметок», печатавшихся в нескольких номерах «Современника», но и включали их в Собрание сочинений. Даже если проявить крайнюю осторожность, эти материалы непременно должны фигурировать в разделе «Dubia» или в «Приложениях».

Похожая ситуация сложилась и с еще одним пластом материалов, прямо относящихся к Тургеневу и присутствующих в издании в совершенно невозможном урезанном виде. Я имею в виду председательство Тургенева (совместно с В. Гюго) на Междуна-

родном литературном конгрессе 1878 года в Париже. Огромная работа, проведенная Тургеневым и под его руководством всей русской делегацией, отражена в нашем издании вступительной речью в полстраницы. Вырванная из контекста, эта речь была раскритикована современниками писателя и мало понята последующими поколениями. Сохранившиеся и опубликованные в составе целого объемистого тома протоколы этого конгресса дают возможность восстановить как его ход, так и роль Тургенева, а самое главное — дают возможность услышать живое слово писателя⁶. Я полагаю, что выдержки из этих протоколов, содержащие выступления Тургенева, должны войти в наше издание хотя бы в разделе «Приложения». Между прочим, выступления В. Гюго на этом конгрессе, гораздо менее многочисленные, были включены в полное собрание его сочинений.

Еще одна, и довольно обширная, группа документов, которая должна, с моей точки зрения, войти в дополнительный том Сочинений Тургенева, может быть обозначена как документы биографического характера. Уже само краткое перечисление их дает представление об их значимости: это письменные ответы на магистерских экзаменах, а также сочинение на латинском языке «Об эпиграммах Гомера».

К этой же группе материалов следует отнести конспекты различных лекций, которые слушал Тургенев в Берлинском университете. Один из наименее изученных периодов в биографии Тургенева мог бы быть прояснен, если бы эти конспекты были опубликованы. Тургеневские записи лекций по истории, философии, литературе значительно расширили бы наши представления о круге интересов молодого писателя, как расширяет наши представления о круге чтения Тургенева каждая описанная книга из его библиотеки. Правда, не все конспекты поддаются расшифровке, но большая часть их вполне доступна для прочтения, и я рада сообщить, что подготовка их к публикации уже начата нами совместно со специалистами университета Калгари во главе с Николаем Жекулиным.

Совершенно непонятно, почему ни в первое, ни во второе академическое издание не были включены шуточные стихотворения, известные нам по автографам, — пародия на Фета («Я долго стоял неподвижно...»), опубликованная еще А. Мазоном, и «Хрия», обращенная к Алексею Бакунину и напечатанная в известной книге А.А. Корнилова «Годы странствий Михаила Бакунина».

Думаю, что в дополнительный том следует включить и документы, относящиеся к последней, предсмертной болезни Тургенева. Так, еще в 1930 году А. Мазон опубликовал так называемые «Скорбные листы», которые писатель вел на протяжении нескольких месяцев со 2 августа 1882 года. Известны также две записки, написанные Тургеневым во время болезни. Представляют интерес записи, которые вел Отто-Онегин у постели больного писателя. Эти документы хранятся в фонде Онегина в Пушкинском Доме.

Говоря о материалах биографического характера, нельзя не упомянуть и о различного рода деловых бумагах, хранящихся в наших архивах. Так, значительная их часть сохранилась в архиве Орловского государственного музея Тургенева. Эти материалы будут готовить для нашего тома сотрудники музея, принимающие активное участие в академическом издании с самого его начала.

Особый и очень долгий разговор мог бы состояться на тему о переводческой деятельности Тургенева, которая оказалась, по вполне понятным причинам, мало представленной в нашем издании. Лишь небольшая часть тургеньевских переводов (как с русского, так и на русский язык) была включена в очередные тома. Между тем все знают, насколько интенсивной была работа писателя по распространению русской литературы за рубежом и по пропаганде европейских писателей в России. Включить все переводы Тургенева в предлагаемый том не представляется возможным. Сюда пришлось бы включать перевод повестей Гоголя, прозаический перевод «Евгения Онегина», некоторых стихотворений Пушкина, поэмы Лермонтова «Мцыри» на французский язык и многое другое⁷. Сказанное не исключает возможности частично восполнить пробелы издания хотя бы в отношении переводов, выполненных Тургеневым с иностранных языков на русский. Следует, очевидно, включить в том «неизвестного» Тургенева и несколько стихотворений и переводов, сделанных для романсов Полины Виардо, а также шуговые басни, правда, несколько скабрёзного содержания, написанные по-французски, очевидно, для домашних вечеров, столь частых в доме Виардо.

Среди переводов Тургенева с французского языка есть две сказки Шарля Перро («Волшебница» и «Синяя борода»), которые тоже не включались ни в первое, ни во второе издание. Между тем интерес Тургенева к сказке не был мимолетным. Письма самого Тургенева и записи его современников сохранили для нас еще несколько произведений в этом жанре. Часть их была сочинена для детей Я.П. Полонского, гостивших в Спасском летом 1881 года, и

записана Полонским по памяти. Уверена, что эти сказки должны быть включены в Полное собрание сочинений Тургенева хотя бы в разделе «Приложения», как это было уже сделано в Собрании сочинений Тургенева в 12 томах под редакцией Б. Эйхенбаума и К. Халабаева. В раздел, который можно озаглавить условно так, как собирался сделать сам Тургенев («Рассказы и сказки для детей»), можно включить и те сказки, что сохранились в письмах Тургенева к дочерям П. и Л. Виардо. Переводы этих сказок были, кстати, опубликованы недавно в Орле Л.А. Балыковой в богато иллюстрированной рисунками детей книге⁸.

Стоит, на мой взгляд, поднять вопрос о включении в Полное собрание сочинений и писем сохранившихся сюжетов произведений, записанных современниками Тургенева — Полонским, Островской, Кривенко, Л. Майковым, Нелидовой. Среди них есть и подлинные шедевры. Раз уж мы включаем произведения, продиктованные Тургеневым по-французски (что совершенно справедливо), то нельзя не воспользоваться возможностью сохранить его рассказы, опубликованные в труднодоступных изданиях и практически забытые.

Наконец, можно осуществить еще одну давно назревшую публикацию: собрать наконец воедино имеющиеся в распоряжении нескольких частных и государственных архивных собраний дарственные надписи на книгах и фотографиях, сделанные рукой Тургенева. Но здесь потребуются помощь многих работников архивов.

Очень важно опубликовать пометы, сохранившиеся в экземплярах книг, принадлежавших писателю, например в экземпляре «Фауста» Гёте, переведенного Вронченко, и в экземпляре сборника стихотворений Фета 1850 года. Важность этих записей трудно переоценить, но они никогда не включались в наше издание.

В дополнительном томе сочинений должен присутствовать и раздел «Коллективное», куда будут включены: «Проект условия» исключительного сотрудничества Григоровича, Тургенева, Толстого, Островского с редакцией «Современника», сохранившийся в записи рукой Тургенева; эпиграмма «К портрету Краевского»; пародированная сцена из трагедии Озерова «Эдип», сохранившаяся в воспоминаниях Григоровича, и некоторые другие материалы.

Важнейший вопрос, требующий решения, — это рисунки Тургенева, число которых довольно значительно. Лишь те рисунки, которые находятся в письмах к разным лицам, присутствуют в академическом издании. Рисунки же в тетрадах, конспектах и других документах ждут еще своих исследователей и публикато-

ров. Для примера приведу обширную публикацию так называемой «Игры в портреты», сделанную в 73-м томе «Литературного наследства». Дело в том, что здесь опубликованы не только портреты, часть которых, без сомнения, принадлежит Тургеневу, но и надписи к ним, сделанные Тургеневым и Полиной Виардо, представляющие краткие характеристики изображенных лиц.

Уже то, что я перечислила, как можно легко заметить, представляет собой огромный, многообразный и интереснейший материал для будущих исследователей творчества Тургенева.

Все вышесказанное относится к предпоследнему тому второго академического издания. Что касается последнего тома, по традиции отводимому общим указателям, то представляется необходимым разделить указатели неосуществленных замыслов и не дошедших до нас произведений; произведений, приписываемых Тургеневу; произведений, вошедших в разделы «Коллективное» и «Dubia»; произведений, по тем или иным причинам не включенных в издание, а также ввести, как уже говорилось, указатели осуществленных и неосуществленных переводов, выполненных Тургеневым. В заключительный том издания предполагается также включить указатель не дошедших до нас писем Тургенева. Эта работа уже частично была проделана в «Тургеневских сборниках».

Таковы наши планы, — вам судить, насколько они обоснованы, но хочу призвать всех присутствующих принять участие в подготовке последних томов Полного собрания сочинений и писем Тургенева. Это работа чрезвычайно важная, увлекательная и имеющая перспективу. Будем надеяться, что рабочая редколлегия второго академического издания, укрепленная не столь давно такими всем известными именами ведущих ученых-тургеноведов, как П. Уоддингтон, А. Звигильский, Н. Жекулин, П.Р. Заборов и др., справится с поставленными задачами.

Примечания

- ¹ См.: *Waddington P.* No smoke without fire: The genesis of Turgenev's «Dym» // From Pushkin to Palisandria: essays on the Russian novel in honor of Richard Freeborn. London, 1990. P. 112–127; *Waddington P.* Turgenev's notebooks for «Dym» // New Zealand Slavonic Journal. 1989–1990. P. 41–66; *Waddington P.* The Origins and Composition of Turgenev's novel «Dym» (Smoke), as seen from his sketches. Pinehaven, 1998; *Тургенев И.С.* <Подготовительные материалы к роману «Дым»> / Публ. и послесл. П. Уоддингтона // Русская литература. 2000. № 3. С. 122–159.

- ² См.: *Тургенев И.С.* <Семейство Аксаковых и славянофилы> / Публ. Н.П. Генераловой, А.Я. Звигильского, В.А. Кошелева // Русская литература. 1995. № 4. С. 153.
- ³ Недавняя попытка представить эту рукопись в виде вариантов к окончательному тексту романа не представляется вполне аргументированной, достаточно сказать, что разночтения занимают едва ли не больше места в издании «Литературные памятники», чем основной текст (См.: *Тургенев И.С.* *Отцы и дети* / Изд. подг. С.А. Батюто, Н.С. Никитина; Отв. ред. Б.Ф. Егоров. СПб., 2008). Напротив, публикация черновой рукописи с учетом дальнейшей работы писателя над текстом романа поможет более полно воссоздать творческую историю произведения. Представляется странным, например, сопоставление черновой рукописи именно с окончательным текстом, хотя существовала еще одна, промежуточная редакция, так называемая парижская рукопись (или, по принятым условным сокращениям в первом издании, *БА*, т.е. белой авторграф), разночтения которой с окончательным текстом в основном учтены в восьмом томе Полного собрания сочинений Тургенева (М.; Л., 1964. С. 446–488. Подготовлено А.И. Батюто. Здесь же учтены совпадения вариантов *БА* с прижизненными изданиями.). Отсутствие этого слоя правки нарушает хронологию работы над текстом романа. Остается только сожалеть, что составители издания, проделав большой труд, не воспользовались уникальной возможностью воспроизвести практически все этапы работы писателя над одним из лучших своих романов, начиная с подготовительных материалов. Заметно также отсутствие в издании «Литературных памятников» не только справочного аппарата (указателя имен и названий), но и комментариев к черновой рукописи, а также полноценной аналитической статьи, воссоздающей историю ее создания.
- ⁴ Впоследствии эта статья вошла в книгу А.А. Гозенпуда «И.С. Тургенев», которая вышла в издательстве «Композитор» в серии «Musica et litteratura» (СПб., 1994).
- ⁵ *Генералова Н.П.* Кто был автором «Современных заметок»? // Русская литература. 1999. № 1. С. 228–248.
- ⁶ См.: *Генералова Н.П.* *И.С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений.* СПб., 2003. С. 49–59.
- ⁷ Этот существенный пробел в изучении творчества Тургенева, надеюсь, будет ликвидирован с помощью международной группы специалистов под руководством проф. Н. Жекулина (Канада), взявшегося подготовить электронный вариант всего переводческого наследия писателя в сети Интернет. См.: *Жекулин Н.* Тургенев — переводчик: Вопросы теории и практики // *И.С. Тургенев: Новые материалы и исследования* / Отв. ред. Н.П. Генералова, В.А. Лукина. СПб., 2009. Вып. 1. С. 48–94.
- ⁸ *Тургенев И.С.* *Сказки: Стихи и сказки для детей* / Сост., автор послесл. и пер. двух сказок И.С. Тургенева с фр. яз. Л.А. Балыкова. Орел, 2005.

В.Н. Юшина

Германия, Баден-Баден,
Тургеневское общество Германии

Тургеневское общество Германии

Тургеневское общество, Общество содействия созданию Русского дома («Turgenev — Gesellschaft, Förderkreis Russisches Haus Baden-Baden e. V.») было основано в Баден-Бадене 12 сентября 1992 года. Уже более 16 лет Общество возглавляет славист и историк Рената Эфферн; за популяризацию русской культуры за рубежом она была награждена медалью Пушкина.

Главная цель Общества, сформулированная учредителями в его уставе, — создание в Баден-Бадене «Русского дома» — музея, который сохранял бы память об обитавшей в этой «летней столице Европы» XIX века обширной русской колонии. Напомним, что в 1840–70-е годы Баден-Баден ежегодно посещали 5000 русских гостей (а население города насчитывало тогда тоже 5000 человек). Русских, посещавших Баден-Баден в то время, можно подразделить на три категории. Во-первых, это были члены царской семьи (начиная с великого князя Александра Павловича Романова, обвенчанного с баденской принцессой Луизой), затем — представители русского дворянства и, наконец, деятели культуры, приумножившие славу города.

Деятельность Общества направлена также на поддержание культурных и литературных связей между немецким и русским народами. С этой целью планируется проведение выставок, различных культурных мероприятий, а также поддерживаются научные изыскания и публикации.

Со времени своего основания Тургеневское общество было и остается единственным в стране обществом, носящим имя русского писателя, и сейчас оно по праву называется Тургеневское общество Германии. Общество не преследует коммерческих целей и основывается на безвозмездном участии его членов.

Что же явилось толчком к созданию Тургеневского общества? ...В письме Флоберу от 6/18 апреля 1863 года из Парижа И.С. Тургенев сообщает, что через неделю он покидает Париж и переселяется в Баден-Баден.

Приехав в Баден-Баден, русский писатель снимает у фабриканта печей г-на Анштетта небольшой садовый домик по адресу Шиллерштрассе, 277, где, как следует из писем Тургенева своему другу — художнику и журналисту Л. Пичу, он живет с конца апреля 1863 по 20 апреля 1868 года. Именно здесь им были написаны роман «Дым» и повесть «Призраки», в этом доме он встречался с Антоном Рубинштейном, писателем Теодором Штормом и Людвигом Пичем...

Столетие с небольшим спустя этот домик, оказавшийся волею судьбы на территории крупного отеля, стал мешать планам по расширению отеля. Интеллигенция города, поддерживаемая прессой, выступила в защиту дома, хранящего память о пребывании великого русского писателя в Баден-Бадене. В борьбе, длившейся с 1969 по 1972 год, интеллигенция, к сожалению, проиграла собственникам земли, и садовый домик снесли. И тогда для увековечивания памяти писателя было принято решение — создать Тургеневское общество. Начиналось оно с 7 членов, а сейчас насчитывает уже более 100 человек: немцев, русских и американцев.

К сожалению, музей «Русский дом» так еще и не создан. Тому много причин. Основная — отсутствие финансовой поддержки со стороны властей города и земли Баден-Вюртемберг. Но надежда еще не умерла; мы ищем меценатов, которые могли бы помочь нам, и поиски наши не бесплодны. Например, мы получили от концерна «Порше» мебель, компьютеры и программное обеспечение.

Однако начало центру русской культуры уже положено.

Отель «Европейский двор», где в XIX веке часто останавливались многие известные люди России, предоставил в распоряжение Общества небольшой салон, названный «Русским». Тургеневское общество не замедлило украсить его стены портретами русских гостей Баден-Бадена, в том числе писателей. А в небольшой библиотеке салона, которой могут пользоваться все гости отеля, есть книги этих писателей на русском и немецком языках.

Нередко в Русском салоне выступает председатель Общества Р. Эфферн, рассказывая гостям и жителям Баден-Бадена о живших в городе И.С. Тургеневе и Ф.М. Достоевском.

По инициативе Общества на стене отеля установлена мемориальная доска, сообщающая, что И.С. Тургенев разместил в нем героев своего романа «Дым».

* * *

В настоящее время Общество существует на членские взносы его участников и на средства случайных спонсоров. Поэтому мы очень ограничены в финансах и не можем позволить себе проведение крупных мероприятий. Концерты и литературно-музыкальные вечера устраиваются силами самих членов Общества.

В последний четверг каждого месяца члены Общества собираются на так называемое «Чаепитие с И.С. Тургеневым», где их всегда ожидает встреча с интересным гостем. Новая информация о России, Россия глазами очевидцев, частные мнения об этой стране, встреча с русской культурой — все это нужно людям, составляющим Тургеневское общество, и Общество удовлетворяет эту потребность, что вполне отвечает нашим задачам.

Кульминация каждого года в Тургеневском обществе — традиционная русская елка на старый Новый год с концертом российских артистов.



Баден-Баден. Гравюра И. Попелли с рис. Р. Хофле. 1861

Общество тесно сотрудничает с городской библиотекой, имеющей фонд литературы на русском языке; книги, составившие этот фонд, были переданы в дар из России. В марте 2008 года в библиотеке с успехом прошел литературно-музыкальный вечер «Лев Толстой и Федор Достоевский в Баден-Бадене», подготовленный и проведенный Ренатой Эфферн, председателем нашего Общества, и Валентиной Юшиной, заместителем председателя.

Как и все почитатели таланта И.С. Тургенева, мы отметили в 2008 году его 190-летний юбилей. В октябре в местной прессе Баден-Бадена была размещена серия публикаций об истории баденско-русских культурно-исторических связей, о русской колонии в Баден-Бадене в XIX веке, о деятельности Тургеневского общества и о самом Тургеневе. Состоялись поездка в Буживаль (совместно с французским Обществом Тургенева, Виардо и Малибран), чтения произведений писателя на немецком и русском языках. С докладом о творчестве И.С. Тургенева и его влиянии на творчество западных писателей перед членами Общества выступил профессор Гейдельбергского университета г-н Герик. Юбилею писателя был посвящен и музыкально-литературный вечер «И.С. Тургенев. Россия — Германия — Франция» в библиотеке Баден-Бадена.

В мае 2008 года Тургеневское общество принимало участие в международной конференции, организованной Воронежским университетом. В конце сентября того же года на научно-практическом семинаре «Русский язык и культура: проблемы преподавания в вузах РФ», проходившем в Курском государственном техническом университете, В.Н. Юшина выступила с докладом на тему «Русские гости в Баден-Бадене в XIX веке». Председатель Общества Рената Эфферн принимала участие в конференции в Спасском-Лутовинове, с Тургеневским музеем которого мы поддерживаем тесный контакт.

При содействии Тургеневского общества в мае 2008 года в Баден-Бадене была установлена скульптура, изображающая баденскую принцессу Луизу, будущую российскую императрицу Елизавету Алексеевну. Работа московского скульптора Щербакова была подарена Баден-Бадену московским Банком на Красных воротах. Это событие внесло свою лепту в упрочение традиционных культурно-исторических связей России и Германии; и Тургеневское общество, со своей стороны, посылно способствует их укреплению и развитию.

Крупным событием в жизни Общества явился Международный конгресс Достоевского, проведенный в Баден-Бадене в

2001 году Международным обществом Достоевского с участием кафедры славистики Тюбингенского университета и проф. Клуге при поддержке Тургеневского общества.

* * *

Наш город интенсивно развивается как центр международной культуры: в концертном зале Дворца фестивалей на 2500 мест дважды в год выступает прославленный Мариинский театр Санкт-Петербурга, открыты для посетителей Музей современного искусства Фридера Бурды, а также Музей Фаберже, созданный в 2009 году стараниями российских учредителей.

Баден-Баден, как говорят немецкие журналисты, — второй после Берлина русский город в Германии. Его популяризации среди русскоговорящих жителей Германии, а также среди россиян не в последнюю очередь способствовала публикация в 1998 году книги Ренаты Эфферн «Трехглавый орел, или Русские гости в Баден-Бадене». Переведенная на русский язык, эта книга стала доступна многим русским гостям города и послужила хорошим материалом для проведения экскурсий по городу на русском языке. Рената Эфферн собрала и опубликовала обширный материал о русской колонии в Баден-Бадене в XIX веке.



Баден-Баден. Гравюра И. Ригеля с рис. Р. Хофле. 1861

На немецком и русском языках вышел также красочный каталог «Русские судьбы в Баден-Бадене», который готовился к планировавшейся в 2002 году в Москве выставке «Баден-Баден». К сожалению, выставка не по нашей вине не состоялась.

С удовлетворением можно отметить, что интерес к русской истории и русскому языку в городе постоянно растет. Поэтому в рамках Общества успешно работают курсы русского языка. Интересно, что возраст учащихся на курсах — от 55 лет и старше.

Тургеневское общество хорошо известно жителям Баден-Бадена, а Ренату Эфферн в шутку и всерьез называют здесь «русским послом». Как только возникают вопросы, связанные с Россией или русским языком, жители города обращаются к нам, и наши двери для них всегда открыты. А для русскоговорящих гостей города телефон Тургеневского общества стал настоящим справочным телефоном.

Мы всегда рады контактам с нашими соотечественниками.

С.М. Дружбинская

Москва,
Клуб друзей И.С. Тургенева

Клуб друзей И.С. Тургенева при Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева

Клуб друзей И.С. Тургенева — это сформировавшееся при Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева добровольное читательское сообщество без жесткой организационной структуры. Клуб осуществляет культурно-просветительскую и общественную деятельность.

