Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева

ТУРГЕНЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ
7

Издательство «Экон-Информ»
Москва 2018

УДК 82(091) Тургенев И.С.
ББК 83.3(2)
Т87

Составители: *Т.Е. Коробкина, Е.Г. Петраш*
Научный редактор – *Е.Г. Петраш*

На обложке
И.С. Тургенев. Фото А. Деньера

В оформлении сборника использованы заставки из издания «Типы из «Записок охотника» И.С. Тургенева в силуэтах Елиз. Бем» СПб., 1883

Т87 **Тургеневские чтения:** сборник статей / [Сост. Т.Е. Коробкина, Е.Г. Петраш; научн. ред. Е.Г. Петраш]. – М.: Изд-во «Экон-Информ», 2018. – 398 с. (Вып. 7)
ISBN 978-5-907057-66-1

В сборник вошли материалы Международной научной конференции «И.С. Тургенев в современном мире: Тургеневские мифологемы и коды», состоявшейся в Москве в ноябре 2014 г. Конференция была организована по инициативе Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева совместно с Государственным музеем А.С. Пушкина, Государственным Литературным музеем, Институтом мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Данный сборник целиком посвящен В.А. Недзвецкому, выдающемуся ученому-филологу, профессору МГУ им. М.В. Ломоносова, безвременно скончавшемуся. Здесь же публикуются статьи памяти коллег-тургеневедов, ушедших из жизни в период, когда сборник готовился к печати, Е.М. Грибковой и Т.П. Толстовой.

Интерес сборника состоит в том, что творчество И.С. Тургенева было рассмотрено под углом зрения сугубо научной проблемы – мифологем и литературных кодов. Это дало с нашей точки зрения замечательные результаты: Тургенев предстал на конференции как писатель, чье творчество может быть интерпретировано с позиций современного литературоведения, а не только традиционной филологической науки или литературного краеведения. В сборник вошли статьи ведущих тургеневедов, преподавателей школ и вузов, работников музеев. Статьи сборника адресованы как специалистам по русской и зарубежной литературам, так и широкому кругу читателей.

УДК 82(091) Тургенев И.С.
ББК 83.3(2)

ISBN 978-5-907057-66-1

© ГБУК г. Москвы «Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева», составление, 2018
© Авторы статей, 2014–2018

Светлой памяти
Валентина Александровича Недзведского
ПОСВЯЩАЕТСЯ

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей 9

В.А. Доманский
В.А. Недзвецкий – выдающийся филолог и гражданин 11

МИФОЛОГЕМЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОДЫ – ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

Л.В. Чернец
О понятии «код» в литературоведении и о пейзаже в произведениях И.С. Тургенева 17

О.В. Юдаева
Мифологема: лингвокультурологический подход 30

В.А. Недзвецкий
Концепты «любовь», «природа», «мироздание», «крест» и «долг» в художественном мире И.С. Тургенева 37

В.А. Доманский
Мифологемы и литературные коды романа И.С. Тургенева «Дым» 62

В.М. Гуминский
Мифологема западничества и русские западники (И.С. Тургенев, В.П. Боткин и др.) 74

Е.Ю. Полтавец
Рассказ И.С. Тургенева «Собака» и охотничий миф 96

ТУРГЕНЕВСКИЕ МИФОЛОГЕМЫ И КОДЫ

И.А. Беляева
«Отцы и дети» И.С. Тургенева как вечный «сюжет» русской жизни 111
А.Ф. Кофман
«Отцы и дети» как философский роман 126

И.А. Семухина
Лермонтовский код в осмыслении тургеневских «Отцов и детей» 141

Г.И. Романова
Мифологема воды в повести И.С. Тургенева «Вешние воды» 151

Е.В. Векуа
Миф о Геракле в контексте повести И.С. Тургенева «Муму» .. 158

Е.С. Григоренко
Новаторские тенденции характерологии в романе И.С. Тургенева «Новь» (динамика кода «тургеневская девушка») 168

Е.Г. Петраш
«Любовь» как мифологема в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» 177

Т.Г. Дубинина
Орнитологические мифологемы в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева 192

Е.М. Грибкова
Лишний Гамлет Чернского уезда. К вопросу о реальных источниках концепта «лишний человек» у Тургенева 199

И.И. Чайковская
Иван Тургенев и Мария Маркович: история отношений (на материале переписки) 207

Т.В. Иванова
Природа и человек в творчестве И.С. Тургенева и Д.Г. Новикова 266

ДИАЛОГ КУЛЬТУР:
Тургеневские мифологемы и коды в отечественной и зарубежной литературе

Л.Н. Полубояринова
Тургеневский код в романе Л.фон Захер-Мазоха «Богородица» 289

С.Д. Симеонова
Болгарский код И.С. Тургенева (переводы произведений писателя на болгарском и сербском языках в коллекции ОГЛМТ) 308

Е.В. Гулевич
Тургеневский «русский» код в творчестве Г. Джеймса 316

А.П. Уракова
«Щедрость» как литературный код: восприятие И.С. Тургенева в творчестве Г. Джеймса» 327

ПРИЛОЖЕНИЕ

Указ Президента РФ по празднованию 200-летия со дня рождения И.С. Тургенева в 2018 г. 337

Виктор Ерофеев
Несвоевременный Тургенев. Выступление на круглом столе «Навстречу 200-летию И.С. Тургенева (2018)» 338

Программа Международной научной конференции «И.С. Тургенев в современном мире: Тургеневские мифологемы и коды» 347

MISCELLANIA

Г.Л. Медынцева, Т.В. Соколова
Неопубликованный биографический очерк В.П. Дмитриевой о Тургеневе (1909, собрание ГЛМ) в контексте формирования и утверждения тургеневских кодов 355

Г.Л. Медынцева
«Среди людей мне близких и чужих…». К 195-летию со дня рождения И.С. Тургенева. По следам юбилейной выставки Тургенева в Государственном музее А.С. Пушкина 364

Т.П. Ковина
Создание образа Лемма средствами предикации 375

IN MIMORIAM

Ван Лие
К портрету Учителя 385

Е В. Полянская.
Памяти Елены Михайловны Грибковой 389

О.Б. Василевская
Памяти коллеги. Татьяна Петровна Толстова *(7 декабря 1962 – 5 июня 2016)* 392

Т. Прудникова
О Татьяне Петровне Толстовой 396

Е.Г. Петраш
Памяти Татьяны Петровны Толстовой 397

От составителей

Седьмой выпуск сборника «Тургеневские чтения» содержит материалы Международной научной конференции «И.С. Тургенев в современном мире: Тургеневские мифологемы и коды», состоявшейся в Москве в ноябре 2014 г. а также статьи памяти коллег-тургеневедов, безвременно ушедших от нас в период, когда сборник готовился к печати, – В.А. Незвецкого (его памяти посвящен весь сборник), Е.М. Грибковой, Т.П. Толстовой.

Конференция была организована по инициативе Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева совместно с Государственным музеем А.С. Пушкина, Государственным Литературным музеем, Институтом мировой литературы им. А.М. Горького РАН. На конференции было заслушано 32 доклада, состоялся круглый стол на тему «Навстречу 200-летию И. С. Тургенева (2018)»

Отличие конференции 2014 г. от семи (проверить!) предыдущих, организованных в период с 1998 по 2012 гг., состоит в том, что впервые творчество И.С. Тургенева было рассмотрено под углом зрения сугубо научной проблемы – мифологем и литературных кодов. Это дало с нашей точки зрения замечательные результаты: Тургенев предстал на конференции как писатель, чье творчество может быть интерпретировано с позиций современного литературоведения, а не только традиционной филологической науки или литературного краеведения.

В первом разделе сборника под названием «Мифологемы и литературные коды – общетеоретические подходы» понятия «код и мифологема» рассматриваются с позиций теории литературоведения в докладах Чернец Л.В. (профессора МГУ им. М.В. Ломоносова) «О понятии «код» в литературоведении и о тургеневском коде» и Юдаевой О.В. (доцента Военного университета) «Мифологема: лингвокульрологический подход». Выраженный теоретический аспект,

но в связи с общественно-политическими и философскими взглядами И.С. Тургенева, присутствует в докладах Доманского В.А. (профессора Государственного университета профсоюзов, г. Санкт-Петербург) «Мифологемы и литературные коды романа И.С. Тургенева «Дым», В.М. Гуминского (главного научного сотрудника ИМЛИ им. А.М. Горького РАН) «Мифологема западничества и русские западники (И.С. Тургенев, В.П. Боткин и др.)» и Недзвецкого В.А. (профессора МГУ им. М.В. Ломоносова) «Концепты «любовь», «природа», «мироздание», «крест» и «долг» в художественном мире И.С. Тургенева».

Во второй раздел сборника под названием «Тургеневские мифологемы и коды» включены доклады, основным содержанием которых стала мысль о том, что огромная эрудиция, художественная и философская культура И.С. Тургенева, нашли отражение в созданных писателем картинах мира. Моделирование этих картин мира, подчеркивают авторы докладов, осуществлялось писателем при помощи множества художественных средств – архетипов, мотивов, микросюжетов, фольклорных и литературных образов, идей, концепций, целого арсенала художественных приемов. Но в рамках темы конференции исследователи выбирают из столь широкой парадигмы приемов лишь художественные мифологемы и культурные/литературные коды, которые Тургенев использовал в своем творчестве.

Третий раздел сборника назван «Диалог культур: Тургеневские мифологемы и коды в отечественной и зарубежной литературе» и посвящен влиянию, которое мифологемы и коды Тургенева оказали на творчество писателей зарубежных стран: Англии, США, Австрии, Болгарии. – В раздел вошли статьи компаративистского толка.

В раздел ПРИЛОЖЕНИЕ включены тексты: Указ Президента РФ по празднованию 200-летия со дня рождения И.С. Тургенева в 2018 г., выступление писателя Виктора Ерофеева на круглом столе, посвященное подготовке юбилея писателя, и программа конференции.

По традиции сборник завершает раздел MISCELLANIA, в который включены материалы, выходящие за рамки темы конференции, тем не менее заслуживающие публикации и включению в научный оборот.

В разделе IN MEMORIAM коллеги вспоминают о недавно ушедших блестящих профессионалах и замечательных людях: Елене Михайловне Грибковой, ведущем научном сотруднике Музея И.С. Тургенева и Татьяне Петровне Толстовой, бессменном литературном редакторе книжной серии «Тургеневские чтения».

В.А. Доманский

В.А. НЕДЗВЕЦКИЙ – ВЫДАЮЩИЙСЯ ФИЛОЛОГ И ГРАЖДАНИН

Валентин Александрович Недзвецкий (1936-2014)

Трудно смириться с мыслью, что с нами уже нет Валентина Александровича Недзвецкого. А ведь менее чем за месяц до своего ухода он, как всегда, интересно и проблемно выступал с докладом на тургеневской конференции в Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева, и нам, тургеневедам, которые знали о болезни Валентина Александровича, верилось, что этот сильный духом человек сможет преодолеть свою болезнь. Но она оказалась сильнее… В нашей филологической науке немного ученых такого масштаба, как Валентин Александрович, – тем больнее осознавать утрату.

Мне повезло близко познакомиться с Валентином Александровичем в Ульяновске, на Гончаровской конференции в 2007 г., хотя его как выдающегося исследователя русской литературы знал давно. Я был очарован его личностью, его безграничной преданностью науке, интересом к людям, жизни. Он сочетал в себе дарования кабинетного ученого, теоретика и блестящего лектора. Когда его не стало, мои друзья и я вновь и вновь слушали его лекции, записанные в свое время каналом ГТРК «Культура». Прежде всего, лекцию на тему: «Иван Гончаров: "Обломов" в рамках цикла «Жив ли русский роман XIX века?». Хотелось услышать голос Валентина Александровича, знакомые интонации, увидеть близкого и дорогого человека…

Осенью 2007 года я пригласил профессора Незвецкого в Томск читать лекции на ФПК преподавателям и аспирантам ТГУ. Это было яркое событие, которое до сих не забывается. Конечно, на филологическом факультете было много и своих замечательных преподавателей, но лекции профессора из МГУ вызвали особый интерес.

Секрет его успеха заключался в обаянии яркой личности, какой-то юношеской влюбленности в русскую классику.

Впервые творчество Тургенева было рассмотрено Недзвецким на новом методологическом уровне посредством комплекса мировоззренческих проблем: «Тургенев и природа», «Тургенев и искусство», «Тургенев и любовь», «Тургенев и Россия», «Тургенев и мироздание». Это было так ново и концептуально, что, по признанию слушателей, навсегда запомнилось. Лекции о Тургеневе впоследствии были положены Валентином Александровичем в основу его книги «И.С. Тургенев. Логика творчества и менталитет героя» (М.: МГУ, 2011), ставшей настольной для тургеневедов.

Применив системный подход многоуровневого изучения русской классики (генезис, эволюция, жанровые формы, рецепция), В.А. Недзвецкий написал несколько замечательных книг, в которых рассмотрел динамику развития русского романа XIX века[1].

Впервые в его работах были рассмотрены в единой парадигме неклассические формы русского романа, которым в филологической науке отводилось недостаточно внимания. Одним из перспективных направлений в исследованиях Валентина Александровича явилось раскрытие самосознания отечественной классики, что позволяло ему многие художественные явления рассматривать одновременно в нескольких ракурсах: бытовой, социальный, исторический, культурный, онтологический[2].

Необычайно интересны подходы ученого-филолога к интерпретации произведений И.А. Гончарова. Отойдя от традиционных схем и устоявшихся концепций изучения творчества создателя «Обломова», Валентин Александрович стал рассматривать три его романа как три части единой трилогии, объединенные идеей любви, являющейся, по мнению самого писателя, движущей силой духовного прогресса[3]. Так, опираясь на труды русских философов начала XX века, В.А. Недзвецкий интерпретирует роман «Обрыв» как

---

[1] Недзвецкий В.А., Полтавец Е.Ю. Русская литература XIX века, 1840–1860-е гг. – М.: МГУ, 2010; Недзвецкий В.А. История русского романа XIX века: неклассические формы: курс лекций. – М.: МГУ, 2011; Недзвецкий В.А. Русский роман XIX века: спорные и нерешенные проблемы: научная публицистика, мемуары. – Стерлитамак: СГПА, 2012.

[2] Недзвецкий В.А. Русская литературная критика XVIII–XIX веков: курс лекций. – М. 2008; Недзвецкий В.А. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и его оппоненты. – М., МГУ, 2003.

[3] Недзвецкий В.А. Романы И.А. Гончарова: В помощь преподавателям и абитуриентам. – М.: Изд-во МГУ; Просвещение, 1996.

энциклопедию разных историко-культурных типов любви – от язычества и античности до второй половины XIX – времени создания романа писателем. В рецепции Недзвецкого героини Гончарова являются художественным воплощением этих типов любви и женской красоты[4]. Заслуги ученого-филолога в области гончарововедения были справедливо оценены, и он стал лауреатом Международной Гончаровской премии (Ульяновск, 2008).

Валентин Александрович явился вдохновителем создания интересной библиотечной серии «Школа вдумчивого чтения», автором учебного пособия «Роман И.А. Гончарова "Обломов". Путеводитель по тексту» (М.: МГУ, 2010). Книги этой серии, по мнению ученого, представляют собой своеобразные мастер-классы для учителей-словесников, учащихся и студентов. Такие книги формируют классифицированного читателя, развивают его дар интерпретатора, избавляют от начетничества, которое еще часто встречается в нашей школе. В.А. Недзвецкий очень хорошо понимал, что филологическое, а шире – гуманитарное образование, является условием формирования «человека культуры», и его осуществление, в равной степени, задача высшей и средней школы. Отсюда повышенный интерес ученого к вопросам изучения литературы в школе, участие в выпуске книг для учащихся школ и абитуриентов. Он хорошо понимал, что одной из бед нашей школы является бездумное внедрение ЕГЭ. Учащиеся перестали читать, многие выпускники школ не умеют выражать свои мысли, а главное – думать и рассуждать. Процесс обучения в старших классах превратился в натаскивание к сдаче ЕГЭ.

Валентин Александрович стал инициатором создания преподавателями МГУ «Белой книги», в которой профессионально были выявлены основные недостатки современных форм аттестации по русскому языку и литературе в общеобразовательной школе. Жаль только, что к мнению авторитетных ученых мало прислушались чиновники из Министерства образования и науки!

Это только один из примеров неравнодушия Валентина Александровича к происходящим событиям нашей жизни. Он был настоящим гражданином нашего Отечества. Его лекции, многочисленные статьи и книги, яркие выступления на конференциях, радио и телевидении всегда были проникнуты высокой идеей служения на-

[4] Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров и русская философия любви // Русская литература. 1993. № 1. С. 48–60.

шей словесности, нашей литературе, русской культуре, без которой, как он понимал, невозможно сформировать гражданина, нравственного, духовного человека. К сожалению, многие наши собратья-филологи его не слышали, уходили далеко от насущных вопросов жизни в свои постмодернистские штудии. Но времена меняются, и творческое наследие В.А. Недзвецкого будет все больше и больше востребовано.

МИФОЛОГЕМЫ
И ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОДЫ –
ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

Л.В. Чернец
Москва (Россия),
Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова

О ПОНЯТИИ «КОД» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И О ПЕЙЗАЖЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ТУРГЕНЕВА

Аннотация
В статье уясняются, с опорой на работы Р. Барта и Ю.М. Лотмана, функции литературного кода: коммуникативная, творческая, сохранение памяти культуры; отмечено сплетение различных кодов в художественном тексте, а также использование в беллетристике и массовой литературе кодов-стереотипов. Анализируется пейзажный код И.С. Тургенева, сопоставляемый с пейзажем в произведениях С.Т. Аксакова.
Ключевые слова: структурализм, герменевтика, культурный код и его функции, пейзажный код в произведениях И.С. Тургенева и С.Т. Аксакова.

ON THE CONCEPT OF "CODE" IN LITERARY CRITICISM AND ON THE LANDSCAPE IN THE WORKS OF I.S. TURGENEV

Abstract. The Author gets literary code and its functions clear. These functions are: keeping the memory in cultural area, creative and communicative. The works of R.Burthes and Y. Lotman are being enlisted. Any literary text is kind of plexus codes. The stereotype codes are used usually in popular literature. The Author analyses Turgenev`s landscape code as an example of writer`s code in comparison with description of nature by S. Aksakov.
Key words: structuralism, hermeneutics, literary code and its functions, I. Turgenev`s and S. Aksakov`s landscape codes.

Понятие «код» стало широко использоваться в литературоведении (прежде всего французском) в 1950–60-е годы в связи с развитием структурно-семиотического подхода к произведению, с перенесением на художественную литературу дихотомий языка и речи, синхронии и диахронии, выдвинутых еще Ф. де Соссюром («Курс общей лингвистики», 1916). Текст произведения был уподоблен некому сообщению, конкретной реализации определенной

знаковой системы, которую, по аналогии с языками естественными (русским, французским) и искусственными (морские сигналы, дорожные знаки, система жестов и пр.), стали называть кодом. Важнейшая функция кода – коммуникативная; поэтому условием адекватного восприятия, или декодирования сообщения, является знание этого кода адресатом. Соответственно, для закрепления в памяти читателей различных кодов (например, жанровых правил в литературе классицизма) необходимы повторения сообщений – различных по конкретному содержанию, но использующих один и тот же условный язык. Так, гипотетическую первую басню следует назвать сообщением на естественном языке; закрепляется же басенный код (включающий систему аллегорий, сочетание сюжета и «морали») в жанровой традиции.

Ролан Барт в своем разборе новеллы О. Бальзака «Сарразин» называет чтение «путешествием сквозь коды»[1]. Он «рассыпает» текст на части («лексии»), обнаруживая в них сплетение пяти больших кодов: это характерные для романтизма цепочки необыкновенных событий («проайретический» код), стереотипы психологии героя («пылинки, мерцающие смыслом», т.е. «семантический» код), изображение «бессознательного» в герое («символический» код), приемы игры с читателем (который должен разгадать тайну), т.е. код загадки, или «герменевтический», а также «культурный» код, отсылающий к какой-либо области знания (история, медицина, вокальное искусство и пр.). Культурный код подразделяется на множество. Барт называет соответствующие части текста «цитациями», противопоставляя их цитатам и реминисценциям, имеющим конкретный источник. В перспективе признание множества цитаций вело к теории интертекстуальности.

Выявляя в рассказе логику следования романтическим стереотипам, Барт определяет коды как «определенные типы *уже виденного, уже читанного, уже деланного*; код есть конкретная форма этого “уже”, конституирующего всякое письмо»[2].

Методология структурализма была сциентистской и претендовала на относительную точность результатов анализа текста, рассматриваемого как реализация кода, т.е. иерархической структуры, расчленяемой на уровни и элементы; в пределах этого кода элемент имеет определенное значение. Структуралисты стремились к созданию научной, т.е. не нормативной, поэтики, учитывая преимущественно опыт русской формальной школы и американского ньюкрити-

цизма. При этом возможное несовпадение кодов автора и адресата на раннем этапе структурализма не обсуждалось.

Однако подразумеваемая исходная посылка о тождестве кода коммуникантов противоречила не менее мощной, чем поэтологическая, герменевтической традиции, подчеркивавшей важность авторского замысла и «пред-рассудка», «пред-понимания» читателя (М. Хайдеггер, Г.Г. Гадамер)[3]. Вариантом герменевтики была и коннотативная семиология «позднего» Р. Барта, выявлявшая идеологию письма. В отечественном литературоведении наиболее глубокая критика структуралистского игнорирования реального читателя дана в работах М.М. Бахтина, исходящего из концепции искусства как диалога разных по своему мировидению субъектов: в читателе ценится «избыток, определяемый другостью»[4].

Откликаясь на герменевтическую критику структурализма, Ю.М. Лотман, лидер Тартуско-Московской школы, в работах 1970-х гг. отмечает не только коммуникативную функцию кода. Более того, он оговаривается, что данную функцию лучше всего выполняют искусственные языки: «для полной гарантии адекватности переданного и полученного сообщения необходим искусственный (упрощенный) язык и искусственно-упрощенные коммуниканты: со строго ограниченным объемом памяти и полным вычеркиванием из семиотической личности ее культурного багажа»[5]. Основное внимание ученый теперь уделяет другим функциям литературных кодов, или, в его терминологии, вторичных (по отношению к естественному языку) моделирующих систем. Это функции «конденсатора культурной памяти» и «генератора новых смыслов»[6].

Для понимания произведений, удаленных от читателя во времени или пространстве, особенно важна функция кода как хранителя памяти культуры.

Вопреки известным стихам В.В. Маяковского, поэзия – не вся! – «езда в незнаемое» («Разговор с фининспектором о поэзии»). Необходимо, например, знать номенклатуру жанров отдаленной эпохи, принятые тогда значения аллегорий, символов, семиотику портрета, пейзажа и пр. Литературовед, комментирующий такие произведения, может быть уподоблен переводчику-полиглоту. Например, читая средневековый роман о Тристане и Изольде, нужно знать символику многих образов. Золотой волос Изольды, который «ласточки обронили во дворце короля Марка», предсказывает смерть героини. Такая же «весть судьбы» послана в ирландской саге Кухулину: ему

«являются ласточки, соединенные искусно сплетенной звенящей серебряной цепочкой»[7]. Другое предсказание о Стране Блаженства (т.е. стране смерти) – подаренная Тристаном Изольде «собачка Пти-Крю с волшебным бубенцом, тихий звон которого утолял все печали»[8]. В совокупности «тайные знаки» отсылают к мифологии древних кельтов. И в литературе Нового времени старинная символика напоминает о мифологической колыбели культуры. Так, в пьесе Г. Ибсена «Росмерсхольм» (1886) самоубийство Росмера и Ребекки, предсказано появлением «белых коней»[9].

Декодирование таких текстов – важнейшая задача комментария, помогающего читателю понять культуру прошлого. «Я понять тебя хочу, Темный твой язык учу» – эти пушкинские строки в редакции В.А. Жуковского избирает Бахтин в качестве эпиграфа к главе «Площадное слово в романе Рабле» в своей книге о французском классике[10], в творчестве которого его особенно интересовала карнавальная традиция (что ему ставили в вину оппоненты[11]).

В ходе анализа важно помнить о не представленных в данном тексте, но подразумеваемых элементах кода. Например, «идеальный» пейзаж, или locus amoenus (т.е. приятное, восхитительное место), введенный в античную литературу Феокритом и представляющий собой, согласно Э. Курциусу («Европейская литература и латинское Средневековье», 1948), устойчивый топос, в своем полном виде состоит из пяти элементов: «1) мягкий ветерок, овевающий, нежащий, доносящий приятные запахи; 2) вечный источник, прохладный ручеек, утоляющий жажду; 3) цветы, широким ковром устилающие землю; 4) деревья, раскинувшиеся широким шатром, дающие тень; 5) птицы, поющие на ветвях»[12]. Но идеальный пейзаж может быть представлен и одним элементом, остальное домысливается читателем: «Только в мире и есть, что тенистый / Дремлющих кленов шатер...» (А.А. Фет).

И.С. Тургенев часто подчеркивал необходимость специальной подготовки к восприятию искусства. Так, в 1858 г. он иронически описывал мучения русских туристов в Дрезденской галерее, перед Мадонной св. Сикста: «стоящий перед нею диван, на который в течение стольких лет садились и доныне садятся поколения за поколениями русских путешественников, не однажды мне казался местом или орудием духовной пытки, не уступающим в своем роде тем остаткам средневековой мглы, орудиям пытки телесной, которые показываются любопытным приезжим в старинных оружейных палатах»[13].

Другая функция литературных кодов – творческая. Ю.М. Лотман называет код «генератором смысла», считая, что в процессе создания текста писатель ведет диалог не только с читателем-адресатом, но и с самим собой. В процессе автокоммуникации возникает новый смысл и новый язык: «всякое новаторское художественное произведение является *sui generis* произведением на неизвестном аудитории языке, который еще должен быть реконструирован и усвоен адресатами. Возможность такого “самообучения” адресата обуславливается тем, что в любом, даже предельно индивидуализированном языке, не все индивидуально: неизбежно наличествуют уровни, общие для обоих участников коммуникации, служащие базой для реконструкции. Во-вторых, это “индивидуальное” и новое неизбежно стоит на определенной традиции, память о которой актуализована в тексте. Наконец, в-третьих, язык искусства неизбежно гетерогенен и, предельно удаляясь от полюса мета и искусственных языков, он – парадоксально – обязательно включает элементы рефлексии над собой, т.е. метаязыковые структуры. <...> Текст сознательно превращается в урок языка»[14]. Например, такой «урок» ведет Пушкин на многих страницах «Евгения Онегина».

Иначе говоря, писатель создает авторские коды (сплетенные в тексте с другими, неавторскими), которые впоследствии могут пополнить кладовую кодов культуры, стать, по выражению Р. Барта, *«уже виденным, уже читанным, уже деланным»*.

Однако далеко не любой писатель создает свои коды. В литературоведении утвердилась аксиологическая шкала, согласно которой наряду с классикой в литературе, в особенности начиная с эпохи романтизма, различают беллетристику и, далее, массовую продукцию, так называемый эстетический низ[15] (следует оговориться, что границы между выделенными рядами не жесткие и исторически подвижны). Важнейший из признаков классического произведения – творческая оригинальность, включающая создание авторских кодов. Они прослеживаются на разных уровнях художественной структуры. Так, в разных персонажах могут быть представлены вариации одного литературного типа (инварианта): например, тип русского «лишнего человека», или человека «сороковых годов», детально описан Тургеневым.

Термин «код» остался в литературоведении и после того, как структурализм уступил место другим «измам» – подобно другим терминам, сохранившимся в новых научных контекстах («сюжетный

мотив» А.Н. Веселовского, «остранение» В.Б. Шкловского, «точка зрения» Г. Джеймса и П. Лаббока, «архетипы» К.Г. Юнга и др.).