Для всех тех, кто в Дни Тургенева в Москве (9–15 ноября 1998 года), когда отмечалось 180-летие со дня рождения писателя, с радостью пришел в новые стены возобновившей свою работу Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева, она стала местом интеллектуальных встреч любителей русской литературы. (Больше того — для москвичей многих поколений Тургеневская библиотека была и на данный момент остается единственным местом, где Москва отдает дань памяти писателя — ни музея, ни достойного памятника Тургеневу в столице до сих пор еще нет.) В те памятные дни впервые переступили порог возрожденной Тургеневской библиотеки и многие из нынешних активистов нашего клуба.

Наши первые «доклубные» знакомства состоялись в Тургеневской гостиной на субботних встречах, проводимых в цикле «Мир наших увлечений», организованном Отделом связи с общественностью. Вела цикл сотрудник этого отдела Татьяна Николаевна Кудинова. Постепенно на наши встречи приходило все больше читателей — людей равнодушных, заинтересованных в общении, в совместном изучении творчества И.С. Тургенева, готовых участвовать в культурно-просветительных мероприятиях и общественной жизни Библиотеки. Мир Тургенева заставлял перечитывать по-новому Пушкина, русских классиков, Гёте, Шекспира, знакомиться с работами мемуаристов, узнавать о театре, музыке,

живописи XIX века в России и Европе, открывать для себя писателей Франции, Германии, Великобритании — современников Тургенева, в среде которых он имел большой нравственный и интеллектуальный авторитет.

Однажды на очередную встречу с читателями в цикле «Мир наших увлечений» Т.Н. Кудинова пригласила известного писателя-фантаста, члена Союза писателей России, автора известного романа «Лунная радуга» Сергея Ивановича Павлова (ныне он — академик Международной академии духовного единства народов мира, возглавляет секцию молодых писателей-фантастов в Союзе писателей России). Он представил нам свою книгу о происхождении названия нашего города: «Москва и железная “мощь” Святослава»¹, книгу, которую никак нельзя назвать обычной. С.И. Павлов рассказал нам о своем особенном отношении к слову — как к живому организму, как к своеобразному гену памяти наших предков. Мы узнали и о другой его книге, посвященной открытиям в области лингвистической палеонтологии².

Наша аудитория сразу же прониклась к Сергею Ивановичу доверительной симпатией и уважением. Вскоре мы — поклонники творчества Тургенева — решили встречаться каждую последнюю



*Заседание Клуба друзей И.С. Тургенева. Слева направо:
Л.Н. Титова, С.М. Дружбинская, Т.Н. Кудинова*

субботу месяца и, получив согласие администрации Библиотеки, образовали Клуб друзей И.С. Тургенева. С.И. Павлов был избран его председателем.

Так в начале 2000 года родился Клуб друзей И.С. Тургенева.

Мероприятия в рамках деятельности нашего Клуба проводятся регулярно и включаются в ежемесячную афишу культурной программы Библиотеки. Последняя суббота каждого месяца — день встречи его участников. Т.Н. Кудинова, верный участник нашего Клуба, знающий тургениевед, осуществляет непосредственную связь работы Клуба с руководством Библиотеки. (Здесь необходимо с благодарностью отметить конкретную помощь дирекции Библиотеки в информационном обеспечении Клуба.) Тактично, доброжелательно и с большим интересом к разноплановым вопросам аудитории Т.Н. Кудинова побуждает нас активно проявлять свои способности. Ее стараниями организовано много интересных встреч (например, с писательницей Натальей Богдановой, автором книг «Полонский и Тургенев. Жизнь и поэзия» и «И. Тургенев и А. Фет: В венце из звезд...», с Галиной Борисовной Пономаревой, заведующей Музеем-квартирой Ф.М. Достоевского, которая провела для нас прекрасную экскурсию), а также экскурсий по Москве, в Мемориальный музей «Дом Тютчева» (директор Н.К. Кузнецова).

Участники Клуба совершили много увлекательных поездок по тургениевским местам: в Орел, Мценск, Спасское-Лутовиново, село Тургенево, в Брянск — с посещением областных музеев Ф.И. Тютчева (Овстуг) и А.К. Толстого (в Красном Поге), поездку в Петербург по программе «Тургениевский Петербург». Поездкам предшествовали обсуждения литературных маршрутов с изучением литературоведческой тургенианы орловского профессора Г.Б. Курляндской, книг Ю.В. Лебедева «Жизнь Тургенева: Всеведущее одиночество гения», В.А. Чалмаева «Иван Тургенев», Н.П. Генераловой «И.С. Тургенев: Россия и Европа», сборников из серии историко-культурного наследия орловского края Л. Балыковой, книг Н.М. Чернова «И.С. Тургенев в Москве» и «Провинциальный Тургенев», Тургениевских сборников (под редакцией В.А. Сергеева) и других материалов. Такие обсуждения способствуют серьезному изучению творчества Тургенева.

Встречи с тургениеводами, общение с научными сотрудниками Библиотеки во время их выступлений, ознакомление со слайдами исторических тургениевских мест в Москве и архивными докумен-

тами по истории Читальни имени И.С. Тургенева XIX–XX веков дают участникам Клуба положительный интеллектуальный заряд.

С большим интересом участники Клуба посещали факультет чтения «Мистическая проза И.С. Тургенева», где занятия проводила Елена Григорьевна Петраш, кандидат филологических наук, профессор Военного университета.

Многие собрания Клуба посвящены темам, полно отражающим малоизвестные факты жизни писателя. Наиболее интересно проходили слушания по темам: «Тургенев и Анненков», «Тургенев и русские художники во Франции» (подготовлены М.И. Крюковой), «И.С. Тургенев и художник А.П. Боголюбов» (разработана С.С. Раковой), «И.С. Тургенев и Ф.И. Тютчев» (подготовлена с использованием неизвестных ранее слушателям биографических данных Е.П. Садовниковой), обзор книги французского литератора Жана Бло «Иван Гончаров, или Непостижимый реализм», отражающий взаимоотношения Гончарова и Тургенева (С. Дружбинская).

Неоднократно на наших встречах звучала тема творческого союза И.С. Тургенева и Полины Виардо. Наибольший успех имела программа «Я жизнь свою не мыслю без любви», подготовленная С. Дружбинской и В. Тиняковой. В этой программе прозвучали новые произведения участницы Клуба композитора Веры Тиняковой, которая радуется своим романсам на тексты И.С. Тургенева и Ф.И. Тютчева, получившими признание на московских музыкальных конкурсах.

Все больше интерес участников Клуба обращается к теме «Москва в творчестве Тургенева». Мы посетили практически все места московского «тургеневского пространства», участвовали в незабываемых экскурсиях, проведенных известным тургеневедом Николаем Михайловичем Черновым.

По словам Н.М. Чернова, «сегодня Тургенев для каждого из нас значит много, так как он соразмерен людям наступившего XXI века. Тургенев, будучи художником европейского масштаба, образованнейшим человеком своего времени, был мудр и прозорлив... умел предвидеть ход событий...». Мы полностью разделяем его утверждение. Именно поэтому одна из задач деятельности нашего Клуба — это популяризация художественного творчества прогрессивного русского писателя, его философских и нравственных воззрений, глубокого чувства любви к родине. Прилагая все усилия, мы стараемся всемерно способствовать созданию в Москве достойного памятника Тургеневу, установлению

бюста писателя на ст. м. «Тургеневская». В этой связи мы неоднократно обращались в Правительство Москвы, в Московскую думу и к руководству Московского метрополитена.

С радостью мы встретили известие о том, что в ближайшем будущем в Москве, на улице Остоженка, 37, открывается музей Ивана Сергеевича Тургенева. Наше клубное сообщество готово по мере сил принимать участие в мероприятиях этого музея, поскольку члены клуба всегда поддерживали подобные инициативы руководства Библиотеки. Так, по мере наших возможностей мы способствуем сохранению Музея Ивана Тургенева во Франции — единственного в Европе музея иностранного писателя, который был создан в 1983 году, в годовщину столетия со дня кончины И.С. Тургенева, Обществом друзей Ивана Тургенева, Полины Виардо и Марии Малибран в доме писателя в Буживале, под Парижем; мы также принимали участие в сборе средств на обустройство могилы и сооружение памятника В.А. Морозовой, учредительницы исторической Читальни им. Тургенева в Москве.

Культурно-просветительная работа, проводимая в Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева, отвечает чаяниям почитателей творчества писателя. Интерес к многожанровому литературному наследию И.С. Тургенева родился из потребности *нового* прочтения и *нового* осмысления его творчества, ознакомления с судьбой писателя, который в истории русской литературы занимает исключительное место. Отбросив хрестоматийный глянец, наведенный советскими авторами его биографии, интересно узнать личность Тургенева. Известно, что писатель полжизни прожил за границей, во Франции, но своим творчеством он служил родине, не порывая связи с Россией. Он постоянно приезжал по издательским хлопотам и по личным делам в Москву, в свое Спасское-Лутовиново, в Петербург. (Здесь кстати вспомнить максимум французского мыслителя и писателя Франсуа де Ларошфуко: «Ум и сердце человека, так же как и его речь, хранят отпечаток страны, в которой он родился»³.)

Во франко-немецком зале нашей Библиотеки, созданном в связи с интересом к культурам этих двух стран, сыгравших важную роль в биографии Тургенева, имеются возможности ознакомления с новой иностранной информацией по вопросам зарубежного тургеневедения. В 2000—2001 годах в Клубе прошли выступления, подготовленные с использованием французских источников (Кайе — Тетрадей Общества друзей Ивана Тургенева,

Полины Виардо и Марии Малибран) и текущей зарубежной прессы по темам: «Тургенев глазами французского общества», «Тургенев и Мериме», «Тургенев и Мопассан», «Тургенев и семья Виардо», «Полина Виардо — драматическая певица», «Иван Тургенев в среде французских писателей». У слушателей появлялась необходимость лично ознакомиться с эпистолярным наследием писателя, чтобы узнать больше о его впечатлениях о жизни в Европе.

Мы поддерживаем контакты с директором Музея Тургенева во Франции, известным тургеноведом Александром Звигильским и входим в его интересы. Некоторые участники Клуба приняли участие в переводе с французского языка статей для сборника А. Звигильского «Иван Тургенев и Франция»⁴, подготовленного Библиотекой-читальней им. И.С. Тургенева. (Отметим, что первые труды А. Звигильского вышли в России на русском языке. Тем самым мы отдали дань уважения французскому ученому, отметившему в декабре 2007 года свое 75-летие.) Так, С. Дружинская перевела статью «Тургенев в Буживале», а Н. Юстицкая, аспирантка МГУ, перевела статью «Пушкинский талисман: место и смысл тайного в трех новеллах Тургенева». Она также подготови-



*Поездка участников Клуба друзей И.С. Тургенева
в Спасское-Лутовиново*

ла композицию слайдов по музею Тургенева в Буживале и передала их в Тургеневский фонд Библиотеки-читальни. Деятельность Музея Ивана Тургенева во Франции периодически освещает Е. Лебедева, ежегодно помещая статьи по этой теме в московских газетах и журналах. К юбилею А. Звигильского участница Клуба Г.И. Шеина взяла у него в Париже интервью, в котором он рассказал о деятельности Общества друзей Ивана Тургенева, Полины Виардо и Марии Малибран, о проблемах сохранения Музея Ивана Тургенева, а также поблагодарил российские общественные организации, Союз писателей России и Библиотеку-читальню им. И.С. Тургенева за поддержку музея.

К дням юбилейных торжеств по случаю 190-й годовщины со дня рождения И.С. Тургенева в наш Клуб поступили ценные мемуарные статьи Тамары Звигильской, основательницы Общества литературных путешествий и языков (Париж), рассказывающие об истории создания французского музея писателя, о работе над буклетом «Le musée Tourguéniev».

Участники Клуба впервые выступили с докладами в проходившей в стенах Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева программе «Неизвестный Тургенев», проводившейся в ходе мероприятий Международной конференции «И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России», приуроченной к 190-летию со дня рождения писателя. Так, интересную, еще недостаточно изученную тему осветил участник Клуба, исследователь творчества Жюль Верна библиограф Сергей Хохлов, рассказав о деятельности Тургенева в качестве консультанта по содержанию романа Жюль Верна «Михаил Строгов», которую писатель предпринял, откликнувшись на просьбу издателя П. Этцеля.

Деятельность участников Клуба становится более активной, они предлагают новые темы по тургеневедению для клубных встреч, новые туристские маршруты. Мы отмечаем активное участие в клубной работе М.И. Крюковой, С.С. Раковой, В.А. Климачевой, Е.П. Садовниковой, А.А. Ляпичевой, С.Ф. Богдановой, З.С. Петровой, О.Н. Кирсановой; тут можно было бы назвать и многих других.

Ко дню празднования 190-летнего юбилея И.С. Тургенева председатель клуба С.И. Павлов предложил нам на личные средства приобрести на коммерческой основе в Международном звездном каталоге вновь открытую звезду и присвоить ей имя Ивана

Тургенева. Эта акция была осуществлена при поддержке директора Т.Е. Коробкиной и всего коллектива Библиотеки-читальни. Теперь в созвездии Орла в Северном полушарии есть звезда Ивана Тургенева. «Звезду Тургенева» можно увидеть в Читальном зале Библиотеки. Как не вспомнить здесь слова близкого друга Тургенева, издателя М.М. Стасюлевича: «Счастлива та страна, в которой умеют чтить своих великих людей».

Русский писатель И.С. Тургенев в истории мировой литературы занимает особое место как гуманист, борец за свободу человека в крепостнической России. Следуя своему кредо (он говорил: «Правда — воздух, без которого дышать нельзя»), писатель даже в первых своих произведениях смело, правдиво, полно показывал стремление человека к свободе, его душевные порывы, радости и скорби людей в России. Всю силу своего таланта он отдал совершенствованию русского литературного языка, завещал будущим поколениям беречь «наш прекрасный русский язык, как национальное достояние».

Культурное общество современной России, безусловно, ценит наследие Тургенева. Московская библиотека, носящая его имя, на протяжении всей своей истории служит людям, удовлетворяя их стремление к познанию национальной культуры и своими книжными фондами, и организацией лекций, кинопоказа, встреч с писателями, музыкантами, библиофилами, работниками — ветеранами старой Тургеневки, а также с краеведами, представителями различных религиозных конфессий.

Возрожденная Тургеневская библиотека полностью отвечает запросам и чаяниям интеллигенции и по технической оснащенности, и по высокому уровню обслуживания, по ощущению комфорта и гостеприимства. Ей присуща особая атмосфера доброжелательного культурного пространства, о котором мечтал академик Д.С. Лихачев.

Как и все посетители Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева, участники Клуба чувствуют здесь свободу самовыражения, радость культурного общения. Значительную роль в жизни Клуба друзей Тургенева играет директор Библиотеки-читальни Татьяна Евгеньевна Коробкина, обладающая большим опытом, профессиональной культурой, обаянием и таким ценным качеством, как внимательность к людям. В стенах Библиотеки сохраняется дух Тургенева, человека деятельного общественного темперамента.

Мы неизменно ощущаем здесь творческое стремление всего коллектива Библиотеки к развитию и совершенствованию.

Московский Клуб друзей Тургенева при Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева — это клуб без протокола. Он открыт для всех, кому близки слова Тургенева: «Разговоры имеют свои судьбы — как книги, как все на свете», — и музыка — этот, по выражению писателя, «разум, воплощенный в прекрасных звуках».

Здесь, в библиотеке им. И.С. Тургенева, мы обретаем новые знания, чувствуем ту энергию культуры, которая обогащает ум, поднимает тонус повседневной жизни, нашего бытия.

Примечания

- ¹ Павлов С.И. Москва и железная «мощь» Святослава: О происхождении названия Москва. М., 1999.
- ² Он же. Богу — парус, кесарю — флот: Опыт палеолингвистики. М., 2002. (Сер. Археология языка).
- ³ Ларошфуко Ф. де. Мемуары. Максимумы. М., 1993. С. 176 (342).
- ⁴ Звигильский А. Иван Тургенев и Франция: Сб. статей / Пер. с фр. М., 2008. (Тургеневские чтения — 3).

Г.Л. Медынцева

Москва, Государственный
Литературный музей

«Русский скиталец»

*Выставка Литературного музея к 190-летию со дня
рождения И.С. Тургенева*

У нас — русских — две
родины, наша Русь и Европа.
Ф. Достоевский

И да поможет Господь всем
бесприютным скитальцам!
И. Тургенев. Рудин

Выставка «Русский скиталец» вобрала в себя опыт двух юбилейных экспозиций, посвященных Тургеневу: «Посол от русской интеллигенции» (к 175-летию писателя) в залах ГЛМ на Петровке и «Я жил тогда в Москве...» (совместная выставка Государственного Литературного музея и Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева к 180-летию со дня его рождения) в помещении Библиотеки¹.

Эти две экспозиции выявили парадоксальную взаимозависимость своих тем. Первая выставка — «Посол от русской интеллигенции» — освещала роль и место Тургенева в сближении русской и западной культуры, а его жизненный путь предстал в ней как предвестие судьбы русской эмиграции. Вторая, «московская», экспозиция обнаружила тесную связь с излюбленной мыслью Тургенева о значении родовых корней, родословной человека — мыслью, обусловленной интересом писателя к национальному характеру, «русской специфике».

Выставка «Русский скиталец» объединяет посланническую миссию Тургенева с идеей родословной, культурной и семейной и под этим углом зрения рассматривает его творческий и жизненный путь.

Скитальчество Тургенева — это поиски убежища, личного, культурного и политического, которое он в конце концов не столько нашел, сколько создал сам, став полноправным участни-

ком общеевропейского литературного процесса и объединив вокруг себя весь русский образованный мир. Он обрел Россию за ее пределами, основав русский культурный очаг за границей, и тем самым заложил фундамент будущего здания спасенной эмигрантами отечественной культуры². Выставка демонстрирует, как интерес к России и русским пронизывает жизнь Тургенева в Европе, как всю свою Россию он постоянно носит с собой, никогда не разлучаясь с ней.

Хотя Тургенев и называл себя членом семьи Виардо, домом для него стала не семья, как для Достоевского и Толстого, а вся образованная Россия, сосредоточенная в салонах и литературно-музыкальных гостиных, где Тургенев только и чувствовал себя подлинным хозяином.

В основу выставки «Русский скиталец» положены личные и творческие встречи писателя — и с соотечественниками, и со знаменитыми европейцами, — из которых и складывается картина жизни Тургенева, одновременно образующая панораму литературной и общественной жизни России и Европы.

Лейтмотив выставки — «Русские за границей. Иностранцы в России». Многие важные, интересные, подчас символические встречи Тургенева с соотечественниками произошли за границей, так что «русский след» тянется за писателем на протяжении всех его поездок и путешествий; с другой стороны, в России постоянно гастролировали иностранные музыканты, певцы и драматические актеры, концерты и спектакли которых посещал Тургенев. За границей происходят многие значительные события и встречи в произведениях Тургенева.

Действие экспозиции развивается на пересечении разных эпох, повторяя структуру произведений Тургенева, где сосуществуют различные временные пласты, от античности до современности.

Таким образом, выставка представляет собой своеобразную карту, на которую нанесены отдельные «пункты», «остановки в пути», временные пристанища Тургенева, ознаменованные определенными встречами, знакомствами и общением, а также событиями исторического или личного свойства.

Она призвана выявить двуединую природу Тургенева — контраст между охотой к перемене мест, страстью к новым жизненным впечатлениям и тягой к родовым корням, устойчивому се-

мейному быту; между образом жизни русского барина и судьбой «вечного странника», «русского европейца».

Выставка строится исключительно на материалах Литературного музея, обладающего одной из крупнейших в стране тургеневской коллекцией³. Экспонируется лучшая часть изобразительного фонда, а также письма Тургенева⁴, первые издания и прижизненные собрания сочинений, в том числе книги с автографами⁵.

Богатая иконография писателя включает портреты в оригинальной технике (рисунки, акварели, живопись)⁶ — работы К. Горбунова, А. Бакунина, В. Лами, Арк. Никитина, Н. Дмитриева-Оренбургского, Э. Липгарта, А. Харламова, А. Бенуа; гравюры, литографии и фотографии (многие с автографами)⁷. В общей сложности представлено более 50 изображений Тургенева (в фондах музея их свыше 150).

Значительное место занимают портреты Полины Виардо (около 20, в фондах больше 40)⁸: автопортрет, живописный портрет Т. Неффа, акварель П.Ф. Соколова, пастель Ранделя, миниатюра неизвестного художника и любительские зарисовки (аква-



*Пригласительный билет на выставку
«Русский скиталец» в ГЛМ*

рельные и карандашная в альбоме); фотографии и литографии, в том числе в ролях.

Среди многочисленных иллюстраций к произведениям Тургенева — работы В. Перова, П. Боклевского, П.П. Соколова, А.В. и В.Е. Маковских, К. Лебедева, Е. Бём, Н. Дмитриева-Оренбургского, Н. Бенуа, Б. Кустодиева, М. Добужинского, Л. Бакста, В. Домогацкого, Н. Кузьмина, Ф. Константинова, К. Клементьевой, К. Рудакова, В. Свешникова, Б. Диодорова.

Кроме материалов тургеневской коллекции представлены портреты русских и европейских литераторов, художников, музыкантов, актеров, политических деятелей, с которыми дружил или был знаком Тургенев; виды городов России и Европы, русские усадьбы и пейзажи.

Тематически выставка «Русский скиталец» на редкость созвучна специфике тургеневской коллекции Литературного музея, отразившей, как в зеркале, богатство и разнообразие писательского мира Тургенева и его эстетику, основные темы личной и творческой судьбы писателя, что и позволило «вплести» коллекцию в ткань экспозиции. Тургеневское собрание Литературного музея можно уподобить дереву, мощный ствол которого образуют портреты Тургенева, а его ветви — остальные материалы: изображения, книги, рукописи. Не менее оправдано сравнение с дорожной магистралью, к которой сходятся многочисленные тропинки, ибо жизненные и творческие вехи Тургенева нередко совпадают с важными общезначимыми событиями.

Принцип построения экспозиции — встречи Тургенева — способствовал максимальному выявлению и привлечению интереснейшего материала из других писательских коллекций музея. Их взаимодействие дало неожиданный результат, осветив взаимоотношения писателей под непривычным углом зрения, что создало новый художественный контекст и придало судьбе Тургенева обобщающий смысл.

Тем самым выставка «Русский скиталец» познакомила зрителей с тургеневским фондом и показала его в сочетании с другими коллекциями, в контексте всего богатейшего собрания ГЛМ.

Хотя выставка и состоит из отдельных сюжетов, она не кажется фрагментарной: сюжеты взаимосвязаны и словно нанизаны на одну нить — «линию жизни» Тургенева, пересекающуюся с судьбами современников писателя. И все представленные материалы

выполняют двойную задачу — подчеркивают типичность и в равной степени неповторимость его скитальческого пути.

Совмещение разновременных эпизодов придает им больший масштаб и перспективу, устанавливая между ними новые связи.

Многочисленные портреты Тургенева, выполняя роль маяков в творческом и житейском море, не дают тургеневской теме раствориться в огромном материале выставки, а окружающие их изображения современников, русских и европейцев, демонстрируют его роль посредника между отечественной и западной культурой. Сопровождающие Тургенева на протяжении всей экспозиции портреты Полины Виардо — прямое свидетельство ее значения в судьбе писателя. Иконография Тургенева и П. Виардо охватывает всю их жизнь и дает достаточно полное представление об их личности, внешнем облике и внутренней эволюции.

Обилие видов разных городов, усадеб и пейзажей, театров и концертных залов, памятных писателю мест, постоянная смена образов раскрывают его творческую и человеческую сущность (оставляя в стороне «татарскую, кочевую кровь») — жажду все новых и новых впечатлений, таящуюся в самой природе дарования: недостатке способности к «чистому вымыслу», опоре на реальные



Общий вид экспозиции выставки «Русский скиталец»

события и характеры (свойство, замеченное еще Белинским). Эти виды иллюстрируют одновременно жизнь и произведения Тургенева, подтверждая признание в том, что вся его биография — в его сочинениях.

Выставка, размещенная в залах особняка Остроухова (филиале Литературного музея), построена по тематическому принципу и состоит из следующих разделов:

1. Из России в Европу. Русские за границей.
2. Дворянское гнездо.
3. Петербургские встречи. Иностранцы в России.
4. Французы и русские. «Русское гнездо» в Париже.

Половина всей площади анфилады (первый и четвертый залы) отведена Европе, другая половина (второй и третий залы) — России. В первом, самом просторном зале дается общий план — панорама событий; в следующих трех крупным планом выделены поочередно Москва, Петербург, Париж.

Первый зал — *Из России в Европу. Русские за границей* — воссоздает картину странствий Тургенева, акцентируя места, виды и образы, оставившие след в его жизни и творчестве.

Своеобразной визитной карточкой служит отражающий судьбу поколения 1840-х годов роман «Рудин», герой которого гибнет на баррикадах. Роман представлен в контексте революции 1848 года, на фоне исторических событий и портретов деятелей 40-х годов XIX века — тех, кто оказался в это время в Париже.

В зале несколько разделов, посвященных отдельным странам — России, Германии, Франции, Италии, Англии. Их объединяет тема театра и музыки, связанная с гастрольями П. Виардо и ее салоном.

Материалы каждого раздела группируются вокруг одного или нескольких портретов на стенах, которые как бы озаглавливают определенные темы и сюжеты, подробно раскрывающиеся в витринах. Одновременно они организуют пространство, служа ориентиром в лабиринте многочисленных и разнообразных экспонатов.

Из тургеневских произведений здесь представлены те, в которых отразились заграничные впечатления писателя: романы «Накануне», «Дым», повести «Ася», «Призраки», «Вешние воды», а также переводы Тургенева на иностранные языки — свидетельст-

во его популярности на Западе, — так что уже первый зал охватывает все творчество Тургенева.

Выставка имеет кольцевую композицию: открывающий ее пролог является и эпилогом. С этого раздела начинается знакомство с выставкой и им же заканчивается. Он очерчивает географическое и культурное пространство тургеневской России: Москва, Петербург, русская усадьба, русский пейзаж.

Большой портрет Тургенева работы И. Астафьева (1884, карандаш, с фотографии М. Панова 1880 г.) собирает вокруг себя обобщенные образы России. Две разные по времени акварели — Петровский замок в Москве (В. Садовников, 1838) и Александровская колонна в Петербурге (А. Беггров, 1895), на открытие которой юный Тургенев сочинил оду, обнаружили неожиданное сходство по манере и настроению, светлому и поэтичному. Эстетически и эмоционально сочетаются также два живописных пейзажа — А. Маковского (1897) и Я. Полонского (1850-е гг.), вызывающие унылое и щемящее чувство. Нежные акварели с видами усадьбы (неизвестный художник, первая треть XIX в.) и изящные литографированные изображения дилижанса и парохода, символов путешествий, обрамляют контрастное им яркое полотно — жанровую сцену в русском захолустье, освещенную заревом заходящего солнца («Почтовая станция»; копия с оригинала (ГРМ) В. Самойлова, 1854, холст, масло). Она заставляет вспомнить Россию маркиза де Кюстина, из которой так и хочется бежать.

С прологом переключается своего рода заставка, где выставлены реликвии: знаменитый акварельный портрет Полины Виардо работы П. Соколова (сер. 1840-х гг.); роскошное издание «Волшебных сказок» Перро с рисунками Доре (СПб.; М., 1867), в переводе которых на русский язык Тургенев принимал участие, с его дарственной надписью дочери переводчицы Н.Н. Рашет (в соседней витрине есть ее фотография); французское издание «Дон Кихота» Сервантеса в переводе Луи Виардо (Париж, 1845)⁹; редкие издания Тургенева разных лет на русском и французском языках, трость писателя. Над ними — эффектный литографированный портрет 37-летнего Тургенева (М. Барышев, с фотографии А. Бергнера 1856 г.) эпохи «Рудина», издание которого помещено тут же, на полке.

С самого начала мы видим Тургенева в окружении соотечественников. В Берлине, в университете, где Тургенев продолжал свое образование после окончания Петербургского университета,

он сближается с Грановским, Станкевичем и Бакуниным. Летом 1847 года живет в Зальцбрунне вместе с Белинским (в июле Белинский пишет здесь свое знаменитое письмо к Гоголю), посещает с ним Дрезден; потом встречается его в Париже. Там же, в Париже, в 1848 году, когда Тургенев становится свидетелем революционных событий, завязывается его дружба с Герценом, Огаревым и Гервегом; туда же приезжают Анненков, Бакунин, Боткин. В 1857 году в Париже он был шафером на свадьбе Фета с М.П. Боткиной. В 1858 году в Риме, где заканчивал его портрет русский художник Арк. Никитин (портрет ныне в ГЛМ), писатель общается с А. Ивановым; во Флоренции сближается с Ап. Григорьевым. В 1864 году встречается с Тютчевым в трагическое для поэта время — после смерти Е. Денисьевой. В 1867 году в Баден-Бадене произошла историческая ссора Тургенева с Достоевским из-за романа «Дым»... С 1870-х годов, когда Тургенев окончательно обосновался в Париже, встречи с соотечественниками становятся чуть ли не повседневными.

В этом разделе представлены виды тех мест Германии, которые отмечены самыми важными встречами писателя: Дрезден, Гейдельберг, «Беседка Гёте» в Гейдельберге, берега Рейна, Баден-



*Фрагмент экспозиции: Полина Виардо, Мария Малибран
и композиторы*

Баден, Карлсбад (живописная работа Я. Полонского); здесь можно увидеть витринные изображения Берлина, Франкфурга, Зинцига. Выделены четыре портрета: один из лучших снимков Тургенева (увеличенная фотография А. Денъера конца 1850-х годов, пройденная акварелью и белилами) во владельческой голубой бархатной раме, акварельные портреты Т. Грановского (неизв. худ., кон. 1830-х гг.) и Н. Станкевича (Л. Беккер, 1838) и прекрасный живописный этюд к портрету Белинского работы уже упоминавшегося художника И. Астафьева (кон. 1870-х—1881). Этот портрет Тургенев называет в письме к П.М. Третьякову «самым схожим изо всех портретов» критика, хотя он и был написан 30 лет спустя после кончины Белинского по его прижизненным изображениям и посмертной маске, а также по воспоминаниям и рассказам о нем. Перед нами вдохновенное лицо с сосредоточенно-страстным взглядом, так проникновенно описанным Тургеневым: «Я не видал глаз более прелестных, чем у Белинского. Голубые, с золотыми искорками в глубине зрачков, эти глаза, в обычное время полузакрытые ресницами, расширились и сверкали в минуты воодушевления; в минуты веселости взгляд их принимал пленительное выражение приветливой доброты и беспечного счастья»¹⁰.

Географическое и культурное пространство, совпадающие у Тургенева, обозначены на экспозиции не только современными ему событиями и сценами, но и тем, что каждая страна внесла в сокровищницу мировой культуры.

Германия, едва не ставшая писателю «вторым отечеством», дорога ему как родина Гёте и привлекательна великими достижениями XVIII—XIX веков — философией, литературой и музыкой. Память о Гёте — журнал «Современник» (1856. № 10), открытый на содержании, где наверху значатся два «Фауста» — Гёте и Тургенева, по поводу чего Тургенев иронизировал в письме к Панаеву 3 октября 1856 года: «Вы хорошо делаете, что помещаете перевод Гётева “Фауста”; боюсь только, чтобы этот колосс, даже в (вероятно) недостаточном переводе Струговщикова, не раздавил моего червячка; но это участь маленьких; — и ей должно покориться» (П., III, 19). Рядом — автор третьего «Фауста», Гуно, запечатленный на фотографии в своем кабинете, который начал работать над оперой как раз в год публикации тургеневской повести и нового русского перевода «Фауста» Гёте (1856, поставлена в 1859). Знак увлечения немецкой философией — «Логика» Вердера (Бер-

лин, 1841), молодого профессора, читавшего курс в Берлинском университете и оказавшего глубокое влияние на Тургенева и его друзей. Местный колорит этой эпохе, с которой началось «развитие души» писателя, придает забавная сценка студенческой пирушки в Германии (гравюра Пейна, 1840-е). В той же витрине — фотографии немецких литераторов, современников Тургенева — Гейзе, Боденштедта и Ауэрбаха. Поэт Фридрих Боденштедт, познакомившийся с Тургеневым в мае 1861 года в Мюнхене, — автор переводов из русских поэтов, положенных на музыку П. Виардо, отредактированных Тургеневым и изданных в Петербурге у Иогансена в 1864 и 1865 годах. На выставке — первый из этих альбомов (12 стихотворений Пушкина, Фета и Тургенева).

За повестью «Фауст» следуют публикации других повестей «о трагическом значении любви» — «Ася» и «Вешние воды» в сопровождении гравюр с видами Франкфурта и Зинцига (города, где начата повесть «Ася») и письмо Фета к Тургеневу от 20 января 1858 года с отзывом о повести: «Странная и отрадная вещь, что мастер виден по удару резца, по манере класть краски, и мне отменно было увидеть Ваше для меня дорогое лицо выглядывающим из-за кустов в немецких аллеях <...> Конечно, исключая Вас, никто не напишет на Руси “Аси”. Но <...> от меня требуют моей личной правды. По-моему, начало сухо, а целое — слишком умно. У Вас нет не умной строки. Это Ваше качество — и достоинство. <...> Ужасно умно!!! Но зато в местах, где Вы заставляете забыть умнейшего юнкера Н.Н., — прелесть. Это даже не те слова. <...> Все эти далекие вальсы, все блестящие на месяце камни, описания местностей, — вот Ваша несравненная сила»¹¹.

Этот сюжет соединен со следующим эпизодом именем В.А. Жуковского, оставившего след в творчестве и биографии Тургенева и Фета. За границей Тургенев познакомился и подружился с сыном поэта, художником и архитектором Павлом Жуковским (подарившим ему пушкинское кольцо-талисман), в судьбе которого принял горячее участие. На кабинетной фотографии 1870-х годов перед нами стоит в непринужденной позе элегантный и артистичный молодой человек в шляпе и белом сюртуке. Фотоснимку как нельзя лучше соответствует словесный портрет, набросанный Тургеневым в письме к их общему другу Отто-Онегину (27 дек. 1869/8 янв. 1870 г.): «Это натура полухудожественная, мягкая, сочувствующая — и, однако, уже скептическая: он весь свой век будет биться и трепетать в заколдованном кругу <...>. За него я не боюсь — и ничего от него не ожидаю. Пусть он наслаждается!

И так как он, в сущности, прекрасный человек, так ему и следует наслаждаться — и хандрить изредка позволительно» (П., VIII, 161).

П. В. Жуковский — автор надгробия на могиле В. А. Жуковского в Баден-Бадене, запечатленного на фотографии конца XIX века (впоследствии прах поэта был перенесен на кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге). В этой же могиле покоится сестра П. Жуковского. Возле двух фотографий (П. Жуковского и надгробного креста его работы) — отпечаток с дагеротипа кабинета Жуковского в Дюссельдорфе (1845). Таким образом, тема культурной родословной обозначена с первого же зала именами Гёте, Шекспира, Сервантеса, Жуковского.

Самый насыщенный и впервые экспонируемый сюжет связан с Баден-Баденом и Гейдельбергом. Они объединены романами «Отцы и дети» (Митава, 1873, на немецком языке) и «Дым» (Лейпциг, изд. бр. Салаевых, 1868 и Митава, 1868, авторизованный перевод на немецкий), вокруг которых разыгрываются весьма драматические события с участием нескольких действующих лиц: Тургенева, Гончарова, Достоевского, Тютчева, Случевского (фотографии 1860–70-х годов и поздний снимок Случевского 1902 года).

О двух эпизодах — общеизвестной ссоре Тургенева с Достоевским в 1867 году и его свидании с Тютчевым в 1864 году — уже упоминалось. Экспонируемый здесь снимок поэта сделан в это же время в Ницце, где Тютчев написал трагическое стихотворение, навеянное смертью Е. Денисьевой («О, этот юг, о, эта Ницца!..»). О встрече друзей рассказывает, со слов Тургенева, Фет: «...мы, чтобы переговорить, зашли в кафе на бульваре и, спросив себе из приличия мороженого, сели под трельяжем из плюща. Я молчал все время, а Тютчев болезненным голосом говорил, и грудь его сорочки под конец рассказа оказалась промокшей от падавших на нее слез»¹². Глубоко несчастным и потерянными выглядит поэт и на визитной фотографии 1864 года из семейного альбома. Тютчев, напомним, как и Достоевский, отрицательно оценил «Дым» и даже выразил свое отношение в одноименном стихотворении.

О предполагавшемся берлинском издании «Дыма» идет речь в единственном сохранившемся письме Тургенева к Гончарову из Баден-Бадена от 2 (14) января 1868 года (в нем содержится просьба помешать ввозу незаконного издания в Россию, что могло бы нанести материальный ущерб и писателю, и его постоянному из-

дателю Ф.И. Салаеву)¹³ — оно лежит рядом с фотографией Гончарова, встречавшегося там с Тургеневым в 1866 году в период недолгого примирения. Хотя Гончаров уже не был членом Совета по делам книгопечатания, он выполнил просьбу Тургенева благодаря связям в цензурном ведомстве. Это письмо, предположительно, было последним письмом Тургенева к Гончарову. Летом 1868 года после разрыва отношений Гончаров уничтожил его письма, сделав три выписки, использованные позднее в «Необыкновенной истории»; два других известны по копии и публикации.

В романе «Дым» в образе Ворошилова писатель высмеял К. Случевского, к которому обращены дарственные надписи на трех представленных фотографиях и которому он прочил вначале большое будущее. Они познакомились в 1859 году и часто встречались в России и за границей. Именно с ним делился Тургенев своими размышлениями над романом «Отцы и дети» в письме от 14 (26) апреля 1862 года, отвечая на претензии русских студентов в Гейдельберге, где находился один из центров русской политической эмиграции. Посещение писателем русской колонии в Гейдельберге и встреча с русскими студентами отразились позднее в «гейдельбергских арабесках» в «Дыме». Визитный снимок парижских фотографов Леже и Бержерона 1868 года с дарственной надписью на обороте: «К.К. Случевскому на память от Ив. Тургенева. Карлсруэ. 1869» был прислан с письмом из Карлсруэ от 8 (20) марта 1869 года (подлинник письма — в ГИМ), которое заканчивается фразой: «Большой фотографии у меня нет; но если Вы не побрезгаете маленькой — то такую прилагаю» (VII, 338). Тургенев по просьбе Случевского сообщает в нем биографические сведения о себе, которые тот включил вместе с гравированным портретом писателя в статью, опубликованную в журнале «Всемирная иллюстрация» (1869. № 20, 10 мая) под рубрикой «Наши замечательные деятели». Гравюра с рисунка Людвиг Пича помещена в этом же зале.

Взаимоотношения писателей, вовлеченных в баденский сюжет, сплелись в такой тугой узел, что распутывается он с большим трудом. Чтобы не заблудиться в их лабиринте, приходится обратиться к самому их началу и завершению. Вот внешняя грубая схема этого сюжета.

Тургенев высмеял Случевского в романе «Дым», до этого связавшись через него по поводу «Отцов и детей» с русскими студентами в Гейдельберге, встреча с которыми (и с русской колонией) легла в основу сатиры на русскую эмиграцию в романе.

Достоевский, рассорившись с Тургеневым из-за того же романа, написал «донесение потомству», сделав эту ссору достоянием третьих лиц, а в 1871 году жестоко высмеял его в образе Кармазинова в романе «Бесы», к тому же спародировав среди прочего повесть Тургенева «Призраки», напечатанную им же в 1864 году в своем журнале «Эпоха» (экспонируется ее немецкий перевод). До этого он высоко оценил «Отцов и детей» и образ Базарова (не говоря уже о «Дворянском гнезде»). Справедливости ради вспомним, что Тургенев еще в 1846 году был автором (вместе с Некрасовым) ядовитой эпиграммы на Достоевского «Витязь горестной фигуры», глубоко уязвившей самолюбивого и мнительного начинающего литератора. Однако в 1877 году Тургенев нашел в себе благородство, пренебрегая обидой на своего ненавистника, сделать первый шаг навстречу после многолетней ссоры. Он пишет Достоевскому письмо, рекомендуя для «личного знакомства» своего «хорошего приятеля, известного литератора и знатока русского языка» Эмиля Дюрана, собирающегося «составить монографии о выдающихся представителях русской словесности». Тургенев заверяет Достоевского в конце письма в своем мнении о его «первоклассном таланте и о том высоком месте», которое он «по праву занимает в нашей литературе» (П., XII (1), 129).

В свою очередь, эпиграмму на «Дым» сочинил друг Тургенева Тютчев («И дым отечества нам сладок и приятен...»). Гончаров, напротив, в это время помог Тургеневу не допустить распространения в России немецкого издания «Дыма», зато десять лет спустя отомстил ему за воображаемые обиды в «Необыкновенной истории», создав отталкивающий образ Тургенева¹⁴ и закрепив на бумаге давние обвинения в плагиате — тоже своего рода «донесение потомству».

Результат литературных разногласий и разбушевавшихся страстей — две остроумные эпиграммы, два не менее остроумных пародийных образа (Ворошилова и Кармазинова) и два злых литературных портрета Тургенева в письме Достоевского к Ап. Майкову и в автобиографическом сочинении Гончарова. Досталось всем, и больше всего Тургеневу. И все это многословное содержание выражено лаконичным языком музейных образов на пространных полтора метров.

Несколько экспонатов — фотографии Тургенева (с автографами), Случевского, Достоевского, Тютчева, Гончарова, издания на русском и немецком языках романов «Отцы и дети», «Дым», повести «Призраки», письмо Тургенева к Гончарову и виды Баден-

Бадена — освещают не только запутанные личные отношения писателей, но и самую напряженную эпоху русской литературы — 1860-е годы, становясь фокусом проблематики XIX века — *отцов и детей и России и Европы*.

Начатая в Германии повесть «Ася» переносит нас в Италию, в Рим, где она была закончена. Италия — место паломничества русских в XIX веке — притягательна для Тургенева великими памятниками искусства, самой атмосферой и даже бытом. Итальянские виды занимают самую большую стену зала: достопримечательности Рима — Колизей (Эванс, 1845, холст, масло), Форум (неизв. худ., 1840-е гг., мозаика), собор Св. Петра (С. Галио, 1826, бумага, акварель, тушь); площадь Св. Марка во Флоренции (Ф. Вервлоет, 1848, картон, масло); карнавал в Ницце (А. Лавеццари, 1865, картон, акварель, тушь, белила); Неаполь (Э. Жиганти, 2-я треть XIX в., бумага на картоне, акварель, белила).

На фоне итальянских видов, как и на противоположной, «немецкой» стене, тоже четыре портрета: рядом с портретом Тургенева (А. Никитин, Рим, 1858, акварель) фотография В. Боткина (1856), с которым писатель путешествовал по Италии в 1857–1858 годах, и карандашные портреты матери и дочери Ховриных (1840-е, 1841) — 16-летняя Александра (Шушу) еще в 1840 году, во время первой поездки Тургенева в Рим, была предметом недолгого его увлечения.

Тургенев побывал в Италии всего дважды: в молодости — с января по май 1840 года и в зрелые годы — с октября 1857 по март 1858-го. Однако она навсегда осталась в его памяти: образы и картины Италии то и дело мелькают в письмах и запечатлены в творчестве — в рассказе «Три встречи», повестях «Переписка», «Призраки», «Вешние воды», очерке «Поездка в Альбано и Фраскати (Воспоминание об А.А. Иванове)», романе «Накануне», стихотворениях в прозе «Нимфы» и «Лазурное царство».

В первый раз Тургенев ехал через Вену, по дороге останавливался в Венеции и Флоренции, большую же часть времени провел в Риме. Там он постоянно бывал у Станкевича, где ежедневно собирался кружок русских поклонников Италии, и в семье Ховриных. Целыми днями друзья бродили по Риму, осматривая и тщательно изучая его достопримечательности. Из Рима Тургенев совершил поездку в Неаполь, на обратном пути побывав в Генуе и Милане.