При изучении литературного процесса всегда важна проблема традиций и новаторства. В сущности, именно ее транспонировали на свою терминологию структуралисты и, далее, постструктуралисты. Можно сказать, что разработка понятия «код» (авторский или принадлежащий литературной школе, направлению, жанру, мифу, смежным областям культуры) помогает конкретнее изучить проблему литературной преемственности. «Авторские коды» со временем становятся хранителями памяти культуры, так или иначе участвующими в последующем литературном процессе.

* * *

При обращении к творчеству Тургенева можно выделить, по крайней мере, три аспекта функционирования кодов: 1) доминирование в раннем творчестве писателя господствующих в 1840-е годы литературных кодов, прежде всего *романтических*. Согласно В.М. Марковичу, в 1840-е годы он «обычно выступает как выразитель типичных “общих мест“ своей эпохи», только «позднейшая репутация классика, завоеванная им в 1850–1860-е годы, мешает нам это осознать»[16]; 2) создание собственно *авторских* кодов; 3) использование кодов – *хранителей памяти культуры* в его произведениях, признанных классическими.

Среди многих кодов, выявляемых в классических произведениях Тургенева, особое значение имеет *пейзажный*, связанный с его философией природы. Этот авторский код узнается в сочетании великолепных описаний леса, реки, неба, «невинной торжественности первых мгновений утра» или «благовонной ночной свежести» («Затишье») и рефлексии автора-повествователя о человеческом уделе, о человеке и природе. Именно сочетание описания и рефлексии образует тургеневский пейзажный код.

В романе И. Ильфа и Евг. Петрова «Двенадцать стульев» в главе «Автор Гаврилиады» поэт Никифор Ляпис, предложивший журналу «Герасим и Муму» очередную песню про Гаврилу, с «охотничьим уклоном», препирается с редактором и конкурентом (стихотворцем из пригорода): все вместе они не могут точно, в соответствии с сезоном, указать, какую же именно дичь подстрелил Гаврила: зайца? бекаса? В окончательном виде стихи читались так:

Гаврила ждал в засаде птицу.

Гаврила птицу подстрелил...

А на стене комнаты, где энергично редактировался текст Ляпсуса, «висел сильно увеличенный портрет Тургенева, в пенсне, в охотничьих сапогах и с двустволкой наперевес»[17].

Конечно, у Тургенева редко упоминается птица *вообще,* и Ляпсуса сатирики «подстрелили» метко. Но является ли исключительно тургеневским кодом конкретность, точность деталей в пейзаже? Сравним два описания:

1). «Птицы засыпают – не все вдруг – по породам: вот затихли зяблики, через несколько мгновений малиновки, за ними – овсянки. В лесу всё темней да темней. Деревья сливаются в большие чернеющие массы; на синем небе родко выступают первые звёздочки. Все птицы спят. Горихвостки, маленькие дятлы одни еще сонливо посвистывают... Вот и они умолкли. Еще раз прозвенел над вами звонкий голос пеночки; где-то печально прокричала иволга, соловей щелкнул в первый раз».

2). «Каждый день надо было раза два побывать в роще и осведомиться, как сидят на яйцах грачи; надо было послушать их докучных криков; надо было посмотреть, как развертываются листья на сиренях и выпускают они сизые кисти будущих цветов; как поселяются зорки и малиновки в смородинных и барбарисовых кустах; как муравьиные кучи ожили, зашевелились...».

Первый фрагмент взят из рассказа «Ермолай и мельничиха» Тургенева (3: 19), второй – из «Детских лет Багрова-внука» С.Т. Аксакова (1858)[18]. Когда Тургенев в рецензии на «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» Аксакова (1853) писал, что «настоящие, теплые и живые описания» предпочтительнее, чем олицетворяющие метафоры, он оценивал стиль не только данного автора. Он имел в виду уже сформировавшийся пейзажный код, используемый писателями «натуральной школы»: «...несравненно легче сказать горам, что они “побеги праха” к небесам, утесу – что он “хохочет”, молнии – что она “фосфорическая змея”, чем поэтически ясно передать нам величавость утеса над морем, спокойную громадность гор или резкую вспышку молнии... И оно понятно: ничего не может быть труднее человеку, как отделиться от самого себя и вдуматься в явления природы...» (4: 518). В «натуральной школе» доминировала установка не на поэтизмы, а на точность описаний, при всем различии талантов авторов, писавших об охоте

(Н.Н. Воронцов-Вельяминов, Е.Э. Дриянский и др.). Их объединяет стремление избежать риторики[19].

Но пейзажный код самого Тургенева не сводится к точности и выразительности описаний как таковых. Недостаточно передают его своеобразие и параллели, проведенные К.В. Пигаревым между стилем Тургенева и художников барбизонской школы (Теодор Руссо, Камил Коро), а также некоторых русских художников (в особенности Ф.А. Васильева), при всей тонкости наблюдений исследователя. Сравнивая пейзаж в «Записках охотника» и в поздних произведениях писателя, в особенности в романе «Новь», Пигарев отмечает его эволюцию «от точной фиксации мельчайших подробностей, ”отделки деталей» – к открытию колористически верного решения целого, ”гармонии масс”»[20]. В подтверждение приведены слова «позднего» Тургенева (в письме к Я.П. Полонскому от 10 сент. 1882 г.): «К живописи применяется то же, что и к литературе, ко всякому искусству: кто все детали передает – пропал; надо уметь схватывать одни *характеристические* детали; в *этом одном* и состоит *талант*, и даже то, что называется творчеством» (83). Пигарев указывает на особый интерес писателя к «бесконечно разнообразному небу» (88), к «оттенкам» цвета (90), к «переходным состояниям» в природе (104); подчеркивает, что связь пейзажа с переживаниями героев не ведет к нарушению «объективно верного» его описания (88). «В точности рисунка, в безукоризненности восприятия формы Тургенев успешно соперничает с Аксаковым» (90), – заключает Пигарев, и это верно, как и другие наблюдения исследователя, например, о том, что «романтический гиперболизм, проявившийся не только в ранних произведениях Гоголя, но и в некоторых пейзажах ”Мертвых душ”», остается Тургеневу чуждым» (90).

Но следует ли из этих верных замечаний вывод об общем пейзажном коде у Аксакова и Тургенева? Ведь композиция в литературе – временна́я, а не пространственная, писатель (как доказывал еще Лессинг в 1766 г. в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»), может и должен изображать *процесс*, а не только *момент*. При этом читатель мысленно соединяет фрагменты, находящиеся в разных местах текста. Кроме того, писатель может прямо передать чувства и мысли повествователя или героя, вызванные созерцанием природы. Следовательно, при анализе нужна иная сегментация текста, чем в живописи, нужно *объединение* фрагментов, связанных с одной темой. Во многих произведениях Тургенева

есть размышления о природе и человеке, и их суть разительно отличается от ликования рассказчика, наблюдающего за жизнью природы, у Аксакова.

«Отделиться от самого себя», к чему призывает Тургенев писателей-пейзажистов в рецензии на его записки (5: 518), стать просто натуралистом сам Тургенев не мог: слишком волновала его тема природы. И он пишет уже не об Аксакове, когда развивает в рецензии свою давнюю и мучительную мысль о равнодушии природы к человеку: «Для комара, который сосет вашу кровь, – вы пища, и он так же спокойно и беззазорно пользуется вами, как паук, которому он попался в сети...» (5: 518). (Эту часть текста цензура вымарала.) В рецензии подобные примеры завершаются призывом бескорыстно любить природу – «не в силу того, что она значит в отношении к вам, человеку, а в силу того, что она вам сама по себе мила и дорога...» (4: 517).

Но в других текстах этот сквозной мотив часто порождает скорбь, а в стихотворении в прозе «Природа» (1879), перекликающемся с некоторыми произведениями Дж. Леопарди и Л. Аккерман[21], достигает трагического накала. Лирический герой видит во сне «в подземной храмине» Природу, олицетворенную в образе «величавой женщины в волнистой одежде зеленого цвета». На его вопрос, о чем она думает, слышит «зычный голос, подобный лязгу железа:

– Я думаю о том, как бы придать большую силу мышцам ног блохи, чтобы ей удобнее было спасаться от врагов своих. Равновесие нападения и отпора нарушено... Надо его восстановить».

А потом лирический герой слышит ее суровый ответ на его лепет о смерти, добре, разуме, справедливости:

« – Это человеческие слова, – раздался железный голос. – Я не ведаю ни добра, ни зла... Разум мне не закон – и что такое справедливость? Я тебе дала жизнь – и я ее отниму и дам другим, червям или людям... мне все равно...А ты пока защищайся – и не мешай мне!» (10: 165).

Конечно, Тургенев, стремясь быть последовательным, не следует за осуждаемой им (в вышеназванной рецензии) «ложной манерой» В. Гюго, у которого «везде видишь автора вместо природы». В своей эпической прозе Тургенев не заменяет «простую и ясную передачу внешних явлений <...> рассуждениями по их поводу» (4:516). Не заменяет, но и *не избегает* рассуждений на неизменно волнующую его тему: он чередует эти медитации с точными описаниями пейзажа.

В «Поездке в Полесье» (1857) детально передано всё, что видит и слышит охотник, вступающий в лес: «С окраины, ближе к лугу, росли березы, осины, липы, клены и дубы; потом они стали реже попадаться, сплошной стеной надвинулся густой ельник; далее закраснели голые стволы сосенника, а там опять потянулся смешанный лес, заросший снизу кустами орешника, черемухи, рябины и крупными сочными травами» (5: 132). Породам деревьев соответствуют породы птиц: «Птиц почти не было слышно – они не любят больших лесов; только по временам раздавался заунывный, троекратный возглас удода да сердитый крик ореховки или сойки; молчаливый, всегда одинокий сиворонок перелетал через просеку, сверкая золотистою лазурью своих красивых перьев» (там же).

Но эта словесная живопись предварена грустными размышлениями рассказчика: «Из недра вековых лесов, с бессмертного лона вод поднимается тот же голос: “ Мне нет дела до тебя, – говорит природа человеку, – я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть”. <...> Трудно человеку, существу единого дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, – трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взгляд вечной Изиды...» (т.5,с.130). А в конце описания «первого дня», проведенного в Полесье, рассказчик вспоминает всю свою жизнь, отчего опять «камнем на сердце опустилась грусть» (5: 138); из этого состояния его вывела лишь «живая» речь провожатого Егора (5: 138–139).

Посылая текст П.В. Анненкову, Тургенев просил его (в письме от 16 февр. 1857) не передавать произведение в «Библиотеку для чтения», если тот найдет, что автор «слишком расстегнулся...»[22]. Тревога оказалась напрасной: Анненков и А.В. Дружинин (редактор журнала), особенно ценивший в Тургеневе «задушевный лиризм»[23], одобрили рукопись.

Такая композиция – *точно переданный пейзаж в рамке лирических размышлений* (чаще грустных, элегических, чем радостных) – характерна для тургеневской прозы. Независимо от пафоса (трагического или жизнеутверждающего), сама эта рефлексия, эти параллельные ряды (пейзаж и навеянное им переживание-рассуждение) подчеркивают, что тургеневский человек, как отмечает В.А. Недзвецкий, «ищет опору в началах сверхсоциальных и надысторических – не в Боге, так как он, подобно своему создателю, за редким исключением атеист, а в Мироздании и в Природе. В итоге главными для героев не только повестей, но в *конечном счете* и романов Тургенева становят-

ся коллизии и драмы не социальные, а онтологические, и в их числе *драматическое* взаимоотношение с Природой»[24].

Наряду с авторскими Тургенев широко использует и *традиционные* пейзажные коды – хранители памяти культуры, в особенности сентименталистский и романтический. Так, в «Отцах и детях», по мнению С.М. Аюпова, «единственный развернутый летний пейзаж» (гл. XI, начиная со слов «Уже вечерело...») дан в восприятии Николая Петровича – персонажа, образ которого «вырастает из сентиментальной литературы»[25]. Композиция и стиль этого летнего пейзажа «напоминают стиль и построение лирического шедевра В.А. Жуковского ”Вечер” («Уж вечер...») (1806). И стихотворение Жуковского и тургеневский фрагмент имеют единую повествовательную последовательность: созерцание вечернего пейзажа, дарующее душевное наслаждение, переходит в воспоминание о дорогих образах прошлого, а сами воспоминания о них выступают высшей ценностью внутренней жизни героев»[26]. А в повести «Ася» подсветкой для образа героини служит романтический пейзаж: здесь и Рейн, «весь серебряный» (5: 154), и «лунный столб», разбитый лодкой (5: 155), и «звуки старинного ланнеровского вальса» (5: 156), и «остатки феодального замка» (5: 157). Под стать ему символические детали: крылья птицы, «маленькая статуя мадонны с почти детским лицом и красным сердцем на груди, пронзенным мечами» (5: 151), «высохший цветок герониума» (5: 195). Ритмизация прозы усиливает эту гармонию.

А.В. Дружинин, выступивший в 1856 г. со статьей о Тургеневе, взглянул на писателя «не как на современного поучителя, не как на скептика и создателя живых типов, но как на тонкого и истинного поэта, передающего свои создания в прозаической и, по временам, весьма неровной форме»[27]. Лидер артистической критики ошибся во многом, но одно он оценил глубоко и верно: Тургенев и в прозе – «тонкий и истинный поэт». Пейзаж в его повестях, рассказах и романах («Рудин» был уже написан) – лучшее тому доказательство.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Барт Р. S/Z / пер. с франц. М., 2001. С. 84
2. Барт Р. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // он же. Избр. работы. Семиотика. Поэтика/ пер. с фр. М., 1989. С. 45
3. См.: Гадамер Г.Г. Истина и метод / пер. с нем. М., 1988. С. 317–324

4. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // он же. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 388

5. Лотман Ю.М. Текст как смыслопорождающее устройство //он же. Внутри мыслящих миров. М., 1999. С. 14

6. Там же. С. 21

7. Малиновская Н. Голуби встреч и корабли разлук // Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде. М., 1985. С. 8

8. Там же. С. 9

9. См.: Ибсен Г. Росмерсхольм // Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1857. С. 744, 810

10. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 157

11. См.: Паньков Н.А. Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина. М., 2009. С. 73–90

12. Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной...Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 131

13. Тургенев И.С. Из-за границы. Письмо первое // Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 10. С. 305. Далее тексты Тургенева цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы

14. Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 18–19

15. См.: Хализев В.Е. Теория литературы. Изд. 5-е. М., 2009.359–377; Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе XIX века. М., 1991; Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. Изд. 5-е. М., 2012. (Раздел «Функционирование произведения»); и др.

16. Маркович В.М. К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность / под ред. П.А. Николаева и В.Е. Хализева. М., 1992. С. 58. Далее статья цитируется с указанием страниц

17. Ильф И., Петров Евг. Двенадцать стульев. Золотой теленок. М., 1953. С. 232

18. Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 1. С. 421

19. См.: Ковалев В.А. «Записки охотника» И.С. Тургенева. Вопросы генезиса. Л., 1980. (Гл. «Преобразование жанра (тема охоты)»

20. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки. М., 1972. С. 83. Далее книга цитируется в тексте с указанием страниц. См. также: Доманский В.А. Изобразительное мастерство Тургенева и художественные открытия барбизонской школы // Тургеневские чтения. Сб. ст. Вып 5. /сост., науч. ред. Е.Г. Петраш. М., 2011. С. 160–174

21. См.: Алексеев М.П., Алексеева Н.В. Примечания // Тургенев И.С. Указ соч. Т. 10. С. 510–511

22. Переписка И.С. Тургенева: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 517

23. Дружинин А.В. «Повести и рассказы» И. Тургенева // он же. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 301

24. Недзвецкий В.А. Логика творчества и менталитет героя. Москва – Стерлитамак, 2008. С. 144

25. Аюпов С.М. Тургенев-романист и русская литературная традиция. Сыктывкар, 1996. С. 96
26. Там же. С. 94
27. Дружинин А.В. Указ. соч. С. 287

Сведения об авторе:
Чернец Лилия Валентиновна
Доктор филологических наук, профессор филологического факультета
МГУ имени М.В. Ломоносова

Chernez Lilia Valentinovna
Doctor of Philology, Professor of the philological faculty of Moscow state University

О.В. Юдаева
Москва (Россия)
Военный университет

МИФОЛОГЕМА: ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ ПОДХОД

Аннотация
В данной статье предпринята попытка описания мифологемы как основного структурного элемента современной теории мифа, в частности авторского мифологизирующего сознания, с точки зрения лингвокогнитивной теории. Автор приводит наиболее часто встречающиеся в научной литературе определения понятия «мифологема» и приходит к выводу, что под мифологемой подразумевается широкий спектр понятий: от частей сюжета мифа до ситуативного использования имени мифического персонажа. Также рассматриваются коммуникативные функции, выполняемые мифологемой, и выделяются лингвокогнитивные, культурологические и социолингвистические направления исследования мифологем.
Ключевые слова: язык, культура, миф, мифологема, коммуникативные функции.

MYTHOLOGEM: A LINGUO-COGNITIVE APPROACH

This article aims to describe a mythologem as a key element of today's myth theory, particularly an author's mythologizing cognition, from the point of view of the linguo-cognitive theory. The author gives definitions of the term 'mythologem' most frequently found in scientific literature and concludes that the term 'mythologem' covers a wide variety of definitions ranging from the parts of a myth's plot to the contextual usage of a mythological character's name. The author also dwells upon mythologems' communicative functions and outlines ways of research from the viewpoint of the linguo-cognitive theory, cultural studies and sociolinguistics.
Key words: language, culture, myth, mythologem, communicative functions.

Проблема взаимодействия языка и культуры в ее различных ракурсах (соотношение «язык – культура – мышление»; роль языка в формировании картины мира, интерпретации этого взаимодействия в единой системной целостности и др.) – одна из самых обсуждаемых сегодня. Корреляция языка и культуры является предметом анализа многих наук: философии, культурологии, антропологии,

психологии, лингвистики, что подчеркивает особую актуальность данной темы.

В настоящее время проблема взаимодействия языка и культуры широко рассматривается в рамках когнитивной лингвистики, поскольку, по мнению многих ученых (В.З. Демьянков, 1994; Е.С. Кубрякова, 1994; Ю.Д. Апресян, 1995; Г.И. Берестнев, 1997; А.М. Кузнецов, 2000 и др.)[1], когнитивизм «открывает широкие перспективы: экспликацию языковых явлений, обращение к человеку и его роли во взаимодействии языка и культуры, обращение к исследовательскому аппарату и интерпретации языковых явлений в свете фактов других наук и т.д.»[2].

Пристальное внимание к обозначенной проблеме вызвано интенсивными процессами, которые происходят в политической, экономической и культурной жизни, находящими свое отражение в перестройке мировоззренческих установок. Как следствие – наблюдается обновление концептосферы языковой личности. Возникает закономерный вопрос: а все ли меняется или есть глубинные структуры, константные величины, не поддающиеся переменам?

В данной статье предпринята попытка описания мифологемы с точки зрения лингвокогнитивной теории. Обозначенная темя является актуальной, поскольку, по мнению многих исследователей, таких как К. Леви-Стросс, А.Ф. Лосев, Н.И. Толстой, В.Н. Топоров, именно миф составляет основу культуры народа и отражает его представления о жизни, о ее смысле, об окружающей человека природе, именно мифы – эти постоянные величины – способствуют упорядочиванию и категоризации бесконечного числа абстракций, получаемых из действительности.

Наряду с термином «миф», который имеет ряд определений и четко разработанные теории, в научный обиход пришло однокоренное данному термину слово – «мифологема» как основной структурный элемент современной теории мифа, в частности авторского мифологизирующего сознания. Как же возникло данное понятие?

Вторая половина XIX века – время господства ориентированной на рационализм классической науки. В этот период появляются теории, призванные дать объяснение природы человеческого мышления и содержания психической жизни людей. Как следствие – возникает теоретическая и экспериментальная психология, а также анализ «первобытного мышления» и «коллективных представлений» (Э. Дюркгейм, М. Мосс). Сначала предпринимались попытки

противопоставить «первобытное мышление» как дологическое современному как логическому (Л. Леви-Брюль, Ж. Пиаже), впоследствии они дополнились попытками выявить неистребимость мифологических представлений в современной жизни (Э. Кассирер, А.Ф. Лосев). Исследователи конца XIX – первой половины XX века пришли к выводу о том, что сознание современного человека насыщенно архаизмами и мифологическими символами.

Большой вклад в развитие идеи коллективного бессознательного внес психоанализ, в частности К.-Г. Юнг, который употреблял термин архетип для обозначения «стойких конструкторов, которые повторяются в коллективной общенародной фантазии, что обобщенно отражает действительность в виде конкретно-чувственных персонификаций, разнообразных существ, которые воспринимались архаичным сознанием как вполне реальные»[3].

Исходя из этого, мы можем сделать вывод, что мифологема выступает как в качестве и мифологического материала, так и в качестве основы для его образования.

Термин «мифологема» имеет ряд соотносимых понятий, таких как архетип в аналитической психологии К. Юнга, коллективные представления в антропологии Л. Леви-Брюля, структурные элементы «арматуры» мифа в структурной антропологии К. Леви-Стросса, мотивы А.Н. Веселовского, функции волшебной сказки В.Я. Проппа и литературно-мифологический сюжетный архетип Е.М. Мелетинского в литературе и фольклористике. В основе этих понятий лежит принцип повторяемости как универсальный принцип человеческой психики. Идея повторяемости, как известно, имеет глубокие историко-научные корни и традиции, которые представлены, к примеру, многообразными вариантами философской концепции повторяемости (от античных до гегелевского), биогенетическим законом и его позднейшими модификациями, психолого-педагогическими теориями рекапитуляции (Г. Спенсер, С. Холл, Дж. Болдуин, З. Фрейд, В. Штерн, Ш. Блондель, Э. Клапаред и др.). Своим упрочением обозначенная идея обязана и успехам экспериментального естествознания Нового времени, которое воочию продемонстрировало принципиальную воспроизводимость в научном опыте подлежащих изучению фактов. Однако предпосылки осознания повторяемости не как эмпирического факта, а как закономерности, по-видимому, были заложены в недрах мифологического мышления.

Термин «мифологема» стал активно использоваться в филологической теории сравнительно недавно, и понимание его далеко неоднозначно. В.А. Маслова видит в мифологеме то, «что забыто человеком, но сохранено в сокровенных глубинах слова и сознания»[4]. В настоящее время в науке еще нет четко разработанной теории мифологемы, попытка же систематизации всех существующих концепций была предпринята в диссертационной работе Ю.Л. Шишовой[5].

Приведем примеры наиболее часто встречающихся в научной литературе определений понятия «мифологема».

«Мифологема – обломок мифа, мифема, потерявшая свои автохтонные характеристики и функции, вовлечена в фольклорный текст, в котором воспринимается как выдумка, образное украшение или сюжетная схема, которая уже стала традиционной»[6].

Мифологемы – «инвариантные комплексы представлений, связанных с определенным сценарием, с восприятием важного персонажа, ситуации, которые переходят из мифа в миф»[7].

«Мифологема – конкретно-образный, символический способ изображения реальности, необходимый в тех случаях, когда она не укладывается в рамки формально-логического и абстрактного изображения»[8]

Мифологема может рассматриваться как самостоятельная единица мифологического мышления. Это образ, обладающий целостностью для культурного человека, содержащий устойчивый комплекс определенных черт[9].

Мифологема (от греч. mythos – сказание, предание, греч. – logos -слово, наука) – термин, используемый для обозначения устойчивых и повторяющихся конструктов народной фантазии, обобщенно отражающих действительность в виде чувственно – конкретных персонификаций, одушевленных существ, которые мыслились архаическим сознанием как вполне реальные. Примеры – мифологема Мирового Дерева, мифологема. Потопа, мифологема Смерти[10].

Даже поверхностный анализ данных определений демонстрирует то, что под мифологемой подразумевается широкий спектр понятий: от частей сюжета мифа до ситуативного использования имени мифического персонажа.

Авторы неоднозначны в вопросе, что же относить к мифологемам. Например, В.А. Маслова к мифологемам относит лишь единицы, генетически связанные с мифами и способные выделяться из

них и функционировать автономно. Мифологема у нее – это «важный для мифа персонаж или ситуация, это будто главный герой мифа, который может переходить из мифа в миф. В основе мифа, как правило, лежит архетип»[11]. В этом определении на первый план выступает «вещная», субстантивная и номинативная сторона мифологемы, которую со стороны означающего можно трактовать как имя – носитель устойчивого мифического образа.

В энциклопедическом справочнике «Современное зарубежное литературоведение» высказывается иное мнение о содержании мифологем: это «термин мифологической критики, обозначающий заимствование у мифа мотива, темы или её части и воспроизведение их в более поздних фольклорных произведениях»[12]. Здесь мифологема соотнесена уже не с образом, а с мотивом и темой, которые по своей функциональной ориентации признаковы и предикатны, поскольку призваны не называть предметы, а обозначать наши мысли о них.

Являясь сжатой формой мифа, мифологема выполняет ряд коммуникативных функций, среди которых основными являются:

– номинативная (именование/ переименование субъектов и объектов в постоянно развивающейся когнитивной картине мира),

– когнитивная (объяснение причин миропорядка и мироустройства),

– аксиологическая (передача необходимых для развития социума духовных ценностей другим поколениям),

– регулятивная (образ запрета – разрешения в социуме),

– организующая (фиксация порядка вещей и концептуальное обоснование поведения в данном обществе);

– эстетическая (сохранение нарративной традиции и выразительных возможностей языковой и фольклорной архаики).

Реализация мифологемы чаще всего наблюдается в текстах, реже – в афоризмах, пословицах, лозунгах, анекдотах, устойчивых словосочетаниях.

В последние годы активно развивается «метод реконструкции протокультуры через семантический и структурно-грамматический анализ праязыка», который можно назвать «лингвистической палеонтологией культуры», поскольку в данном случае объектом специального исследования и реконструкции является не собственно структура праязыка и его древнейших диалектов, а протокультура в широком антропологическом смысле, включающая экологию, а также материальный и духовный мир его древнейших

носителей, реконструируется не только сам язык, сколько внеязыковой миф, отражаемый в реконструируемых языковых данных».

В настоящее время можно выделить следующие лингвокогнитивные, культурологические и социолингвистические направления исследования мифологем:

1) выяснение отношения мифологем к именам собственным и нарицательным, изучение структуры их значения с ономастических позиций;

2) выявление наборов мифологем, продуцирующих отдельные архетипические идеи, и установление системных отношений между ними;

3) составление тезауруса мифологем определенной эпохи;

4) изучение функционирования мифологем определенного типа в ограниченных социокультурных контекстах;

5) использование мифологем как лингвокультурного средства манипулирования общественным сознанием и т.п. (СМИ, реклама);

6) рассмотрение динамики мифологем во времени.

Мифологемы как мифологизированные языковые единицы создают языковую картину мира, уникальную для каждой отдельной нации, и обязательно несут в своем значении этнокультурный компонент. Отражая и формируя мир в сознании людей, мифологемы дают возможность охарактеризовать многие типичные, исторически сложившиеся черты национального образа мышления и особенностей национальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Том 1. Лексическая семантика. М., 1995; Берестнев Г.И. Самосознание личности в зеркале языка: Дис. … д. филолог. наук. М., 2000; Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // ВЯ, 1994, N 4, с. 17–33; Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма. Лингвистика – психология – когнитивная наука // Вопр. языкознания. М., 1994. № 4. С. 34–37; Кузнецов А.М. Когнитология, «антропоцентризм», «языковая картина мира» и проблемы исследования лексической семантики // Этнокультурная специфика речевой деятельности. М., 2000. С. 8–22; Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград. Перемена, 2002; Харитончик З.А. Способы концептуальной организации знаний в лексике языка // Язык и структуры представления знаний. М., 1992. С .98–123

2. Лебедько М.Г. Когнитивные аспекты взаимодействия языка и культуры: Сопоставление американской и русской темпоральных концептосфер: Дис….д. филол. наук. Владивосток. 2002. С. 2

3. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Канон, 1991. С. 330
4. Маслова В. А. Лингвокультурология: [учебное пособие для вузов]. – М.: Академия, 2001. С. 87
5. Шишова Ю. Л. Лингвистическая объективация мифологемы пути в современной англоязычной литературе. СПб., 2002
6. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К.: Академія. 2007.С.54
7. Кошарная С.А. В зеркале лексикона: Введение в лингвокультурологию. Белгород.: Изд-во БелГУ, 1999. С.87
8. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». М., 2000. С.63
9. Барт Р. Мифологии. М., 1996. С.14
10. Donald David Herbert. Look Homeward: A Life of Thomas Wolfe. Boston: Little Brown, Harvard University Press. 2002. P. 579
11. Маслова В. А. Лингвокультурология: (учебное пособие для вузов). М.: Академия, 2001. С.88
12. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1996. С.244

Сведения об авторе:

Юдаева Олеся Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник научно-исследовательского отдела (менеджмента качества образования) Военного университета. Образование: Коломенский педагогический институт, филологический университет. Сфера научных интересов: общие вопросы языкознания, лингвопоэтика, лингвопрагматика, онтолингвистика, методика преподавания теоретических дисциплин лингвистического профиля.