Во второй раз писатель посетил Италию в расцвете сил и таланта и одновременно в пору душевного и жизненного перело-

ма — охлаждения к нему П. Виардо. Поездка в Италию оказалась особенно благотворной: величественная красота природы и искусства подействовала умиротворяюще и принесла некоторое облегчение.

Отправился он туда вместе с В. Боткиным через Марсель и Ниццу (тогда еще итальянскую), пробыл пять дней в Генуе и обосновался в Риме. И вновь, как и в первую поездку, погрузился в изучение Вечного города. «Рим — удивительный город: он до некоторой степени может все заменить: общество, счастье — и даже любовь» (П., IV, 200). В Риме Тургенев закончил повесть «Ася», обдумывал роман «Дворянское гнездо».

Часто бывал он среди русских художников, участвовал в спорах об искусстве; восхищался «оригинальным, правдивым, мыслящим» Александром Ивановым, по достоинству оценив его великую картину. Отпечаток с дагеротипа «А. Иванов в группе русских художников в Риме» (1845) помещен рядом с рисунком виллы Фальконьери во Фраскати (М. Скотти, 1843), посещение которой Тургенев описал в воспоминаниях об А. Иванове «Поездка в Альбано и Фраскати».



*Фрагмент экспозиции:
И.С. Тургенев и художники*

Волновали Тургенева и политические вопросы: с Боткиным он посещал кружок великой княгини Елены Павловны (гравюра сер. XIX в.), куда входил и князь В.А. Черкасский (неизв. худ., 1870-е гг., рисунок); здесь обсуждался проект крестьянской реформы. Связующее звено обоих сюжетов — лирико-философского и политического — публикация романа «Накануне».

Англия ассоциируется у Тургенева прежде всего с именем Шекспира. Редкое издание его сочинений (Лондон, 1786. Т. 7), раскрытое на гравюрах к «Гамлету», соседствует с портретами английских современников Тургенева: Теккерея, Карлейля (литографии, сер. XIX в.), Маколея (фотография), с которыми он познакомился в 1857 году. В том же году он присутствовал в английском парламенте (тонолитография, сер. XIX в.) на заседании палаты общин. Писатель был принят в доме Карлейля, где знали и любили его творчество. С Диккенсом (гравюра, сер. XIX в.) Тургенев познакомился несколько позже, а в 1863 году побывал на трех его чтениях в пользу английского благотворительного общества (чтения проходили в Париже, в зале английского посольства) и пришел от них «в совершенно телячий восторг» (П., V, 88).

Из рукописей и книг во второй английской витрине экспонируются: автограф статьи Тургенева «О новом переводе “Демона” на английский язык» (1875) с редакторскими пометами, список (кон. XIX в.) стихотворения «Крокет в Виндзоре» (1876) и его публикация на английском языке в сборнике переводов из русских и немецких поэтов (Баден-Баден, 1882), лондонские издания романов «Накануне» и «Отцы и дети» на английском языке. Есть здесь и фотографии русских эмигрантов: Герцена с Огаревым (Лондон, 1861) и Степняка-Кравчинского (Лондон, 1880-е гг.), автора статей о романах «Рудин» и «Дворянское гнездо» и незавершенной книги о Тургеневе на английском языке (ее фрагменты в русском переводе опубликованы в 1967 году в Литературном наследстве, № 76).

Франция — сердцевина современной европейской жизни, политическая арена, последнее пристанище Тургенева, главное место встреч с соотечественниками и близкими по духу и эстетическим принципам французскими писателями.

Отведенный ей центр зала включает две разные темы: русские эмигранты и литературные друзья Тургенева (с акцентом на семье и окружении Герцена) и французские литературные связи писате-

ля. Темы эти соединены двумя политическими событиями — революцией 1848 года и Парижской коммуной.

Французская революция, Парижская коммуна и политические эмигранты разных поколений объединены в один сюжет.

Суть событий раскрывают несколько очень емких и выразительных экспонатов. Среди них офорт (1850) «Париж. 24 февраля 1848 года», изображающий двух раненых на баррикадах, и вид зловещих развалин Парижа (фотография из альбома «Париж после Коммуны», 1871), обнажающие два лика революции — возвышенно-героический и варварский; раскрашенная хромолитография (1840-е гг.) с изображением кладбища Пер-Лашез, у стен которого в 1871 году были расстреляны коммунары (а за год до этого, в 1870-м, на этом кладбище был похоронен Герцен; позднее прах его перенесли в Ниццу); издание Марсельезы (Париж, 1841) и бронзовая медаль с портретом Рашель (барельеф, чеканка, после 1858) — актриса откликнулась на события 1848 года театрализованном исполнении Марсельезы.

Здесь же — портреты русских свидетелей революции: Тургенева (фотография Каржа, Париж, 1863; с автографом), Герцена (автолитография Леона Ноэля, 1848), Анненкова (рисунок К. Горбунова, 1845) и участника событий М. Бакунина (неизв. худ., 1864—1865, дерево, масло)¹⁵, в 1849 году арестованного в Дрездене, в 1851 — выданного России австрийскими властями, а в 1861 — бежавшего из сибирской ссылки в Лондон.

Рядом с друзьями Тургенева — их «отцы» и «дети»: декабристы С. Волконский (фотография С. Левицкого, Париж, 1861) и Н.И. Тургенев — он присутствует своей книгой «Последнее слово об освобождении крепостных крестьян в России» (Париж, 1860, на фр. яз.), народники П. Лавров (Париж, фотография 1880-х гг.) и Г. Лопатин (Лондон, фотография 1870-х гг.).

Книга Н.И. Тургенева напоминает о волнующем эпизоде, рассказанном Иваном Сергеевичем. На молебне в православной церкви в Париже в честь «великого дня» — отмены крепостного права 19 февраля 1861 года — он «прослезился» от «умной и трогательной речи» священника, «а Николай Иванович Тургенев чуть не рыдал». С семьей Н.И. Тургенева писатель продолжал дружить и после его смерти. Скульптор Петр Тургенев, младший сын Николая Ивановича, — автор посмертной маски Тургенева и слепка его руки (Пушкинский Дом).

Общался И.С. Тургенев и с молодыми революционерами. Часто встречался с крупнейшим идеологом народничества П. Лав-

ровым и участвовал в финансировании его журнала «Вперед», устраивал литературно-музыкальные вечера в пользу русской революционной эмиграции. В 1878 году его посетил кн. П. Кропоткин, в 1876 году бежавший из Петропавловской крепости и эмигрировавший за границу. Очень привязался писатель к Герману Лопатину и даже пожелал его видеть перед смертью, узнав, что тот появился в Париже после побега из ссылки.

Отдельная страница жизни Тургенева в Париже — общение с Герценом и его семьей, с Бакуниным, Огаревым, с навещавшими его русскими друзьями (Фетом, Некрасовым, кн. А.А. Мещерским, Миклухо-Маклаем, Н.Н. Рашет). Фрагмент фамильной коллекции Герцена¹⁶ — живое свидетельство тесной дружбы Тургенева с этой семьей и один из наиболее значимых сюжетов выставки, начинающий ее сквозную — семейную — тему.

Уникальная часть раздела связана с памятью жены Герцена, Натальи Александровны. Это сделанные ею портретные зарисовки М. Бакунина (1848—1849, бумага, карандаш) и Тургенева (1850, бумага, карандаш), изображение самой Н.А. Герцен (рисунок Эммы Гервег, 1850), издание стихотворений А.В. Кольцова (СПб., 1846) с дарственной надписью «Наталье Александровне Герцен от



*Фрагмент экспозиции:
И.С. Тургенев в последние годы жизни*

Тургенева. Париж. 12 апреля <18>50». Акварельный рисунок дочери Герценов Таты «Дорога близ Ниццы» (1859) служит печальным напоминанием о смерти Н.А. Герцен в 1852 году (поскольку похоронена она была именно в Ницце; там же будет покоиться и прах Герцена). Продолжение сюжета — две фотографические группы: Герцен с детьми (Александром, Ольгой и Натальей; Лондон, 1856) и Герцен, Огарев, Н.А. Тучкова-Огарева (Лондон, 1857) и письмо В.Ф. Корша к Е.И. Ап-релевой от 24 июля (1877?), где речь идет о посредничестве Тургенева в напечатании статьи Н.А. Герцен (дочери А.И. Герцена).

Увидеть эти интереснейшие экспонаты на тургеневской выставке позволяет лишь случай — ремонт и реставрация мемориального музея Герцена.

Другая тема «французского раздела» — литература 1840–60-х годов в лице старших современников Тургенева: Мериме (фотография кон. 1860-х гг. и парижское издание «Дыма» в его переводе, 1868), Жорж Санд, Мюссе, Гюго. Общую картину французской литературной жизни дает карикатура на писателей «Дорога в грядущее» (1842, литография) в виде шествия знаменитостей, которое замыкает Луи Виардо. Впервые экспонируется письмо Л. Виардо к Булгарину, являющееся для нас подлинной реликвией.

Главное место среди французов уделено Жорж Санд, названной Тургеневым «одним из лучших существ, когда-либо живших», «одной из наших святых» за «бесконечно щедрую, благоволящую натуру», «неугасимое пламя поэтического энтузиазма, веру в идеал», за ее «золотое сердце» и «неистошимую доброту». Три ее портрета разных лет демонстрируют эволюцию образа — романтическая героиня (прекрасная пастель Э. Изабе, 1820–1830-е гг.), властительница дум эпохи 1840-х годов (гравюра сер. XIX в.) и «одна из наших святых» (фотография Надара, 1864). С фотопортретом удачно гармонируют фотоснимки ее имения Ноан (кон. 1860-х гг.), где довелось побывать Тургеневу. Первое издание «Консуэло» (Брюссель, 1843) как бы иллюстрируется миниатюрой Полины Виардо, послужившей прототипом главной героини романа; графические портреты возлюбленных писательницы — Мюссе (гравюра) и Шопена (фотография нач. XX в. с рисунка Ж. Санд, хранившегося в музее князей Чарторьских в Кракове) — открывают нам драму трех лич-

ных судеб. Ее рисунок — гармоничный, умиротворяющий пейзаж (акварель, гуашь, белила) являет полный контраст рисунку Гюго — мрачному, напряженному пейзажу со старинным замком (смешанная техника)¹⁷, вполне соответствующему его романтическому облику на литографии 1840-х годов. Образ писательницы завершают ее личные вещи — папиросница и гусиные перья, придающие законченность всему сюжету.

Тургеневу «выпало счастье личного знакомства с Жорж Санд», которое произошло в имении Виардо Куртавнель в 1845 году. Жорж Санд была страстной поклонницей Полины Виардо и осталась ее преданным другом до конца жизни. Она способствовала браку Полины с одним из своих друзей — Луи Виардо, расстроив намечавшийся союз актрисы и Альфреда де Мюссе.

Полина Виардо принимала участие в заупокойной мессе на отпевании Шопена в 1849 году в парижской церкви Св. Мадлен (тонолитография Ф. Бенуа, ок. 1860). Присутствовавший там Тургенев, отметив «великолепное» исполнение ею своей партии в «Реквиеме» Моцарта, выразительно описал «очень красивую и трогательную» траурную церемонию: «Это были не просто похороны — это было подлинное прощание с дорогим человеком. В церкви было множество женщин, и многие из них плакали под своими вуалями. Оркестр сыграл “Марш” Шопена, печальный и жалобный; была также исполнена его маленькая прелюдия для органа...»¹⁸

Карандашный автопортрет П. Виардо середины 1840-х годов позволяет судить о ее незаурядном таланте рисовальщицы и трезвой оценке своей внешности. Малоизвестный пастельный портрет певицы (художник Рандель, 1854; пастель хранилась в семье Щепкиных — внук великого актера служил управляющим тургеневского имения в 1870-е гг.) и витринные ее изображения (рисунков в семейном альбоме Адлербергов, литографии и фотографии в ролях) формируют театральную и музыкальную тему.

На стенах и в витринах — графические портреты и фотографии композиторов и музыкантов, с которыми была тесно связана П. Виардо: Листа, Берлиоза, Гуно, Мейербергера, Вагнера, Брамса, Сен-Санса, Сарасате, фон Бюлова; современных ей певиц — ее старшей сестры прославленной Малибран, Гризи, Линд, Зонтаг, Патти, Лукка¹⁹; виды театров. Замечательная крупноформатная фотография Гуно возвращает нас в Куртавнель, где весной и летом 1850 года он жил вместе с Тургеневым, работая над оперой «Сафо» для Полины Виардо как будущей исполнительницы глав-

ной партии. Писатель был «очень польщен тем, что стал поверенным» в «маленьких творческих муках» своего друга.

В России Тургенев делил время между Спасским-Лутовиновом, Москвой и Петербургом, и каждому из этих мест отведена в экспозиции определенная роль.

Второй зал — Дворянское гнездо — объединяет Москву и усадьбу в одно пространство.

Москва для Тургенева — символ России и символ дома, ибо здесь сосредоточены не только его родственные связи, но и корни многих литературных друзей и всего обширного литературного круга.

Она показана ранними видами (раскрашенные литографии по рисункам О. Кадоля, 1825) — такой Тургенев застал Москву ребенком, живописным полотном 1870-х годов (П. Верещагин, холст, масло), видом Московского университета (раскрашенный офорт, сер. XIX в.) и изображением двух важнейших событий того времени — коронационных торжеств Александра II (М. Зичи, 1857, бумага на полотне, акварель, белила, карандаш) и открытия памятника Пушкину (гравюра, 1881).

Упомянутая акварельная картина придворного художника М. Зичи «Торжественный въезд их императорских величеств в Москву 17 августа 1856 года», на которой в толпе встречающих у Триумфальных ворот изображены писатели (А.К. Толстой, Тютчев, Булгарин, Тургенев, Одоевский, Григорович, Панаев, Гончаров, Дружинин, Панаева), дает, в частности, представление о русской литературе и о начале новой политической эры. Курьезно, что группа писателей создана художником произвольно — почти никого из них не было в это время в Москве; он воспользовался фотографиями С. Левицкого.

Центром «московского» сюжета экспозиции являются две встречи Тургенева с Гоголем. Его портрет (И. Астафьев, с оригинала А. Иванова, 1875, холст, масло) окружен изображениями писателей (в литографиях и фотографиях) двух поколений: старшего — друзей Гоголя М.С. Щепкина и С.Т. Аксакова и младшего — Тургенева и его друзей Л.Н. Толстого и А.А. Фета. Тургенев и Фет удостоились похвалы великого мэтра: он отметил талант «замечательный и обещающий большую деятельность в будущем» у первого и «несомненное дарование» у второго. Толстой унаследовал проповедническую миссию Гоголя.

Познакомил Тургенева с Гоголем их общий друг Щепкин. Вторая встреча состоялась на авторском чтении «Ревизора» в 1851 году; на нем присутствовали и славянофилы, дружба с которыми повлияла на концепцию «Дворянского гнезда». В витрине — фотографии московских знакомых Тургенева: славянофилов²⁰, К. Леонтьева, гр. Салиас де Турнемир, салон которой часто посещал писатель в 1850-е годы; белой автограф очерка «О соловьях» с обращением к С.Т. Аксакову, письмо к К. Аксакову, два письма к К. Леонтьеву и впервые экспонируемые страницы рукописи воспоминаний Леонтьева («Моя литературная судьба»), посвященные Тургеневу, а также акварельный рисунок неизвестного художника (1830) с изображением дома и сада Елагиных у Красных ворот.

Статья Тургенева о смерти Гоголя, напечатанная в «Московских ведомостях», послужила поводом для ареста и ссылки в Спасское в 1852 году. Во время ареста написан рассказ «Муму», навеянный эпизодом в московском доме на Остоженке. В том же году в Москве вышло отдельное издание «Записок охотника», явившихся истинной причиной ссылки, подтверждение чему — карикатура близкого приятеля Тургенева художника-карикатуриста Льва Николаевича Вакселя с надписью: «Попечитель С.-Петербург. округа Мусин-Пушкин сжигает “Записки охотника” Тургенева» (1852). По соседству с рисунком — автошарж Л.Н. Вакселя (экспонируется впервые), страстного охотника, автора «Карманной книжки для начинающих охотников с ружьем и легавой собакой» (СПб., 1856). Здесь же еще одна карикатура (неизвестного художника) на Тургенева — автора «Записок охотника». Первое издание книги открыто титульным листом с дарственной надписью соседу по имению «другу З.Н. Мухортову на память старинной приязни от автора» и вклеенным на соседней странице визитным снимком С. Левицкого, изображающим писателя в рост, с собакой у ног (1861). Рядом две визитные фотографии: Некрасова (тоже в рост и тоже с собакой; М. Тулинов, 1862), приехавшего в 1854 году охотиться в Спасское, и А.К. Толстого, хлопотавшего об освобождении Тургенева из ссылки.

В 1853 году Тургенев тайком приезжал в Москву из Спасского, чтобы увидеть П. Виардо, выступавшую в Дворянском собрании. Живописный портрет молодой певицы кисти Т. Неффа (1842) удачно сочетается с висящим напротив портретом молодого Тургенева работы Винченцо Лами (1844).

12–14 января 1855 года Тургенев присутствовал на 100-летнем юбилее Московского университета. В витрине — портретные зарисовки профессоров университета М.П. Погодина и С.П. Шевырева (Э. Дмитриев-Мамонов, 1840-е гг., из альбома А.П. Елагинной)²¹, Историческая записка — публикация выступлений и отчета Московского университета на торжественном собрании 12 января 1855 года по случаю юбилея; бронзовая медаль, отчеканенная к 100-летию университета; фотография К.Д. Кавелина, также специально приехавшего в Москву; открытки начала XX века с видами университета.

Чествования Московского университета органично соединились на выставке с чествованиями Тургенева в 1879 году, когда он с небывалым успехом выступал перед московской публикой в Обществе любителей российской словесности и в Благородном собрании, встречался со студентами. Знаменитый историк и социолог профессор М.М. Ковалевский (фотография 1880-х гг., Москва), кружок которого был одним из культурных центров Москвы, устроил встречу Тургенева с группой профессоров Московского университета. Она осталась у него в памяти «как нечто еще небывалое» в его жизни и положила начало встречам писателя с русской интеллигенцией. 6 марта 1879 года Тургенев произнес речь на прощальном обеде в его честь в ресторане «Эрмитаж»²².

Впервые экспонируемые материалы, относящиеся к этим чествованиям, сложились в небольшую видеохронику. В письме Тургенева к председателю Общества любителей российской словесности С.А. Юрьеву от 21 февраля 1879 года Тургенев сообщает о своем согласии выступить на литературно-музыкальном вечере в пользу недостаточных студентов Московского университета. Вечер состоялся в зале Благородного собрания 4 марта 1879 года, где Тургенев произнес «Речь к московским студентам...» и прочел из «Записок охотника» очерк «Бурмистр». Рядом с письмом — газетная вырезка с отчетом об обеде в «Эрмитаже» 6 марта, где, в частности, приводится тост, провозглашенный за Тургенева С.А. Юрьевым:

«Указав на тот знаменательный факт, что каждый шаг И.С. в Москве сопровождается сочувственными манифестациями как со стороны молодежи, так и людей старого поколения, г. Юрьев поставил себе задачу выяснить причины этого всеобщего сочувствия. Очертив главнейшие из типов, выдвинутых Тургеневым, г. Юрьев пришел к заключению, что Тургенев во всех своих про-

изведениях проповедовал любовь к народу и сочувствие к стремлениям молодежи.

Тост г. Юрьева был принят громом одушевленных рукоплесканий, не умолкавших в течение нескольких минут».

Здесь же еще одно письмо Тургенева — к редактору газеты «Современные известия» Н.П. Гилярову-Платонову об опечатках в его речи в «Эрмитаже», опубликованной на следующий день, 7 марта 1879 года, и приложенная к письму вырезка из газеты с авторской правкой.

Венчают эту подборку документальных свидетельств два выразительных экспоната: фотография Тургенева с автографом, подтверждающая сообщение в том же номере «Современных известий» («По рукам ходил последний весьма удачный портрет И.С., исполненный И. Дьяговченко. Многие получили от И.С. его автограф»), и первая часть Сочинений Тургенева (М.: Издание бр. Салаевых, 1869) с автографом на портрете (офорт Э. Гедуэна. Париж, 1868): «Валерию Николаевичу Лясковскому на память от И.С. Тургенева. Москва. 1879» (адресат автографа — свидетель тогдашних выступлений писателя, о чем он оставил воспоминания).

Открытие памятника Пушкину в 1880 году собрало большинство действующих лиц выставки в предпоследний приезд Тургенева в Россию. В те дни он был увенчан славой именно на пушкинских торжествах за свою речь о Пушкине.

Дополнительную значимость этому событию придает и то обстоятельство, что торжественное заседание 6 июня, посвященное Пушкину, проходило в Московском университете (экспонируется билет на это собрание). Помимо хорошо известных материалов (фотографий участников, публикаций пушкинской речи Тургенева и пр.) представлены наброски А. Опекушина (проект памятника Пушкину, 1880, карандаш, акварель, тушь) и меню обеда в честь открытия памятника (4 июня 1880).

Если Московский университет объединяет три события — университетские торжества 1855 года, тургеневские торжества 1879-го и пушкинские торжества 1880-го, то открытие памятника поэту соединяет Москву и Спасское-Лутовиново, где Тургенев работал над своей речью о Пушкине.

Спасское показано как родовое гнездо, где он провел полтора года ссылки, принимал московских и петербургских друзей, и как источник творчества. Усадьба — основное место действия тургеневских произведений и большинства его романтических историй.