Yudaeva Olesa Vladimirovna

Candidate of Science (Philology), Associate Professor, Senior fellow, Research department for education quality management.

Education: Kolomna teachers institute, department of philology. Candidate's thesis: Verbal reduplication based on nominative iteration: linguistic origins and poetical function (as observed in the Russian language). Area of expertise: general linguistics, linguistic poetics, linguistic pragmatics, first language acquisition, theoretical linguistic subjects teaching techniques.

В.А. Недзвецкий

КОНЦЕПТЫ «ЛЮБОВЬ», «ПРИРОДА», «МИРОЗДАНИЕ», «КРЕСТ» И «ДОЛГ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

Аннотация
В статье представлены наиболее важные концепты творчества И.С. Тургенева. Это «любовь», «природа», «крест», «мироздание» и «долг». Рассматриваются также некоторые другие общие и частные концепты: «бездна», «искусство», «свобода», «молодость», «женщина», «небо», «земля», «красота» и пр. Преимущественное внимание автор уделяет нескольким повестям («Ася», «Дневник лишнего человека», «Фауст», «Затишье», «Первая любовь», «Вешние воды») и романам («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым») Тургенева.
Ключевые слова: концепт, любовь, природа, крест, мироздание, долг, И.С. Тургенев.

CONCEPTS “LOVE”, “NATURE”, “THE UNIVERSE”, “CROSS” AND “DUTY” IN I.S. TURGENEV`S ARTISTIC UNIVERSE

The article deals with the most important concepts of I.S. Turgenev`s works. They are: “love”, “nature”, “cross”, “the universe” and “duty”. Some general and particular concepts are also investigated. They are: “abyss”, “art”, “freedom”, “youth”, “women”, “sky”, “earth”, “beauty” and some others. The author concentrates his attention mainly on several Turgenev`s novellas (“Asya”, “The Diary of a Superfluous Man”, “Faust”, “The Lull”, “First Love”, “Torrents of Spring”) and novels (“Rudin”, “A Nest of the Gentry”, “On the Eve”, “Fathers and Sons”, “Smoke”).
Keywords: concept, love, nature, cross, the universe, duty, I.S. Turgenev.

В одной из своих «Записных книжек» Александр Блок сделал теоретическое наблюдение, замечательное тем, что помимо поэзии, в связи с которой оно было высказано, его с полным основанием можно распространить на все выдающиеся явления словесного искусства. «Всякое стихотворение, – говорит Блок, – покрывало, растянутое на остриях *нескольких слов*. Эти слова светятся *как звезды*. Из-за них существует стихотворение»[1].

В самом деле: словообразы особой семантической емкости, порождающие у читателей наибольший рой ассоциаций, аллюзий, параллелей и коннотаций, а их-то и подразумевал здесь автор «Двенадцати», вовсе не ограничены лирикой или стихотворными поэмами, они присущи каждому подлинно художественному произведению. Именуемые сегодня его **константами**, чаще **концептами**, они характеризуются тем, что «в отличие от понятий» «не только мыслятся», но, составляя для читателей главный «предмет эмоций, симпатий и антипатий», «значительно острее, чем другие образы того же сочинения, переживаются»[2]. А также и тем, что и в отдельных произведениях писателя, и во всем его творчестве существуют «постоянно или, по крайней мере, очень долгое время»[3].

Многократно примечая эти образы в классической и современной ему поэзии (конечно, и собственной), Блок, за отсутствием в ту пору адекватного термина, пояснил их творческое назначение яркой словесной метафорой, не рискнув, однако, экстраполировать их на все литературные роды и жанры. Зато самим ходом своей мысли, четко наметил, думается, одно из плодотворнейших направлений в анализе конкретного художественного организма (или их совокупностей), и не только литературного. Именно – через вычленение и рассмотрение если не всех до единого, то главенствующих его концептов в их взаимодействии между собой и влиянии друг на друга. В настоящей статье мы решили воспользоваться данной методологической «подсказкой» выдающегося русского поэта применительно к творчеству И.С. Тургенева. Ведь и оно как единое целое с «необщим выражением» лица в свой черед «держится» прежде всего целокупностью проникающих его художественных концептов.

В романах, повестях и в большинстве драм, поэм, стихотворений Тургенева концептами общими станут **земля** и **небо (**синоним – **звезды**), **Россия** и **русский народ**, **женщина**, **искусство**, **«глухие и немые законы»** бытия, **Неведомое** (синонимы – **судьба** и неподвластное человеку **колесо**), **красота, молодость, искусство, свобода**, **энтузиазм**, **«право личности»** и **«современный человек».**

В числе концептов относительно частных выделяются **даль** (в повестях «Переписка», Затишье», «Ася»), счастливое для того или иного героя **мгновенье** (в «Асе», «Фаусте», романе «Отцы и дети»), **бездна** (как метафора любви, а также как синоним Вселенной и небытия; такова «бездна» в «Фаусте», романах «Накануне»,

«Отцы и дети»), **сад** («Дневник лишнего человека», «Фауст», «Вешние воды», «Первая любовь», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети»), **темная, сырая комната** (как метафора гроба, смерти – это в «Дневнике лишнего человека», «Асе» и «Первой любви»).

Однако на **первом месте** во всем творчестве Тургенева все же окажутся л**юбовь, природа, мироздание, крест и долг** как сущности и ценности, в художественном мире этого писателя доминирующие и, сверх того, взаимосвязанные и взаимозависимые настолько тесно, что в своей суммарной семантике становятся едва ли не тождественными целостной тургеневской концепции человеческой судьбы. Автор повестей «Первая любовь», «Вешние воды», романов «Дворянское гнездо», «Накануне» все-таки в первую очередь «**певец любви**» и «**певец природы**», выступающей у него и метонимией вселенной. Тургеневские же смыслы **креста** и **долга** определятся с выявлением тех жизненных итогов, к которым центральных героев писателя приведут свойственное им понимание любви (или – подлинного **«счастья»**) и их устремления к гармоническому союзу с природой и универсумом.

С тургеневской любви в ее своеобразии и в ее исходе для ментально близких писателю его героев, мы и начнем.

В жизни как самого Тургенева, так и его центральных литературных персонажей любовь занимает не только приоритетное, но поистине основополагающее место. Показательны уже общие тургеневские определения этой первичной человеческой симпатии. «Я полагаю, – говорил писатель Густаву Флоберу, – что только любовь вызывает такой расцвет всего <человеческого> существа, ничто другое, не правда ли?»[4]. В апреле 1878 года Тургенев (ему 60 лет, и его преследует призрак приближающейся кончины) создаст стихотворение в прозе «Воробей», которое очень понравилось Льву Толстому и заканчивалось авторским утверждением: «Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь»[5]. В других местах Тургенев назовет любовь «священным пламенем» и чувством, на котором – «отблеск самой вечности».

Чрезвычайно характерна и тургеневская связь между любовью и художественным (поэтическим) творчеством. Вот какова она у А.С. Пушкина. «Прошла любовь, – говорит он в “Евгении Онегине”, – явилась Муза / И прояснился тёмный ум. / Свободен, вновь ищу союза / Волшебных звуков, чувств и дум». Радостные и мучи-

тельные перипетии любви, согласно Пушкину, затемняют созидательные способности художника, и, лишь освободившись от них, он вновь способен творить, в том числе и произведения о пережитых любовных «чувствах и думах».

А вот взгляд на ту же проблему автора «Отцов и детей». По свидетельству Софьи Андреевны Толстой, шестидесятилетний Тургенев сказал ей, что перестал писать, потому что больше не влюбляется, да и никогда не мог писать иначе, чем в состоянии влюбленности: «… Всякий раз, – пояснил он, – как я задумывал писать, меня трясла лихорадка любви. Теперь это прошло: я стар; я не могу больше ни любить, ни писать…»[6]. При очевидной у Тургенева апологии самой Любви как средоточия жизненных сил человека и главного стимулятора его к творчеству, ее развитие и конечный итог у главных тургеневских героев и героинь уже ничего общего не имеют с благополучными окончаниями любовных отношений у персонажей даже таких выдающихся произведений предшествующей русской литературы, как «Капитанская дочка» А. Пушкина или «Семейная хроника» С.Т. Аксакова, не говоря уже о множестве (больше ста) семейных романов «во вкусе Лафонтена» (Пушкин), т.е. немца Августа Лафонтена (умер в 1831 г.).

На любви, возникающей между главными действующими лицами тургеневских повестей и романов, напротив, **изначально** лежит печать **внутреннего драматизма,** предсказывающего этим лицам неминуемое скорое расставание. Сколько-нибудь долгого счастливого союза, эротического или семейного, не возникнет ни у душевно потянувшихся друг к другу Алексея Петровича и Марии Александровны из «Переписки», ни у двадцатипятилетнего Н.Н. и грациозной семнадцатилетней Аси из одноименной повести, ни у молодого русского дворянина Дмитрия Санина и очаровательной итальянки Джеммы из «Вешних вод», ни у волевого и решительного Евгения Базарова и Анны Одинцовой, которую Базаров, по его признанию, полюбил страстно («глупо, безумно») и, добавим мы, навсегда…

В чем причины этой неодолимой любовной драмы тургеневских героев?

Тут сразу надо отвергнуть ответ на этот вопрос в статье Н.Г. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», написанной по поводу повести «Ася». Дело в том, что, сводя эти причины к якобы немужественности и нерешительности тургеневских мужчин (согласно классификации Чернышевского, «натур» не просто не

«нормальных» или «дурных», а «дрянных», т.е. нравственно искалеченных своим «сословным эгоизмом» и существованием без труда), проявляемых ими даже в интимном свидании с полюбившими их девушками, революционер Чернышевский не анализировал авторскую концепцию тургеневской повести, но таким «приговором» ее герою (и заглавному персонажу романа «Рудин») хотел дискредитировать своих реальных политических противников – дворянских либералов.

Напротив, нельзя оставить без внимания **эротическую двойственность**, свойственную части мужских персонажей Тургенева, да в молодости и ему самому, как людям эпохи, уже весьма отличной в своих нравах от той, в которую формировались, например, пушкинский Петруша Гринев или аксаковский Алексей Багров.

В свои двадцать пять лет Тургенев познакомился и на всю жизнь полюбил молодую, но уже знаменитую французскую оперную певицу Полину Гарсия (по мужу – Виардо), неизменно вызывавшую у него благоговейное поклонение. Уже в зрелых годах глубокая дружеская симпатия сблизила его с тонкой ценительницей его творчества графиней Елизаветой Егоровной Ламберт; с 1873 года и до ее смерти в 1878 году в полевом болгарском госпитале он переписывался с баронессой Юлией Петровной Вревской, вдохновившей его на одно из самых проникновенных стихотворений в прозе. И на пороге седьмого десятка своей жизни пережил сильное увлечение высокоодаренной молодой актрисой Марией Гавриловной Савиной. А еще до встречи с Полиной Виардо стал героем так называемого «премухинского романа» (по названию дворянского имения, где он развивался) с Татьяной Александровной Бакуниной, сестрой Михаила Бакунина, в 1830-е годы фанатичного сторонника философии Гегеля, а впоследствии – такого же неистового анархиста.

Отношения с Татьяной Бакуниной найдут отражение в тургеневской лирике, его поэме «Андрей», в рассказе «Андрей Колосов» и в повести «Переписка», но для самого Тургенева свою обаятельность они утратят относительно скоро. Сам писатель объяснял это в 1842 году Татьяне Бакуниной так: «…Я никогда ни одной женщины не любил более Вас – хотя не люблю и Вас полной и прочной любовью…» [П. Т. 1. С. 191]. **Платоническая** по преимуществу симпатия Тургенева к Бакуниной, возникшая в атмосфере бесед на отвлеченные философско-эстетические темы и прогулок в летних дворянских усадьбах, была влечением искренним, но всего лишь духовно-идеальным, а этого, как со временем осознал Турге-

нев, для гармонического и счастливого союза мужчины и женщины недостаточно.

Но, стремясь к любви полнокровной, отвечающей природе человека в нерасторжимости его душевной и телесной сторон, Тургенев и часть его героев оказывались в другой крайности, невольно превращавшей их в пленников сугубо чувственной страсти и вызвавших ее женщин. Надо думать, именно она временно связывала Тургенева, в ту пору студента Берлинского университета, с белошвейкой его матери-помещицы Евпраксией Ивановой**,** позднее – с Феоктистой, красивой крепостной крестьянкой, принадлежавшей тургеневской сестре. Только физическая привлекательность гастролировавшей в Петербурге итальянской танцовщицы превратила в ее безвольного раба героя «Переписки», образованного и развитого Алексея Петровича. Та же участь на годы постигнет Федора Лаврецкого (роман «Дворянское гнездо»), Дмитрия Санина из «Вешних вод» и Григория Литвинова в романе «Дым».

Во всех этих случаях любовь открывается тургеневским героям в том, что намного позднее русский философ Николай Бердяев назовет «мистикой пола»**.** Иначе говоря, огромной притягательностью для отдельных мужчин и женщин лиц противоположного им пола с сильно выраженной сексапильностью. Это та неподвластная разуму мистика, которая в особенности заинтересует Ф.М. Достоевского (вспомним отношения главных героев романа «Игрок» и чувство Дмитрия Карамазова к Аграфене («Грушеньке») Светловой в «Братьях Карамазовых) и позднего Л.Н. Толстого (в его повестях «Отец Сергий» и «Дьявол»).

Что касается Тургенева, то он наиболее ярко предвосхитил ее последующее литературное изображение в повести «Вешние воды», где душевно грубая и аморальная, но обладающая какой-то непостижимой властью над мужчинами госпожа Мария Полозова **(**от слова «полоз», намекающего и на **змею**, и на библейского **Змея-искусителя Евы)** заключает со своим циником-мужем пари, что она соблазнит чистого и, главное, горячо влюбленного в достойнейшую девушку Дмитрия Санина, и это пари выигрывает, навсегда разлучив молодого человека с его возлюбленной. Опыт связи с такими женщинами скорее всего объясняет в повести «Первая любовь» и завет, с которым отец юного Вольдемара обращается к своему сыну: «Сын мой, бойся женской любви, бойся этого счастья, *этой отравы*» [Т. 6. С. 362. Курсив наш. – В.Н.].

Итак, одна из причин неизбежного расставания некоторых тургеневских героев и героинь, полюбивших или готовых полюбить друг друга, коренится, действительно, если не в их «обыденной распущенности» (как полагал французский биограф писателя Андре Моруа), то в иррациональности захвативших их половых влечений. Было бы тем не менее большой ошибкой ограничить драматизм тургеневских отношений между мужчиной и женщиной только данной причиной. Потому что, согласно автору «Аси», подлинный источник любовных драм его героев таился в подспудном трагизме **самой** любви, как эти герои ее видят и жаждут в качестве «**современных людей».** Ибо люди этого разряда не только отождествляют чаемую ими любовь со своим счастьем, но и понимают его очень необычно: как «бессмертное счастье» («Переписка»), «безмерное, где-то существующее счастье» **(**«Отцы и дети»**),** «полное, истинное счастье» («Дворянское гнездо»), «счастье потоком» («Поездка в Полесье»).

Тут необходимо сделать отступление, пояснив, кого и почему Тургенев именует «современными людьми», писателю, заметим сразу, самыми близкими и родственными. В русской литературе художественный концепт «современный человек» был создан Пушкиным, который отнес к этому историческому типу и заглавное лицо своего романа «Евгений Онегин»; потом применительно к Григорию Печорину его повторил (в предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени) Лермонтов. Тургеневский «современный человек» (определение это появляется уже в повести «Переписка»), унаследовав такую частную черту этих предшественников, как склонность к рефлексии, зато весьма углубил главное их человеческое качество. Именно – развитое сознание своей **индивидуальности и ее прав,** а также отнюдь не ординарную **ширь ее запросов.**

Этому в огромной мере поспособствовала сама эпоха, в которую жил и творил автор «Отцов и детей», – так называемые 1860-е годы (точнее, период с 1855-го года, когда умер Николай I, по конец 1860-х) и проведенные в их период великие либеральные реформы Александра II на западноевропейский лад. Расшатывая вековые феодально-патриархальные устои России, они раскрепощали и отдельного русского человека, ранее официально признаваемого и оцениваемого не по его индивидуальным способностям и заслугам, а как частицу того сословия, к которому он принадлежал по рождению, и месту, которое оно занимало в сословной иерархии. Понят-

но, что при такой оценке любой российский мещанин или крестьянин, будь он и семи пядей во лбу, никогда не уравнивался с дворянином или чиновником, даже если первый ничем не отличался от фонвизинского Скотинина, а второй – от гоголевского Сквозника-Дмухановского. По мере ослабления и распада сословной иерархии и патриархальной семьи все больше россиян преображались в антропологические **особи** с крепнущим **персональным** началом.

Ни человек сословный, ни замкнутая только на самой себе человеческая особь, впрочем, еще вовсе не были собственно **личностями,** так как личность, по замечательно точной формуле Николая Бердяева, – «не часть и не особь; она – целое»[7]. И чтобы сложиться в личность**,** современнику Тургенева следовало обогатить и «оцельнить» (М. Бахтин) себя духовно-нравственными связями со сверхиндивидуальными общностями, но уже куда более обширными и свободными, чем патриархальная семья, сословие, даже все феодальное государство во главе с царем-«батюшкой». Такими общностями могли для него стать весь **народ, нация и родина Россия, общечеловеческая культура, природа, Божество, мироздание.** Или – Любовь, понятая как фокус и полнота человеческого бытия, нечто соразмерное духовному Абсолюту Гегеля или «высшему синтезу жизни», как Достоевский определял Бога.

Вот к такой-то любви и равному ей счастью и устремлены всеми фибрами своих душ и сердец тургеневские «современные люди», отвергающие по этой причине счастье обычное (в их глазах, – «мелкое», «недостаточное»), которым довольствуется большинство их скромных соотечественников. Например, старшая сестра Марии Александровны из повести «Переписка» (она счастлива тем, что «мать семейства, любит мужа, муж в ней души не чает…»). Сама же одинокая Марья Александровна заявляет: «А между тем <…> я бы не желала поменяться с нею (сестрой. – В.Н.). Пусть зовут меня философкой, чудачкой, чем угодно – я останусь до конца верна… чему? Идеалу, что ли? Да, идеалу. Да, я останусь до конца верна тому, от чего в первый раз забилось мое сердце, – тому, что я признала и признаю правдою, добром…» [Т. 5. С. 35].

С присущим этим героям Тургенева идеалом любви гармонируют важнейшие метафоры данного чувства в повестях писателя 1850-х годов, где впервые появляется и само художественное по-

нятие «современного человека». Таковы образы **любви-крыльев, окрыленности любовью и любви-свечи. «**Все во мне и вокруг меня, – сообщает читателю полюбивший герой “Дневника лишнего человека”, – так мгновенно переменилось. <…> Я ложился спать и вставал, одевался, завтракал, трубку курил – иначе, чем прежде; я даже на ходу подпрыгивал – право, словно *крылья* вдруг выросли у меня за плечами» [Т. 4. С. 179. Курсив наш. – В.Н.]. «Я не помню, – вторит ему влюбленный герой “Аси”, – как я дошел до З. Не ноги несли меня, не лодка меня везла; меня *поднимали* какие-то широкие сильные *крылья*» [Т. 5. С. 192. Курсив наш. – В.Н.]. Окрыленная любовь поднимает и увлекает тургеневского человека не просто от повседневной житейской прозы, но и вообще от всякой ограниченной жизненной сферы в беспредельную **«даль».**

Данный смысл крылатой любви дополняется и умножается у Тургенева метафорой **«любви-свечи»**. «Вся жизнь моя, -- признается влюбленный герой “Дневника лишнего человека”, -- *озарилась* любовью, именно вся, до самых мелочей, словно темная, заброшенная комната, в которую внесли *свечу*» [Т. 4. С. 179. Курсив наш. – В.Н.]. Ее вариант – **«любовь-лампада» –** прозвучит в предсмертных словах Евгения Базарова («Отцы и дети), обращенных к любимой женщине: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет»**.** Свеча помимо других значений издревле символизирует «канал связи <человека> с Богом, Космосом, иными мирами, определяя точку встречи посюстороннего с потусторонним»[8]. Уподобление ей тургеневской любви, таким образом, соединяет земное и материальное ее начало с идеальным и небесным.

В целом своеобразие любви ментально родственных самому писателю героев Тургенева можно пояснить очень близкой трактовкой этого чувства в следующем монологе Дон Жуана из одноименной драматической поэмы Алексея Константиновича Толстого, созданной также в 1860-е годы. Параллель эта тем более правомерна, что Дон Жуан А.К. Толстого принципиально отличается от своих предшественников в посвященных ему произведениях первого из создателей этого образа испанца де Молины**,** а затем Мольера, Байрона, Проспера Мериме и Пушкина (в «Каменном госте»)**.** Там он был аморалистом-безбожником, порой и развратником. Толстой его сделал бескорыстным поклонником красоты и искателем высокого идеала любви. Вот какова она:

А, кажется, я понимал любовь!
Я видел в ней не узкое то чувство,
Которое, два сердца съединив,
Стеною их от мира отделяет.
Она меня роднила со вселенной,
Всех истин я источник видел в ней,
Все дел великих первую причину. <…>
Я понимал, что все ее лучи,
Раскинутые врозь по мирозданью,
В другом я сердце вместе съединив,
Сосредоточил бы их блеск блудящий
И сжатым светом ярко б озарил
Моей души неясные стремленья!
О, если бы то сердце я нашел!
Я с ним одно бы целое составил,
Одно звено той бесконечной цепи,
Которая, в связи со всей вселенной,
Восходит вечно выше к Божеству…[9]

Здесь любовь – и беспримерная сила в обретении человеком гармонии с мирами дольним и горним, и решающее условие ее достижения, и венец этой гармонии.

Но и тургеневскому герою в предчувствии той любви, что, в отличие от чувственной страсти, обещает «полное счастье», «счастье потоком», кажется, что он «завоевывает себе небо», «обладает всеми сокровищами вселенной» [Т. 5. С. 47]. Он в состоянии почти родственно и на равных правах сблизиться с Природой. Вот как об этом моменте вспоминает герой «Переписки», обращаясь к ее героине: «Помните ли вы наши безмолвные вечерние прогулки <…> вдоль ограды вашего сада после какого-нибудь долгого, теплого, живого разговора? Помните ли вы те благодатные мгновения? Природа *ласково и величаво принимала нас в свое лоно.* Мы входили, замирая, в какие-то блаженные волны. Кругом вечерняя заря разгоралась внезапным и нежным багрянцем; от заалевшегося неба, от просветленной земли <…> веяло огнистым и свежим дыханием молодости, радостным торжеством какого-то бессмертного счастья; заря пылала; *подобно ей, тихо и страстно пылали восторженные наши сердца…*» [Т. 5. С. 27–28. Курсив наш. – В.Н.].

Процитированный фрагмент повести «Переписка» естественно подвел нас к теме «Тургенев, его герои и Природа» уже в ее целостности. Приступая к ней, специалисты-литературоведы, как правило,

делали и делают основной упор на художественные функции тургеневских пейзажей в характеристике персонажей писателя и их психологических состояний. Таких функций немало. Так**,** в рассказе «Бежин луг»» длинное описание гаснущего летнего дня служит своеобразной **увертюрой**, определяющей поэтическую таинственность и многозначность всех последующих лиц и событий. В очерке «Бирюк» гроза и ночной дождь в лесу создают **музыкальный аккопанемент** к драме, разыгравшейся в избушке барского лесника Фомы. Очень часто пейзаж у «тайного» психолога Тургенева становится метафорой тех или иных переживаний действующих лиц. Таков он в рассказе «Свидание», тоже из «Записок охотника», где сложная сюита душевных состояний влюбленной крестьянской девушки Акулины (от робкой надежды на взаимность до едва скрываемого отчаяния), пришедшей на встречу с милым ей, но равнодушным к ней барским камердинером, передается через беспрестанно меняющуюся внутреннюю жизнь лесной рощи, в которой происходит эта встреча. Рассказ этот стал открытием для японских прозаиков (в частности, для Токутоми Рока)**,** ранее изображавших природу лишь в ее статике и неизменчивости. Тургеневский пейзаж может выполнять «**оркеструющую роль» (**Л. Пумпянский) в связи с переживаниями того или иного тургеневского персонажа. Такова, например, «**воробьиная ночь»** в повести «Первая любовь», поясняющая читателю борьбу противоречивых чувств в душе шестнадцатилетнего Вольдемара.

Все же ни эти, ни подобные им пейзажные функции место и роль природы в творчестве и жизни Тургенева далеко не исчерпывают. Тут нелишне вспомнить о взаимоотношениях человека с природой в разные исторические эпохи.

Древний грек, римлянин, галл, германец или славянин жили в ладу и созвучии с природой. Она была их главным учителем, они подражали ей и сами одухотворяли или обожествляли ее явления – лес, гору, холм, ветер, ручей или тот поток, что в гомеровской «Илиаде» протекал вблизи Трои и во время битвы Гектора с Ахиллесом всячески помогал Гектору, чуть не сбивая с ног настигающего его Ахилла. Природа представала перед человеком в обличье древнегреческих наяд и дриад, сельского бога Пана (Диониса) или древнерусского Даждьбога, а также многочисленных леших, водяных, домовых и кикимор**,** которых сохранил для нас отечественный фольклор и научно описал Александр Афанасьев в своем выдаю-

щемся труде «Поэтические воззрения славян на природу» (1866–1869). На почве этого восприятия природы возникли античные мифы, русские сказки, долго уживавшиеся в народной памяти и с новыми, христианскими, представлениями.

Со временем человек, создав свои большие города и комфортную цивилизацию, т.е. собственные условия своего существования, отгородился ими от природы, к которой стал относиться все более утилитарно и практически, что пагубно влияло и на его собственный эмоциональный и нравственный мир. Первый мощный протест против такого отношения к природе заявили европейские романтики (в России – молодой Пушкин, Лермонтов в его кавказских поэмах, Гоголь в «Тарасе Бульбе»), воспевшие Природу в ее отличии от людей, что «…в кучах, за оградой / Не дышат утренней прохладой, / Ни вешним запахом лугов; / Любви стыдятся, мысли гонят, / Торгуют волею своей, / Главы пред идолами клонят / И просят денег да цепей», как великую **«свободную стихию»** (А. Пушкин). А в области философской мысли это сделал – Фридрих Шеллинг, провозгласивший природу не механической и мертвой системой, как считал, например, французский просветитель-рационалист Поль Гольбах (в трактате «Система природы», 1770), но живым, саморазвивающимся и самодостаточным организмом.

Огромный исторический сдвиг, которым стала для России и россиян острокризисная эпоха 1860-х годов, резко обострил и проблему взаимоотношений с природой, по крайней мере, для личностно развитого человека. Она вновь явилась для людей этого рода сущностью самоценной и совершенно необходимой эстетически и нравственно. В русской литературе происходит новое после Пушкина, Лермонтова и Гоголя художественно-поэтическое **открытие** природы.

Ее темы, образы и метафоры разделили у Ф. Тютчева, А. Фета, Я. Полонского (например, в его замечательной поэме «Кузнечик-музыкант»), Аполлона Майкова, И. Гончарова, Л. Толстого, даже Ф. Достоевского, первые места с проблемами любви и семьи, личностной и народной свободы, гармоничных форм общественной жизни. Каждый из этих художников мог сказать вслед за Тютчевым: «Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик – / В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык!»

Что касается Тургенева, то в огромной тяге и его самого и его главных героев к природе есть две причины. Во-первых, это

общественное одиночество среди соотечественников как традиционно-патриархального типа, так и быстро множащихся в итоге российских реформ атомизированных человекоособей. К социальному одиночеству прибавлялась совершенная невостребованность людей этого рода государственно-бюрократической сферой России, в свою очередь почти неприемлемой как для Тургенева, так и для большинства вышеназванных художников слова (вынужденно служили лишь А. Фет, И. Гончаров, Ф. Тютчев, Я. Полонский). Напомним и ответ Евгения Базарова на его собственный вопрос, «нужен ли он России». Нет, нужен «сапожник, портной, мясник», а не он, развитая и свободомыслящая личность, отвечает он сам себе.

Причиной второй стала конфессиональная особенность многих поэтов и прозаиков этого времени: либо **неверие**, как у Фета, порой и у Тютчева, и всегда у Тургенева, либо, как у Л. Толстого, верование, но с существенным отступлением от церковных норм. Тому были также две причины, объективная и субъективная. Необходимо учитывать, что системный кризис и крушение в 1860-е годы традиционной России был и кризисом религиозного сознания, органичного для феодального общества, где возглавляющий его царь-«батюшка» носит и титул «помазанника Божьего», сакральный отблеск которого отражается и на помещике в его поместье, и на главе любого патриархального семейства.

Это сознание рушится (или отходит на второстепенный план) с наступлением капиталистического предпринимательства, базирующегося на сознании не религиозном, а юридически-правовом. Субъективным источником неверия и Тургенева, и большинства его центральных героев (при их, как правило, искреннем уважении к соотечественникам истинно верующим – вспомним героиню «Живых мощей»!) – явился сам их максималистский **личностный пафос,** побуждающий их опасаться «**поглощения**» (А. Герцен) своих индивидуальностей Богом и растворения в Нем. Этот же пафос питал и далеко не рядовой масштаб персональных запросов и близких ему «современных людей». Ведь в своей сути они означали ни больше, ни меньше, как стремление одолеть саму смерть и достичь личного физического бессмертия (а не только бессмертия души, обещаемого религией). Этому не стоит удивляться: российские 1860-х годы были и в самом деле великой эпохой нашей страны, и она породила своих титанов, сомасштабных великим гумани-

стам западноевропейского Возрождения, пусть они и проявили себя лишь в сфере творчества литературно-художественного.

Неверие Тургенева и его главных героев, лишая их Божьей опоры и защиты, делало их в мироздании полными **сиротами.** Тем скорее их взоры обращаются к окружающей их ПРИРОДЕ, одновременно и доступной им, и как будто – при гармоничном союзе с нею **(**а иного они, охраняя свою личностную автономность, не допускают**)** – обещающей поделиться с ними если не бессмертием (ведь, строго говоря, земная природа тоже не вечна), то все же своим беспримерным долголетием. Но была ли в новое время, столь несхожее с эпохами античных людей, к такому союзу с человеком сама природа? Захочет ли она ответить на его стремление взаимностью? Вопрос этот возник перед Тургеневым еще в бытность его берлинским студентом (был поставлен им в письме к немецкой писательнице Беттине фон Арним, прозванной «проповедницей Евангелия природы»), а затем будет подвергнут наиболее глубокому художественному анализу в повестях «Поездка в Полесье» (1857), «Довольно» (1865) и в прозаическом стихотворении «Природа» (1879).

Увы, полученный Тургеневым ответ на него («я понял жизнь природы») не утешал писателя, а лишь углублял драматизм его мировосприятия до трагизма. Процитируем его. «*Тихое* и *медленное* одушевление, неторопливость и *сдержанность* ощущений и сил, *равновесие* здоровье в каждом отдельном существе – вот <…> ее <природы> неизменный закон, вот, на чем она стоит и держится. Все, что *выходит из-под этого уровня* – кверху ли, книзу ли, все равно, – выбрасывается ею вон, как негодное. Многие насекомые умирают, как только узнают нарушающие равновесие жизни радости любви; больной зверь забирается в чащу и угасает там один…» [Т. 5. С. 147. Курсив наш. – В.Н.].

Природа оберегает жизнь всех своих существ, но только при условии **усредненности** их **потребностей,** в противном же случае любое из этих существ ею отторгается и обрекается на гибель. И закон этот полностью распространяется на человека: природа в особенности немилосердна к людям с высокими личностными запросами, хотя именно эти люди, **одинокие** в обществе и, по причине неверия, **сироты** в Божьем Космосе, как раз, согласно Тургеневу, больше всех и нуждаются в равноправном единении с нею. Так в романе «Отцы и дети» останутся жить и процветать дюжинные в своих жизненных притязаниях Николай Петрович и Фенечка, Арка-

дий и Катя Локтева. Но «живым мертвецом» окажется Павел Петрович Кирсанов, и будто бы случайная, а на самом деле фатальная гибель настигнет Евгения Базарова, людей, при всех частных отличиях друг от друга, родственных в их личностной яркости.

Природа в ее новом состоянии к той части «современного человечества», которое «силится быть **<…>** бессмертным», делается враждебной (и тогда она «даже не торжествует своих побед» над человеком, «а идет, идет вперед, все пожирая» [Т. 7. С. 228]), но большей частью остается к людям попросту **равнодушной**. Такова она в стихотворении «Природа», итожащем всю эту проблему в тургеневском творчестве. Его автору снится, что он «вошел в огромную подземную храмину с высокими сводами», в центре которой «сидела величавая женщина в волнистой одежде зеленого цвета», «погруженная в глубокую думу», – «сама Природа». Автор-рассказчик восклицает: «О наша общая мать» <…> Не о будущих ли судьбах человечества размышляешь ты? Не о том ли, как ему дойти до возможного совершенства и счастья?» Но женщина «зычным голосом, подобным лязгу железа», ответствует: «Я думаю о том, как придать большую силу мышцам ног блохи, чтобы ей удобнее было спасаться от врагов своих. Равновесие нападения и отпора нарушено. Надо его восстановить». А на недоумение автора «Как? <…> Ты вот о чем ты думаешь? Но разве мы, **люди**, не любимые твои дети», поясняет: «Все твари мои дети <…>, и я одинаково о них забочусь – и одинаково истребляю» [Т. 10. С. 164–165].

И все-таки тургеневским героям и его творцу бывает доступна радость гармонического слияния с природой. Но ровно на тот же срок, как и счастье «безмерной», «полной» и «бессмертной» любви. Вот как афористично определено это в финале повести «Ася»: «У счастья нет завтрашнего дня, у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть только настоящее – и то не день, а *мгновенье»* [Т. 5. С. 191–192. Курсив наш. – В.Н.].

Ранее мы привели пример того, как «природа ласково и величаво» принимала героя и героиню повести «Переписка» «в свое лоно». Схожие эпизоды есть в «Дневнике лишнего человека», в «Вешних водах» и в романе «Отцы и дети». Но и тут все блаженство тургеневским «современным людям» было дано на мгновенье и длилось только мгновенье.

Перейдем к следующему члену основного концептного ряда Тургенева-художника – к **мирозданию**, в отличие от природы, вечном уже вполне.

Считал ли возможным автор «Рудина» обретение человеком равноправного союза с ним, что само по себе вовсе не свидетельствует о каких-то сверхгорделивых его претензиях? Согласно Библии, «Бог создал человека для нетления и соделал его образом вечного бытия Своего» (Прем. – Книга Премудрости Соломона: 2:23), но «завистью диавола вошла в мир смерть, и испытывают её принадлежащие к уделу его» (Прем.: 2:24). Первочеловеки Адам и Ева, находившиеся в раю и наделенные Богом разумом, свободой воли и творческой способностью, до грехопадения были и бессмертны. В русской классической литературе уверенность в том, что человек однажды вернется к своему небесному Отцу и будет существовать так же вечно, как Он, многократно высказывал Ф.М. Достоевский. Мы не знаем, бессмертны ли наши вселенские братья по разуму, в реальности которых сегодня усомниться все труднее, но это вполне вероятно – сумели же они подчинить себе гравитацию.

Итак, допускал ли бессмертие своих героев Тургенев? Но сначала убедимся в том, что они его желали. По свидетельству одного из биографов писателя, Тургенев, тогда студент Московского университета, ездил со своими товарищами в Сокольники, чтобы «отдаваться пантеистическому чувству единения с космосом»[10]. Ту же потребность удовлетворял герой повести «Ася», когда, бродя в горах, «ложился на плоский стертый камень и смотрел в облака».

А вот знаменитое горькое размышление Евгения Базарова в сцене под стогом сена, где он, по слову его отца, вместе с Аркадием Кирсановым предается «прекрасному занятию» – «лежа на земле, глядеть в небо». «А я думаю, – говорит уже сам Евгений, – 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… А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже… Что за безобразие!» [Т. 7. С. 119. Курсив наш. – В.Н.]. Это прямой экзистенциальный бунт тургеневского «гордого плебея» против «вечных, неизменных, но глухих и немых законов» мироздания [П. Т. 5. С. 129], так жестоко распорядившихся человеком. Евгений Базаров завидовал своим

родителям как людям, которым «не смердит» ничтожность отпущенного им жизненного срока. Но ему, у кого пробудилась жажда бытия бесконечного, мысль о своей обреченности смерти («Да, поди попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!», – с горечью скажет он, еще не подозревая о своем скором уходе в иной мир) отравляла жизнь не меньше, чем самому Тургеневу.

Солидарен Тургенев с Базаровым и в нежелании «поклоняться» Вселенной, «равнодушной, властной, прожорливой, себялюбивой и подавляющей» человека стихии. Правда, он тут же уточняет эту свою характеристику: «Прошу понять меня: когда она <Вселенная> прекрасна или когда она добра <…> -- поклоняйтесь ей за ее красоту, за добро, но не поклоняйтесь ей ни за ее величие, ни за ее славу» [П. Т. 1. С. 425].

В 1878 году Тургенев создает стихотворение в прозе «Попался под колесо». В нем стонущему от жестоких страданий человеку дается совет не удерживать своих стонов, но и не ждать, что они кого-то разжалобят. Безучастной, продолжает писатель, будет и реакция универсума на попытки человека как-то увековечить себя. А само это желание будет походить на чей-то лепет «я, я, я, я»… «на берегу невозвратно текущего океана»**.**

В глазах Тургенева исходная причина неодолимого и **трагического** разлада человеческой личности с мирозданием заключена, по слову любимого автором «Отцом и детей» французского ученого, философа и писателя XVII столетия Блёза Паскаля, в изначальной физической несоразмерности с ним человека. Называя ее «коренным противоречием» человеческого бытия**,** Тургенев в исповедальной повести «Довольно» (1865) конкретизировал его так: в то время как человек «чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному», он «живет, должен жить в мгновенье и для мгновенья» [Т. 7. С. 230].

И все же **иногда** чувство своего сопряжения с мирами высшими и беспредельными тургеневскому «современному» человеку дарует ся. Узнает его герой «Аси» в те недолгие секунды, когда он, уже полюбивший, хотя еще не сознавший этого, переплывая на лодке через Рейн, попадает в льющийся с неба столб лунного света, реально соединивший его с Космосом, но… тут же героем повести и «разбитый»**.** В своей биографии Тургенева француз Андре Моруа не согласился с его трагической концепцией человека во Вселенной, посчитав пессимизм Тургенева «поверхностным и отдающим «чте-

нием А.Шопенгауэра». «Нам, – рассуждал он, – дается одна жизнь, и мы довольствуемся ею. С точки зрения вечности она коротка? Но вечность для нас непостижима. А если исходить из меры сил человеческих, то жизнь, напротив, длинна, богата, наполнена»[11]. Моруа не прав: тургеневский пессимизм в вопросе о взаимоотношении человека с мирозданием не заемный и отнюдь не примитивный. Это и не пессимизм, а драма большого русского художника, порожденная великой гуманистической, но доселе неисполнимой мечтой человека преодолеть свою временную ограниченность, чтобы стать равноправным соратником животворных деяний Природы и бескрайнего Космоса. А также сделать реальным «бессмертное счастье» взаимной людской любви.

* * *

Трагический для центральных героев Тургенева итог их устремления к счастью «бессмертной» любви, а также к равноправному единству с природой и вселенной может предвещаться в разных повестях и романах писателя различными метафорами. Таковы в повести «Ася» руины («развалины») средневекового рыцарского замка, народная немецкая «сказка» о Лорелее и ее возлюбленном, а также «маленькая статуя мадонны» «с красным сердцем на груди». В «Фаусте» эту функцию выполняет тот «китайский домик» в саду Веры Николаевны, что сразу же после свидания ее в нем с героем повести показался ему «страшной» «глухой сырой комнатой <…> с <…> низким сводом и темными стенами», т.е. подобием гроба. В том же значении этот образ выступает и в «Первой любви», рассказчик которой видит накануне известия о смерти Зинаиды Засекиной «страшный сон»: «Мне чудилось, что я вхожу в низкую темную комнату… Отец стоит с хлыстом в руке и топает ногами; в углу прижалась Зинаида, и не на руке, а на лбу у нее красная черта…» [Т. 5. С. 361].

Эти и подобные им намеки на конечную драму, как правило, интегрируются в прозе Тургенева концептом **креста**. В «Асе» он возникает уже в оглашенной героиней намеренно неточной цитате из пушкинского «Евгения Онегина» («Где нынче крест и тень ветвей / Над бедной матерью моей»); затем крест, при этом не деревянный, т.е. недолговечный, но каменный, появляется на «самом берегу ре-

ки», где герою повести, бросившемуся искать Асю, показалась похожая на нее «белая фигура». По подсчету Е.Ю. Полтавец[12], крест восемь раз упомянут в «Отцах и детях», прямо или ассоциативно проходя через весь этот роман, но прежде всего в связи с судьбами Павла Петровича Кирсанова (от калмыц. «кирсан» – «крест») и Евгения Базарова как людей огромных личностных запросов. Сообщая в эпилоге произведения о первом, что он, оставив Россию, поселился в Дрездене, автор заключает: «Стоит взглянуть на него в русской церкви, когда, прислоняясь в сторонке к стенке, он задумывается и долго не шевелится, горько стиснув губы, потом вдруг опомнится и начнет незаметно креститься…» [Т. 7. С. 187]. На «небольшом сельском кладбище», где «серые кресты поникли и гниют под своими когда-то крашеными крышами», покоится и Евгений Базаров с его «страстным, грешным, бунтующем сердцем» [Т. 7. С. 188].

Такой же древний общечеловеческий символ, как окружность и квадрат, крест – фигура в своем генезисе семантически многозначная и разнозначная. «Во многих культурно-исторических традициях, – отмечает В.Н. Топоров, – К<рест> символизирует жизнь, плодородие, бессмертие, дух и материю в их единстве, активное мужское начало; с К<рестом> связывается идея процветания, удачи. <…> Вместе с тем с К<рест> соотнесен и с образом мучения и смерти. <…> Эта двоякая ориентированность К<реста> объясняет еще одну идею, связанную с К<рестом> – выбор между счастьем и несчастьем, жизнью и смертью, процветанием и упадком»[13].

В тургеневском понимании человеческой участи во вселенной крест – концепт не только постоянный (константный), но в отношении к центральным героям писателя и негативный. Это подтверждается уже эпиграфом к повести «Фауст», где героиня, у которой пробудилась жажда счастья не обычного, но счастья «бессмертной» («безмерной») любви, весьма скоро выберет не, казалось бы, возможную новую жизнь, а смерть. В функции эпиграфа выступают слова из одноименной тургеневскому «Фаусту» гётевской трагедии: «Entbehren sollst du, sollst entbehren» («Отречься <от своих желаний> должен ты, отречься»)[14]. Если Фауст Гёте иронизирует над этой «прописной мудростью», призывающей человека отказаться от запросов своего «я», то Тургенев придает ей смысл истины, которую людям игнорировать тщетно.

Идеей отказа от счастья повесть «Фауст» и заканчивается. «Одно убеждение вынес я, – заявляет ее рассказчик, он же главный

герой, – из опыта последних годов: жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение… жизнь – тяжелый труд. *Отречение, отречение постоянное* – вот ее тайный смысл, ее разгадка…» [Т. 5. С. 129. Курсив наш. – В.Н.]. С этим же значением концепт **крест** соотносится в романе «Отцы и дети» и с возлюбленной Павла Петровича Кирсанова – княгиней Р., женщиной с «задумчивым до уныния, – загадочным взглядом», пребывавшей «во власти каких-то тайных, для нее самой неведомых сил», которые она как будто то забывала в светских развлечениях, то пыталась умолить и тогда «по ночам плакала и молилась, не находя нигде покою <…> или сидела, вся бледная и холодная, над псалтырем» [Т. 7. С. 30–31]. Навсегда полюбивший ее, но не обретший чаемой взаимности Павел Петрович однажды подарил ей кольцо с вырезанным на камне сфинксом – древним символом загадочности человеческой судьбы. После неожиданной смерти княгини он получил адресованный на его имя пакет, в котором нашел данное им возлюбленной кольцо. Княгиня, сообщает рассказчик жизненной истории Павла Петровича, «провела по сфинксу *крестообразную черту* и велела ему передать, что *крест – вот разгадка*» [Т. 7. С. 32. Курсив наш. – В.Н.]. Это означало, что «тайный смысл» человеческого бытия – не в «исполнении любимых мыслей и мечтаний, как бы возвышенны они ни были» [Т. 5. С. 111], а в том жертвовании своим счастьем ради «ответственности великой перед Богом, перед народом, перед самим собой» [П. Т. 6. С. 110], величайшим образцом которой стало деяние Иисуса Христа, добровольно пошедшего ради людей на Крест.

Иными словами – в «исполнении долга» [Т. 5. С. 111]. Не считая себя, в отличие от княгини Р., христианином, Тургенев понимал **долг** в его не религиозном, а общегуманистическом этическом содержании, что принципиальную значимость данной категории для самого писателя и для его главных героев, однако, вовсе не умаляло. В условиях, когда упования личности на «бессмертное», «безмерное» счастье оказывались в руках не ее самой, а противостоящих им «глухих и немых законов» мироздания, именно сознание своего долга и служение ему становилось главным смыслом и целью существования человека на земле и в Космосе. «Наша жизнь, – непосредственно формулирует эту мысль героиня повести «Яков Пасынков» Софья Злотницкая, девушка, достойная высокой любви, но не узнавшая ее, – не от нас зависит; но у нас есть

один якорь, с которого, если сам не захочешь, никогда не сорвешься: чувство долга» [Т. 5. С. 89].

Из сказанного не следует, что «счастье потоком» и долг для Тургенева и близких ему персонажей его прозы – ценности равного уровня. Тут уместно вспомнить одно сравнение, которым писатель устами героя своего «Фауста» обрисовывает истинного служителя долга. Оказывается, таковым человек будет лишь в том случае, если наложит «на себя цепи, *железные цепи* долга» [Т. 5. С. 129. Курсив наш. – В.Н.]. Словом, чуть ли не уподобится фанатичному религиозному аскету, носящему на груди тяжелые металлические вериги для пущего истязания своей «грешной плоти». Приведенная параллель у Тургенева – не оговорка. Дело в том, что в тургеневской концепции долга это чувство не столько рождается вместе с человеком, от природы эгоистом, сколько приобретается по мере его нравственного и интеллектуального развития. Отсюда и характер эмоции, получаемой от выполненного долга. В то время как реализация личностных запросов приносит людям радость и наслаждение, исполнение долга сопровождается, по словам писателя, «тихим чувством чего-то неудовлетворенного и даже грустного». Что и понятно: ведь оно сопряжено с жертвованием долгу самим дорогим из всех мечтаний тургеневских героев – о «священном пламени» «бессмертной» любви.

Далеко не чуждо «современным людям» Тургенева и противоречие-столкновение между желанием **счастья** и велением **долга** во всей семантической широте этих концептов. Порой, как в эпизоде последнего свидания между Н.Н. и Асей в одноименной повести, этим противоречием организован сам воспроизводящий эту сцену текст. Вот Н.Н. узнал, что он любим девушкой. И тут же в его сознании возникает идея отречения: «Еще четвертого дня… не томился ли я жаждой *счастья*? Оно стало для меня возможным – и я колебался, я отталкивал, я *должен* был оттолкнуть его прочь…». «Я *должен* был ему (брату героини. – В.Н.) все сказать», – повторяет герой в ответ на Асино «Ваша», которое девушка прошептала «едва слышно». «*Должны*? – проговорила она невнятно. Она, видимо, не могла еще прийти в себя и плохо меня понимала», – сообщает нам Н.Н. Но вот и Асю осеняет догадка о том, что́ на самом деле разлучает ее с любимым: «Да, я *должна* уехать, – так же тихо проговорила она, – и я попросила вас сюда только для того, чтобы *проститься* с вами» [Т. 5. С. 187–188. Курсив наш. – В.Н.].

Герои «Аси» расстанутся навсегда, хотя Н.Н., сразу же после их свидания осознавший, что он любит девушку, начнет поиск Гагиных. Однако на пути к его успеху встанет уже известная нам общая всем центральным тургеневским персонажам антиномия между их желанием «безмерного» счастья и его объективной невозможностью в силу самой «конечности» смертного человека. Она-то и в случае с героем «Аси» решит дело в пользу долга. «Я, – намекает на это читателю Н.Н., – долго не хотел смириться (т.е. поступал вопреки эпиграфу к повести «Фауст». – В.Н.), долго упорствовал, но *должен* был отказаться, наконец, от надежды настигнуть их» [Т. 5. С. 194. Курсив наш. – В.Н.].

Конфликт между требованием долга и устремленностью к счастью может разрешиться для тургеневских героев и их «наказанием», если они не удовольствуются отпущенный им судьбой счастливым «мгновением» и постараются его либо продлить, либо вообще сделать своей жизненной нормой. Так в «Дворянском гнезде» происходит с Федором Лаврецким и Лизой Калитиной, а в «Накануне» – с Еленой Стаховой и Дмитрием Инсаровым.

Вот Федор Лаврецкий, жестоко обманутый своей неверной и развращенной женой, но с прошествием времени испытавший глубокое сердечное чувство к прекрасной девушке, ответившей ему такой же взаимностью, корит себя за то, что, охваченный «жаждой счастья» – уже «полного, истинного *счастья*», отвлекся от того, «что он признавал своим *долгом*, единственной задачей своей будущности» [Т. 5. С. 135. Курсив наш. – В.Н.]. Герой полагает, что, захотев «вторично изведать счастья в жизни», он «позабыл, что и то роскошь, незаслуженная милость, когда оно хоть однажды посетит тебя» [там же], и тем самым сам наказал себя. Но Лиза Калитина, убежденная, «что счастье зависит не от нас, а от Бога», определяет причину их неизбежной и вечной разлуки иначе. «Да, – сказала она глухо, – *мы* скоро *были наказаны*» [там же, с. 139–140. Курсив наш. – В.Н.]. И автор согласен с ней, а не с Лаврецким.

Не тургеневские «глухие и немые законы» мироздания, но и сам милосердный к людям христианский Бог карает в романе «Накануне» его главных лиц за попытку сочетать обретенное ими любовно-супружеское счастье с их намерением совместно служить на родине Инсарова делу ее освобождения от турецкого ига. Увы, пробираясь с Еленой в Болгарию через Венецию, Дмитрий в этом прекрасном городе скоропостижно умирает. И это вопреки страстной

мольбе, обращенной к небу его супругой: «О Боже! – думала Елена, – зачем смерть, зачем разлука, болезнь и слезы? Или зачем эта красота, это сладостное чувство надежды … <…> Неужели же нельзя умолить, отвратить, спасти… О Боже! неужели нельзя верить чуду? – Она положила голову на сжатые руки. – Довольно? – шепнула она. – Неужели уже довольно! Я была счастлива не одни только минуты, не часы, не целые дни – нет, целые недели сряду. А с какого права?» Ей стало страшно своего счастья. «А если этого нельзя? – подумала она. – Если это не дается даром?» [Т. 6. С. 290].

Так в названных романах Тургенева формируется понятие если не «греховности счастья» (А. Грачев), не очень уместное у художника неверующего, то неминуемой расплаты за него. По мысли Тургенева-художника, эта расплата не коснется лишь людей со скромными персональными запросами, ограниченными материально-бытовым благополучием и радостями, которые способна доставить им наличная действительность. В их ряду – безликий Бизьменков («Дневник лишнего человека»), «практический» чиновник и помещик Астахов («Затишье»), простодушный Приимков («Фауст»), позднее – аморальный богач Полозов («Вешние воды»), русские военные бюрократы из романа «Дым», Николай Петрович, Фенечка и Аркадий Кирсанов в «Отцах и детях», самодовольный сановник Сипягин в романе «Новь».

Оставаясь общим для всей прозы Тургенева, противоречие «счастья» и «долга» тем не менее наиболее напряженным и функционально значимым проявляет себя в онтологических повестях писателя, в обоих этих отношениях заметно снижаясь в его романах. Причина этого в том, что и сам «современный человек» Тургенева, пребывающий в повестях писателя в реальности преимущественно бытийной и метафизической, при своем «переходе» в тургеневский роман сначала погружается в реальность текущего русского быта, «общественного и семейного». Если в повестях он лицом к лицу со свехсоциальными запросами и устремлениями человека, то в романах его внимание и поведение немалое время определено его долгом в разрешении проблем социальных. Отсюда и разное самочувствие этого человека в тургеневских повестях и его же романах: в сюжетном итоге первых он лишь больше и сильнее сознает в мироздании «свое одиночество, свою слабость, свою случайность» [Т. 5. С. 130], во вторых – аналогичные чувства заслоняются верой «в свое значенье, в свою силу» [там же].

Однако верой не более продолжительной, чем любовная история героя, и ограниченной романным эпилогом, возвращающим тургеневских читателей снова к изначальной, по Тургеневу, метафизическое драме каждой незаурядной личности, из какой бы сословно-социальной среды она ни происходила и в каком бы обществе ни существовала. Ибо, несмотря на частные отличия между Дмитрием Рудиным, Федором Лаврецким, Дмитрием Инсаровым, Евгением Базаровым, Григорием Литвиновым и Алексеем Неждановым, обусловленные несходством синхронных этим героям эпох русской жизни, в свете судеб каждого они как раз на редкость между собой схожи, так как в равной мере трагичны.

Ни драматизм, ни самый трагизм ментально близких писателю героев Тургенева, его повестей ли, романов – все равно, не производят на читателей угнетающего и подавляющего чувства, но в конечном счете умножают их любовь к жизни во всем ее вселенском объеме и увеличивают желание «полюблять» (Л. Толстой) себе подобных. Основной залог этого – уже та общая эстетическая природа подлинных произведений искусства, в горниле которой всякая отдельная человеческая эмоция, вплоть до самых грустных и тяжелых, преображается так, что начинает лучиться эмоциями и иного, жизнеутверждающего свойства, являя как бы всю жизнь в миниатюре.

Что касается частных художественных средств «снятия» в повестях и романах того трагизма, на который, в глазах Тургенева-человека, была изначально обречена личность с огромными персональными запросами (вплоть до права на физическое бессмертие), то здесь надо указать прежде всего на знаменитый тургеневский элегизм. А также и на непременное присутствие в художественном мире писателя тех мгновений высокой любви, слияний человека с природой и универсумом, которые не только несут на себе «отблеск самой вечности», но как бы и концентрируют эту вечность в себе.

Сказанное в полной мере относится и к пяти художественным концептам Тургенева, рассмотренным в данной статье. Это своего рода «несущие конструкции» тургеневского художественного мира, те его фундаментальные опоры, уяснение семантики и взаимодействия которых друг с другом способно, как думается нам, дать адекватный исследовательский ключ к данному миру.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Блок А.А. Записные книжки. М., 1965. С. 84. (Курсив наш. – В.Н.)