Усадебный мир представлен — не считая типологических видов — конкретными местами, имеющими прямое отношение к Тургеневу: этюдом Я. Полонского «Уголок парка в Спасском-Лутовинове» (масло, 1881), интерьером в доме Бакуниных (неизв. худ., акварель, 1830-е гг.), редчайшими фотографиями Премухина (экспонируются впервые) и двумя видами Шаблыкина (Р. Жуковский, цветные автолитографии, сер. 1850-х гг.), имени богача и хлебосола Н.В. Киреевского, сослуживца отца Тургенева по кавалергардскому полку и крестного младшего сына Тургеневых Сергея. Шаблыкино стало своеобразной охотничьей столицей и одним из культурных центров своего времени, где бывали Тургенев и Толстой. Образ Н.В. Киреевского и молва об его причудах нашли отражение в рассказе Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» и других очерках из «Записок охотника».

В этом зале сосредоточены семейные реликвии, поступившие в музей от потомков писателя: четыре портрета Тургенева — детский (акварель неизвестного художника, 1830), юношеский (знаменитая акварель К. Горбунова, 1838), карандашный рисунок А. Бакунина (1841), портрет В. Лами (холст, масло, 1844); акварельные портреты деда и бабки с отцовской стороны (художник Моргунов); миниатюра неизвестного художника 1830-х годов и фотографии (1856 г. и 1880-х гг.) В.Н. Богданович-Лутовиновой (в замужестве Житовой), перламутровый ларец в форме гробика, подаренный ей Варварой Петровной; семейный альбом и фотографии родственников; письмо Тургенева к двоюродной сестре Е.П. Крюгер (1873) рядом с ее фотографией; подписанное Тургеневым разрешение на свадьбу его крепостной с крепостным брата — Н.С. Тургенева (из спасской конторы, с печатью), фотография горничной Тургеневых. Экспонируется также портрет двух девушек (неизв. худ., 1840-е гг., холст, масло), по предположению, висевший в Спасском-Лутовинове, а позднее перенесенный оттуда в Орел, в дом дальних родственников и наследников писателя Галаховых вместе с обстановкой кабинета.

В витринах помещены фотографии гостей и соседей Спасского, друзей и знакомых Тургенева: Фета, Полонского, братьев Толстых, Григоровича, Дружинина, Гаршина, Савиной, а из книг выделены те произведения, где отразились семейные предания, московские и усадебные впечатления — «Муму», «Записки охотника», «Первая любовь» и роман «Дворянское гнездо», сконцентрировавший в себе все мотивы тургеневского творчества и запечатлевший историю рода Тургеневых.

В зале дворянского гнезда «мысль семейная» нашла наиболее полное выражение: экспонируются фотографии членов нескольких семей, связанных дружескими узами с Тургеневым, — Бакуниных, Аксаковых, Киреевских, Толстых.

Петербургу (третий зал — *Петербургские встречи. Иностранцы в России*) принадлежит роль творческой арены, где кипела литературная, театральная, музыкальная и художественная жизнь, разыгрывались журнальные баталии и где определилась личная судьба писателя — 1 ноября 1843 года он познакомился с приехавшей на гастроли в Россию Полиной Виардо.

Основное содержание экспозиции этого зала — встречи Тургенева с «отцами» — писателями старшего поколения (акварельные портреты Жуковского (работы П. Соколова) и Лермонтова (работы А. Клюндера), фотография Даля в кругу семьи (1860-е гг.), литографированный портрет В.Ф. Одоевского), литературными сверстниками — «людьми сороковых годов» (Некрасов, Панаев, Григорович, Боткин, Анненков, Тютчев, Полонский, А.К. Толстой, А. Жемчужников, Дружинин, Писемский, Салтыков-Щедрин) и с «детьми» — молодым поколением, представленным многочисленными фотографиями, в том числе группы сотрудников журнала «Современник» (С. Левицкий; СПб., 1856) и членов Литературного фонда (М. Кучаев; СПб., 1860). На отдельных снимках Левицкого 1856 года — Тургенева, Толстого, Дружинина, Е. Ковалевского — их дарственные надписи Григоровичу (автопортрет 1840-х гг.). На рисунке Григоровича, изображающем дачу, где жили Некрасов и Панаевы в 1858 году²³, — его автограф И. Панаеву, акварельный портрет которого (Алексеев; 1840-е гг.) мы видим в компании с фотографиями других сотрудников журнала.

Большое внимание уделено сотрудничеству Тургенева с «Современником», его дружбе с «малороссийским мирком», в частности с Шевченко и Марко Вовчок (в витрине — ее малоизвестный карандашный портрет 1854 года).

В центральных витринах — первые издания романов (с автографами) «Отцы и дети» (М., 1862) и «Новь» (Лейпциг, 1877), отражающих смену поколений и актуальную российскую проблематику. Как и в предыдущих залах, почти в каждой витрине — письма Тургенева.

Продолжается тема театра: постановки тургеневских пьес и гастроли П. Виардо в Петербурге в 1843–1845 годах и в 1853 году, встречи русских и европейских актеров и музыкантов.

Экспонируются фотографии актеров, занятых в тургеневских пьесах, в том числе Марии Савиной в роли Верочки в спектакле «Месяц в деревне», эскизы декораций М. Добужинского к нему (1909, бумага, акварель, карандаш), карандашный рисунок Л. Бакста — Станиславский в роли Ракитина (1909) и французское издание пьес Тургенева с дарственной надписью переводчика О.Л. Книппер-Чеховой.

К 1840–50-м годам относятся материалы из архива музыкального критика К.И. Званцова, автора неопубликованных «Писем о г-же Виардо-Гарции» (рукопись в РГАЛИ): акварельные изображения Виардо и ее партнеров по сцене — певцов Рубини, Тамбурины и Лаблаша — в ролях, ноты с ее музыкой на слова русских поэтов — Пушкина, Фета, Тургенева (СПб., 1864) и фотография самого критика (Париж, 1880-е гг.).

С портретами литераторов, художников и актеров, среди которых гравированный портрет Рашель (с оригинала Э. Дюбуфа; ок. 1840 г., с автографом), гастролировавшей в Петербурге одновременно с П. Виардо в 1853–1854 годах, — соседствуют изображения театров, концертных залов и музыкальных салонов (Виельгорских, А. Рубинштейна) — мест выступлений Полины Виардо; петербургского «Пассажа», где Тургенев произнес речь «Гамлет и Дон Кихот» на первом вечере в пользу Литературного фонда (раскрашенная хромолитография конца 1840-х гг.), интерьера Академии художеств (К. Бодри, сер. XIX в., холст, масло), «античной залы» Академии художеств во время выставки картины А. Иванова «Явление Христа народу» (литография В. Тимма, 1858).

Четвертый зал — *Французы и русские. «Русское гнездо» в Париже* — посвящен последнему десятилетию жизни Тургенева: встречам с навещавшими его соотечественниками, старыми друзьями и молодыми знакомыми, авторами воспоминаний (фотографии Салтыкова-Щедрина, Писемского, Стасюлевича, Е. Апрелевой, кн. А. Мещерского, Боборыкина, Минского, Кони; автограф воспоминаний Апрелевой с описанием кабинета Тургенева и комнаты П. Виардо, публикация воспоминаний Кони), с русскими художниками, а также с французскими литераторами (фотографии Флобера, Золя, Доде, Мопассана, Э. Гонкура, Гюго, Ренана, Абу, публикации тургеневских переводов Флобера в «Вестнике Европы» и «Неизданные письма Тургенева к г-же Виардо и его французским друзьям» (М., 1900)).

Этот зал переключается — своей атмосферой салона — с залом «дворянского гнезда». Одновременно он соотносится с первым, «европейским» залом, где переплетаются русские и заграничные знакомства Тургенева.

Если в предыдущих залах наряду с литературой акцентировалась тема «Тургенев и музыка», то в «парижском» разделе преобладают связи Тургенева с художниками, входившими в Общество взаимного вспоможения и благотворительности русских художников в Париже, или наезжавшими в Париж (фотографии Верещагина, Репина, Ге, В. Маковского, Харламова, коллекционера С. Третьякова). К слову сказать, многочисленные снимки литераторов, актеров, художников и музыкантов (особенно в группах), наполняющие выставку, дают прекрасную возможность увидеть, насколько в их облике сказывалась принадлежность к профессии.

Блистательные офорты В. Матэ: портреты Тургенева (в центре), А. Боголюбова, П.М. Третьякова, М. Антокольского; карандашный портрет Я. Полонского работы Антокольского окружены русскими пейзажами (Поленова, Боголюбова, Шишкина и Полонского²⁴), приносящими ностальгическую ноту в общую атмосферу. Письма художников вводят в курс их повседневной жизни в Париже.

Так, об успехах русского искусства на Всемирной выставке рассказывает письмо М. Антокольского к Е.И. Апрелевой-Бларамберг:

«Наше русское искусство может вполне гордиться; на теперешней всемирной выставке оно имело такой успех, как никогда! Успех этот выражается теми многими наградами, которые оно получило. Представьте себе: ровно десять лет тому назад оно тоже конкурировало на здешней всемирной выставке, тогда оно получило только одну маленькую золотую медаль. Теперь же оно нисколько не отстало от других национальных искусств, даже первоклассных. <...> Что касается до меня, то я тоже не отстал от других. Я тоже получил médaille d'honneur да и то еще первым номером <...> Теперь мы доказали, что мы не варвары, как думают об нас. Мы можем иметь успех в Европе скорей сердцем и умом, нежели штыком; да победа или успех в искусстве меня сто тысяч раз больше радует, чем наша победа над турками»²⁵.

О предстоящей в начале марта 1909 года в залах Императорской Академии наук выставке в память Тургенева, приуроченной к 25-летию со дня его смерти и положившей начало всем последующим экспозициям, посвященным Тургеневу, — идет речь в письме Ф.А. Витберга, члена комитета по устройству выставки, к той же Е.И. Апрелевой. Письмо, датированное 10 февраля 1909 года, написано на бланке Академии наук. Каталог этой выставки (СПб., 1909) — бесценное издание, позволяющее судить и о ее масштабе, и об утраченных ныне вещах.

В этом зале собраны поздние портреты писателя: великолепные офорты Г. Редлиха (1882), В. Матэ (1890-е гг., по фотографии М. Панова 1880 г.), М. Рундальцова (1904, по той же фотографии, с портретом Герцена на полях) и гравюра И. Пожалостина (1884, на полях — портрет П. Виардо) с этюда Н. Дмитриева-Оренбургского «Тургенев на охоте» (1879)²⁷.

Кроме фотографий Тургенева в витринах представлены его портреты в оригинальной технике: рисунки Н. Дмитриева-Оренбургского (1870-е гг.), Э. Липгарта (1870-е — нач. 1880-х гг.) и А. Бенуа (вероятно, 1880-е гг.); автошарж писателя (1877–78 гг.), подаренный им Дмитриеву-Оренбургскому, с его автографом и надписью жены художника.

Поэтическую исповедь Тургенева — «Песнь торжествующей любви» (Лейпциг, 1882), «Стихотворения в прозе» (Лейпциг, 1883), «Клара Милич» («Вестник Европы», 1883, № 1) — сопровождают фотографии Полины Виардо 1860-х и 1890-х годов (с автографами), ее письмо к Е.И. Апрелевой-Бларамберг с приглашением на музыкальный утренник, список стихотворения И. Мятлева «Розы», давшего начало тургеневскому стихотворению в прозе «Как хороши, как свежи были розы» (уместно вспомнить, что Мятлев был одним из петербургских поклонников П. Виардо во время ее первых гастролей), французские переводы Тургенева (Дюрана и И.Д. Гальперина-Каминского) в изданиях Этцеля.

Последнее путешествие «русского скитальца» завершает экспозицию... Гравюра Ю. Барановского (октябрь 1883 г., по рисунку Клоди Шамро, дочери П. Виардо) подводит нас к последним дням умирающего в Буживале Тургенева. Отпевание и прощание в Париже представлены гравюрой с рисунка К.О. Брожа (1883). Многотысячное траурное шествие в Петербурге, похороны на

Литературных мостках Волкова кладбища, где пожелал упокоиться писатель, запечатлены на гравюре М. Рашевского с рисунка М. Каразина (1883).

В витрине, завершающей экспозицию, — фотографии Тургенева на смертном одре, сделанные Морелем 22 августа/3 сентября 1883 года в Буживале. По словам М. Дювернуа, дочери П. Виардо, лицо покойного поражает «дивной красотой» (из ее письма к Ап-релевой от 18 октября 1883 г.; экспонируется впервые). Оно, как вспоминал М. Стасюлевич, «приняло вид глубоко задумчивый, с отпечатком необыкновенной энергии, какой никогда не было заметно и тени при жизни...»²⁸. Здесь же — траурная реликвия: слепок руки писателя (Л. Бернштам, 1883, гипс), поступивший из семьи Герцена. Вместе с портретом Тургенева, на полях которого расположен миниатюрный портрет Герцена, он воспринимается нами как символ посмертной встречи друзей. Впервые экспонируются нигде не публиковавшиеся воспоминания писательницы и педагога В.И. Дмитриевой о проводах Тургенева. Они словно комментируют изображение похорон на гравюре Рашевского: «...когда мы вышли на Забалканский проспект, там собралась такая масса народа, что невозможно было пробраться к вокзалу. Но вот появились конные жандармы и полиция, улицы были очищены, народ оттеснен к тротуарам, и вдали, в солнечных лучах, показалась траурная колесница. Точно ветер пронесся над толпой, и все головы обнажились... Тихо колыхая белыми перьями, двигалась колесница; за нею зеленел целый лес венков. Наша депутация присоединилась к процессии, и мы медленно пошли за гробом. Забалканский проспект, Загородный, Звенигородская улица — все это было запружено народом; люди шпалерами стояли на тротуарах, сидели на заборах, на решетках оград, за двойной стеной жандармов и полицейских. Полная тишина и молчание, только легкий шорох снимаемых шапок, да глухое шарканье тысяч ног по камням мостовой. Это было грандиозное зрелище...» Рядом с рукописью Дмитриевой — фотография могилы писателя (1890-е гг.).

Смерть Тургенева и последнее путешествие: Париж — Петербург замыкает круг выставки, становясь печальным финалом темы русского скитальца, окончательно вернувшегося на родину.

Примечания

¹ Подробнее см.: *Медынцева Г.Л.* Тургенев в экспозициях Литературного музея // Тургеневские чтения: Вып. 2. М., 2006. С. 345–354.

- ² См.: *Генералова Н.П.* И.С. Тургенев. Россия и Европа. СПб., 2003.
- ³ См.: *Медынцева Г., Соболев Т.* Тургеневское собрание в Государственном Литературном музее: Изобразительный материал // И.С. Тургенев и Москва. М., 2009. С. 132–167.
- ⁴ Подробнее о них в собрании музея см.: *Варенцова Е.М.* Рукописи Тургенева в фондах Государственного Литературного музея // Тургеневские чтения: Вып. 1. М., 2004. С. 228–236.
- ⁵ *Белехова С.* Автографы И.С. Тургенева на книгах в собрании Государственного литературного музея // И.С. Тургенев и Москва. М., 2009. С. 181–185.
- ⁶ См.: *Медынцева Г.Л.* Иконография Тургенева в Государственном Литературном музее // Тургеневские чтения: Вып. 1. М., 2004. С. 251–286.
- ⁷ См.: *Медынцева Г., Соболев Т.* Фотографии Тургенева из собрания Государственного Литературного музея // Спасский вестник: Вып. 15. Тула, 2008. С. 237–255.
- ⁸ *Медынцева Г.Л.* Портреты Полины Виардо в фондах Литературного музея // Панорама искусств: 8. М., 1985. С. 320–322.
- ⁹ Catalogue de l'exposition Don Quichote: éditions illustrées (1797–1997), établi par Alexandre Zviguilsky // Cahiers. 1997. № 21. P. 1.
- ¹⁰ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения: В 14 т. М., 1961–1968. Т. 14. С. 26.
Ссылки на письма Тургенева, цитируемые по этому же изданию (Письма: В 14 т.), приведены в тексте статьи с пометой П. и указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ¹¹ *Фет А.А.* Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 203.
- ¹² *Фет А.* Воспоминания: В 3 т. М., 1992. Т. 2. С. 5. (Репринт издания 1890–1893 гг.)
- ¹³ Письмо И.С. Тургенева к И.А. Гончарову: Сообщение О.В. Якимовой // Литературное наследство. Т. 87. М., 1977. С. 605.
- ¹⁴ См.: *Пинженина Е.И.* Образ Тургенева в «Необыкновенной истории» И.А. Гончарова: персонифицированный комплекс писателя // Спасский вестник. Вып. 15. Тула, 2008. С. 87–94.
- ¹⁵ См.: *Нарская Е.Г.* Портрет М.А. Бакунина работы неизвестного художника второй половины 1860-х годов: Попытка атрибуции // Звено-2006: Вестник музейной жизни / ГЛМ. М., 2007. С. 30–37.
- ¹⁶ Подробнее о ней см.: *Желвакова И.А.* Дом в Сивцевом Вражке. М., 1982; *Желвакова И.А.* От Девичьего поля до Елисейских полей. М., 2005; А.И. Герцен, Н.П. Огарев и их окружение: Материалы из собрания Государственного Литературного музея: Каталог / Сост.: И.А. Желвакова, Е.Г. Нарская, И.М. Рудой. М., 1992.
- ¹⁷ См.: Писатель рисующий: Живопись и графика писателей в собрании Государственного Литературного музея: Альбом-каталог. М., 2004.
- ¹⁸ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. 2-е изд. Письма: В 14 т. М., 1982–2003. Т. 1. С. 334–336.
- ¹⁹ См.: *Розанов А.С.* Полина Виардо-Гарсиа. Л., 1969; *Dulong G. Pauline Viardot tragédie lyrique.* Paris, 1987.

- ²⁰ См.: *Соколова Т.В.* Возвышенность помыслов и стремлений // В мире книг. 1986. №7. С. 46.
- ²¹ См.: *Соколова Т.В.* Альбом А.П. Елагиной // Литературная учеба. 1989. № 4. С. 143.
- ²² См.: *Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева, 1876–1883.* СПб., 2003. С. 242–249.
- ²³ О рисунках Григоровича в ГЛМ см.: *Соколова Т.В.* Графика Дмитрия Григоровича // Литературная учеба. 1988. № 3. С. 139; *Она же.* Литературные экспедиции // Наука и жизнь. 2001. № 7. С. 101.
- ²⁴ *Медынцева Г.Л.* Яков Полонский — живописец // Литературная учеба. 1988. № 2.
- ²⁵ *Варенцова Е.М.* Вокруг Тургенева. Письма М.М. Антокольского Е.И. Апрелевой-Бларамберг // Спасский вестник. Вып. 8. Тула, 2001. С. 142–143.
- ²⁶ Там же. С. 143.
- ²⁷ Огромная картина Н. Дмитриева-Оренбургского «Охота, устроенная бароном Гинцбургом великому кн. Николаю Николаевичу близ Парижа», к которой был сделан этюд (1879, холст, масло, Пушкинский Дом), находилась в Романовской галерее Зимнего дворца, но после революции следы ее надолго затерялись. А в 2006 году произошла сенсация: директору Музея Тургенева в Буживале А.Я. Звигильскому удалось отыскать и приобрести для этого музея утраченное полотно, которое теперь можно увидеть в его экспозиции.
- ²⁸ *Стасюлевич М.М.* Из воспоминаний о последних днях И.С. Тургенева и его похороны // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 418.

«Смешного бояться — правды не любить...»

И.С. Тургенев

Выставка «Смешного бояться — правды не любить...» была подготовлена сотрудниками Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева и явилась своеобразным экспериментом в разработке пока еще мало изученной темы «Тургенев и юмор», которая нашла свое отражение как в рисунках самого И.С. Тургенева, так и в карикатурах и шаржах других авторов на героев его произведений и на него самого.

Выставка состоит из нескольких разделов. Прежде всего, на ней представлены юмористические рисунки самого Тургенева (в детстве он учился рисованию и был неплохим рисовальщиком). Экспонируемые рисунки сделаны им на полях писем, адресованных самым различным людям. Среди рисунков выделяются автошаржи, которые показывают Ивана Сергеевича как человека с большим чувством юмора. Он не боялся показаться смешным. Эта жизненная позиция нашла отражение в афоризме писателя, который и стал названием выставки.

На выставке представлены также карикатуры и шаржи на героев произведений Тургенева и на самого писателя. В XIX веке в России наблюдался расцвет литературной критики. В журналах «Стрекоза», «Искра», «Маляр», «Оса» произведения и авторы подвергались острой сатире. И.С. Тургеневу, популярнейшему русскому писателю второй половины XIX века, особенно «повезло» — на его романы «Отцы и дети», «Вешние воды», «Дым» в изобилии писались эпиграммы, рисовались шаржи и карикатуры.

Еще один раздел выставки посвящен «Игре в портреты». Иван Сергеевич, любивший рисовать, занимал этой игрой и семью Виардо, и всех друзей дома. Начавшись в Куртавнеле в 1856 году,

она продолжалась и в Париже, и в Баден-Бадене, — до 1877 года. В письме к В.П. Боткину от 25 октября/6 ноября 1856 года Тургенев так рассказывает о времени, когда возникла эта игра, и о самой игре: «Как отлично мы проводили время в Куртавнеле! Каждый день казался подарком — какая-то естественная, вовсе не от нас зависящая разнообразность проходила по жизни. Мы играли отрывки из комедий и трагедий (NB. Моя дочка была очень мила в расиновской “Ифигении”. Я плох во всех ролях до крайности, но это несколько не вредило наслаждению) — переиграли все симфонии и сонаты Бетховена (всем сонатам даны были, сообща, имена) — потом вот еще что мы делали: я рисовал пять или шесть профилей, какие только мне приходили — не скажу в голову — в перо; и каждый писал под каждым профилем, что он о нем думал. Выходили вещи презабавные — и M-me Viardot, разумеется, была всегда умнее, тоньше и вернее всех. — Я сохранил все эти очерки — и некоторыми из них (т.е. некоторыми характеристиками) воспользуюсь для будущих повестей. Словом, нам было хорошо — как форелям в светлом ручье, когда солнце ударяет по нем и проникает в волну. Видал ты их тогда? Им очень тогда хорошо бывает — я в этом уверен».