2. Степанов Ю.С. Словарь русской культуры. М., 1997. С. 40–41

3. Там же. С. 70

4. Моруа А. Тургенев. М., 2001. С. 18

5. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 томах. Изд. 2. М., 1972 – изд. продолжается. Сочинения. Т. 10. С. 142. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома и страницы (в сочинениях) и дополнительной литеры «П» в письмах

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

7. Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 96

8. Андреева В., Куклев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, проблем. М., 1999. С. 445

9. Толстой А.К. Избранные сочинения. М., 1949. С. 205

10. Моруа А. Тургенев. М., 2001. С. 17

11. Там же. С. 175

12. Полтавец Е.Ю. Сфинкс. Рыцарь. Талисман // Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю. Тургенев. Изд. 3. М., 2005. С. 100

13. Топоров В.Н. Крест // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 12–13

14. Гёте И.-В. Фауст. Первая часть, стих 1548, сцена «Studierzimmer»

Сведения об авторе

Недзвецкий Валентин Александрович (1936 – 2014).

Доктор филол. наук. Профессор. Профессор кафедры русской литературы МГУ.

Сфера научных интересов: история русского романа, творчество И.А. Гончарова, творчество И.С. Тургенева.

Nedzvetsky Valentin Aleksandrovich, Doctor of Philology, Professor of Chair of Russian Literature of 19 c. of Moscow Lomonosov State University.

Field of the scientific interests: Russian novel, I.A.Goncharov`s works, I.S.Turgenev`s works.

В.А. Доманский
Санкт-Петербург (Россия)
Государственный университет
Морского и Речного Флота
им. адмирала С.О. Макарова

Светлой памяти выдающегося тургеневеда, замечательного человека, гражданина России Валентина Александровича Недзвецкого посвящается

МИФОЛОГЕМЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОДЫ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «ДЫМ»

Аннотация
В статье рассматривается содержание и функции мифологем и литературных кодов в романе И.С. Тургенева «Дым». Особое внимание уделяется мифологеме дыма, которая, является ядром сюжета романа. Она восходит к мифу о железном веке, о котором писал в своей поэме «Труды и дни» древнегреческий философ и писатель Гесиод. Для развития мифологемы дыма Тургенев использует несколько литературных и культурных кодов, которые помогают соединить разные времена, обозначить бытование аналогичных литературных и культурных явлений и ситуаций в романе.
Ключевые слова: И.С. Тургенев, миф, роман «Дым», мифологемы золотого века и дыма, литературные коды.

THE MYTHOLOGEMS AND LITERARY CODES IN THE NOVEL “SMOKE” BY I.S. TURGENEV

The article considers the content and functions of the mythologems and literary codes in the novel “Smoke” by I.S. Turgenev with emphasis on the mythologem of smoke which constitutes the kernel of the plot. The later derives from the myth of the Golden Age which was described by the ancient Greek philosopher and writer Hesiod in his poem “Works and Days”. In order to develop the mythologem of smoke Turgenev uses literary and cultural codes which help to connect different times, indicate the existence of similar literary and cultural phenomena and situations in the novel.
Key words: I.S. Turgenev, myth, novel “Smoke”, mythologems of the iron age and smoke, literary codes.

И.С. Тургенев по своему обучению, воспитанию, условиям и обстоятельствам жизни является одним из самых образованных русских писателей своего времени. Его огромная эрудиция, художественная и философская культура, богатство ассоциаций нашли свое отражение в созданных писателем картинах мира. Моделирование этих картин мира осуществлялось при помощи множества художественных средств – архетипов, мотивов, микросюжетов, фольклорных и литературных образов, идей, концепций, арсенала художественных приемов. И особое место в это парадигме занимают художественные мифологемы и культурные/литературные коды.

В филологической традиции наблюдается два основных истолкования понятия «мифологема». Первое из них дано А.С. Козловым: «Мифологема обозначает сознательное заимствование автором мифологических мотивов, тогда как постулируемая К. Юнгом бессознательная их репродукция как правило обозначается понятием *архетип*»[1]. Второй подход, который сложился в зарубежном литературоведении. Альварас Миранда определяет мифологемы как «особые образы, интуитивные или осознанные, проявляющиеся в мифах»[2]. Этот подход получил свое развитие в работах известного российского литературоведа Сергея Маратовича Телегина, который под мифологемой понимает изначальный первообраз, «семя», из которого вырастает конкретный образ или сюжет[3]. Именно этот подход, по моему мнению, становится продуктивным в филологических исследованиях.

После распада мифологической картины мира миф стал явлением культуры, основой для религии и религиозных культов, фольклора и художественного творчества. Писатель сознательно или бессознательно использует мифологемы, которые отражаются в художественном тексте посредством мифообразов, символов, мотивов и моделей поведения. Так, в повести Тургенева «Вешние воды» автор сознательно использует мифологему, связанную с мифом о Дидоне и Энее, а именно эпизод, когда мифологические герои прячутся от грозы в шалаше: «Марья Николаевна заставила лошадь продраться сквозь кусты, спрыгнула с нее – и, очутившись вдруг у входа караулки, обернулась к Санину и шепнула: Эней?»[4]

По мысли Ю.М. Лотмана, «тексты, образующие "общую память" культурного коллектива, не только служат средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые»[5]. Мифологемы хранятся в памя-

ти культуры, обретая новые коннотации. Вместе с тем в ее онтогенезе постоянно возникают новые, являясь производными от взаимодействия мифа и культуры. По мысли Н.С. Автономовой, «мифотворчество может быть результатом бессознательной имитации и осознанной реконструкции, следствием навязывания мифопорождающих представлений о действительности или косвенного внедрения в сознание готовых мифов…»[6].

Освоенные из жизненной практики и культуры мифологемы активизируют воображение писателя (а, значит, и читателя), расширяют его ассоциативное поле. Так возникают новые образы, мотивы и микросюжеты, благодаря которым расширяется и становится многоуровневым художественное пространство текста. Перемещение любого факта, бытового, исторического, литературного из локального ситуативного контекста в контекст культуры наделяет его семиотическим статусом, и он теперь может рассматриваться как элемент текста культуры. Так возникают литературные, а, шире, культурные коды, символы.

Культуросфера тургеневских произведений во многих случаях конструируется посредством системы мифологем. Пожалуй, наиболее активно Тургенев использует мифологему райского сада, эдема или ее варианта – утраченного рая. Эта мифологема является главным элементом поэтики его усадебных повестей и романов. Она определяет философию усадьбы, символизирующей «золотой век», Аркадию. Локусы усадебного текста маркируются посредством содержательных компонентов архитектуры и садово-паркового искусства. Белые колонны символизируют свет и чистоту, желтые стены здания – «золотой век», зеленые крыши зданий вместе с окружающей зеленью садов и парков – надежду и вечную молодость, обширные поляны и лужайки – Елисейские поля.

Вместе с тем элементы топоса усадьбы в тургеневском усадебном тексте является не только фоном действия, но и «действующими лицами» повествования. Разворачиваясь в новых своих картинах и ракурсах по ходу действия, они обозначают, а нередко и определяют, его основные коллизии. Можно сказать, что события усадебной повести или романа вписаны в метатекст усадьбы с ее знаками, кодами, образами мира, концепцией бытия. В том и заключается особенность прочтения усадебной повести или романа, что их смысл открывается посредством прочтения этих двух текстов, причем философско-эстетическое содержание топоса усадьбы задает всегда некоторую

рамку событийной стороне действия. Поэтому в усадебных текстах постоянно звучит мотив возможности высшего счастья, гармонии с миром, земного рая, заданный моделью самой усадьбы. Но счастье для тургеневских героев – это лишь один миг блаженства, когда весь мир, вся природа принадлежит им. Жизнь так устроена, что продлить этот миг невозможно, остается только помнить о нем и жить воспоминаниями. Обретенный рай превращается в утраченный рай, уходит в мир воспоминаний.

Мифологема золотого века, эдема послужила Тургеневу основой для создания литературного кода «дворянское гнездо» – одной из наиболее известных универсалий русской культуры. Название каждого тургеневского романа стало впоследствии тоже своеобразной универсалией, прочитываемой в контексте русской истории и культуры. Даже название первого романа – «Рудин» – восходит к слову «руда», этимология которого связана с кровью (*укр*. руда́ «руда; кровь», *белор*. руда́ «грязь, кровь»)[7].

Если обратиться к пятому роману Тургенева, то в нем, по существу, мы встречаемся с новой мифологемой – мифологемой дыма, смоделированной писателем, которая, по существу, является ядром сюжета романа. Она восходит к мифу о железном веке, о котором писал в своей поэме «Труды и дни» древнегреческий философ и рапсод Гесиод. Железный век – это закат человечества. Люди, обуянные жадностью, злобой и утратой корней, связующих их со своими предками, прошлым, ведут между собой нескончаемую борьбу:

Землю теперь населяют железные люди. Не будет
Им передышки ни ночью, ни днем от труда и от горя,
И от несчастий. Заботы тяжелые боги дадут им.
Все же ко всем этим бедам примешаны будут и блага.
Зевс поколенье людей говорящих погубит и это
После того, как на свет они станут рождаться седыми.
Дети – с отцами, с детьми – их отцы сговориться не смогут.
Чуждыми станут товарищ товарищу, гостю – хозяин,
Больше не будет меж братьев любви, как бывало когда-то.
Старых родителей скоро совсем почитать перестанут…[8]

С другой стороны, протамифологема дыма также содержится в книге Екклесиаста, в которой сказано: «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, всё суета!» (гл. 1, ст. 2.) Эта мысль разворачива-

ется и в следующем стихе: «Видел я все дела, какие делаются под солнцем, и вот, всё суета и томление духа!» (гл. 1, ст. 14). Интересно, что в «Словаре русских синонимов и сходных по смыслу выражений» «дым» вписан в синонимический ряд: суетность, тщета, ничтожность, дым, тлен, мишура[9].

Роман «Дым» (1867) не укладывается в классическую схему тургеневского романа: в нем отсутствует традиционный усадебный сюжет, прежний тургеневский герой и героиня, а сад заявлен только в конце романа. Меняется в нем и сам характер любовной истории, опоясанной и связанной двумя политическими памфлетами и политическим трактатом. Это совсем другая любовь, она лишена окрыленности и бессмертия в минуты ее наивысшего проявления, когда влюбленные, по словам В.А. Недзвецкого, чувствуют свое родство со всей беспредельной вселенной, и им раскрывает свои объятия «равнодушная» до сих пор природа[10]. Характер этой любви символически обозначен названием романа. Любовь изображается Тургеневым как стихийная страсть, как проявление роковых и таинственных сил природы. Дым, чад – это то состояние души, которое испытывает Литвинов. Страсть к Ирине разрушает его жизненные планы, порождает душевный хаос. Вся его жизнь показалась ему игрой дыма, подчиняющегося только силе ветра, только бессознательному природному началу.

Отсутствие в «Дыме» сада лишает любовь героев романа того природно-культурного космоса тургеневских произведений, который предполагал возможность гармонии человека в мире, высокой идеальной любви. Поэтому совсем иную символику могут приобретать цветы и растения вне контекста сада. В этом плане показательна история с букетом гелиотропов, составляющая кульминационные пики любовного сюжета. Здесь мы имеем дело с флористическим кодом. Как известно, название растения связано с тем, что в течение дня цветы гелиотропа поворачиваются вслед за солнцем. Название цветка состоит из двух греческих слов: *Helios* (Солнце) и *tropein* (вращаться).

С этим цветком связан греческий миф о безответной любви нимфы Клитии к солнечному Гелиосу. В определенной степени он сублимирует любовную историю Литвинова и Ирины Осинины. Скромная и молчаливая девушка, дочь могучего Океана, испытывала сильную страсть к богу солнечного диска, но он ее вовсе не замечал. Совсем потеряла рассудок Клития, силы покинули ее хрупкое

тело, она упала на землю и лежала неподвижно. Лишь по утрам, вдыхая запах прохладной росы, поднимала она голову и весь день с тоской смотрела на сияющий лик Гелиоса. Иссохла нимфа, иссякли в ней жизненные силы, и превратилась она в цветок с венцом любимого солнца, который на протяжении всего дня поворачивает свою головку вослед солнцу[11].

На языке цветов в европейской культурной традиции эмблематика гелиотропа рассматривалась как символ преданности в любви. В равной степени это было характерно и для русской альбомной традиции, так как уже в начале XIX века французские книжные руководства по языку цветов стали широко известны и русским образованным людям, особенно дамам[12].

Эмблемой преданности в любви в романе «Дым» явился букет гелиотропов, который Литвинов подарил своей возлюбленной Ирине Осининой накануне ее первого выхода в высший свет. Для главного героя романа она была как солнце, озаряющее всю его жизнь. Но для Ирины солнцем явилась не ее любовь, а сияние и блеск высшего петербургского света. В нем она «вращалась, жила, царствовала», но для него «пожертвовала собственным достоинством, лучшими чувствами сердца» (VII, 305).

Некоторые исследователи (Н. Чернов) в истории Ирины и Литвинова находят отголоски любовной истории княгини Е. Долгоруковой и Александра II. Но, это, конечно, лишь чисто внешнее сближение.

Через 10 лет такой же букет гелиотропов Ирина подарит Литвинову во время их случайной встречи в Баден-Бадене как напоминание о своей нерастраченной любви к нему. Но совсем другой смысл приобретает теперь этот букет. Тургенев обращает внимание читателя лишь на одно их свойство – дурманящий сладкий запах: «Этот запах, неотступный, неотвязный, сладкий, тяжелый запах не давал ему покоя, и все сильней и сильней разливался в темноте, и все настойчивее напоминал ему что-то, чего он никак уловить не мог…» (VII, 279). Конечно, автор гиперболизирует воздействие этих маленьких цветков с медовым запахом на обоняние Литвинова. Герой даже выносит их в другую комнату, чтобы избавиться от него. «Но и оттуда, – отмечает автор, – проникал к нему в подушку, под одеяло, томительный запах» (VII, 279). В развитии интриги романа гелиотропы символизируют тот дурман, дым и чад, который волной накрывает героя после его встре-

чи с Ириной. Но герой не уподобился Клитии, которая иссохла из-за любви к Гелиосу.

Второй уровень прочтения мифологемы «дым» связан с социально-сатирическим планом, изображающим баденское общество. Он включает в себя сцену «У Губарева», разговор Литвинова с западником Потугиным и описание пикника у Старого замка: «Дым, шептал он (Литвинов), дым; вспомнились горячие споры, толки и крики у Губарева, у других, высоко- и низкопоставленных, передовых и отсталых, старых и молодых людей… Дым, повторял он, дым и пар. Вспомнил, наконец, и знаменитый пикник, вспомнились и другие суждения и речи других государственных людей – даже все, что проповедовал Потугин… дым, дым и больше ничего» (VII, 308).

Для развития мифологемы дыма Тургенев использует несколько литературных и культурных кодов. Они помогают соединить разные времена, обозначить бытование аналогичных литературных и культурных явлений и ситуаций в романе, раскрыть ту или иную поведенческую программу. В романах Тургенева можно вычленить такие основные коды.

Во-первых, коды, обозначающие явления истории и культуры: западники, славянофилы, шестидесятники, русская идея. Эти коды входят в культуру и обретают свою жизнь в большом времени, приобретая новые коннотации. Таким наглядным примером использования и разворачивания литературного кода *отцов и детей* является повесть Веры Чайковской «Новое под солнцем», которая на новом историко-литературном материале демонстрирует актуальность этого литературного кода.

Во-вторых, коды, восходящие к героям, которые обозначают социально-психологические, нравственно-философские явления: Чацкий, Молчалин, Репетилов, Гамлет, Дон Кихот, тургеневская девушка, герой-резонер, герой-идеолог.

Отдельную группу составляют коды, обозначающие модели поведения: гамлетизм, донкихотство, жоржсандизм, репетиловщина и т.д.

Еще одна группа – коды, обозначающие топосы, ставшими знаковыми: Петербург, Москва, Париж, Баден-Баден (игорная столица Европы), Гейдельберг (столица научного знания), усадьба, провинция и т.д.

Для того чтобы усилить сатирическое звучание политических сцен, изображения этого русского «гама и чада» (VII, 267) Турге-

нев использует героецентрические коды, восходящие к литературным героям грибоедовской комедии «Горе от ума».

Так, один из тургеневских героев, член русского баденского кружка, Ростислав Бамбаев во многом похож на грибоедовского Репетилова. Об этом уже свидетельствует первоначальная характеристика, которую дает ему Тургенев, называя его «человеком хорошим, из числа пустейших», «вечно без гроша и вечно от чего-нибудь в восторге» (VII, 256) Она во многом перекликается с самооценкой Репетилова:

«Я жалок, я смешон, я неуч, я дурак».

или:

«Зови меня вандалом:
Я это заслужил.
Людьми пустыми дорожил!
Сам бредил целый век обедом или балом!»[13].

Герои обоих произведений, Бамбаев и Репетилов, люди недалекие, пустые, падкие на разного рода сенсации, новые идеи. Они стремятся быть либералами, идеологами, но их идеология – это чаще всего транслирование чужих мыслей в искаженном виде. У каждого из сопоставляемых героев есть свой кумир, главарь идейного кружка: у Бамбаева – Степан Губарев, у Репетилова – Ипполит Удушьев. Формальные различия в строе прозаической и стихотворной речи в романе и комедии не мешают заметить явную типологическую общность двух этих пар персонажей, увидеть, что приемы тургеневской язвительной сатиры, используемые для характеристики баденского общества, восходят к грибоедовским. Об этом свидетельствует и сюжетная ситуация – неожиданная встреча Чацкого с Репетиловым и Литвинова с Бамбаевым, а также восторженное отношение героев к своим кумирам, сходство характеристик, которые они дают им. Сам отбор лексики и фразеологии, обороты речи указывают на эти переклички. Сравним два высказывания, Репетилова об Удушьеве и Бамбаева о Губареве. В первом из них выражено восхищение «головастостью», то есть гениальностью своего кумира:

Репетилов об Удушьеве:

Все знает, мы его на черный день пасем.

Но *голова у нас, какой в России нету* (Курсив мой. – В.Д.) (147).

Бамбаев:

«Губарев, Губарев, братцы мои! Вот к кому бежать, бежать надо! Я решительно благоговею перед этим человеком! Да не я

один, все сподряд благоговеют. Какое он теперь сочинение пишет, о…о…о!..<…> Что, если бы еще такие две, три *головы завелись у нас на Руси* (Курсив мой. – В.Д.), ну что бы это было, господи, боже мой!» (VII, 256–257)

Во втором высказывании герои восторгаются сочинениями своих «великих голов», которые, как видно из обоих текстов, пишут «*обо всем*», то есть претендуют на глубокое содержание своих «творений» и всеобщность взгляда на мир:

Репетилов, обращаясь к Чацкому:

Ты сочинения его
Читал ли что-нибудь? хоть мелочь?
Прочти, братец, да он не пишет ничего <…>
В журналах можешь ты однако отыскать
Его *отрывок*, *взгляд и нечто.*
Об чем бишь *нечто? – обо всем* (Курсив мой. – В.Д., 147).

Бамбаев, отвечая на вопрос Литвинова, о чем сочинение Губарева:

– *Обо всем* (Курсив мой. – В.Д.), братец, ты мой, вроде, знаешь, Бёкля… только поглубже, поглубже… Все там будет разрешено и приведено в ясность ((VII, 257).

Вместе с тем, следует заметить, что если сочинение Удушьева носит неопределенный характер – *взгляд и нечто,* то сочинение Губарева «обо всем» даже не имеет названия. Его в восторженной речи Бамбаева заменяет троекратно повторяемое междометие – «о…о…о!».

Имеется также связь и в семантике имен героев романа «Дым» и комедии «Горе от ума». Так, фамилия «Бамбаев» является русским просторечным вариантом фамилии «Репетилов» (от французского *«répéter»* – повторять, репетировать»). Ее первая половина при произношении ассоциируется с однообразно повторяемым пустым звуком, шумом; вторая половина – производна от просторечного глагола «ба́ять» со значением «говорить, болтать, рассказывать». Таким образом, в каждой фамилии содержится намек на сущность их обладателей: склонность к шумной, навязчиво повторяющейся болтовне, трансляции чужих мыслей и сплетен.

Сатирические приемы используются И.С. Тургеневым и в создании образа Губарева. В подготовительных материалах к роману автор в качестве прототипов своего героя называет Огарева, Фроло-

ва и Касаткина. Видимо, к первому по своему созвучию восходит и фамилия тургеневского персонажа: *Огарёв – Губарёв*. Но может быть и другое истолкование его фамилии, которую тоже можно рассматривать как говорящую: она состоит из корня *губ* и суффикса *-ар-*, указывающего на принадлежность лица к какой-либо профессии или деятельности. Таким образом, ее этимология связана с говорением, а точнее, как выражается народ, с шевелением, шлепаньем губами, то есть уже сама по себе фамилия героя содержит пародийную коннотацию.

Семантика фамилии грибоедовского Удушьева и детали его портрета также выражают главную сущность данного персонажа. Это человек, который действует на головы своего окружения как дурман, удушливый чад. Сближение этих двух произведений обнаруживается не только на уровне пародийных персонажей, сюжетных ситуаций, но и авторской мироконцепции в целом. Интересно, что их ключевые концепты обыгрываются автором «Дыма» буквально на первых его страницах, где описывается сборище у Губарева: «Дым от сигар стоял удушливый <…> среди всего этого *гама и чада* (Курсив мой. – В.Д.) <…> переваливаясь и шевеля в бороде, без устали расхаживал Губарев» (VII, 267). От московского чада бежит прочь Чацкий, от дыма и чада кружка Губарева задыхается Литвинов.

Следуя в своем «Дыме» смеховой природе грибоедовской комедии, Тургенев, вслед за Грибоедовым, создает карнавальные сцены, «выставляя на всенародные очи», пародируя сборища русской эмиграции, пустопорожняя болтовня которой может быть сведена к высказыванию Чацкого о сборищах в Московском клубе: «Шумите вы? и только?» (147).

Самым важным карнавальным действом, как известно, является шутовское увенчание и последующее развенчание «карнавального короля»: в «Горе от ума» – Удушьева, которому дана убийственная характеристика:

Ночной разбойник, дуэлист,
В Камчатку сослан был, вернулся аулетом,
И крепко на руку нечист (148).

В «Дыме» этой характеристике соответствует Губарев, портрет которого карикатурно представлен на страницах романа.

Таким образом, дым, чад, дурман олицетворяет в романе баден-баденское общество, от которого нужно бежать, спасаться. Тургенев создает совсем новое произведение, совсем непохожее на его

прежние усадебные романы. В область воспоминаний уходит все, что было ране одухотворено: дружба, чистая любовь, поэзия. Исчезает из романа и тургеневская денвушка, которая была готова во имя любви идти на лишения и даже смерть (Наталья Ласунская, Лиза Калитина, Елена Стахова). Ирина Осинина-Ратмирова не способна ради любви отказаться от светских удовольствий. Дым, чад кружит ей голову как и всему баденскому обществу. Уходит мир высоких чувств, романтизма, высоких порывов. Для Литвинова остаются только малые дела. Любовь предстает в сниженном варианте: любовь-привязанность, любовь-дружба, любовь-долг.

Третий, онтологический пласт, обозначенный в романе мифологемой дыма, связан с переломом в мировоззрении Тургенева. В начале 60-х годов одним из любимых мыслителей Тургенева становится Шопенгауэр, с его пессимизмом и отрицанием исторического развития. Другой источник его философского пессимизма – идеи Бёза Паскаля. Исток тургеневского пессимизма – разочарование индивидуальности в мире всеобщего.

Дымом, чем-то обманчивым и нереальным, представляется вся жизнь главному герою романа Литвинову. «"Дым, дым", – повторил он несколько раз; и всё вокруг показалось ему дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь – всё людское, особенно всё русское» (VII, 267).

Роман Тургенева заражал читателей глубоким пессимизмом. Все было зыбко, ненадежно: и собственная жизнь, и жизнь европейского сообщества в условиях австро-прусской итальянской войны. Неотвратимость перехода от бытия к небытию, очевидная бессмысленность самой смерти, которая представлялась ему одним из порождений всеобщего природного и общественного хаоса, смятение перед всем этим стало на какое-то время доминирующим в мировосприятии Тургенева.

Есть ли вера, надежда, ведь дым все равно развеется? Впоследствии мы видим, что Тургенев находил их в самой жизни, вечной смене поколений, в стоицизме, который примеряет с трагическим существованием человека на земле.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1998. С. 236–237

2. Alvares de Miranda A. Obras. Madrid, 1959. T. 2. P. 48

3. Телегин С.М. Ступени мифореставрации: Из лекций по теории литературы. М. : 2006. С. 78–121

4. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-и т. Соч. в 12 т. М., 1978–1981; Письма в 18 т. М., 1978–1987. Т. VIII. С. 377. Далее при ссылке на произведения Тургенева том и страница указываются в тексте

5. Лотман Ю.М. Память в культурном освещении.// Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. С. 201

6. Автономова Н. С. Разум. Рассудок. Рациональность. М. : Наука, 1988. С. 235

7. http://ru.wiktionary.org/wiki /руда

8. Гесиод. Труды и дни. Пер. В. Вересаева. Москва, 2001. С. 120

9. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. под. ред. Н. Абрамова, М.: Русские словари, 1999

10. Недзвецкий В.А. И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя. Курс лекций. Москва–Стерлитамак, 2008. С. 160

11. http://greekroman.ru/symb/g.htm#helio

12. См.: Dubos C. Les Fleurs, idylles. Paris, 1808; *Victorine M**** Les Fleurs, rêve allégorigue. Paris, 1811; *Delachénaye B*. Abécédarie de Flore ou Langage des fleurs. Paris, 1811; Le Bouquet du sentiment, ou Allégorie des plantes et des couleurs. Paris, 1816

13. Грибоедов А.С. Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1971. С. 144–145. Далее ссылки в тексте с указанием страницы

Сведения об авторе:

Доманский Валерий Анатольевич, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры межкультурной коммуникации Государственного университета Морского и Речного Флота им. адмирала С. О. Макарова, член Союза российских писателей.

Domansky Valerii Anatolievich, PhD in Pedagogics, Professor at the Intercultural Communications Department, Admiral S.O. Makarov State University of Maritime and Inland Shipping (Saint Petersburg, Russia).

В.М. Гуминский
Москва (Россия)
ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

МИФОЛОГЕМА ЗАПАДНИЧЕСТВА И РУССКИЕ ЗАПАДНИКИ (И.С. ТУРГЕНЕВ, В.П. БОТКИН И ДР.)

Аннотация
В статье рассматриваются два произведения жанра путешествий середины XIX в. с точки зрения ценностной ориентации русских славянофилов и западников. Выясняется, что западник В.П. Боткин в «Письмах об Испании» предстает как последовательный славянофил по отношению к испанской культуре, ее национальному своеобразию и т. п., а «Сказание…» инока Парфения, развивающее древнерусскую паломническую традицию, единодушно (как славянофилами-почвенниками, так и западниками – «русскими европейцами») признается «великой книгой», а ее автор «великим русским писателем».
Ключевые слова: западники славянофилы «Письма об Испании» В.П. Боткина «Сказание…» инока Парфения парадоксальность оценок.

WESTERNIZATION MYTHS AND RUSSIAN WESTERNERS (I.S. TURGENEV, V.P. BOTKIN, ETC.)