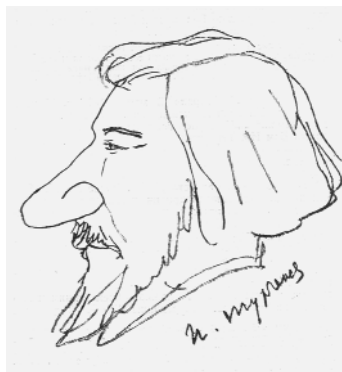
В наше время тема «Тургенев и юмор» приобрела еще одно, новое измерение. Книги Тургенева разделили участь русской литературы в эпоху постмодернизма, когда герои классических произведений зажили в виртуальном пространстве Интернета, вне авторского текста, в анекдотах, карикатурах, мультфильмах, рекламных роликах, музыкальных и театральных пародиях, а самые популярные в народе герои писателя — Герасим и Муму — перекочевали в городскую мифологию. Например, известный карикатурист Андрей Бильжо и его единомышленники создают по мотивам произведений Тургенева сюжеты, за смешными и злободневными фасадами которых скрываются довольно грустные размышления о современной жизни. Так персонажи И.С. Тургенева обрели новую жизнь в фольклоре начала XXI века.

Выставка проходила в стенах Библиотеки-читальни в рамках программы «Неизвестный Тургенев» — московской части Международной научной конференции «И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России», посвященной 190-летию со дня рождения и 125-летию со дня смерти писателя.

*Г.Н. Муратова,
Е.Г. Петраш*

Рисунки Тургенева

Карандашный автошарж.
Париж, 1878–1879



По возвращении с охоты.
Рисунок 1862 года



«В новой шляпе по последней моде». Автошарж Тургенева в письме к Полине Виардо. Париж, 1867

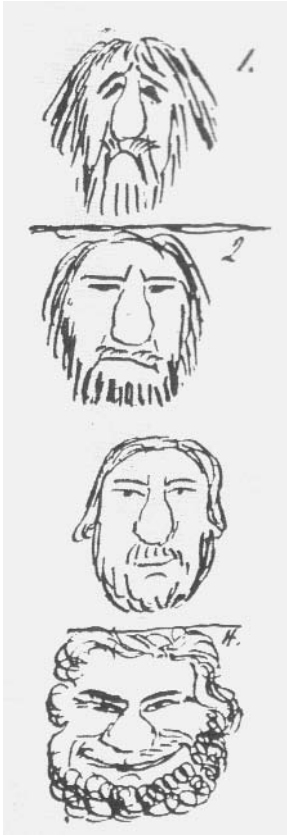


Рисунок Тургенева в письме Клоди, Марианне и Полю Виардо 21 июня/3 июля <18>65 года из Спасского

А вот мой портрет в день приезда сюда.

Две недели спустя, я начал понемногу ободряться при мысли о возвращении в Баден-Баден, — и я сделался таким. Это уже немного лучше, как видите, но пока не очень-то хорошо.

Не пройдет и двух недель, как я снова, Бог даст, Вас увижу, я уже такой.

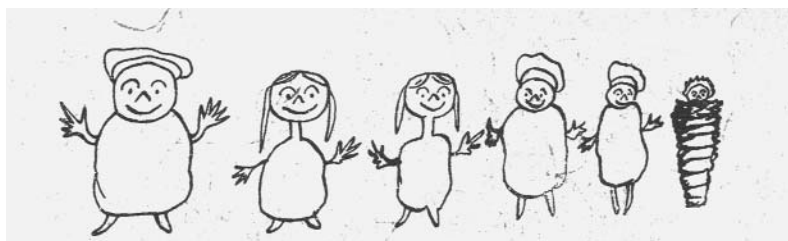
А когда приеду на вокзал в Баден-Баден, увижу на платформе фигурки неких маленьких хитрецов, которых люблю всем сердцем, — вот таким я буду. Я не стану красивым, но буду очень счастливым, — и Вы тоже, не правда ли?



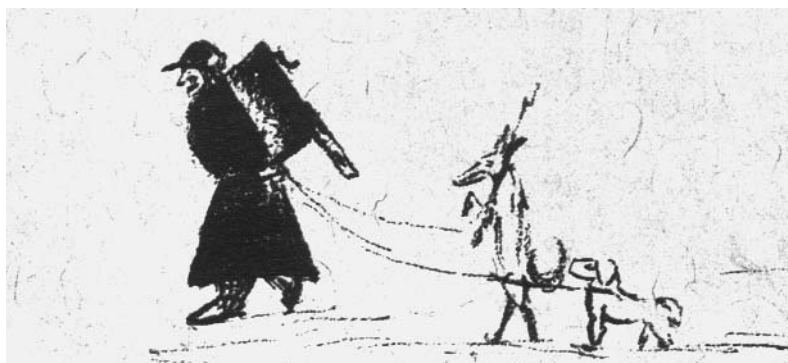
Степовик. 2-я пол. 1870-х гг.



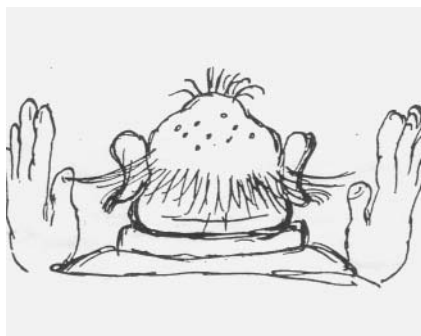
Художество. 1862



Дети веселятся. 1840



В пути. 1830-е гг.



*Восторженный зритель в театре.
Рисунок для маленькой Клоди Виардо.
1868*



*«Наблюдение за
соотечественником, вид сзади.
16 июня, 16 градусов тепла».
Рисунок Тургенева в письме
Гюставу Флоберу. 1874*



*Спящий извозчик в зимнем
колпаке и спящий голубь.
Рисунок Тургенева в письме
к Клоди Виардо. 1877*



Бочонок и капля. 1840



*Рисунок Тургенева на листе
рукописи незаконченного рассказа
«Степан Дубков и мои с ним
разговоры». Нач. 1840-х гг.*

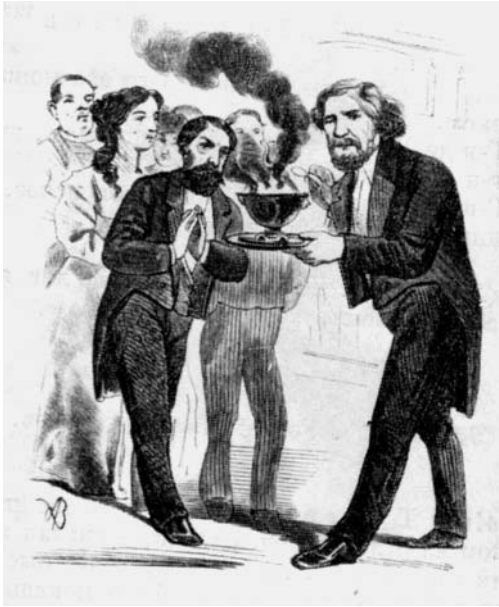
Юмористические рисунки и карикатуры других авторов



Леший. Карикатура
М.С. Знаменского.
«Искра». 1868. № 46.
«В Баден-Бадене 23-го
бывшего мая <...> шла
оперетка в двух
действиях “Леший”,
и слова той оперетки
принадлежат самому
г. Тургеневу. Затем роль
“Лешего” исполнял
тоже сам автор
“Дыма”...» («Искра».
1868. № 23)



«Песнь торжествующей
любви» И.С. Тургенева.
Шарж В.И. Порфирьева.
1881



*Тургенев - автор романа
«Дым». Карикатура
А.М. Волкова. «Искра».
1867. № 14.*

*— Какой неприятный
запах — фи!
— Дым догорающей
известности, чад
тлеющего таланта...
— Тс-с, господа!
И дым Тургенева нам
сладок и приятен!*



*Тургенев и его
критики.
Шарж А.И. Лебедева.
«Стрекоза». 1877. № 4
(январь)*



«Обязательные литераторы».

У дверей: Н.А. Некрасов и И.И. Панаев.

*Бегут: А.В. Григорович, И.С. Тургенев, А.Н. Островский и Л.Н. Толстой.
Карикатура Н. Степанова из альбома «Знакомые». 1857*



Тургенев и Писемский в спектакле «Ревизор», поставленном Обществом для пособия нуждающимся литераторам. Петербург, 14 апреля 1860 г.

Городничий (А.Ф. Писемский) и купцы (в ролях слева направо: Ф.А. Кони, А.Н. Майков, И.А. Гончаров, Д.В. Григорович, И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, И.И. Панаев, А.В. Дружинин, А.А. Краевский, В.С. Курочкин, В.Г. Бенедиктов<?>). «Искра». 1860. № 17 (6 мая).

«...Очень трудно выразить словами тот энтузиазм, который охватил всех присутствовавших, как одного человека, когда появились знаменитые купцы!.. Да и было от чего волноваться и увлекать зрителям! Уже один вид Тургенева, с ринсе-пез на носу и с головою сахара в руках чего стоил!»

(П. Вейнберг. «Литературные спектакли»)



*Тургенев-балерина.
Карикатура неизв. худ. 1869*



*И.С. Тургенев в роли Людоода.
Любительский спектакль.
Рисунок Л. Пича. 1868*



*«Встреча Нового года русскими художниками у А.П. Боголюбова в Париже». Рис. Н.Д. Дмитриева-Оренбургского. Париж. 1875.
Среди присутствующих изображен Тургенев (в центре)*



*И.С. Тургенев. Шарж
А.И. Лебедева
(«Карикатурный
альбом современных
русских деятелей»,
издание журнала
«Стрекоза». Вып. III.
СПб., 1879)*



*И.С. Тургенев.
Карикатура Ф. Бака. 1881*



*Попечитель С.-Петербургского учебного округа М.Н. Мусин-Пушкин сжигает «Записки охотника» И.С. Тургенева.
Карикатура Л.Н. Вакселя. 1852*



*Тургенев - автор «Отцов и детей».
Гравюра с рис. Н.В. Иевлева. «Огни». 1863. № 7*



*Мопассан, Тургенев,
Доде и Флобер.
Карикатура
Мопассана*



*Музыка, танцы, забавы. Рис. М. Санда. Ноан, 1873.
Тургенев и семья Виардо среди гостей в имени Жорж Санд*

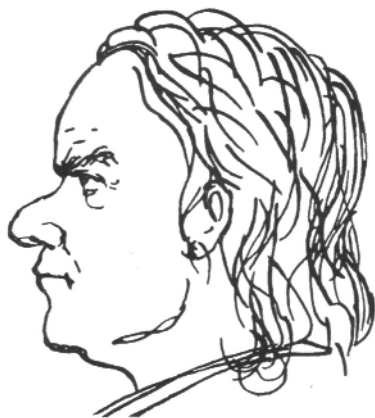
Игра в портреты

8 сентября 1866

— *Артист-энтузиаст, чувствительный, без большого воображения и очень несчастливый.*

— *Прекрасная натура, но неудачник — восторженный, влюбленный в красоту во всех ее проявлениях, сердечный, легко загорающийся, но лишенный настойчивости в труде.*

— *Его отвлекает природа, тысячи мыслей, которые проносятся в голове, но из которых ни одна не обладает достаточной силой, чтобы захватить его целиком. При самых лучших данных, самых лучших качествах, он не может подняться выше посредственности. Жаль, так как он очарователен. Чувству восхищения он отдается весь. Он знает себя и страдает, не будучи в силах достичь своего идеала.*



15 марта <?>

— *Великий человек — ни больше, ни меньше! Печальный, нелюдимый, глубокий, могучий, одинокий. Он мог бы стать народным вождем, не будь он слишком большим философом. Может быть неотразимо красноречивым — иногда вспыхив до ярости, обычно молчалив и исполнен горечи. Большое сердце и в самой глубине души много скрытой нежности.*

11 октября 1868

— Гениальный изобретатель, плебей, выдающийся механик, энергичный, грязный, сосредоточенный, порой очень красноречивый. Могучая натура.

— Человек, в котором живет дух злодейства. Натура страстная, пламенная, пылкого ума. Выходец из народа, недовольный всем на свете — и прежде всего социальным порядком. Случись революция — он сможет играть большую роль; обладает дикой храбростью; ступив на путь порока, он окажется способным на ужасающие преступления.



15 марта <?>

— Престарелый торговец чулочными изделиями, грязный, циничный, неповоротливый, много ест и крепко пахнет, скучный, деспотичный, вульгарный, ворчливый — притом ходит в церковь.

— Монастырский привратник, угрюмый и скучный. Глупый и старающийся быть хитрым. Обжора. У него сильный красивый горловой голос, он ужасно ленив — разжирел от безделья. Личность незначительная. Он вечно потеет, и жирная кожа его всегда грязна.

20 августа 1865

— Глава банкирского дома — старый пройдоха — эгоист, чванный и по сути своей гадкий; претендует на художественный вкус, изображает из себя мецената, причем не тратит на это ни копейки; больше всего любит беседовать с людьми искусства. Умен и проницателен. Отечески покровительствует молоденькой танцовщице. От него пахнет мускусом. Семьи не завел. Любит кутаться в меха.

— Мелкий помещик — очень любит музыку и обучает ей своих четырех дочек.



11 февраля <18>74

— Мелкий торговый агент десятого разряда — насмешливый, скупой, грязный и не слишком честный... Часто пристаёт к женщинам — но к каким женщинам!



19 октября <1856>

— Старый преподаватель французского языка и грамматики в коллеже. Неуклюжий, ограниченный, с ожесточением нюхает табак, скучный, по существу довольно добрый, любит пощутить с наставительным видом. Высокий, сутулый, грудь впалая; холост, любит бродить по набережным; любопытен, зевака. Никогда не выходит без зонтика и носит толстые перчатки зеленого цвета.

— Старший клерк в банкирском доме, лживый, злой, пошлый, прожорливый, ногти у него никогда не бывали чистыми. Дышит очень громко и при этом издает носом и горлом всевозможные звуки — у него и глаза грязные, а уж зубы! Если бы их было только видно, еще куда ни шло, но...

20 августа 1865

— Бывший актер, в свое время игравший первых любовников, а затем мечтательных и элегантных холостяков. Ужасно пошлый и слащавый, скучный. Женщины его терпеть не могут, несмотря на его мадригалы. Вечно занят собой, своим здоровьем и т.п. Носит бархатные воротники, лакированные ботинки и платье из мягких тканей. И при всем том совсем не добрый.





11 октября 1868

— *Добрый фермер, небогатый крестьянин, но очень порядочный человек, труженик, пользующийся уважением у себя в деревне и в семье и у сыновей.*

— *Человек высшего света в своем обличи путешественника — т.е. столь же неряшливый, дурно воспитанный, грязный, невежливый, сколь в обществе претенциозный и подчеркнута галантный — он подает реплики актрисам — часто острит — знакомства с ним домогаются — умен, скептик, даже циник — но очень, очень, очень вежлив — с легкой насмешкой — поет тенором — преимущественно соло из Miserere; ничем не занят — во время путешествий не бреется, умывается кое-как — рантье.*

11 октября 1868

— *Чувственный эпикуреец, лакомка, знаток вин; владеет независимым состоянием — одинокий маленький рантье, меланхоличный, жирненький, чистенький, с пухлыми ручками, медлительный, с подагрой и брюшком.*

— *Прожигатель жизни, сильно сопит, очень медлителен в движениях, деревенский мэр, глупый и напыщенный, любитель процессий, отсталый во всех своих взглядах, говорит громко и невнятно, шепелявит. Когда он наедине, его толстая нижняя губа отвисает, но он тотчас подбирает ее, если кто-нибудь входит; он нюхает табак, часто и подолгу сморкается и, вообще, то и дело тербит кончик носа.*



11 октября 1868
— Гнусный плут, служит в поли-
ции, мастер на всякие темные и не-
благовидные дела, коварный, опас-
ный, цепкий, хитрый, зловеций!



Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
г. Санкт-Петербург
Орловский государственный университет
Орловский объединенный государственный литературный музей
И.С. Тургенева
Государственный мемориальный и природный
музей-заповедник И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново»
Государственный музей А.С. Пушкина, г. Москва
Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева, г. Москва
Государственный Литературный музей, г. Москва

В РАМКАХ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

«И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра.
Классическое наследие в изменяющейся России»
(Санкт-Петербург — Орел — Спасское-Лутовиново — Москва,
17–26 сентября 2008 г.)

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

«НЕИЗВЕСТНЫЙ ТУРГЕНЕВ»
(Москва, 24–26 сентября 2008 г.)

ПРОГРАММА

24 сентября 2008 г.

Государственный музей А.С. Пушкина

09.30–11.30 Торжественное открытие Конференции

12.00–14.00 Пленарное заседание

Ведущая — **Михайлова Наталия Ивановна**, зам. директора по научной работе Государственного музея А.С. Пушкина

***Звигильский Александр Яковлевич** (Париж, Франция)*

Неизвестный Тургенев. По вновь найденным экспонатам Музея Ивана Тургенева в Буживале

***Генералова Наталья Петровна** (Санкт-Петербург)*

Неизвестные произведения И.С. Тургенева в Полном собрании сочинений и писем

***Недзвецкий Валентин Александрович** (Москва)*

Стихотворение «Русский язык» в свете истории русского языка и народа

Лоскутникова Мария Борисовна (Москва)
Особенности великого национального стиля И.С. Тургенева
(на материале романа «Дым»)

Гиляревский Михаил Иосифович (Москва)
Дом И.С. Тургенева на Остоженке в Москве

15.00–16.00 Экскурсия по экспозиции и открытым хранениям
Государственного музея А.С. Пушкина

16.00–18.00 Заседания
Ведущая — *Ларионова Марина Ченгаровна* (Ростов-на-Дону)

Красильников Роман Леонидович (Вологда)
Танатологические мотивы в творчестве И.С. Тургенева: постановка проблемы

Телегин Сергей Маратович (Москва)
Мифологический реализм «таинственных повестей» Тургенева

Логвинова Ирина Владимировна (Москва)
Мистические произведения И.С. Тургенева. Опыт прочтения

Гореленок Михаил Сергеевич (Северодвинск)
Декабристы в жизненной и творческой биографии И.С. Тургенева

Темяков Виктор Викторович (Москва)
Тургеневедческая деятельность В.И. Стражева в 1911–1948 гг.

25 сентября 2008 г.

Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева

9.30–11.30 Пленарное заседание
Ведущая — *Генералова Наталья Петровна* (Санкт-Петербург)
Коробкина Татьяна Евгеньевна, директор Библиотеки-читальни им. И.С.Тургенева
Тургенев в Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева

Генералова Наталья Петровна (Санкт-Петербург),
Звигильский Александр Яковлевич (Буживаль, Франция)
Презентация книги А. Звигильского «Иван Тургенев и Франция»
(М.: Русский путь, 2008)

Ларионова Марина Ченгаровна (Ростов-на-Дону)
*Трансформация одной сказочной модели в романе И.С. Тургенева
«Дворянское гнездо»*

Лукина Валентина Александровна (Санкт-Петербург)
Визит И.С. Тургенева к Лелевелю

12.00–14.00 **Секционные заседания**

Секция 1

Ведущая — **Лоскутникова Мария Борисовна** (Москва)

Ковина Тамара Павловна (Дмитров)
Образ автора в романе «Дворянское гнездо» (к изучению идиостиля И.С.Тургенева)

Симеонова Светлана Дмитриевна (Орел)
«Русский воспитанник» Любен Каравелов («Болгары старого времени» Л. Каравелова и «Записки охотника» И. Тургенева)

Брагина Ольга Борисовна (Москва)
Мифопоэтическое значение образа сада в романах И.С. Тургенева

Секция 2

Ведущая — **Романенкова Марина Витальевна** (Вильнюс, Литва)

Романенкова Марина Витальевна (Вильнюс, Литва)
Тургеневские претексты в прозе И. Бунина

Двилевич Барбара (Вильнюс, Литва)
Особенности переводов произведений Тургенева на польский язык

Дзюбенко Михаил Александрович (Москва)
В.А. Кокорев в творчестве И.С. Тургенева

Сальникова Оксана Михайловна (Якутск)
«Жертва — это сапоги всмятку»? К вопросу о типологии женских характеров у И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского

Хохлов Сергей Олегович (Москва)
И.С. Тургенев и Жюль Верн

15.00–17.00 Секционные заседания

Секция 1

Круглый стол на тему: «**Отцы и дети**» и современность
Ведущая — **Беляева Ирина Анатольевна** (Москва)

Полтавец Елена Юрьевна (Москва)

«Отец» и «дети» в романе Тургенева «Отцы и дети»: к вопросу о смысле названия

Сахаров Всеволод Иванович (Москва)

Из комментария к «Отцам и детям» (Тургенев и М.Н. Толстая)

Беляева Ирина Анатольевна (Москва)

«Оставь герою сердце...»: по поводу одной пушкинской реминисценции в «Отцах и детях» Тургенева

Голубицкий Борис Наумович (Орел)

«Отцы и дети» на сцене Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева

Секция 2

Ведущая — **Мельник Елена Григорьевна** (Орел)

Зуев Юрий Иванович (Спасское-Лутовиново)

К истокам Спасской усадьбы

Векуа Елена Викторовна (Орел)

Три письма М.А. Милютиной к И.С. Тургеневу

Жидкова Светлана Леонидовна (Орел)

Музыкальный комментарий к одному письму Варвары Петровны Тургеневой

Мельник Елена Григорьевна (Орел)

Мамынькин садик в Орле (И.С. Тургенев в мемориализованном околомузейном пространстве)

Линдер Исаак Максович (Москва)

Шахматы в жизни и творчестве И.С. Тургенева

Дружбинская Светлана Мироновна (Москва)

Клуб друзей И.С. Тургенева при Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева

17.00–18.00 **Открытие выставки «“Смешного бояться — правды не любить...”: Карикатуры, шаржи, рисунки по произведениям И.С. Тургенева»**

18.00 **Моноспектакль «Слова любви... и... любовь в письмах»**
Переписка на французском языке между И.С. Тургеневым, П. Виардо и его друзьями во Франции
Выступает *Ани Лефоль* (Париж, Франция)
Музыкальное сопровождение: *Сергей Чечётко*, фортепиано

26 сентября 2008 г.

**Государственный Литературный музей
Дом-музей А.П. Чехова**

9.30–11.45 **Утреннее заседание**
Ведущая — **Михайлова Елена Дмитриевна**, зам. директора по научной работе Государственного Литературного музея

Приветственное слово Гомозковой Марины Семеновны, директора Государственного Литературного музея

Варенцова Евгения Михайловна (Москва)
Вокруг Тургенева. Неизвестные письма из рукописного фонда Государственного Литературного музея

Зыков Николай Аполлонович (Москва)
И.С. Тургенев и А.И. Герцен: полемика о судьбах России

Ребель Галина Михайловна (Пермь)
Тургенев в «Бесах» Достоевского

Швецова Татьяна Васильевна (Северодвинск)
Гоголевские традиции в творчестве И.С. Тургенева

Дзыга Ярослава Олеговна (Москва)
Эхо И.С. Тургенева в творчестве И.С. Шмелева

12.00–13.45 **Дневное заседание**
Ведущий — **Фокин Павел Евгеньевич**, зам. директора по научно-методической работе Государственного Литературного музея

Юшина Валентина Николаевна (Баден-Баден, Германия)
Деятельность и цели Тургеневского общества Германии

Серезкина Людмила Дмитриевна (Спасское-Лутовиново)
И.С. Тургенев и Луиза Эрритт Виардо

Чайковская Ирина Исааковна (Бостон, США)
Иван Тургенев и Николай Некрасов: общность любовных переживаний

**Выставочные залы
Государственного Литературного музея**

15.30–16.00 Вечернее заседание

Ведущая — **Михайлова Елена Дмитриевна**, зам. директора по научной работе Государственного Литературного музея

Медынцева Генриетта Львовна (Москва)

Концепция выставки ГЛМ «Русский скиталец». К 190-летию со дня рождения И.С. Тургенева»

16.00–18.00 Открытие выставки «Русский скиталец». К 190-летию со дня рождения И.С. Тургенева»

Ведущая — **Гомозкова Марина Семеновна**, директор Государственного Литературного музея

Осмотр выставки

Итоговый документ

*Международной научной конференции
«И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра.
Классическое наследие в изменяющейся России»*

Мы, участники Международной научной конференции «И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России», посвященной 190-летию со дня рождения и 125-летию со дня смерти И.С. Тургенева, которая прошла в трех городах России: Санкт-Петербурге (17–19 сентября), Орле (20–23 сентября) и Москве (24–26 сентября), с удовлетворением констатируем:

— Все три этапа Конференции прошли успешно и вызвали широкий резонанс в научной и культурной среде.

— На Конференции было прослушано 143 доклада и сообщения.

Участники представляли 24 региона России и 10 стран ближнего и дальнего зарубежья (Беларусь, Болгария, Германия, Испания, Канада, Литва, Польша, США, Украина, Франция).

В Конференции приняло участие около полутора тысяч человек.

— К Конференции были приурочены выставки, посвященные жизни и творчеству И.С. Тургенева:

в Санкт-Петербурге — «И.С. Тургенев и мировая культура». Из коллекций Библиотеки, Литературного музея и Рукописного отдела ИРЛИ (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН);

в Орле — «Произведения И.С. Тургенева в гравюрах В.В. Домогацкого» (Орловский объединенный государственный литературный музей И.С. Тургенева);

в Москве — «“Русский скиталец”. К 190-летию со дня рождения И.С. Тургенева» (Государственный Литературный музей),

«Смешного бояться — правды не любить...» Карикатуры, шаржи, рисунки по произведениям И.С. Тургенева (Библиотека-читальня имени И.С. Тургенева).

— Изданы сборники тезисов докладов, программы Конференции, Материалы Международной научной конференции «И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России» (Вып. 1. Орел, 2008), книга А. Звигильского «Иван Тургенев и Франция» (М., 2008) и книга-альбом «И.С. Тургенев в Орле» (Орел, 2008), тургеневские календари.

— Организована культурная программа.

— Конференция подтвердила непреходящий общественный интерес к жизни и творчеству И.С. Тургенева и факт существования сплоченного и организованного международного Тургеневского сообщества.

— На Конференции были представлены разные направления научных исследований, отразившие состояние современного тургеневедения, что позволило провести плодотворную дискуссию и наметить перспективы дальнейших разысканий.

Участники Конференции приняли решение о создании Общественного комитета по подготовке к празднованию 200-летия со дня рождения И.С. Тургенева в 2018 году при участии Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Орловского государственного университета, Орловского объединенного государственного литературного музея И.С. Тургенева, Государственного музея А.С. Пушкина, Государственного Литературного музея, Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева (Москва). Штаб-квартирой оргкомитета избран Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Комитет открыт для вступления в него любых государственных и общественных организаций.

Конференция поручает Общественному комитету разработать программу научных и культурных мероприятий по изучению и популяризации жизни и творчества И.С. Тургенева, в которую необходимо включить:

— организацию российских и международных конференций и семинаров;

— издательские проекты (новые исследования, публикации, переводы, библиография);

— сохранение и мемориализацию тургеневских мест;

— создание тургеневского информационного портала в сети Интернет;

— проведение театральных фестивалей, выставок, музыкальных и литературно-художественных вечеров, детских и молодежных конкурсов.

Первым этапом в осуществлении программы мероприятий к 200-летию И.С. Тургенева могло бы стать участие Тургеневского сообщества в праздновании Года Франции в России и России во Франции.

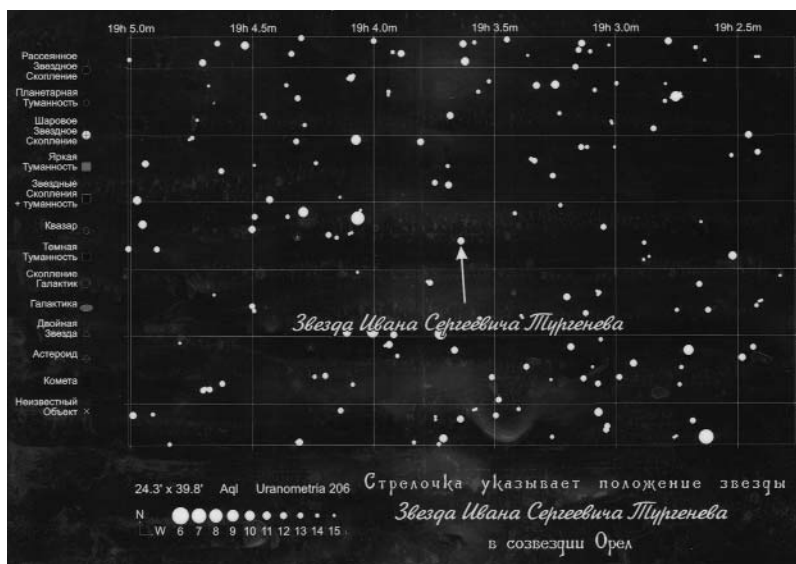
Основой деятельности Тургеневского сообщества является широкое распространение творческого наследия И.С. Тургенева. В связи с этим участники Конференции обращаются к Российской академии наук и издательству «Наука» с просьбой активизировать завершение работы по выпуску второго издания Полного собрания сочинений и писем И.С. Тургенева.

Принято единогласно на итоговом заседании Конференции в Государственном Литературном музее — Доме-музее А.П. Чехова 26 сентября 2008 г.

Звезда Ивана Сергеевича Тургенева

В декабре 2008 года, в год 190-летия со дня рождения и 125-летия со дня смерти великого русского писателя И.С. Тургенева, в Международном звездном каталоге в созвездии Орла была зарегистрирована ЗВЕЗДА ИВАНА СЕРГЕЕВИЧА ТУРГЕНЕВА.

Инициаторами проведения этой акции явились члены Клуба друзей И.С. Тургенева (председатель Клуба писатель Сергей Иванович Павлов) и сотрудники Библиотеки-читальни им. И.С. Тур-



Звезда Ивана Сергеевича Тургенева в созвездии Орла

генева. Участие в сборе средств приняли также участники Международной научной конференции «И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России», состоявшейся в Москве 24–25 сентября 2008 года.

Международный звездный каталог был основан в 1964 году на базе научных исследований и открытий звезд Институтом «Голлицыно-2» Министерства обороны СССР. Это единственный в мире каталог, в котором официально регистрируются названия звезд.

Решение о присвоении имен звездам принимает специальная комиссия из членов Федерации космонавтики России. На основании решения этой комиссии, первым председателем которой являлся космонавт Герман Степанович Титов (1935–2000), в Международном звездном каталоге были зарегистрированы звезды с именами известных во всем мире людей: ученых, писателей, политиков, королевских особ, президентов.

Согласно официальному сертификату международного образца, утвержденному 28 июня 1996 года председателем Федерации космонавтики России Г.С. Титовым, полноправным владельцем наименования ЗВЕЗДА ИВАНА СЕРГЕЕВИЧА ТУРГЕНЕВА в созвездии Орла является Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева.

Именной указатель

- Абу Э. 370
Адлерберг, семья 363
Азадовский К.М. 264
Азадовский М.К. 68; 323
Айзеншток И.Я. 230
Аксаков К.С. 365
Аксаков С.Т. 274; 364; 365
Аксаковы, семья 319;
323; 328; 369
Александр II, имп. 224;
246; 297; 364
Александр Павлович,
великий князь 329
Алексеев, худ. 369
Алексеев М.П. 76; 273;
322
Альгайер И. 273
Альми И.Л. 92; 98
Альтман М.С. 158
Андерсен А. 275; 281
Андерсон В.М. 267
Аникст А.А. 47
Анненков П.В. 30; 31;
46; 56; 76; 111; 146;
213; 281; 309; 318;
338; 351; 360
Анненков Ю.П. 254
Анненский И.Ф. 169; 177
Антокольский М.М.
371; 372; 375
Антоний, св. 65; 70
Антонович М.А. 80; 81;
87; 88
Анцыферова О. 234
Анштетт 330
Апрелева-Бларам-
берг Е.И. 362; 370–
373; 375
Апулей 181; 183; 187; 197
Аристотель 47
Архипов В.А. 88
Арцыбашев М.П. 258; 259
Арьес Ф. 169–172; 177;
178
Астафьев И. 350; 352; 364
Ауслендер С.А. 254; 263
Ауэрбах Б. 353
Афанасий Великий, св.
70; 71
Афанасьев А.Н. 107; 114
Ахер М. 255
Ахматова А.А. 14; 47
Аш Ш. 258
Аюпов С.М. 88; 89
Бак Ф. 387
Бакст Л. 347; 370
Бакунин А. 324; 346; 368
Бакунин М.А. 209; 213;
224–226; 230–232;
324; 351; 360; 361; 374
Бакунина Л. 287
Бакунина Т. 287
Бакунины, семья 287;
368; 369
Балыкова Л.А. 231; 326;
328; 337
Бальзак О. де 248
Барановский Ю. 372
Бархан П.А. 249–256;
258–270; 271
Бархан С. 262; 266; 270
Барышев М. 350
Басов Б.М. 166
Батюто А.И. 33; 68; 92;
97; 98; 114; 158; 320;
328
Батюто С.А. 328
Бахтин М.М. 34; 47; 89;
142; 147; 170; 173;
177; 178
Бегтров А. 350
Безгласный В. см. Одо-
евский В.Ф.
Бек А. 213
Беккер Л. 352
Белехова С. 374
Белинский В.Г. 49; 204;
208–210; 285–287;
294; 297; 349; 351; 352
Белый А. 148
Бельчикова Ю.А. 102
Белявская И.М. 232
Беляева И.А. 33; 47; 72;
75; 78; 113; 114; 399
Бенедиктов В.Г. 384
Бём Е.М. 347
Бенардаки Д.Е. 93

- Бенуа А. 346; 372
 Бенуа Н. 347
 Бенуа Ф. 363
 Бергнер А. 350
 Бержерон 355
 Берлиоз Г. 363
 Бернштам Л. 373
 Бетховен Л.-В. 377
 Би О. 255; 256
 Бикбулатова К.Ф. 231
 Бильгер П.Р. фон 274
 Бильжо А. 377
 Бирюков П.И. 228
 Битов А.Г. 18
 Бицилли П.М. 170; 177
 Бло Ж. 338
 Блум Г. 58
 Блюменфельд Э. 268
 Боборыкин К.Н. 370
 Богданова Н. 337
 Богданова С.Ф. 341
 Богданович-Лутовинова В.Н. 368
 Боголюбов А.П. 338; 371; 386
 Богословский Н.В. 135
 Боденштедт Ф. 353
 Бодри К. 370
 Бойсен Х. 94; 98
 Боклевский П. 347
 Болтин А.П. 187
 Борисов И.П. 30; 274; 275; 277
 Ботвинник М.М. 282
 Боткин В.П. 292; 296; 307; 351; 357–359; 369; 376
 Боткина М.П. 351
 Брагина О.Б. 398
 Брамс И. 363
 Брандис Е.П. 245; 248
 Бродский Н.Л. 207
 Брож К.О. 372
 Броун Р. 67
 Буланов А.М. 113; 114
 Булгарин Ф.В. 362; 364
 Булкин С.Н. 13
 Бунин И.А. 30; 214; 219; 221–223; 398
 Бурда Ф. 333
- Бухарев А.М. 68
 Бюлов Г.Г. фон 363
- Вагнер 363
 Ваксель Л.Н. 365; 388
 Валгина Н.С. 105
 Валери П. 25
 Вальден Г. 265; 269
 Варенцова Е.М. 374; 375; 400
 Вежинов П. (наст. имя и фам. Н.Д. Гугов) 197–202; 203
 Вейнберг П. 384
 Векуа Е.В. 399
 Венгеров С.А. 267
 Вервлоет Ф. 357
 Вердер К. 352
 Верещагин П.П. 364; 371
 Верн Ж. 242–248; 398
 Веселовский А.Н. 42; 43; 47
 Виардо К. 53; 379; 380; 381
 Виардо Л. 227; 230; 242; 290; 350; 362; 363
 Виардо М. 379
 Виардо, семья 53; 239; 240; 287; 291; 325; 345; 363
 Виардо-Гарсиа П. 51; 53; 54; 64; 73; 223; 226; 240; 277; 278; 280; 284–287; 289–292; 297–300; 302–304; 306; 307; 320; 321; 325; 327; 332; 338–341; 346; 348–350; 352; 353; 358; 362–365; 369–374; 400
 Видерт 298
 Виельгорские, семья 370
 Викторова Ф.А. 289
 Вильмонт Н. 47
 Винникова И.А. 33
 Виноградов В.В. 40; 47; 99; 100; 102; 105
 Виноградов В.С. 128
 Витберг Ф.А. 372
 Вителли Г. 184
- Вовчок М. (наст. имя и фам. М.А. Вилинская-Маркович) 243; 248; 369
 Волков А.М. 39; 62; 383
 Волков М. 187
 Волконский С. 233; 360
 Вольнский А.Л. (наст. имя и фам. Флексер Х.Л.) 258
 Вольф М.О. 53
 Вревская Ю.П. 197
 Вронченко М.П. 326
 Выготский Л.С. 106; 114
- Галаховы, семья 368
 Галио С. 357
 Гальперин-Гаминский И.Д. 372
 Гамбетта Л.М. 281
 Гаррвиц Д. 275
 Гаршин В.М. 368
 Гаспаров М.Л. 47
 Ге Н.Н. 371
 Гегель Г.-В.-Ф. 41; 47; 208; 210
 Гедуэн Э. 367
 Гей Н.К. 46
 Гейзе П. 353
 Гендельсон Г. 261; 269
 Гендельсон Марта-Мария, урожд. Сандберг 269
 Генералова Н.П. 37; 47; 233; 328; 337; 374; 397; 398
 Геннекен Э. см. Энискен Э.
 Гервег Г. 351
 Гервег Э. 351; 361
 Гердер И.Г. 213
 Герик Х.-Ю. 332
 Геркомер Г. 80
 Герцен А.И. 12; 74; 208; 213; 228–233; 302; 351; 359–362; 372–374; 400
 Герцен Н.А. 361; 362
 Герцен О. 362
 Герцен Т.А. 362

- Герцль Т. 252
 Гёте И.-В. 29; 41; 47; 51; 152; 326; 335; 352; 354
 Гиляревский М.И. 397
 Гиляров-Платонов Н.П. 367
 Гинцбург, барон 375
 Гиппиус В.В. 129; 135
 Гиршман М.М. 30; 46
 Гитлер А. (наст. имя и фам. А. Шикльгрюбер) 261
 Гоголь Н.В. 9; 25; 59; 158; 196; 204; 208; 351; 364; 365; 400
 Гозенпуд А.А. 321; 328
 Голованова Т.П. 58; 76
 Голодницкий Б.И. 314
 Голубицкий Б.Н. 399
 Гомер 324
 Гомозкова М.С. 400; 401
 Гонкур Ж. 55
 Гонкур Э. 51; 52; 55; 370
 Гонкур, братья 242
 Гончаров И.А. 25; 30; 39; 135; 142; 338; 354–356; 364; 374; 384
 Гоппе Й. 249
 Гораций 181
 Горбунов К.А. 289; 346; 360; 368
 Гореленок М.С. 397
 Горский И.К. 47
 Горчаков М.Д. 230
 Госс Э. 240
 Готорн Н. 238
 Гофман Ф. 67
 Грановский Т.Н. 204; 206; 209; 213; 351; 352
 Грибоедов А.С. 57
 Григорович Д.В. 233; 326; 364; 368; 369; 375; 384
 Григорьев А.А. 131; 135; 136; 209; 213; 351
 Григорьев Б.Д. 256
 Гризи Л. 363
 Гришунин А.Л. 322
 Громов В.А. 322; 323
 Громова Л.Д. 232
- Гумбольдт В. 50; 55
 Гуно Ш. 352; 363
 Гуревич П.С. 46
 Гусев Н.Н. 232
 Гюго В. 248; 324; 362; 363; 370
 Гюнтер И. фон 255; 256
- Даль В.И. 128; 369
 Двилевич Б. 398
 Делаво И. 232
 Деянов И.Д. 230
 Ден Т.П. 232
 Денисьева Е.А. 351; 354
 Деньер А. 352
 Джеймс Г. 234–240; 241
 Джеймс Э. 239
 Дзыга Я.О. 400
 Дзюбенко М.А. 398
 Диккенс Ч. 359
 Димитрий Ростовский, св. 70
 Диодоров Б. 347
 Дмитриева В.И. 373
 Дмитриев-Мамонов Э. 366
 Дмитриев-Оренбургский Н.Д. 346; 347; 372; 375; 386
 Добролюбов А.М. 302
 Добужинский М.В. 347; 370
 Доватур А.И. 47
 Доде А. 51; 55; 242; 370; 389
 Долинин А.С. 149; 150; 158
 Долотова Л.М. 322
 Домогацкий В.В. 132; 347; 402
 Донген К. ван 254
 Дондуков А.М. 229
 Донсков А.А. 232
 Доре Г. 350
 Достоевский М.М. 81
 Достоевский Ф.М. 12; 25; 30; 81; 85; 86; 89; 92; 114; 141; 142; 146; 147; 149–155; 157–160; 162; 164–168;
- 173; 188; 196; 197; 203; 286; 288; 330; 333; 344; 351; 354; 356; 398; 400
 Дружбинская С.М. 336; 338; 340; 399
 Дружинин А.В. 58; 277; 364; 368; 369; 384
 Дымов О. (наст. имя и фам. О.И. Перельман) 254; 258
 Дьяговченко И. 367
 Дюбуа С. 275
 Дюбуф Э. 370
 Дювернуа М. 373
 Дюран Э. 356; 372
 Дюшатель Ш. 225
- Евсевий, еп. Самосатский, св. 70; 72
 Егоров Б.Ф. 328
 Едошина И.А. 55
 Елагина А.П. 366; 375
 Елагины, семья 365
 Елена Павловна, вел. кн. 359
 Елизавета Алексеевна, имп. 332
 Елистратов В.С. 26
 Енджевич Е. 115; 116; 118–123; 127
 Ефремов И.А. 206
 Ефрон С.А. 256
- Жекулин Н.Г. 324; 327; 328
 Желвакова И.А. 374
 Жемчужников А.М. 369
 Женетт Ж. 175; 178
 Женовач С. 317
 Жиганти Э. 357
 Жидкова С.Л. 399
 Жуковский В.А. 66; 240; 353; 354; 369
 Жуковский П.В. 353; 354
 Жуковский Р. 368
- Заблоцкий В.И. 229
 Заборов П.Р. 327
 Затонский Д. 241
 Званцов К.И. 370