The article reviews two travel genre works of the middle of the XIX century from the standpoint of virtue lines of Russian Slavophils and Westernizers. It turns out that V.P. Botkin, a Westernizer, in his “Letters about Spain” is represented as a consistent Slavophil as related to the Spanish culture, its national identity, etc., while Monk Parfeny’s “Tale…” developing ancient Russian tradition is unanimously (by both Slavophils-Nationalists and Westernizers – “Russian Europeans”) declared “a great book”, and its author “a great Russian writer”.
Key words: Westernizers Slavophils “Letters about Spain” by V.P. Botkin “Tale…” by Monk Parfeny appraisal paradox

Нельзя сказать, что отечественная наука никогда не обращала внимания на противоречивость исторических образов русских западников и славянофилов, не укладывающуюся в рамки стереотипов. Взять хотя бы славянофилов. Они принадлежали к самым образованным людям эпохи, как правило, владели несколькими древними и

новыми языками, учились у «первоклассных умов Европы». Например, И.В. Киреевский в Берлине слушал лекции Ф. Шлейермахера и Г.В.Ф. Гегеля, в Мюнхене − Ф. Шеллинга, с последними двумя коротко общался и т. п. Конечно, далеко не случайным был и выбор названия для первого журнала И.В. Киреевского – «Европеец». Что уж говорить про А.С. Хомякова, феноменальная образованность которого поражала современников, и исследователи, пытаясь определить сегодня своеобразие его вклада в развитие русской мысли, то и дело прибегают к парадоксальным формулировкам: «А.С. Хомяков – русский европеец» (В.К. Егоров), «русское западничество славянофила А.С. Хомякова» (Е.А. Солодкая) и т. п. Детские годы Ю.Ф. Самарина прошли в Италии и Франции и к семи годам будущий «наследник Хомякова», «даровитейший человек, с неколебавшимися убеждениями» (Ф.М. Достоевский) безукоризненно владел французским языком, свободно говорил по-немецки и на латыни, но с трудом изъяснялся по-русски, на что обратил внимание француз-воспитатель Пако. Положение нужно было исправлять и самаринское семейство переселилось в Москву, где русский язык ему стал преподавать Н.И. Надеждин, будущий профессор и издатель «Телескопа», в котором в 1836 г. было опубликовано «Философическое письмо» П.Я. Чаадаева – первый манифест западничества.

С этой (западнической) стороны не менее парадоксальна фигура Белинского. «Всеми своими симпатиями, − писал И.С. Тургенев, − всей своей деятельностью принадлежал он к лагерю «западников», как их прозвали их противники. 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»[1]. Но, по свидетельству того же Тургенева, «исторические сведения Белинского были слишком слабы: он не мог особенно интересоваться местами, где происходили великие события европейской жизни; он не знал иностранных языков и потому не мог изучать тамошних людей; а праздное любопытство, глазение, badauderie, было не в его характере». Летом 1847 г. Белинский «изнывал за границей от скуки, его так и тянуло назад в Россию. Уж очень он был русский человек и вне России замирал, как рыба на воздухе». Тургенев приводит и весьма характерный эпизод: реакцию Белинского на одну из главных парижских досто-

примечательностей. «Помню, в Париже он в первый раз увидел площадь Согласия и тотчас спросил меня: «Не правда ли? Ведь это одна из красивейших площадей в мире?» И на мой утвердительный ответ воскликнул: «Ну и отлично; так уж я и буду знать, − и в сторону, и баста!» − и заговорил о Гоголе». Здесь отрубили голову Людовику XVI, − напомнил просвещенный спутник русского критика, а тот «вспомнил сцену Остаповой казни в «Тарасе Бульбе».[2]

Другой, не менее парадоксальный, пример касается уже критических оценок Белинского, посвященных творчеству того же Гоголя. Хорошо известно, что критик восторженно встретил появление в печати «Тараса Бульбы» и сразу же заговорил о повести как о «дивной эпопее», «огромной картине в тесных рамках, достойной Гомера»: «Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!..»[3]. Но в 1842 г. в Москве выходит в свет брошюра К.С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души», в которой молодой критик славянофильского направления заявил о «древнем эпосе, восстающем перед нами» в «Мертвых душах»: «Мы знаем, как дико зазвучат во многих ушах имена Гомера и Гоголя, поставленные рядом…»[4]. Белинский ему отвечал: «Гоголь также похож на Гомера <…> как серое петербургское небо и сосновые рощи петербургских окрестностей на светлое небо и лавровые рощи Эллады»[5]. О «Тарасе Бульбе» ни тот, ни другой критик уже не вспоминали[6].

К лагерю западников безусловно принадлежал В.П. Боткин, друг Чернышевского и Белинского (вместе с Н.В. Станкевичем, М.А. Бакуниным Боткин знакомил Белинского с последними достижениями европейских философов), собеседник Маркса, поклонник «нового духа» времени, разрушающего «основы человеческого общества», заложенные «скверным средневековьем» (государство, религия, церковный брак), враг «патриархальности» и «всяческих авторитетов», атеист, гедонист и т. д. и т. п. Выразительный портрет этого «низкопоклонника перед Западом» оставила в своих мемуарах А.Я. Панаева: «В.П. Боткин до смешного претендовал казаться парижанином; он удивил меня, спрятав в карман два куска сахару, который остался у него от поданного ему кофе. Я спросила, для чего он это делает, и получила в ответ, что настоящие парижане всегда так делают, одни русские стыдятся экономии <…> В.П. Боткин сердился на меня за то, что я говорю по-русски на

улице и в ресторанах, доказывая, что этого нельзя делать, потому что русских считают дикими, татарами и везде берут с них дороже, чем с других иностранцев»[7].

Но в 1845 г. В.П. Боткин отправляется в Испанию. И самым парадоксальным образом сталкивается с миром, который не вполне отвечал его сформировавшимся к тому времени представлениям «русского парижанина», либерала-западника, безоговорочного поклонника прогресса и всего, что с ним связано (комфорта и т. п.) Вокруг этой стороны «Писем об Испании» (в 1847–1851 гг. печатались в «Современнике», отд. изд. – СПб., 1857) сложился своего рода заговор молчания: о ней не упоминала современная журнальная критика (Чернышевский, Дружинин и др.), она не была ни разу проанализирована литературной наукой. Между тем, проблема, на наш взгляд, заслуживает особого внимания хотя бы только потому, что остается актуальной и сегодня.

В русском обществе как-то само собой утвердилось мнение, что Испания в чем-то похожа на Россию. Особенно много об этом говорили во время наполеоновских войн, когда в боровшихся с французскими захватчиками гверильясах видели подобие русских партизан. К этому можно добавить, что обе страны лежат на окраинах европейского мира: Россия на северо-востоке, Испания – почти напротив, на юго-западе. В литературе (особенно западноевропейской) не раз высказывалось мнение, что испанцы и не принадлежат по большому счету к европейской культуре, цивилизации (об этом писал и Кюхельбекер в «Европейских письмах»). К тому же и у России, и у Испании были, если можно так выразиться, особые исторические отношения с Востоком, которых и в помине не было у других европейских стран. В VIII в. Испанию (точнее, почти всю территорию нынешней Испании) захватили арабы-мусульмане (мавры). В ходе Реконкисты к XV в. католическая страна была освобождена. О нашествии монголо-татар на Русь в XIII в. можно было бы и не упоминать, вскоре (в период Улуса Джучи) монголы приняли ислам.

Тут, разумеется, есть и существенные отличия. Татары, как принято говорить, пришли и ушли, а затем приходили еще много раз, но оккупации, как таковой, никогда не было. В отличие от испанских мавров, которые, поселившись на Пиренейском полуострове, во многом «цивилизовали» Испанию: строительство водопроводов, возделывание новых злачных культур, например, риса, т. д. Впрочем, о последнем Боткин говорит в «Письмах об Испании»

достаточно подробно. Нам же понадобилось привести общеизвестные сведения из истории двух государств, чтобы лучше понять, о чем русский путешественник умалчивает.

Столкнувшись с влиянием европейской цивилизации в Испании («офранцуживанием», как это назвал Дружинин в рецензии на «Письма об Испании») Боткин поднимается до масштабных обобщений, которые, как всякие обобщения, оказываются актуальными не только для Испании, но и для России. Тем более что проблема, поставленная Боткиным, на его родине была в центре полемики между западниками и славянофилами, обсуждалась в журнальной публицистике, выносилась на страницы повестей и романов. К тому же русские аллюзии, помимо прямых сопоставлений (ландшафт и т. д.), читаются в «Письмах» очень легко: Мадрид своим искусственным «происхождением», нездоровым климатом, космополитизмом походит на Петербург, реформаторская деятельность Карла III, включая гонения на национальную одежду, – на Петра I и т. д.

Испанцев, как и русских, было принято считать самыми религиозными народами в Европе (при всех исторических и конфессиональных различиях), иначе говоря, самыми отсталыми. Но вот какая «неожиданность» случилась в Испании: «Европа считала Испанию страною самою католическою в мире, а испанский народ резал или по крайней мере дал резать своих монахов, дал светской власти обобрать свои церкви и монастыри и, наконец, с тем же равнодушием смотрел, как уничтожили его монастыри…»[8]. Конечно, Боткин никак не мог заглянуть в XX век, хотя сходство картин поразительно, но последовательная и успешная в целом секуляризация русской жизни при Петре I, Екатерине II была ему хорошо известна и, по сути дела, только поддерживалась.

Однако испанцы в ответ на насильственную попытку реформирования их внешности, национальной одежды подняли восстание. Русское дворянство, за немногими исключениями[9], безропотно согласилось с подобными нововведениями. Словом, испанцы и, особенно, испанки восхищают Боткина, и он не собирается этого скрывать.

Поэтому русскому путешественнику жаль «национальных особенностей одежды, обычаев, словом, жизни» испанцев, и он невольно задается вопросом: «Неужели национальное так противоположно общечеловеческому, что первое стремление цивилизации всегда – стереть национальную одежду, обычаи, – словом, то, что

больше всего лежит к сердцу народа» (98–99). Хотя, в конце концов, эстет и художник все равно берут верх над поклонником европейской цивилизации: «Конечно, национальный характер, освободясь от предрассудков исключительности и опираясь на науку и терпимость, поднимается свободнее, могущественнее, чище; но все-таки, несмотря на первоначальные действия цивилизации, я не могу удержаться от сожаления, что, истребляя плевелы, она часто вырывает вместе с ними и прекрасные цветы» (99). Впрочем, о «предрассудках исключительности» у испанцев Боткин говорит немало и, кажется, при этом опять намекает на русских, во всяком случае, объективно получается именно так: «Нет народа, который бы с большим негодованием бранил, всячески порицал свою страну, видел в ней только одно дурное, и в то же время я не знаю народа, более гордящегося своей национальностью» (75).

Испанофильство Боткина распространяется и на простой народ, которому он посвящает восторженную характеристику, отдавая испанцам предпочтение перед всеми другими европейскими народами. Стоит ли говорить, что напрашивающаяся сегодня аналогия с русским народом и его богатейшим фольклорным наследием (многие памятники которого были уже опубликованы к этому времени И.М. Снегиревым, И.П. Сахаровым и др.), у Боткина не просматривается. Неслучайно в отечественной фольклористической науке закрепилось мнение, что он «совершенно отрицал народную культуру»[10]. Между тем русский путешественник отмечал в «Письмах об Испании»: «Говорят, что в Испании народ беден, невежествен, полон суеверия и предрассудков, что просвещение в нее не проникало. Так по крайней мере думает вся Европа. Но поставьте этого невежественного испанского мужика рядом с французским, немецким, даже с английским мужиком и вы удивитесь его натуральному достоинству, его деликатным манерам и его языку, правильному, чистому».

Даже в источниках своей просвещенности, по мнению Боткина, испанский простолюдин не похож на западноевропейского, хотя нам в чем-то напоминает русского: «Низшее сословие здесь несравненно образованнее низших сословий в Европе; только под этим словом не нужно понимать книжное образование, а образование, составившееся из нравов, обычаев, преданий, – так сказать, историческое образование, которое в испанском народе несравненно сильнее, глубже, нежели во всех других народах Европы. Это образова-

ние всей натуры человека, а не одной только головы». И далее следует апология народной культуры Испании, тем более поразительная, что в основных и принципиальных своих чертах она полностью совпадает со славянофильскими воззрениями: «Уже довольно указать на то, что ни один народ не имеет такой богатой поэтической литературы, как испанцы; народная поэзия их живет не в книгах, а в непрерывном изустном рассказе <…> Решительно во многом испанцы составляют исключение (в самом лучшем смысле этого слова) из прочих народов Европы, и к ним всего меньше прилагаются те общие теории и определения, которыми книжные умы так любят играть в политику и историю» (191).

Впрочем, народную культуру Испании высоко оценивали и некоторые западноевропейские путешественники (Т. Готье и др.). Принято считать, что именно в это время в Европе складывается своеобразный культ испанской национальной музыки и танца, и, во многом увлеченный этим модным поветрием, в 1845–1846 гг. в Испанию отправляется из Парижа М.И. Глинка. Здесь он записывал народные песни[11], сам танцевал фанданго и т. п. М.П. Алексеев отмечал удивительное сходство этих песен с теми, на которые по существу тогда же обратил внимание В.П. Боткин[12].

Осознавая противоречивость своей позиции даже в вопросе о национальной одежде, автор «Писем об Испании» торопится отмежеваться (снова с эстетической точки зрения) от того, что буквально коробит его в родной стране и кажется нарушением правил приличия и тонкого вкуса. Русская «экзотика», в частности, женский костюм, удручающим образом соответствует, по его мнению, физическим недостаткам национального этнического типа и должны быть вынесены за скобки обсуждаемой проблемы. Другое дело испанские женщины, их внешность и наряды.

Именно любовь к Испании заставляет Боткина отказываться от тривиально-западнического, заданного заранее подхода к проблеме соотношения национального и общечеловеческого, Запада и Востока[13]. Он поднимается до публицистического пафоса, обличая нетерпимость и агрессивность европейской цивилизации. Логика его рассуждений порой явственно напоминает будущую критику «общечеловеческого» миропорядка у Достоевского, Страхова и др. почвенников. «Они неспособны понять меня, гордо говорит европейская цивилизация, и потому осуждены уступить место моим племенам или влачить жизнь животных и гибнуть». Далее идет еще

не потерявший тогда своей злободневности пример из истории покорения Америки и прямо следующий из него закономерный вывод: «Так же, может быть, впоследствии будут истреблены европейскими племенами и племена Азии и Африки». Еще больше заострить проблему помогает обращение к истории: «Но отчего же древняя цивилизация так охотно принималась народами Востока? Отчего она не осуждала их на смерть, а вызывала к жизни» (128).

Но рефлектирующий Боткин обращается к самому себе и признает в духе будущих построений Н.Я. Данилевского и др. в России, А.Д. Тойнби и др. – на Западе, что проблема лежит гораздо глубже. Мир Востока, как выясняется на примере мавританских дворцов Альамбры, оказывается чуждым и ему. «Я говорю: чуждого потому, что я, ходя по Помпее и Геркулануму, в тысячу раз больше чувствовал связь свою с римлянами и яснее понимал их, нежели теперь понимаю мавров, бродя по их дворцу. Для жителей Европы есть в характере и жизни Востока нечто ускользающее от их ясного понимания. Мы гораздо больше можем понять и прочувствовать в себе жизнь древнего грека и римлянина, нежели жизнь араба» (179). Этим и хочется объяснить «исторические эксцессы» во взаимоотношениях Запада и Востока, но подобное признание отнюдь не означает обретения выхода из создавшегося положения.

Конечно, Боткин не дожил до эпохи глобализации, но критика ее принципов, закладывавшихся в его время, проводится им достаточно остро и последовательно: «Европейская цивилизация хвалится общечеловеческими элементами, – констатирует он в письме из Танхера (Танжера. – *В. Г.*), – но отчего она с такими тяжкими насилиями прокладывает себе путь? Отчего эти миллионы народов, живущих возле нее, не только не чувствуют к ней никакого влечения, но соглашаются лучше погибнуть, нежели принять ее?» (128).

Впрочем, путь, по которому должно пойти человечество и который может предложить ему сам Боткин, дабы разрешить геополитические проблемы, мало чем отличается от сегодняшних либеральных призывов к развитию «толерантности и мультикультурности»: «Не справедливо ли скорее то, что эти мнимые общечеловеческие элементы, которыми так гордится европейская цивилизация, в сущности, еще бедны общечеловеческим. Может быть, этой цивилизации недостает еще многого, может быть, она должна совершенно преобразиться, для того, чтоб пристали к ней Азия и Африка; может быть, в ней и нет тех человеческих элементов, на

которые могла бы откликнуться одичалая, но все-таки человеческая природа Востока» (128).

Несколько неожиданно для автора, если бы он, конечно, об этом знал, «Письма об Испании» и, вообще, испанская тема попали в центр обсуждения вопросов, связанных как раз с Россией и с ее политикой на Кавказе. Мы имеем в виду переписку гр. А.П. Толстого с Гоголем в 1847 г. В письме от 5 августа 1847 г. из Парижа этот крупный государственный деятель, бывший боевой офицер, бывший тверской, одесский губернатор и будущий обер-прокурор Святейшего Синода, охарактеризовал «наши кавказские дела» как «постыдные» и добавил, что больше всего «жалеет черкес». «Как можно дойти до такой нелепости, – продолжал Толстой, – чтобы положить на мере истребление лучшей, первой, совершеннейшей физически, породы из всех известных на земном шаре. Это бы для нас <было> неоцененное сокровище, рассадник силы и красоты: а мы их бесщадно и бездумно губим, и огнем, и мечом, и отравляем воронцовским просвещением, т. е. ромом, вином и прочими плотоугодиями». А в конце письма он явно по аналогии вспомнил об истории Испании (Толстой только что прочитал труды Ф. Минье об истории Испании), находя в ней «для нас уроки и указания». «Впрочем, – добавил граф, – что бы я ни читал, везде мне чудится Россия и весьма мрачная для меня ее будущность».

Гоголь на это письмо ответил 8 августа того же года из Остенде: «Старая Испания, точно, все могла бы иметь и все потеряла. Но новая Испания в ее нынешнем виде стоит того, чтоб ее рассмотреть: это начало чего-то». И в подтверждение своих слов сослался на журнальную публикацию «Писем об Испании»: «Я пробежал на днях напечатанные в «Современнике» <…> письма русского, там бывшего, Боткина, которые, во многих отношениях, очень интересны, особенно там, где обнаруживают свежесть сил народа и характер, очень похожий на характер добрых, простых народов, образовавшийся, однако ж, в это время смут, которые не допустили воцариться там ни новой гражданственности, ни новой роскоши»[14].

Поиском этих «добрых, простых народов» на земле и будет заниматься русская литература и, прежде всего, литература путешествий вплоть до «Дерсу Узала» В.К. Арсеньева. Во всемирном масштабе попытался осуществить эту задачу И.А. Гончаров во «Фрегате «Паллада». Что касается русского «доброго, простого»

человека, то галерея героев отечественной классики говорит сама за себя: лермонтовский Максим Максимыч, толстовский Платон Каратаев, мужик Марей у Достоевского и т. д. В истории русской литературы есть произведение, которое произвело на современников (как славянофилов, так и западников) одинаково сильное впечатление. Его автором был, в сущности, именно такой «добрый, простой» русский человек.

В начале 1855 года в Москве увидела свет книга в четырех частях, называвшаяся «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженика Святыя горы Афонския инока Парфения».

Ничего необычного в самом этом факте не было: вышло из печати очередное духовное сочинение, принадлежавшее к популярному когда-то на Руси паломническому жанру. Такие произведения печатались и в XIX веке, но времена переменились и интерес к ним продолжал проявляться преимущественно в среде духовенства или простонародья, а столичные литературные журналы, да и сама так называемая просвещенная публика не обращали на них особого внимания. Отношение к ним можно назвать музейным или антикварным: раритет свидетельствовал о давно прошедшей эпохе и в этом качестве должен был почитаться, даже исследоваться специалистами, но быть причисленным к живым явлениям современности он мог разве что по недоразумению. Такое отношение было сродни отношению к самому народу с его архаичными литературными пристрастиями к житиям святых, «милорду глупому» и т. п. Народ надо просвещать, поднимать до уровня современной образованности («Белинского и Гоголя») и тогда в обществе должно наступить полное взаимопонимание и, может быть, даже благоденствие. Православная Церковь, уже ставшая после петровских реформ одним из подразделений государственного аппарата, также должна вступить на путь прогресса и преобразиться. Конечно, лучше всего по католическому (или протестантскому) образцу, оставив малопонятный богослужебный язык, изменив внешность своих служителей, и т. д. В противном случае, ей ничего не останется как по-прежнему обслуживать или, выражаясь на ее языке, окормлять простой народ и даже не пытаться внести свой вклад в дело просвещения. Так, или примерно так, можно представить себе историко-культурную ситуацию в России, ведь даже Пушкин, сетуя на отсталость современного духовенства, причину видел в том, что оно «носит бороду» и,

следовательно, «не принадлежит к хорошему обществу» (в черновом варианте письма к П.Я. Чаадаеву от 19 октября 1836 г.).

В литературе уже наметился, если угодно, европейский путь примирения двух, на первый взгляд, взаимоисключающих традиций: древнерусской христианской, церковной и современной светской. Разумеется, попытку Гоголя «сблизить изящную словесность с духовной» в «Выбранных местах из переписки с друзьями» следовало признать неудачной, но именно на почве древнего паломнического жанра, берущего в русской литературе начало от средневековых хождений, «церковно-беллетристическое направление» добилось к середине XIX в. безусловных успехов. Так «Путешествие ко святым местам в 1830 году» (СПб., 1832) А.Н. Муравьева сразу же было переиздано в 1833 и 1835 гг., а затем в 1840 и 1848 гг. Муравьева неслучайно называли «русским Шатобрианом» по имени автора прославленного «Itinéraire de Paris à Jérusalem…» (Paris, 1811) или в русском переводе И. Грацианского «Путешествии из Парижа в Иерусалим <…> и обратно из Иерусалима в Париж» (СПб., 1817). Но, конечно, русский романтический паломник ориентировался не только на западноевропейские образцы. И хотя третьему изданию «Путешествия ко святым местам» он предпослал обстоятельный обзор «Русских путешествий в Святую землю», где рассказал о полутора десятке памятников паломнической литературы, начиная с XII века, его собственные литературные вкусы и симпатии лежали отнюдь не в отечественном Средневековье. Русская литература путешествий после «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина (1801) стала бурно и, так сказать, экстенсивно развиваться и наряду с западноевропейскими, осваивать и древнерусские паломнические маршруты. Одно за другим выходят «Путешествие по Святой земле в 1835 году» (СПб., 1838) и «Путешествие к семи церквам, упоминаемым в Апокалипсисе» (СПб., 1847) А.С. Норова, прежнюю столицу Византии описывает в своих «Очерках Константинополя» (СПб., 1835) К.М. Базили, в 1849–1850 гг. по Ближнему Востоку путешествует П.А. Вяземский и т. д. и т. п. вплоть до XX века, когда туда же в поисках новых впечатлений отправился И.А. Бунин, а на Афон – Б.К. Зайцев.

Между тем появление книги о. Парфения было замечено критикой. Одним из первых на нее откликнулся в краткой рецензии Н.Г. Чернышевский. «Язык этих многотомных записок, – писал он, – прежде всего поражает читателя, представляя оригинальную смесь

церковнославянского с старинным книжным русским и простонародным русским». «Сказание…» представляет собой собрание разнохарактерных и по языку, и по содержанию рассказов. Его автор «равно подробно излагает свои путешествия по святым местам, свои беседы, сначала с православными, которые обращали его, потом с раскольниками, которых обращал он, и, наконец, различные интересные анекдоты, слышанные в путешествиях».

Но останавливаться подробнее на книге инока Парфения, по мнению Н.Г. Чернышевского, не стоит. Она своеобразна, да и только: читать подобное мыслящему человеку, стоящему на современном уровне развития, в сущности, не обязательно. «Напрасно было бы искать системы в его книге, – вынес он свой снисходительный приговор, – и точное понятие об оригинальности ее наивного изложения можно получить, только перелистовав (sic! – *В.Г.*) ее»[15].

Чернышевский во многом прав: никакой системы в книге о. Парфения действительно нет. «Сказание» даже на фоне одного из самых свободных в литературном отношении жанров поражает своей сюжетно-композиционной раскованностью. «Путешествия» традиционно включают самый разнообразный материал. Это очерковые описания, путевые впечатления, размышления, сюжетные повествовательные формы (новеллы и т. п.) в виде, например, «рассказов встречных» и т.д. и т.п. Автор же «Сказания» отступает даже от, казалось бы, никогда и никого из путешественников не связывавшего принципа: вести свой рассказ более или менее последовательно, день за днем, описывать один географический пункт за другим. Хотя, конечно, и сам этот принцип в литературе путешествий порой существенно переосмыслялся, пародировался, но только в целях литературной игры, чаще всего комической. Взять хотя бы «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна или многочисленные русские пародийные путешествия первой трети XIX в. («Путешествие вокруг моей комнаты», «Путешествие моего двоюродного братца в карманы», «Странник» А.Ф. Вельтмана и др.)[16].

У о. Парфения, напротив, все совершенно серьезно. Он не боится повторов и десятки раз приводит одни и те же цитаты из Священного Писания (нередко на соседних страницах), из святоотеческой литературы, иногда возвращается к тем же самым сюжетам и фактам, то ли очередной раз напоминая о них, то ли просто забыв, что уже рассказывал. Повествование в книге, особенно в ее первой части, то и дело останавливается, превращаясь по существу в полемический

трактат, иногда «в лицах», направленный против старообрядцев. Здесь можно встретить и пространное «Размышление о милосердии Господнем, о Святой Церкви и о проч.», завершающее первую часть, и «Сказание о почившем в Бозе старце Даниеле, жившем и подвизавшемся в сибирской стране, близ города Ачинска» в третьей части (в том же 1855 г. о. Парфений издаст его отдельно), а в последней, четвертой части книги помещен по сути дела современный афонский патерик, точнее, материалы к нему: «Жизнь иеросхимонаха Арсения», «Жизнь Григория Болгарина» и т. д. и т. п.[17]

Сразу же обратил внимание на «Сказание…» Аполлон Григорьев. Все особенности книги о. Парфения критик объявил литературными достоинствами и, в первую очередь, язык. В статье «О правде и искренности в искусстве», напечатанной в третьем томе славянофильской «Русской беседы» за 1856 год, А.А. Григорьев писал о «*меткости* выражения в отношении к явлениям внутренней жизни» у о. Парфения[18]. В позднейших «Парадоксах органической критики» (Эпоха, 1864, №5) он разовьет эту характеристику, связав ее с судьбой самого автора «Сказания»: «Вышедший из раскола, – стало быть, несмотря на выход, сохранивший то, что в расколе нашем дорого, что заставляет нас подчас ценить его, может быть, дороже, чем он на самом деле стоит, – его, так сказать, растительную, коренную связь с бытовыми старыми началами, – инок Парфений как будто сохранил что-то от живой энергической речи протопопа Аввакума – или, лучше сказать, своеобразная же, как и самый талант, речь его представляла какую-то странную и, пожалуй, пеструю, но обаятельно наивную и живую смесь книжного (и даже невежественно книжного) языка с живым народным…»[19].

В середине 50-х гг. XIX в. А.А. Григорьев, оставшийся без журнальной трибуны (сотрудничество с «Москвитянином» М.П. Погодина подходило к концу, как и сам журнал), недолгое время надеялся, что ему удастся сойтись с «Современником», хотя по своей ориентации этот журнал принадлежал скорее западническому направлению. Правда, именно в этот период идеологическая платформа издания претерпевала определенные изменения, точнее, колебания. Посредником в переговорах с владельцами петербургского журнала Н.А. Некрасовым и И.И. Панаевым выступил москвич В.П. Боткин, автор «Писем об Испании». Ему А.А. Григорьев и адресовал письмо от конца апреля 1856 г., носящее выразительное загла-

вие «Нечто о православии и желаемых к нему отношениях журнала» (имелся в виду «Современник»). Критик предложил редакции ряд четких положений или нормативных требований. Только в случае их признания Григорьев был готов с редакцией сотрудничать, «чтобы в журнале, с которым сольется моя жизнь, не *оскорблялось* то, во что я сердечно верю и что даже для неверующих представляет стороны почтенные и вызывающие на размышления»[20].

Одно из основных положений формулировалось следующим образом (критик сам выделил эти слова): «*Дело православия слилось для восточно-славянского племени с делом его народности*». Для А.А. Григорьева было очевидным, что связь русских «с историею, с стариною – поддерживается церковью…». Древняя Русь никогда не умирала навсегда: она продолжает жить и сегодня в памятниках средневековой архитектуры, иконописи, в православных святынях. К тому же она сопротивляется «общему уровню казенщины», затронувшему в послепетровское время и церковь. Живая связь с прошлым осуществляется через народ, ведь только «на почве народного (не официального) православия вдруг, нежданно вырастает перед Вами благоухающий цветок в виде книги о. Парфения».

Выход «Сказания» в свет становится для критика основным аргументом в его споре с западниками. Книга о. Парфения для Григорьева принадлежит древней литературной традиции, у истоков которой стоит не так давно впервые полностью изданное «Хождение игумена Даниила»[21]. Правда, Григорьев не очень твердо помнит само «Хождение» и путает иерусалимского короля Балдуина I, принимавшего в начале XII в. с почетом «игумена Русския земли» и разрешившего ему поставить «свое кандило на Гробе Святемъ от всея Русьскыя земля», с его старшим братом Готфридом Бульонским. Да и в самом определении «Сказания» как «благоухающего цветка» чувствуется легкий налет эстетизма. Но суть дела от этого не меняется. Книга о. Парфения, – продолжает вдохновенно убеждать своего адресата-западника критик, – «не только что восстановляет перед Вами свежестью чувства и безыскусственно-старыми формами языка связь с теми временами, когда игумен Даниил повесил, с позволения Готфрида Бульонского, у гроба Господня *кандило за землю русскую*, но показывает ясно, что связь эта никогда существенно и не разрывалась, что коренной русский человек остался все такой же, каков он был во времена Мстиславов – стоятелей за вольную жизнь старой Руси…» (110).

Создается впечатление, что перед каждым из участников переписки в это время лежало на письменном столе по «Сказанию». Во всяком случае, чем-нибудь другим трудно объяснить тот факт, что Аполлон Григорьев, в конце концов, начинает ссылаться на книгу о. Парфения постранично, вероятно, не без наивности полагая, что адресат письма тут же бросится читать по его указаниям собственный экземпляр. При всей фантастичности такого предположения совсем исключить его все-таки нельзя. Ведь вспоминал же впоследствии в «Парадоксах органической критики» (1864) Григорьев о том, как он был «весь под влиянием этой удивительной книги, носился с нею, что говорится, «как курица с яйцом»» и познакомил со «Сказанием», в том числе и Боткина[22]. Но разговор о книге не был еще завершен и в письме к Боткину: «Все старое найдете Вы, – продолжал А.А. Григорьев, – вечно новым, вечно живущим, существенным в книге отца Парфения, все даже до племенной вражды, которая наивно высказывается у него к гуцолам (хохлам), как наивно высказывается она у летописцев. Этим миросозерцанием – живут, как идеалом, конечно, – более 70000000 народонаселения: и насколько это миросозерцание способно к глубине мысли и к поэзии образа – свидетельство в той же книге о. Парфения…» (110).

Критик попытался, как сегодня бы сказали, ввести книгу о. Парфения в контекст развития современной русской литературы, в первую очередь, паломнической. В ней сразу же был найден антипод «Сказанию», создателю которого А.А. Григорьев всегда был готов «поклониться в ноги» при том, что «не мог без желчи слышать *имя* Андрюшки Муравьева» (из письма Е.Н. Эдельсону от 13 декабря 1857 г. из Флоренции). Кажется, он почти никогда иначе и не называл автора «Путешествия ко святым местам» и других многочисленных сочинений «по церковному вопросу». «В абсолюте, т.е. в вере, есть действительно нечто таинственное – но оно иногда удивительно ясно», – писал А.А. Григорьев своему тезке поэту А.Н. Майкову 9 января 1858 г. из Флоренции. И предупреждал: «Только опять под видом веры – Бога ради, не увлекись православием Андрюшки Муравьева. Это мерзость несодеянная…» (184). «Никто не знает, и знать не хочет, – делился Григорьев своими размышлениями с М.П. Погодиным в письме от 7–10 марта 1858 г. из Флоренции, – что в нем-то, т. е. в *православии* (понимая под сим<…> православие отца Парфения <…> и исключая из него только <…> Андрюшку Муравьева) заключается истинный демократизм, т. е. не

rehabilitation de la chair (*фр*. реабилитация плоти – *В.Г.*) – а торжество души, *душевного* начала» (193). В другом письме к М.П. Погодину (от 18 сентября 1857 г. из Луки) критик опять упомянул «православие (т.е. лучше католицизм) Андрея Муравьева».

Очевидно, сразу же по прочтении «Сказания» о. Парфения он и задумал написать о нем статью для «Библиотеки для чтения» А.В. Дружинина и получил на это согласие редактора[23]. Однако статья А.А. Григорьева в этом журнале, также, впрочем, как и во всех других, не появилась. Правда, еще в письме к Дружинину от 19 сентября 1856 г. критик признавался, что «статья уже написана, но я ею недоволен. Потерпите – довольны будете!». Но так это или не так – сказать трудно. Если первоначальный вариант статьи А.А. Григорьева о «Сказании» все же существует, то он может оказаться в личном архиве писателя, который по глухим слухам по сию пору находится в чьем-то частном собрании.

В любом случае, это была бы, наверное, лучшая статья о книге о. Парфения. Ведь мог же критик посвятить ей восторженные, но и точные слова из того же письма к редактору «Библиотеки»: «Как – вдруг, откуда-то, из уединенного скита, спадает книга, которая языком, чувством и проч. – соединяет Россию XIX века с всею старою жизнию, – наглядно, ясно и вместе наивно, – книга, отмеченная печатью великого поэтического дарования, соединенного с младенческою простотою, – книга, освежившая многих, – книга, которой ничего подобного нигде не встретите, – и, писавшие о ней, – не дрогнет ли несколько раз рука, не остановится ли мысль, боясь и не стать с нею в уровень и дойти до ложного напряжения… Дайте додумать совсем – да и торопиться некуда: о ней говорить всегда будет современно…» (119).

Западник А.В. Дружинин вполне понимал своего корреспондента, ведь он также принадлежал к числу самых горячих поклонников «Сказания». В 1859 г. критик, например, писал о «сподвижниках порывистого благочестия, раскаяния и христианского милосердия, которые изображены вдохновенным пером инока Парфения»[24]. Аполлон Григорьев в «Парадоксах органической критики», в очередной раз, давая восторженную характеристику книге инока Парфения, вспомнил и о «людях, которых уж никак нельзя заподозрить в аскетических наклонностях, но которые только что не сузили в угоду теориям своего нравственного и эстетического захвата, а предпочли лучше при недостатке какой-либо веры остаться дилетан-

тами». Речь шла о В.П. Боткине и А.В. Дружинине, на которых, по утверждению А.А. Григорьева, книга о. Парфения произвела «неотразимое обаяние», и по крайней мере с художественной точки зрения они оценили ее «в точности» и «до тонкости». Боткинских печатных отзывов на «Сказание», также как и мы, Григорьев не знал, поэтому в подтверждение своих слов вынужден был сослаться только на «статью Дружинина в «Библиотеке». О ней же он упоминал и в работе «Западничество в русской литературе» (1861), когда, описывая реакцию на книгу о. Парфения «образованного класса», привел в качестве примера «такого тонко развитого и мало способного к неприличным увлечениям критика» как Дружинин, посвятившего «Сказанию» «слова сочувствия (хоть и величавого)»[25].

Правда, назвать рецензию А.В. Дружинина в июльском номере «Библиотеки для чтения» за 1860 г. полноценной статьей вряд ли возможно. Но в ней и в самом деле имелся дифирамб, во многом затмевающий даже самые громкие слова, воздававшиеся книге о. Парфения Аполлоном Григорьевым: «Путешествие инока Парфения есть океан поэзии, бессмертная книга, которая останется в русской литературе на столетия, и с каждым годом будет приобретать большую и большую славу». Однако самая высокая оценка «Сказания» без анализа остается только сотрясением воздуха, и критик вынужден намекнуть, учитывая, вероятно, уже появившиеся в печати отзывы о «Сказании», что только «эстетическая критика», читай: сам А.В. Дружинин, сможет сказать об о. Парфении по-настоящему весомое «слово». Но тут, предупреждает он, читателям придется запастись терпением: весомые и окончательные «слова» появляются не сразу. Дружинину приходится повторить аргумент, к которому уже прибегал А.А. Григорьев в письме к редактору «Библиотеки» от 19 сентября 1856 г.: «труды такого рода» как книга о. Парфения «ждать могут» сколь угодно «долго», говорить о «Сказании» «всегда будет современно» (А.А. Григорьев). Но чтобы все-таки хоть чем-то подкрепить свой отзыв, Дружинин вынужден в конце рецензии сослаться на авторитетное мнение «первых представителей нашей литературы», между которыми можно «насчитать не один десяток людей, вполне сознавших, что в странствованиях инока Парфения сказался России *великий русский писатель*»[26].

Здесь он ничуть не покривил душою. Собственно, и краткий печатный отклик Дружинина на «Сказание» во многом повторяет гораздо более пространную характеристику книги, которая была

дана им самим в эпистолярном жанре, – и в том же высоком тоне, хоть и более лаконично, поддержана его адресатом (кстати сказать, этот ответ Дружинин почти буквально процитировал в своей рецензии). Речь идет о переписке Дружинина с И.С. Тургеневым осенью 1858 г. В письме от 19 сентября Дружинин сообщал, что «читал за лето одно поистине превосходное сочинение, изданное в России несколько лет тому назад и, кажется, оцененное лишь московскими ханжами и поврежденным Аполлоном Григорьевым». Удивляться некоторой бесцеремонности эпитетов, которыми Дружинин наградил московских литераторов, не приходится. Ведь сейчас шел почти домашний разговор между людьми одного круга, близкими по происхождению, воспитанию, образованию и литературным вкусам в отличие от московских «славян», как пренебрежительно любил их называть петербургский критик. Очередной раз удивляться, вслед за «поврежденным» Аполлоном Григорьевым, приходится как раз другому: это «превосходное сочинение» действительно «шевельнуло доселе молчавшие <…> струны» в душах русских европейцев. А пока Дружинин вспомнил, что видел эту книгу у Тургенева «на столе когда-то», но тот ее, «вероятно, проглядел без внимания, благодаря Петербургу и <…> непотребному образу жизни в Петербурге».

Далее в письме и следует замечательная характеристика «Сказания», написанная искренне, со знанием дела, содержащая емкие и яркие формулировки. «Или я жестоко ошибаюсь, – уверенно заявил Дружинин, – или на Руси мы еще не видали такого высокого таланта со времен Гоголя (хоть и род, и направление, и язык совершенно несходны)». «Таких книг между делом читать нельзя, – наставляет он своего адресата, – а если Вы еще проживете в деревне, то засядьте на неделю и погрузитесь в эту великую поэтическую фантасмагорию, переданную оригинальнейшим художником на оригинальнейшем языке». Дружинин продолжает, уточняет и дополняет свою оценку, прямо обращаясь к содержанию книги. «Первая часть скучнее других, а вся *вторая* и части третьей и 4-й части удивительны. Убеждения автора так чисты и простодушны, его *графический* талант так велик, что целая незнакомая нам сторона жизни открывается вся, в ряде мастерских описаний природы и живых лиц. Из всех старцев и постников, описанных Парфением, ни один не похож на другого, а некоторые, как, например, духовник Арсений, исполнены библейской прелести».

И тут опять неслучайно всплывает имя Гоголя. Русское «образованное общество», также, впрочем, как и православная Церковь, как известно, в целом не приняли «Выбранных мест из переписки с друзьями». Большинство читателей холодно отнеслись и к сохранившимся фрагментам второго тома «Мертвых душ», полагая гоголевских «положительных» героев за искусственные и малоубедительные в художественном отношении фигуры. Причину подобного «падения великого таланта» видели во влиянии на писателя православного вероучения, а конкретнее, в лице ржевского протоиерея Матфея Константиновского, близкого к Гоголю в последние годы его жизни. Но вполне отдавая себе отчет в том, что «неудача» Гоголя совсем не означала бесперспективности именно такого направления в русской литературе, Дружинин убежденно констатировал: «Если б Гоголь, во второй части «Мертвых душ», вместо Муразова и героев в таком роде, изобразил подобное лицо, мы все, несмотря на наши понятия, упали бы перед ним на колени и прославили бы его беседы с отцом Матвеем московским». Получается, что Гоголь все-таки напрасно не отправился на Афон дописывать «Мертвые души», как одно время собирался.

И напоследок, как полагается, снова о языке книги о. Парфения, но с учетом особой, «исихастской» точки зрения на словесность, на что никто еще не обращал внимания. «И относительно языка, – замечает Дружинин и обобщает, – всякому русскому читателю стоит изучать Парфения; уж одно то выше всякой оценки, что этот человек в жизнь свою не читал ничего литературного, о красоте слога понятия не имеет и часть жизни провел с людьми, считающими молчание за подвиг, а всякое лишнее слово чуть не за преступление».

Однако любопытно и то, что Тургенев совсем не кажется «оглушенным» подобными откровениями. Напротив, он отнесся к ним с полным пониманием и ответил Дружинину с не меньшим энтузиазмом. «Парфения я читал при всей моей беспутной петербургской жизни, – чуть ли не обижается он на «подозрения» Дружинина в письме от 10 октября из Спасского, – и нахожу Ваше мнение о нем совершенно справедливым; это великая книга, о которой можно и должно написать хорошую статью». Но и тут не обошлось без почти ритуального выпада в адрес А.Н. Муравьева, а заодно и цензуры. «Это не то, что муравьевская ложь, которую за невозможностью отозваться о ней как следует, – следует похоронить молчаньем».

И, наконец, заключительная афористическая фраза, как бы резюмирующая общее мнение обоих литераторов и уже по одному только этому достойная распространения в печати: «Парфений – великий русский художник и русская душа»[27]. Столь же высоко оценивали «Сказание» историк С.М. Соловьев, мыслители Н.П. Гиляров-Платонов и К.Н. Леонтьев, писатель М.Е. Салтыков-Щедрин, его заинтересованно штудировал Л.Н. Толстой, неоднократно перечитывал Ф.М. Достоевский, широко используя в своем творчестве: «Бесах», «Подростке», «Братьях Карамазовых»[28].

Пожалуй, лучшим завершением этой работы, посвященной разнообразным «схождениям и расхождениям» славянофилов и западников, будут слова все того же Гоголя из его статьи «Споры» («Выбранные места из переписки с друзьями»): «Все эти славянисты и европеисты, или же староверы и нововеры, или же восточники и западники <…> все они говорят о двух разных сторонах одного и того же предмета, никак не догадываясь, что ничуть не спорят и не перечат друг другу»[29].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Соч. в 12 ТТ. Т. 11. М., 1983. С. 38.

2. Там же. С. 49, 48. Известно, что в молодости Белинский зарабатывал, в том числе, переводами с французского, которые печатал у Н.И. Надеждина в «Телескопе» и «Молве».

3. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. I. М., 1953. С. 298, 304.

4. Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1981. С. 143.

5. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1955. С. 254.

6. См. об этом подр.: Гуминский В.М. «Тарас Бульба» в «Миргороде» и «Арабесках» // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 242–245. Ср.: Ермакова М.Я. «Тарас Бульба» Гоголя как исторический роман-эпопея. Диссертация канд. филол. наук. Горький, 1955. С. 267.

7. Панаева (Головачева) А.Я. Воспоминания. М., 1972. С. 126.

8. Боткин В.П. Письма об Испании. Л., 1976. С. 31–32. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте. Характерна претензия Белинского Боткину, высказанная в письме от 2–6 декабря 1847 г.: «Жаль только, что уничтожение монастырей и истребление монахов у тебя являются как-то вскользь, а об андалузках и обожании тела подробно» – Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. XII. М., 1956. С. 453.

9. См. об этом: В.М. Гуминский. Портреты и литераторы // Панорама искусств 77. М., 1978. С. 305–311.

10. См., напр.: Азадовский М.К. История русской фольклористики. М., 1958. С. 459.

11. См.: Записи испанских народных мелодий, сделанные М.И. Глинкой // Глинка М.И. Литературное наследие. Л., 1952. Т. I. С. 355–378, 479–480.

12. Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI-XIX вв. Л., 1964. С. 180.

13. Эту сторону, а именно непредвзятость «Писем об Испании», особенно подчеркнул Гоголь в письме П.В. Анненкову от 12 августа 1847 г. «Я их читал с любопытством, – признается писатель. – В них все интересно, может быть именно оттого, что автор мысленно занялся вопросом, что такое нынешний испанский человек, и приступил к этому смиренно, не составивши себе заблаговременно никаких убеждений из журналов, не влюбившись в первый выведенный им вывод, как делают это люди с горячим темпераментом, не рассматривающие того, что выведен вывод только из двух, из трех сторон дела, а не изо всех, как случается это с Белинским, со многими людьми на Москве (явное указание на споры западников со славянофилами. – В.Г.), со мною грешным и вообще со всеми теми, в которых много гордости и убежденья, что они стоят на высшей точке воззрения на вещи». Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем в 17 ТТ. Т. XIV. М.-Киев, 2009. С. 413.

14. Там же. С. 406, 407.

15. См.: Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 2, М., 1949. С. 763–764.

16. См. об этом: Гуминский В. Открытие мира, или путешествия и странники. М., 1987. С.124–141.

17. Иеромонах Антоний (Святогорец) в «Жизнеописании афонских подвижников благочестия XIX века» (Джорданвилль. 1988) ссылается на «Сказание» как на один из главных источников своей книги и открывает ее «Похвальным словом Святогорскому монашеству инока Парфения». См.: Антоний (Святогорец), иером. Жизнеописания афонских подвижников благочестия XIX века. М., 1994. С. 5–10.

18. Григорьев Аполлон. Эстетика и критика. М., 1980. С. 112.

19. Там же. С. 151.

20. Григорьев Аполлон. Письма. М., 1999 (серия «Литературные памятники») С. 109, 110. Все цитаты из писем А.А. Григорьева приводятся в дальнейшем по этому изданию в тексте.

21. См.: Путешествия русских людей в чужие земли. СПб., 1837.

22. Григорьев Аполлон. Эстетика и критика. С. 152.

23. Вероятно, это произошло при личном знакомстве А.А. Григорьева с А.В. Дружининым, когда последний в мае–начале июня 1856 г. гостил у В.П. Боткина на подмосковной даче в Кунцеве. Григорьев неоднократно появлялся на даче, где велись «глубокомысленные беседы» с «водкой». Темы бесед, в одной из которых 18 мая принял участие Л.Н. Толстой, Дружинин зафиксировал в своем дневнике 30 мая: «Сила воли. Деизм, атеизм и православие. Нюхание высокого» (Дружинин А.В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 393).

24. Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1985. С. 278.

25. Григорьев Аполлон. Эстетика и критика. С. 151, 225.

26. Библиотека для чтения. 1860. Т. 160. Литературная летопись. С. 7, 8.

27. Переписка И. С. Тургенева. М., 1986. С. 92–93, 95
28. См. подр.: Гуминский В.М. «Сказание» инока Парфения и русская литература // Парфений (Агеев), инок. Странствия по Афону и Святой Земле. М., 2008. С. 239–271.
29. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем в 17 ТТ. Т. VI. С. 51.

Сведения об авторе

Гуминский Виктор Мирославович 1949 г. р., доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН. Основные научные интересы в области истории русской литературы (древнерусской и классической), жанра путешествий, компаративистики. Автор монографии «Открытие мира, или Путешествия и странники» (М., 1976) и др., около 200 статей.

Viktor Miroslavovich Guminsky, 1949 year of birth, Doctor of Philology, Professor, Senior Research Associate at the Institute of World Literature under the Russian Academy of Science. The major interests are in the field of history of Russia literature (Ancient Russia and Classics), travel genre, comparative studies. Author of the article thesis “World Discovery, or Travels and Travelers” (M, 1976), etc., around 200 articles.

Е.Ю. Полтавец
Москва (Россия)
Городской педагогический университет

РАССКАЗ И.С. ТУРГЕНЕВА «СОБАКА» И ОХОТНИЧИЙ МИФ

Аннотация
В статье рассмотрены характерные детали и образы, воплощающие в рассказе И.С. Тургенева «Собака» некоторые мифологические структуры, такие как превращение и смерть Актеона, миф об Артемиде, дионисийский миф и т.д.
Ключевые слова: охотничий миф, Актеон, Дионис, Артемида, творчество И.С. Тургенева.

THE STORY "DOG" BY I.S. TURGENEV AND THE HUNTING MYTH

The article deals with the typical details and images embodying some mythology structures, such as Acteon`s transformation and Acteon`s death, the myth of Artemis, Dionysian myth and so on in Turgenev`s short story «The Dog».
Keywords: hunting myth, Acteon, Dionys, Artemis,Turgenev`s works.

Во многих произведениях мировой литературы охотничий миф и ритуал имплицируются как в сюжете, так и в образной системе (включая современную фантастику). Глубинным образом связана с охотничьим мифом русская классика. Эпизоды охоты, содержащиеся в произведениях И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, обстоятельно комментировались в трудах многих исследователей. Задача же данной статьи – взглянуть на один из рассказов Тургенева сквозь призму охотничьего мифа. «Мифология заботится о человеке на протяжении всей жизни»[1], – подчеркивает С.М. Телегин. Лучшей иллюстрации этого тезиса, чем рассказ Тургенева «Собака», наверное, не найти.

«Собаку» (1866) нельзя назвать охотничьим рассказом, здесь нет описаний охоты в том смысле, в котором они представлены, например, в «Записках охотника». (Исследователи то неправомерно сближают этот рассказ с «Записками охотника», то – более убедительно – с «таинственными» повестями, однако в специальных работах, посвященных этим произведениям Тургенева, «Собаке», как

правило, почти не уделяется внимания. Например, в главе «Таинственные повести» книги А.Б. Муратова «Тургенев-новеллист» этот рассказ даже не упоминается. В известной работе В.Н. Топорова[2] «странный», «темный», «ночной» Тургенев, Тургенев-сновидец, Тургенев – мастер передавать мистическое ощущение «стука» … совершенно забыт как автор «Собаки»).

В рассказе «Собака» покупка собаки сопряжена для героя-рассказчика вовсе не с желанием предаться охотничьей страсти, да и его брошенное вскользь замечание, что он изредка ходил на охоту со своим Трезором, на первый взгляд, является незначительной подробностью, дополнительно характеризующей Трезора как преданного и умного четвероногого друга. Профанным образом можно объяснить это тем, что Тургенев, охотник и автор «Записок охотника», прежде всего, представлял себе собаку спутником и помощником на охоте.

Знатоком охоты и всего, с этим занятием связанного, Тургенев выступает не только в «Записках охотника», но и в рассказе «Перепелка», в воспоминаниях «Пэгаз», в статье-очерке «Пятьдесят недостатков ружейного охотника и пятьдесят недостатков легавой собаки», в двух великолепных рецензиях на книгу С.Т. Аксакова «Записки ружейного охотника», рецензиях, которые, по меткому замечанию одного из современников, превратились в трактаты по эстетике. Говоря в связи с книгой Аксакова о «поэзии охоты», Тургенев обращается к мифологическим и фольклорным персонажам, вспоминает библейского «Немврода», «Ориона», «Робин-Гуда». Да и в лирике Тургенева тема охоты нашла место (стихотворения из цикла «Деревня»: «На охоте – летом», «Дед», «Перед охотой»), охота упоминается также в поэмах.

В русской классике, в усадебном романе и не только в нем, топос охоты выполняет функции характерной приметы помещичьего быта; ситуация охоты позволяет писателю столкнуть и сопоставить барина и мужика, объединить или, наоборот, развести своего героя с природой. Однако развернутые эпизоды охоты или незначительные на первый взгляд упоминания о ней могут также выступать в другом качестве: они могут быть кодовыми сигналами, связанными с некоторыми еще более общими бытийными смыслами.

В качестве иллюстрации этого тезиса напомним известную интерпретацию С.Г. Бочаровым эпизода охоты в «Войне и мире» Л.Н. Толстого; вспомним также, что многофункциональный мотив охоты в толстовских «Детстве», «Казаках», «Анне Карениной» не

раз привлекал внимание исследователей. В «Детстве» и «Казаках» охота имеет инициационное значение, кроме того, в «Казаках» (и «Анне Карениной») эпизоды охоты связаны «лабиринтом сцеплений» с любовной линией (как и скачки, традиционно метафоризирующие любовный пыл еще в античном романе). А катастеризмы («мрачный Арктурус», «колесница Медведицы»), упомянутые в эпизоде охоты Облонского и Константина Левина в «Анне Карениной», напоминают не только о тоске Левина по Кити[3], но и об охотничьих мифах, посвященных богине-охотнице Артемиде (с ее эпитетом «медвежья», с ее свитой – нимфами, одна из которых, Каллисто, изгнанная Артемидой, была превращена в медведицу и водворена на небо в виде созвездия). Т.е. эпизод охоты, помещенный в мифологический контекст, «сцепляется» с любовной линией, придавая и ей некоторый охотничий оттенок, что позже проявляется в сцене объяснения Кити и Левина на обеде у того же Стивы Облонского.

Возвращаясь к творчеству И.С. Тургенева, мы хотели бы подчеркнуть, что в тех его произведениях, где упоминания об охоте находятся на второстепенной и третьестепенной периферии повествования, охотничий миф, однако, вполне может имплицироваться в фундаментальнейших структурах, даже в сюжете и образной системе. В повести «Вешние воды», например, эпизодом бешеной скачки Полозовой и Санина поддерживается мотив любовного преследования (как и в «Анне Карениной»), а неожиданный вопрос Полозовой об охоте «по брызгам» представляет загонную охоту в качестве метафоры отношений Полозовой и Санина – охотник и жертва. «Охота по брызгам», т.е. в пору весеннего таяния снегов, перекидывает семантический мостик и к заглавию повести. «Охотится» Полозова на Санина, постепенно превращая его в загнанную, безвольную жертву, при этом «астартическая» внешность Полозовой и мотивы погибшей молодости, мимолетности счастья (символика заглавия и смысл эпиграфа) напоминают об Адонисе, любимце Афродиты-Астарты, погибшем на охоте от клыков дикого кабана и являющемся эпонимом быстро увядающих «садов Адониса». Любовь Санина к Джемме так же быстро увяла, как Адонисовы сады. Если удивительная пластика портрета Марии Полозовой, приданные ей автором сластолюбие и склонность к злобному экстатическому веселью роднят ее с оргиастической Астартой, то холодная жестокость – с Артемидой, богиней-охотницей, которой тоже, впрочем, присущи

порой и черты необузданной Кибелы. В некоторых вариантах мифа об Адонисе именно богиня охоты Артемида насылает на Адониса вепря-убийцу. Современные этические критерии неприложимы, понятно, к античным богам и богиням, но мотивная структура мифа, базирующаяся на архетипах и дающая себя знать в искусстве, неизменна.

Н. Арсентьева и Х.Л. Кальво Мартинес[4] справедливо рассматривают «охотничьи» метафоры и сравнения в повести «Вешние воды» как характеристику отношений Полозовой и Санина; добавим, что эта «охотничья» подсветка и актуализирует охотничий миф как сюжетную модель, а метаситуация охотника и жертвы выступает едва ли не главной ситуацией любовных сюжетов в творчестве Тургенева.

Что же касается рассказа «Собака», то в нем упоминание об охоте (казалось бы, мимолетное) несет еще большую смысловую нагрузку. Этот смысл не сводится к изящной аллюзии и не исчерпывается даже указанием на образный код и сюжетную модель мифа, как в «Вешних водах». По-видимому, здесь мы встречаемся с уникальным для творчества Тургенева явлением: сюжет и образная система рассказа не просто спроецированы на охотничий миф (в данном случае миф об Актеоне), но и являются способом переосмысления мифа. Повторяя мифологический сюжет о печальной участи Актеона, таинственная история героя-рассказчика (Порфирия Капитоныча) призвана актуализировать архаическую основу мифологемы, высветить главный смысл мифа о хюбристическом охотнике в ключе философских исканий писателя, для которого тема неразрывной связи человека и природы и их же неизбывного трагического разъединения была одной из главнейших.