- Звигильская Т. 341
 Звигильский А.Я. 319;
 327; 328; 340; 341;
 343; 375; 396; 398; 403
 Зельцер Л.З. 129; 135
 Зингер И.Б. 18
 Зичи М. 364
 Знаменский М.С. 382
 Золотарёв И.Л. 186
 Золотухин В.С. 318
 Золя Э. 51; 242; 370
 Зонтаг А.П. 363
 Зотова Е. 22
 Зуев Ю.И. 399
 Зыков Н.А. 400
- Ивакина И.В. 129; 135
 Иванов А.А. 351; 357;
 358; 364; 370
 Иванов Б.Ю. 263
 Иванов В.В. 114; 147
 Иванова А.Е. 287
 Иванова З.Н. 232
 Иевлев Н.В. 388
 Изабе Э. 362
 Ильин И.А. 223
 Ильина О.Н. 249
 Иогансен А.Ф. 353
 Ипатова С.А. 320
 Истомин К.К. 97
- Кавелин К.Д. 366
 Каверин В.А. 46
 Кадоль О. 364
 Кальме О. 187
 Каменский А.П. 263
 Кананов Е. 211; 212
 Кантор В.К. 54
 Каравелов Л. 398
 Каразин М. 373
 Карамзин Н.М. 21
 Карев В.М. 263
 Каржа Э. 360
 Карлейль Р. 359
 Карпов А.Е. 282
 Карташев А.Ю. 317
 Каспаров Г.К. 282
 Катков М.Н. 80; 88
 Качур М.Д. 186
 Квакин А.В. 223
- Кийко Е.И. 33
 Кикко А. 282
 Килланг Р. 246
 Киреевские, семья 369
 Киреевский Н.В. 368
 Кирло Х. 77
 Кирсанова О.Н. 341
 Кларсфельд С. 262; 270
 Клейнкнехт В. 262
 Клеман М.К. 267; 323
 Клементьева К.А. 347
 Климачева В.А. 341
 Климчук В. 197; 203
 Клуге Р.-Д. 333
 Клюндер А. 369
 Ключевский В.О. 218; 223
 Книппер-Чехова О.Л. 370
 Ковалевский Е. 369
 Ковалевский М.М. 366
 Ковина Т.П. 398
 Коган А.Э. 260; 269
 Кожин А.Н. 105
 Кокорев В.А. 398
 Колбасин Д.Я. 274
 Колбасин Е.Я. 274
 Колганова А.А. 249
 Колиш И. 275
 Кольцов А.В. 204; 361
 Комиссаржевская В.Ф.
 257; 263
 Кони Ф.А. 370; 384
 Константин, имп. 70;
 71; 72
 Константинов Ф.Д. 347
 Коржавин Н.М. 18
 Корнилов А.А. 225; 231;
 324
 Коробкина Т.Е. 342; 397
 Корчной В.Л. 282
 Корш В.Ф. 362
 Котт И.Ф. 268; 269
 Коул Т. 236
 Кошелева В.А. 328
 Краевский А.А. 326; 384
 Красильников Р.Л. 177;
 397
 Краснокутский 297
 Красных В.В. 223
 Кратц Г. 264; 270
 Краус К. 265
- Кривенко С. 326
 Кронгауз М. 15; 17; 18;
 24; 25; 26
 Кропоткин П.А. 361
 Крюгер Е.П. 368
 Крюкова М.И. 338; 341
 Кудинова Т.Н. 335; 336;
 337
 Кудряшов П.Т. 273
 Кузмин М.А. 187; 254;
 264; 265
 Кузнецов С.Л. 102
 Кузнецова Н.К. 337
 Кузьмин Н.В. 347
 Куксина Е.И. 263
 Купала Я. 234
 Куприн А.И. 258
 Курляндская Г.Б. 33; 97;
 105; 169; 170; 177;
 184; 337
 Курочкин В.С. 384
 Кустодиев Б.М. 347
 Кучаев М. 369
 Кэмпбелл Дж. 189; 190;
 194; 196
 Кюгельген К. фон 261;
 264; 268; 269; 270
 Кюгельген П. фон 264
 Кюстин А. де 243; 248;
 350
- Лаблаш Л. 370
 Лавецари А. 357
 Лаврентьева С.И. 11; 25
 Лавров А.В. 264
 Лавров П.Л. 360
 Лаз Т. фон 274
 Лазарева К.В. 4; 197
 Ламартин А. 227; 232
 Ламберт Е.Е. (урожд.
 Канкрина) 11; 47;
 152; 232
 Лами В. 346; 365; 368
 Ланской Л. 232
 Лапланш Ж. 177
 Ларионов М.Ф. 266
 Ларионова М.Ч. 397; 398
 Ларошфуко Ф. де 339; 343
 Лебедев А.И. 383; 387
 Лебедев К.В. 347

- Лебедев Ю.В. 69; 70; 77; 231; 232; 337
 Лебедева Е. 341
 Лебеф Э. 254
 Леви Э. 181; 182
 Левинская С.Г. 46
 Левицкий О.И. 369
 Левицкий С.Л. 360; 364; 365; 369
 Леже Л. 355
 Лелевель И. 4; 224–231; 233; 398
 Лемм В.Ф. 288
 Леонтьев К.Н. 365
 Лерке О. 268
 Лермонтов М.Ю. 369
 Лесков Н.С. 147; 188; 194; 196; 317
 Лессинг Г.Э. 266
 Лефоль А. 400
 Ли Ханг Зе 186
 Лимбах И. 264
 Линдау П. 266
 Линдер В.И. 283
 Линдер И.М. 283; 399
 Липгарт Э. 346; 372
 Лист Ф. 363
 Лифшиц М. 47
 Лихачев Д.С. 47; 342
 Лоброн Э. 282
 Логвинова И.В. 397
 Ломоносов М.В. 20; 25
 Лопатин Г.А. 360; 361
 Лосев А.Ф. 27; 45; 46
 Лоскутникова М.Б. 3; 27; 397; 398
 Лотман Ю.М. 143; 147; 170; 174; 177; 178
 Луи Ж. 243
 Лукиан 181
 Лукина В.А. 328; 398
 Лукка 363
 Лучников М.Ю. 145; 147; 148
 Львова Е.В. 26
 Любимов М.Ю. 262
 Лютер А. 264
 Ляпичева А.А. 341
 Лясков В.Н. 367
 Мазон А. 272; 283; 324; 325
 Майков А.Н. 150; 152; 356; 384
 Майков Л.Н. 326
 Маковицкий Д.П. 229; 233
 Маковский А.В. 347; 350
 Маковский В.Е. 347; 371
 Маколей Т. 359
 Малибран М.Ф. 332; 339–341; 351; 363
 Ман Н. 47
 Мандельштам О.Э. 25; 65
 Манн Т. 24
 Манн Ю.В. 68
 Маньков С.А. 267; 269
 Марк Ефесский, св. 71
 Маркиш С.П. 187
 Маркович В.М. 33; 68; 77; 98; 129; 135
 Масарик Т.Г. 263
 Матэ В. 371; 372
 Маханькова И.И. 45
 Махов А.Е. 77
 Мачуский В. 276
 Маяковский В.В. 14
 Медынцева Г.Л. 374; 375; 401
 Мейербер Д. 67; 363
 Мельгунов Б.В. 323
 Мельник Е.Г. 399
 Мельникова Е.Г. 148
 Мельшин Л. 267
 Мережковский Д.С. 194
 Мериме П. 62; 186; 242; 248; 340; 362
 Мечников И.И. 177
 Мещерский А.А. 361; 370
 Мизрати Р. 263
 Микиши А.М. 46
 Миклухо-Маклай Н.Н. 361
 Миллер О.Ф. 192; 196
 Милютина М.А. 399
 Минский Н.М. (наст. фам. Виленкин) 370
 Минц З.Г. 148
 Михайлова Е.Д. 400; 401
 Михайлова Н.И. 396
 Мицкевич А. 122
 Мнухин Л.А. 269
 Мобан 275
 Мольтке Х.К. 281
 Мопассан Г. де 55; 242; 340; 370; 389
 Моргунов 368
 Морель Б. 373
 Морозова В.А. 339
 Морозова Т. 234
 Морфи П.Ч. 275
 Мостовская Н.Н. 98; 169; 170; 177; 231
 Моцарт В.-А. 363
 Мочалова В.В. 47
 Мочульский К.В. 150; 155; 158
 Муратов А.Б. 37; 147
 Мусин-Пушкин М.Н. 365; 388
 Мухортов З.Н. 365
 Мюссе А. де 248; 362; 363
 Мясников А.С. 46
 Мятлева И. 372
 Надар Ф. 362
 Назаров Л.Н. 322
 Наполеон I, имп. 94; 156
 Нарская Е.Г. 374
 Неверов Я.М. 4; 204–212; 213
 Недзвецкий В.А. 56; 75; 76; 78; 161; 168; 397
 Нейман Г. 275
 Некрасов Н.А. 12; 233; 278; 284–287; 288; 290; 292–308; 356; 361; 365; 369; 401
 Некрасова З.Н. 289; 305
 Нелидова Л.Ф. 326
 Нефф Т.А. 346; 365
 Никитенко А.В. 230
 Никитина Н.А. 58; 77
 Никитина Н.С. 231; 328
 Никитин-Невельской А. 346; 351; 357
 Николаева Л.А. 149; 158
 Николаи О.К.Э. 306

- Николай I, имп. 94; 229; 232; 246; 251
 Николай II, имп. 251
 Николай Николаевич, вел. кн. 375
 Николова М.С. 203
 Никольский Ю. 149; 158
 Новикова Е.Г. 203
 Новинский М. 115—118; 120; 123; 124; 127
 Ноэль Л. 360

 Ободовский К.П. 277
 Овсяннико-Куликовский Д.Н. 32; 46; 129; 135
 Огарев Н.П. 308; 351; 359; 361; 362; 374
 Огарева М.Л. 308
 Огрызко И.П. 224; 230; 231
 Одоевский В.Ф. (псевд. Безгласый В.) 181; 186; 364; 369
 Ожегов С.И. 159; 168
 Озеров В.А. 326
 Озеров Л.А. 197; 203
 Оксман Ю.Г. 322
 Онисим (Боровик) 186
 Опекушин А.М. 367
 Оппенгеймер Й. 269
 Орлов Н.А. 245; 246; 248
 Орнатская Т.И. 322
 Орсен-Деон С. 276
 Оруэлл Дж. 18
 Островская 326
 Островский А.Н. 233; 326
 Осьмаков Н.В. 46
 Отто-Онегин А.Ф. 325; 353
 Оффенбах Ж. 140

 Павлов С.И. 336; 337; 341; 343; 405
 Палиевский П.В. 46
 Панаев И.И. 285; 287; 292; 293; 300; 301; 308; 352; 364; 369; 384
 Панаева А.Я. 284—290; 292—304; 306—308; 364
 Панаевы, семья 286; 369
 Панов М. 350; 372
 Парамонов Н. 267
 Парашельс 179
 Патти А. 363
 Певницкий В.Ф. 68
 Пейн 353
 Перельман Я.И. 248
 Перминов Г.Ф. 81
 Перов В.Г. 347
 Перро Ш. 53; 325; 350
 Петраш Е.Г. 338
 Петрова З.С. 341
 Петросян Т.В. 282
 Пивоваров О.И. 317
 Пиксанов И.К. 267
 Пиксанов Н.К. 320; 323
 Пин Т. 262
 Пинженина Е.И. 374
 Пинский Д. 252
 Писарев Д.И. 50; 55; 80; 81; 87; 129; 135; 258
 Писемский А.Ф. 135; 369; 370
 Пич Л. 55; 79; 80—89; 330; 355; 385
 Плетнев П.А. 293
 Плутарх 56; 74
 По Э. 238
 Погодин М.П. 366
 Подгаецкая И.Ю. 46
 Пожалостин И. 372
 Поленов В.Д. 371
 Полонский Я.П. 30; 274; 305; 325; 326; 337; 350; 352; 368; 369; 371; 375
 Полтавец Е.Ю. 76; 77; 399
 Поляков Л.В. 19
 Пономарева Г.Б. 337
 Понталис Ж. 177
 Попелли И. 331
 Попков Б.С. 231
 Попов Г.М. 263; 264
 Попова О.Н. 267
 Порфирьев В.И. 382
 Потемня А.А. 33; 36
 Потемкин П.С. 263
 Пропп В.Я. 108; 112
 Профет Э.К. 77; 78
 Профет Э.Л. 77; 78
 Прудон П.Ж. 228; 229; 232
 Пугачев Е.И. 92; 98
 Пукирев В.В. 216
 Пустовойт П.Г. 33; 76; 88; 102; 105
 Пушкин А.С. 9; 21; 24; 25; 29; 62; 90—92; 94; 96—98; 174; 325; 353; 364; 367; 370

 Радлауэр К. 266
 Райт Т. 291
 Ракидин В. 269
 Ракова С.С. 338; 341
 Ракша И. 197
 Рамм-Штрассер Н. 267
 Рандель Ф. 346; 363
 Раупах Р. фон 261; 267; 269; 270
 Рафаэль С. 156; 157; 282
 Рашевский М. 373
 Рашель Э. 370
 Рашет Н.Н. 350; 361
 Ребель Г.М. 162; 168; 400
 Редлих Г. 372
 Рейнбот А.А. 257; 264
 Ремизов А.М. 196; 254; 269
 Репин И.Е. 75; 371
 Решевский С. 282
 Ривьер А. де 275
 Ригель И. 333
 Робок Л. 29
 Розанов А.С. 55; 375
 Розанов В.В. 55
 Розанов С.А. 233
 Романенкова М.В. 398
 Ромодановская Е.К. 177
 Рубини Д.Б. 370
 Рубинштейн А.Г. 330; 370
 Рудаков К.И. 347
 Рудой И.М. 374
 Рукавишников И.С. 258
 Рундальцов М. 372
 Рыбаков Б.А. 64; 77

- Савина М.Г. 112; 257; 368; 370
Савинков Б.В. 267
Садовников В. 350
Садовникова Е.П. 338; 341
Салаев Ф.И. 355
Салаевы, братья 354; 367
Салиас-де-Турнемир Е.В. 365
Салим А. 177
Салтыков-Шедрин М.Е. 12; 30; 369; 370
Сальникова О.М. 398
Самойлов В. 350
Санд Ж. 58; 152; 232; 242; 248; 362; 363; 389
Сад М. 389
Сарасате П. де 363
Сатин Н.М. 307
Сахаров В.И. 399
Сведенборг Э. 182
Светлова Н.Д. 21
Свешников В. 347
Святополк-Мирский Д.П. 66
Семикина Ю.Г. 177
Семухина И.А. 147
Сен-Санс К. 363
Сервантес М. де 350; 354
Сергеев В.А. 337
Сережкина Л.Д. 401
Симеонова С.Д. 398
Сквозников В.Д. 98
Скворцова Л.И. 168
Скотт В. 321
Скотти М. 358
Сливицкая О.В. 223
Случевский К.К. 92; 194; 354; 355; 356
Смирнова Л.Н. 322
Смыслов В.В. 282
Снайдер Дж. 262
Соболь Т. 374
Сойкин П.П. 247
Соколов А.Г. 263
Соколов П.П. 347; 350; 369
Соколова П.Ф. 346
Соколова Т.В. 375
Солженицын А.И. 18
Соллогуб В.А. 39
Соловьев В.С. 158; 194
Сологуб Ф.К. 252; 286
Сорек Р. 262
Сталь П.Ж. 248
Станиславский К.С. 312; 370
Станкевич Н.В. 204–211; 213; 287; 351; 352; 357
Стасюлевич М.М. 342; 370; 373; 375
Стейниц В. 275
Стеклова Ю.М. 231
Степанов Г.В. 36; 46; 47
Степанов Н. 384
Степанов Ю.С. 218; 223
Степанюк Д.М. 186
Степняк-Кравчинский С.М. 359
Столыпин П.А. 250; 251
Стражев В.И. 397
Страхов Н.Н. 81; 87; 89; 150; 233
Струговщиков 352
Сухих И.Н. 46
Сытин И.Д. 247
Таль М.Н. 282
Тамбурины А. 370
Тарасова М.Н. 268
Тахо-Годи А.А. 45
Теккерей У.М. 359
Телегин С.М. 73; 76–78; 196; 397
Темяков В.В. 397
Теокрит 181
Тиме Г.А. 68; 77
Тименчик Р.Д. 265; 269; 270
Тимм В. 370
Тинякова В. 338
Титов Г.С. 406
Титова Л.Н. 336
Титунова И. 249
Тоддес Е.А. 45
Тодоров Ц. 175
Толстая М.Н. 300; 303; 399
Толстая Т.Л. 233
Толстой А.А. 73
Толстой А.К. 274; 337; 364; 365; 369
Толстой А.Н. 10; 14; 25
Толстой Л.Н. 30; 31; 42; 43; 46; 56; 58–60; 68; 69; 72–74; 76; 112; 142; 173; 177; 194; 197; 227–230; 232; 233; 245; 248; 250; 254; 258; 263; 272–274; 277; 282; 283; 300; 326; 332; 345; 364; 368; 369
Толстой Н.И. 19; 66; 77; 274
Толстой Н.Н. 274
Толстой С.Л. 282
Толстые, братья 368
Томашевский Б.В. 178
Топоров В.Н. 138; 146; 169; 175; 177; 178; 203; 217; 223
Тороп П.Х. 139; 147
Тресиддер Д. 77
Третьяков П.М. 352; 371
Третьяков С. 371
Трир В. 268
Троцкий И.М. 255; 266
Трутовский К.А. 153
Тукальский В. 186
Тулинов М.Б. 365
Тургенев Н.И. 360
Тургенев Н.С. 368
Тургенев П. 360
Тургенев С. 368
Тургенева В.П. 368; 399
Турьян М.А. 186
Тучкова-Огарева Н.А. 362
Тынянов Ю.Н. 27; 45
Тэн И. 28; 46; 56
Тюпа В.И. 177
Тютчев Ф.И. 337; 338; 351; 354; 356; 364; 369
Унцикер В. 282
Уоддингтон П. 37; 46; 319; 320; 327
Урнов Д. 241

- Урнов М. 241
Урусов Д.С. 274; 275
Ушаков Д.Н. 160; 168
Уэллс Г. 250; 263
- Фаберже П.К. 333
Феодосий Печерский, св. 57
Фет А.А. 30; 59; 76; 146; 233; 277; 324; 326; 337; 351; 353; 354; 361; 364; 368; 370; 374
Фишер Р.Дж. 282
Фишер С. 253; 267
Фламан Ф. 51
Флобер Г. 51; 55; 65; 242; 330; 370; 381; 389
Флоровский Г.В. 186; 222; 223
Фокин П.Е. 400
Фори Б. 55
Франциск Ассизский, св. 57
Фридлиндер Г.М. 88
Фридман Н.В. 97
Фролов Н.Г. 213
Фуджита Л. (Цугухару Фуджита) 254
Фунтова Н.И. 249
- Хадсон Р. 235
Хазан В. 269
Халабаева К. 326
Харламов А.А. 346; 371
Харт Ниббриг Кристиан Л. 169; 177
Хиллман Д. 196
Ховрина А. 357
Ходотов Н.Н. 257
Хофле Р. 29; 331; 333
Хохлов С.О. 341; 398
Худошина Э.И. 68; 77; 98
Хюбнер Р. 282
- Цезарь Г.Ю. 156
Цейтлин А. 97
- Цехновичер О. 186
Цингер А.В. 245; 248
- Чаадаев П.Я. 208
Чайковская И.И. 234; 401
Чайковский А.П. 230
Чайкун С. 198
Чалмаев В.А. 337
Чарторыские, семья 362
Чарторыский В. 228
Черкасский В.А. 359
Чернов Н.М. 337; 338
Чернышевский Н.Г. 12; 24; 160; 164; 167; 168
Черняк Я.З. 308
Чехов А.П. 30; 34; 174; 188; 254; 265; 400; 404
Чечётко С. 400
Чижова Г. 249
Чириков Е.И. 258
Чичерин А.В. 28; 46
Чудаков А.П. 45
Чудакова М.О. 46
Чуковский К.И. 307
- Шабалин М.Л. 165
Шагал М.З. 260; 266; 269
Шалапин Ф.И. 26; 220
Шамро К. 372
Шапиро А.Я. 311; 314
Шапон Л. 276
Шаффнер Б. 262
Шахова Л.Г. 199; 203
Швецова Т.В. 400
Шевченко М.П. 369
Шевырев С.П. 366
Шейна Г.И. 341
Шекспир У. 29; 58; 59; 156; 157; 354; 359
Шервинский С.В. 63
Шерешевская М. 234
Шерлаимова С. 203
Шиманова Е.Ю. 169; 177; 178
Шишкин И.И. 371
Шкловский В. 178
- Шмелев И.С. 400
Шмеман А., прот. 19; 26
Шмидт Ю. 85
Шопен Ф. 362; 363
Шор Г.В. 177
Шторм Т. 330
Шуберт Г. 103
Шумов И.С. 274; 275; 279
Шуриан В. 192; 196
- Щенников Г.К. 146
Щепкин М.С. 364
Щепкины, семья 363
Щербаков С.А. 332
- Эванс 357
Эверлинг С.Н. 227; 230; 232
Эдип 61
Эйфель А.Г. 299
Эйхенбаум Б.М. 320; 323; 326
Эльсберг Я.Е. 46
Эмин Ф. 136
Эннекен Э. 31; 32
Эрмантраут Р. 282
Эскиро А. 186
Этцель Ж. 53
Этцель П.Ж. 242–248; 341; 372
Эфферн Р. 329; 330; 332; 333; 334
- Юнг К.Г. 189; 222
Юрьев С.А. 366; 367
Юстицкая Н. 340
Юшина В.Н. 332; 400
Юшкевич С.С. 258
- Яворская Л.Б. 257
Якимова О.В. 374
Яковлев А.Е. 254
Якубович П.Ф. 165; 258–260; 261
Яниш К.А. 262; 263
Янкелевич В. 264; 265

Тургеневские чтения: Сборник статей : Вып. 4 / Сост.,
Т87 науч. ред. Е.Г. Петраш. — М.: Русский путь, 2009. — 416 с. :
ил.

ISBN 978-5-85887-344-0

В сборник вошли материалы научной конференции «Неизвестный Тургенев», которая состоялась в Москве 24–26 сентября 2008 г. в рамках Международной научной конференции «И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России» (Санкт-Петербург, Орел — Спасское-Лутовиново, Москва), приуроченной к 190-летию со дня рождения и 125-летию со дня смерти И.С. Тургенева.

Для исследователей жизни и творчества И.С. Тургенева, специалистов по истории русской и зарубежной литературы, а также широкого круга любителей русской словесности.

УДК 82
ББК 78.34(2)

Тургеневские чтения

Выпуск 4

Составитель и научный редактор

Е.Г. Петраш

Редактор *Т.П. Толстова*

Корректор *О.А. Савичева*

Верстка *П.А. Сандомирского*

Подписано в печать 02.12.2009
Формат 60x90/16. Тираж 500 экз.

ЗАО «Издательство «Русский путь»»
109240, г. Москва, ул. Нижняя Радищевская, д. 2
Тел.: (495) 915-10-47. E-mail: info@rp-net.ru
Сайт в Интернете: www.rp-net.ru

ISBN 978-5-85887-344-0



9 785858 873440

Отпечатано в типографии НИИ «Геодезия»,
141260, г. Красноармейск, пр. Испытателей, д. 14