Все это подтверждается сравнением функций мифологических отсылок в «Собаке» Тургенева и «Новом Актеоне» Н.М. Карамзина (главе XIII «Рыцаря нашего времени»). Карамзин предлагает, по сути, простой парафраз мифа, подчеркнутую отсылку к мифу в заглавии и объяснение: Актеон и Леон, карамзинский герой, ни в чем не виноваты: они совершили «*преступление глаз*», которое «есть самое легкое», т.е. дерзнули «видать *богиню без покрова*»[5]. В отличие от мифологической ситуации, бытовой анекдот, рассказанный Карамзиным, заканчивается вполне благополучно: «богиня» отзывает собак и в дальнейшем к Леону вполне

благосклонна. Герой же тургеневского рассказа ни к какому вуайеризму не имеет отношения, более того, он с самого начала сталкивается с каким-то *невидимым* существом, ведь таинственная собака слышна, но не видна, к тому же при всех попытках рассказчика и других персонажей форсировать свои зрительные возможности: пристально всматриваться, осветить комнату, заглядывать во все углы – собака и вовсе исчезает. «Видеть богиню без покрова» – заглянуть в тайну, но в рассказе, во-первых, ни богиню, ни таинственную собаку так никто и не увидел, а во-вторых, тайна эта выглядит как-то несерьезно, даже если учесть, что основой произведения стало происшествие, рассказ о котором Тургенев слышал сам, и даже если принять во внимание то обстоятельство, что рассказ этот мог произвести на писателя глубокое впечатление. (Публиковать «Собаку» Тургенев, однако, не спешил: замысел относится к 1859 г., появление в печати – только к 1866.)

Остальные тургеневские «таинственные повести» населены и призраками, и вампирами, и инкубами/суккубами, и прекрасными покойницами, взывающими к герою с того света, и другими столь же милыми созданиями из готического арсенала. Почему же в «Собаке» фантастическое сводится только к невидимой собаке, а сам рассказ называется так прозаически? В.П. Боткин, например, нашел, что в «Собаке» представлена «какая-то неопределенная смесь трагикомического»[6]. Современная Тургеневу критика упрекала автора за то, что рассказ обманул ее жанровые ожидания. Если бы Тургенев назвал рассказ хотя бы по-карамзински: «Новым Актеоном», читатели и критики могли бы предположить иронию или воспринять «Собаку» как сказку. Но мифологическая основа рассказа оказалась весьма завуалированной (на причинах этого мы остановимся ниже) и вследствие этого незамеченной. Критика поторопилась объявить рассказ творческой неудачей, а его жанр – непроясненным. Позднее В.Я. Брюсов, который никогда не затруднялся находить для героев Тургенева мифологических и вообще античных двойников, о «Собаке» говорил так: «“Призраки” и “Собака” – вещи, кот<орые> я никогда не любил и кот<орые> я не понимаю <…>. Что касается “Собаки”, то этого я не постигаю вовсе»[7].

Действительно, ни готических ужасов, ни игривого настроения, окрашивающего «Нового Актеона» Карамзина, читатель в «Собаке» не найдет. До эпизода покупки Трезора действие развивается почти по сказочным канонам. Столкнувшись с неведомым,

Порфирий Капитоныч ищет помощи у Прохорыча, проживающего в Белеве «на Оке, за огородами», в «лачуге», кривой «хибарке»[8]. Прохорыч этот – обладатель клетчатого платка и синей свитки[9] – исполняет роль волшебного помощника, проживающего где-нибудь в экзотической избушке. Интересно, что магия клетчатого и синего – важная деталь и литературной сказки: у Х.К. Андерсена в сказке «Огниво» (1835 г.) синий клетчатый передник ведьмы усмиряет любую волшебную собаку, даже такую, у которой каждый глаз размером с Круглую башню (Круглая башня – достопримечательность старого Копенгагена). Невидимость собаки в тургеневском рассказе и сверхзоркость необыкновенно глазастых собак в андерсеновской сказке объясняется тем, что эти произведения восходят к общему источнику – мифу об Актеоне, где мотив зрения, подглядывания, с одной стороны, и попыток спрятаться, скрыться – с другой, чрезвычайно важен.

Дальнейшее повествование тургеневского героя не дает, однако, оснований для поиска сказочных аналогий. Обрисован обычный быт обычного помещика. Упомянув об охоте, Порфирий Капитоныч продолжает рассказ о том, как он приходит со своим Трезором в гости к соседке, Нимфодоре Семеновне, к которой запросто обращается: «Нимфочка» и от которой ожидает, что она «ублаготворит» его не только «брусничной водой». Эти детали проясняют отношения Порфирия Капитоныча и соседки, к тому же о потребностях «грешного тела» красноречиво свидетельствует и «флигелек», упомянутый в начале рассказа (возможно, пристанище еще одной любовницы, из крепостных). Вспомним, что во флигеле жила и Фенечка, любовница Николая Петровича («Отцы и дети»). «Брусничная вода» легко узнаваема, а антропоним «Нимфодора Семеновна», разумеется, также отсылает к пушкинскому «Евгению Онегину», в первой главе которого упоминается «младая Семенова», знаменитая трагическая актриса. У Екатерины Семеновны Семеновой, которую Пушкин имеет в виду, была сестра Нимфодора Семеновна, также талантливая актриса, да еще и певица. Помимо этих пушкинских ассоциаций, «Нимфодора» и «Нимфочка» – не что иное, как текстовые сигналы, говорящие о мифологической подоплеке. По мифу, именно нимфы из свиты Артемиды, всегда сопровождающие ее на охоте и во время купания, стараются загородить обнаженную богиню от взора хюбристического охотника, зашедшего в ее грот.

Как бы то ни было, именно в тот момент, когда рассказчик готов вторгнуться в пространство Нимфодоры, т.е. поднимается на крыльцо и берется за ручку двери, он чуть было не становится жертвой бешеного пса и спасается лишь благодаря верному Трезору. Что же касается мифа, то в нем представлены два варианта. Согласно одному, Актеона, превращенного Артемидой в оленя, губят его собственные охотничьи собаки, не узнавшие в нем хозяина. Согласно другому, Артемида насылает на Актеона-оленя своих собак. В рассказе Тургенева чужая собака представляет для героя опасность, собственная – спасение. Причем рассказчик признается, что должен благодарить Трезора и за спасение от Нимфодоры Семеновны, т.к. после случая с бешеной собакой он с соседкой «всякое знакомство прекратил» и «по зрелом соображении всех вещей»[10] понял, что это оказалось к лучшему.

Ночью бешеная собака настигает Порфирия Капитоныча в сенном сарае, где он по причине летней жары расположился на ночлег. Артемиду (богиню лунного света) в этом эпизоде замещает «месяц»[11]. «Стоит он прямо передо мной, этакий круглый, большой, желтый, плоский, и сдается мне, что уставился он на меня, ей-богу; да так нагло, назойливо…», – говорит герой[12]. Акцентируется мотив глаз; с глазами рассказчика что-то случилось еще в доме Нимфодоры, которая, заметив это, закричала: «Ах, какие глаза! Ах, какие у него глаза!»[13]. Незадолго до нового нападения бешеной собаки Порфирий Капитоныч чувствует, что глаз не может сомкнуть, что в лунном свете «верст на пять в поле видно»; в то же время ему кажется, что месяц «назойливо уставился» (Нимфодора, по его выражению, тоже «уставилась» на него перед тем, как выгнать). В тургеневском рассказе хюбрис мифологического Актеона представлен инверсированно, т.к. уже не только герой видит богиню (рад бы не видеть, да сон не идет), но и сама богиня («месяц») бесцеремонно рассматривает человека. Отметим, что так же пристально смотрел на рассказчика Прохорыч («Нижет он меня глазами насквозь»[14]). В финале рассказа невидимый ужас превращается в видимый и несет самую страшную смерть: безумие. И снова героя спасает Трезор, на этот раз ценою своей жизни. Вряд ли можно согласиться с Г.А. Бялым и другими исследователями, что в первой части рассказа, где Порфирий Капитоныч говорит о невидимой собаке, изображено «суеверие». Ни в русских, ни в других народных суевериях невидимая собака не фигурирует, а верой в домового и прочих персонажей

народной демонологии автор и подавно не объясняет странные звуки, которые слышат рассказчик и его окружение.

Именно оппозиция видимого и невидимого, мотив неожиданного или дерзкого взгляда вместе с текстовыми сигналами, отсылающими к охоте и эротическому приключению, и, наконец, финальное растерзание бешеными псами или псом (грозившее герою тургеневского рассказа) выстраиваются в мифологическую модель охотничьего мифа. Так что «собака» в одноименном рассказе – ключевой образ, причем *бешеная* собака в рассказе соотносится с мифом об Актеоне еще и потому, что «песьеголовец», т.е. фигура человека с головой собаки, персонифицирующая бешенство, зачастую украшает древнегреческую керамику, расписанную на сюжет мифа об Актеоне. Другим вариантом вазописи на тему мифа является композиция с размещением одной из терзающих Актеона собак на голове несчастного[15], что символизирует поражение мозга при бешенстве.

Какова же роль загадочной истории о невидимой собаке? Зачем в рассказе весь этот мистический зачин? В чем смысл композиции, обрамляющей повествование рассказчика фразой одного из слушателей: «Но если допустить возможность сверхъестественного…»[16]? Что же такое запретное подсматривает Порфирий Капитоныч в роли нового Актеона?

А именно то, что составляет проблему всех таинственных повестей Тургенева и выражено во фразе о допущении сверхъестественного, открывающей рассказ. Те же слова, на которые «никто … ничего не нашелся ответить»[17], повторяются и в конце рассказа, образуя его кольцевую композицию и символизируя невозможность для человеческого ума проникнуть за определенную грань, установленную, возможно, самой природой. «Видимым является то, что принадлежит к этому миру, миру живых и смертных. Мир мертвых, как и мир бессмертных – миры невидимые Увидеть бога в его истинном обличье может только безумный или мертвый человек»[18]. Герой тургеневского рассказа избежал безумия и смерти (автор дает ему возможность повествовать о своем странном приключении), но с Актеоном его роднит ситуация соприкосновения с запретным, принципиально невидимым и неведомым. Богиня без покрова, природа без покрова тайны никогда не откроются глазам и разуму смертного – вот подлинный итог рассказа. Перенеся центр тяжести с эротической темы (смертный да не дерзнет меч-

тать о богине) на тему ограниченности человеческого знания и обреченности, конечности человеческого существования, Тургенев переосмыслил восприятие мифа и в то же время высветил его философский смысл.

В отличие от тургеневских «инсектонаблюдателей» (Ладановых, Аратовых и тем более ученого-естественника Евгения Базарова), герой «Собаки» не блещет образованием и особыми духовными запросами. Еще Н.Н. Страхов сокрушался, что Тургенев доверил незаурядное приключение и рассказ о нем ничтожному «пошляку-помещику». Дело, однако, не только в том, чтобы оттенить максимально таинственное максимально простодушным. В отличие от более или менее «продвинутых» владельцев микроскопов и химических пробирок, Порфирий Капитоныч, «царь» и «глава» природы (как можно заключить из семантики его имени и отчества), не задает природе вопросов, не тщится проникнуть за ее покровы, но сама природа: месяц, ночь, поле, ночные звуки, капризы погоды, сначала невидимая собака, затем бешеная собака, даже само лунное «непостоянство» Нимфодоры – вся природа «назойливо уставилась» на него. Если человечество и пытается проявлять хюбрис по отношению к мирозданию, то куда значительнее хюбрис мироздания по отношению к человечеству. Достаточно вспомнить, например, разговор гор Юнгфрау и Финстерааргорна, выражающих удовлетворение тем, что человечество полностью вымерло (стихотворение в прозе «Разговор»). Утонченный тургеневский герой типа Рудина или Базарова догадывается о своем месте во Вселенной и без сверхъестественных явлений; непритязательному Порфирию Капитонычу нужна хорошая встряска. «И почему это именно надо мной такие чудеса совершаются?»[19] – размышляет он. В этом вопросе мог бы и Страхов найти ответ на свое недоумение. Почему на этот раз центральным персонажем у Тургенева становится ничтожный обыватель? Потому, что тайны мироздания существуют независимо от человеческого сознания…

Тургенев любил такие легкие иронические контрасты. Своеобразной иронией окрашено упоминание в рассказе «Хорь и Калиныч» о кличке охотничьей собаки незадачливого господина Полутыкина: «Астроном» (в довольно значительном числе астральных мифов и катастеризмов одним из персонажей является собака, и очень часто – охотничья: Лайлап, Сириус, Мера, Процион, Астерион, Хара, созвездия Гончих Псов, Большого и Малого Пса, Аргус

как персонификация звездного неба и в то же время кличка собаки Одиссея и пр.).

Миф о хюбрисе охотника нашел отражение в таких рассказах из «Записок охотника», как «Конец Чертопханова» и «Петр Петрович Каратаев». Хюбристичен Чертопханов, охотник ловкий, но несчастный, потерявший и любимую женщину, и коня (мотив совершенно мифологический). Петр Петрович Каратаев из одноименного рассказа также представлен в хюбристическом ключе: он становится жертвой страстей, дразнит зловещую старуху, вызывает ее месть, лишается своего имения, теряет и любимую женщину. Недаром в рассказе упоминается о том, что прекрасную охотничью собаку и ружье он тоже вынужден отдать в знак невозможности для него вернуться к прежней жизни. Артемида, погубившая хюбристического охотника, торжествует в этих двух тургеневских сюжетах, весьма завуалированный смысл которых восходит к любовно-охотничьему мифу. Ведь из всех охотничьих суеверий и обычаев были наиболее распространены такие, которые связаны с запретами сексуального характера; ряд условий нужно было соблюдать накануне и во время охоты: не вступать в половые отношения, не упоминать о женщине. Жена охотника не должна была прясть в день охоты, т.к. это помогло бы зверю запутать следы, и т. д. М.М. Маковский поясняет: «По сути своей охота в сознании язычников представляла собой своеобразный сакральный акт, сопровождаемый жертвоприношением, а преследование зверя по следу представлялось как стремление к Высшему Началу, стремление к достижению духовного совершенства. Вместе с тем охота имела и чисто фаллическую символику, поскольку сакральный акт был одновременно и сексуальным»[20].

«Погоня и охота сводят человека с ума, разрушают его сердце, ибо побуждают к вожделению и, следовательно, освобождают силы, разрушающие внутреннее равновесие. Связь образа охотника с потусторонним миром проявляется в таких атрибутах охоты, как постоянное движение, дьявольские желания, иллюзия близкого достижения цели, воющий ветер»[21]. Загонная охота, охота-преследование связывается с утратой контроля над собой, разгулом желаний. Это одна из причин того, что любовные сюжеты в творчестве Тургенева как бы «прошиваются» охотничьими метафорами, а порой – и прямыми упоминаниями об охоте. Однако стихия бесконтрольных страстей символизирует погружение в хаос, а через него – своеобразное восстановление или моделирование ситуации сотворения мира, по-

этому охота как культовое поведение создает предпосылки для всеобщего обновления. Охота, как и любовь, – шанс возрождения. Возможно, этим бессознательным импульсом объясняются охотничьи увлечения великих писателей – Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого.

Вяч. Иванов считал мифологического Актеона двойником или даже ипостасью Пра-Диониса Загрея. Загрей, один из наиболее архаичных образов древнегреческой мифологии, сын Зевса и Персефоны, т.е. богини загробного мира, именуется «Великий Охотник» («Великий Ловчий»). Первоначально он не только охотник, но вообще бог страстей, блуждающий по горам и дебрям «со сворой хтонических собак»[22]. «Он ипостась Омадия-Загрея, во имя которого растерзывались олени (или люди, изображавшие оленей), чтобы напитать причастников кровью самого бога»[23], – продолжает Иванов. Тогда хтонические собаки – персонификация человеческих страстей, терзающих душу человека по повелению самой природы. И если культовая, евхаристическая трапеза совершалась апотропеически, для защиты от смерти и губительных страстей, то и обычай присутствия столовых собак при обычной, бытовой еде мог объясняться необходимостью напоминания о хтонических ужасах (как архетипическая антитеза «стола яств» и «гроба»)[24]. Недаром провидец Прохорыч непременным условием для рассказчика ставит держать собаку при себе «неотлучно». Те же столовые собаки приносились в жертву на похоронах хозяина, т.е. возвращались в загробный мир, сопровождая умершего. Такой жертвой выступает Трезор, но он замещает своего хозяина, спасая его от смерти.

Наконец, в платоновской философии «охотник – архетипический персонаж, символизирующий поиск мимолетных ощущений и пути собственного спасения, а также постоянного движения во имя сохранения силы воли»[25], охота – путь искания истины. Что же такое тогда охотничья собака, помогающая найти и удержать добычу-истину? Это мысль[26], в соответствии с широко известным афоризмом «Авесты»: «Разумом собаки держится мир». Не перифразирует ли Тургенев и этот древний афоризм в своем знаменитом стихотворении в прозе «Воробей», где создает ситуацию, в которой «разум собаки» (это снова «Трезор») подкрепляется тем, что «только любовью держится и движется жизнь»[27]?

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Телегин С.М. О мифореализме «таинственных повестей» И.С. Тургенева // Тургеневские чтения. Вып.4. М., 2009. С. 195

2. Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998

3. Старая гувернантка вспоминает о шутке Левина, называвшего Кити *tiny bear* («медвежонком» – англ.); позже объяснение Левина и Кити в любви происходит после разговора о *медвежьей* охоте. Это переплетение мотивов не раз замечалось комментаторами романа

4. Арсентьева Н., Кальво Мартинес Х.Л. «Маги и магия в «Таинственных повестях И.С. Тургенева // Тургеневские чтения. Вып. 4. М., 2009

5. Карамзин Н.М. Сочинения в 2-х тт. Л., 1984. Т. 1. С. 607. Курсив Карамзина

6. Переписка В.П. Боткина и И.С. Тургенева. М.; Л., 1930. С. 202–203

7. Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 183

8. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. Соч. в 12 т. Т. 7. М., 1981. С. 238

9. Благодарю А.А. Деноак и Л.Д. Мориц за сообщение о фольклорной составляющей этих деталей

10. Тургенев И.С. Т. 7. С. 242

11. «Серебристый серп луны» – обычный атрибут Дианы, особенно в иконографии, отмеченный Тургеневым и в стихотворении в прозе «Нимфы»

12. Тургенев И.С. Т. 7. С. 243

13. Там же. С. 242. Как сообщает Порфирий Капитоныч, его соседка «нрав имела непостоянный» (там же, с. 240), что сближает и ее с лунной богиней – Артемидой

14. Там же. С. 239

15. Подробнее см.: Михайлин В., Решетникова Е. На оленя с рогаткой: генезис и эволюция мифа об Актеоне // Новое литературное обозрение. 2011. № 107

16. Тургенев И.С. Т. 7. С. 232

17. Там же. С. 246

18. Михайлин В., Решетникова Е. На оленя с рогаткой… // Новое литературное обозрение. 2011. № 107

19. Тургенев И.С. Т. 7. С. 243

20. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996. С. 256

21. Кирло Х. Словарь символов. М., 2007. С. 314

22. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000. С. 77

23. Там же. С. 78

24. «…Мировоззренчески, акт еды – это акт смерти и ее преодоления, реновации. В силу тождества, основного в системе доклассового мышления, при столе, воспринимаемом хтонически, находятся собаки – смерть». (Фрейденберг О.М. Из до-гомеровской семантики // Академику Н.Я. Марру. Юбилейный сб. XLV. М.; Л., 1935. С. 389)

25. Кирло Х. Словарь символов. С. 313

26. Тут возможно сопоставление с метафорой, к которой прибегали Л. Толстой и Тургенев для образной характеристики неотвязной мысли. Например: «Гончие собаки подняли у меня под черепом мысль, которую гоняют с месяц» (Л. Толстой в письме В.П. Боткину и И.С. Тургеневу от 21 окт. – 1 ноября 1857 г. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т. 18. М., 1984. С. 496)

27. Тургенев И.С. Т. 10. С. 142

Сведения об авторе.

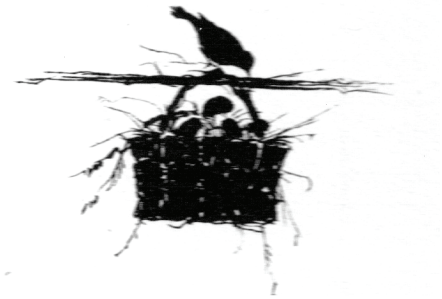
Полтавец Елена Юрьевна.

Канд. филол. наук. Доцент кафедры русской литературы МГПУ.

Сфера научных интересов: мифология и литература, мотивный анализ, творчество Льва Толстого, творчество И.С. Тургенева.

Poltavets Elena Yurevna, Ph.D. (Candidate of Philology), Docent of Chair of Russian Literature of Moscow City Pedagogical University.

Field of the scientific interests: mythology and literature, motif analysis, Leo Tolstoy`s works, Turgenev`s works.



ТУРГЕНЕВСКИЕ МИФОЛОГЕМЫ И КОДЫ

И.А. Беляева
Москва (Россия)
Московский городской педагогический университет
МГУ имени М. В. Ломоносова

«ОТЦЫ И ДЕТИ» И.С. ТУРГЕНЕВА КАК ВЕЧНЫЙ «СЮЖЕТ» РУССКОЙ ЖИЗНИ

Аннотация
Известный роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» рассматривается в статье как текст, в котором обнаруживает себя по-своему «мифологический», то есть неизменно возрождающийся, **сюжет человеческого бытия: диалектика двух противоречий и двух единств – отцов и детей. Этот** «вечный сюжет» в тургеневском варианте его изложения потому привлекает современного читателя, что предлагает выход за пределы катастрофического разлада между разными правдами жизни и свидетельствует о возможной гармонизации человеческого мира.
Ключевые слова: И. С. Тургенев, «Отцы и дети», сюжет.

"FATHERS AND SONS" BY I. S. TURGENEV AS THE ETERNAL "PLOT" OF RUSSIAN LIFE

The famous novel by I. Turgenev "Fathers and Sons" is considered in the article as a text, which reveals itself in its own way "mythological" because of always reviving story of human existence: the dialectic of the two contradictions and two unities – fathers and children. This "eternal plot" in Turgenev's version of its presentation attracts a modern reader because offers a way out of a disastrous rift between the different truths of life and evidence of a possible harmonization of the human world.
Keywords: I. Turgenev, "Fathers and Sons", plot.

Современному читателю, пожелавшему изведать глубины смысла романа И.С. Тургенева «Отцы и дети», не избежать прочных стереотипов, что сложились в истории восприятия этого текста. Причем не всегда устоявшиеся и привычные научные интерпретации есть явление исключительно негативное, ведь в них не только закреплено видение и понимание конкретного произведения той или иной эпохой, но и аккумулирована часть истории и смысла самого текста. Роман «Отцы и дети» в школьной практике, фиксирующей, как правило, самое распространенное, обычно трактуется как книга, в которой отражен социально-исторический конфликт, возникший между

отцами и детьми, либералами и демократами, дворянами и разночинцами, достигший своей остроты к началу 1860-х гг., подчеркивается и пристальное внимание Тургенева к судьбе русского дворянства, а также к будущему русской демократической мысли. Образ Базарова интерпретируется в свете борьбы идей и мировоззрений, как фигура непременно трагическая, явившаяся в России преждевременно и в тот момент не нужная. Все эти стратегии понимания тургеневского текста имеют под собой основания и во многом справедливы, но с единственной оговоркой: современного читателя роман Тургенева едва ли завораживает своей историко-культурной и социальной конкретикой, хотя «Отцы и дети» можно рассматривать как интереснейший источник нашего знания о том времени. И Очевидно, что магическое обаяние этого текста связано с чем-то другим. И это «другое» оказывается той самой важной гранью смысла тургеневского романа, вневременного и «злободневного» для любых эпох и поколений, что транслируется этим текстом в большом времени и небезосновательно выделяет его из всего творческого наследия писателя.

Суть непреходящей актуальности «Отцов и детей» заключается в том, что в этой книге обнаруживается важнейший закон или внутренняя логика согласования любых противоречий (социальных, исторических, природных), без какого-либо противоестественного их разрешения. В тургеневском романе, с присущей этому жанру всеохватностью, на разных уровнях и в разных сферах воссоздания быта и бытия действует единый для всех и вся механизм сцеплений разнородных и подчас противоречивых явлений и процессов, неизбежно пронизывающих индивидуальное пространство человека, общество, историю, природу. Эти сцепления разнородностей, соединение, казалось бы, несоединимых вещей, на самом деле, как показывает Тургенев-художник и мыслитель, образуют основу жизни, а потому они универсальны для любой эпохи и, возможно, для любой культуры. Однако именно жизненный материал второй половины 1850-х – начала 1860-х гг., когда накал противоречий в русском обществе достиг критической отметки и предчувствовалось возможное катастрофическое развитие событий в будущем, позволил писателю так полновесно представить свое художественное открытие, *ключевой смысл которого заключался в обнаружении единства и связей в том, что, казалось бы, разъединено и расколото безвозвратно*.

Мысль о единстве всего разнородного и раздробленного была близка Тургеневу всегда. Не случайно он исключительно высоко

ценил натурфилософское наблюдение И.-В. Гете над природой, которая «всё разъединяет, чтобы всё соединить», и ссылался на него в своей статье-рецензии на книгу С.Т. Аксакова «Записки ружейного охотника оренбургской губернии» (1852). И тут же формулировал свою идею о внутреннем единстве природы, которое рождается как бы вопреки, из неизбежного «разъединения и раздробления» ее отдельных частей, что составляет неизменную «“открытую” тайну» «мировой жизни» и не перестает удивлять человека. Однако в рецензии Тургенев скорее лишь констатирует парадоксальность и загадочную необъяснимость этого факта, только умозрительно и отдаленно определяя источник единения, впрочем также со ссылкой на Гете: «Ее венец – любовь, – цитирует Тургенев немецкого поэта. – Только через любовь можно к ней (к природе. – И.Б.) приблизиться…». Между тем Тургенев, анализируя книгу С.Т. Аксакова, размышляет не о любви как высшем синтезе, но о вечной мудрости природы, которая никогда не предпочитает силы разъединяющие силам соединяющим и из всего разнородного рождает «общую, бесконечную гармонию»[1] (4, 517).

Написанный почти десятью годами позже вышеупомянутой рецензии роман «Отцы и дети» можно рассматривать как художественно-философскую вариацию этой любимой тургеневской мысли, получившей у него статус закономерности, – мысли о внутреннем единстве природы и жизни, где определены опорные точки расхождений, неизбежных для современного человека и общества, но где предложен конкретный путь преодоления даже самых решительных противоречий, что, однако, не отменяет объективности и неизбежности самого их существования. Полем, на котором разворачивается этот вечный «сюжет» жизни как ключевой миф русской истории, стала российская действительность 1860-х гг. Философская умозрительность в романе справедливо обретает художественную плоть образа, а потому живую и понятную для читательского восприятия доступность. При этом в центре внимания писателя оказывается человек Нового времени – его существование в мире представляет своего рода материю, которая пронизана токами притяжения и отталкивания.

В романе «Отцы и дети» Тургенев обнаруживает механизмы противоречий и сцеплений внутри тех связей-отношений, которые возникают у одного человека – с другим человеком, с его родными и близкими, с обществом, с социальной средой, с природой, с са-

мим собой, а на вершине этой парадигмы и с Богом. Тут на всех уровнях будут действовать силы «разъединяющие» и «соединяющие». В целом картина мира, представленная в романе «Отцы и дети», фиксирует диалектику жизни, постоянные и неизбежные разъединения и соединения, что художественно выражено жестами *встреч* (объятия, рукопожатия, поцелуи и т.п.) и *не встреч* (нежелание обнять другого, поджать руку, поцеловать и т.п.). Эта диалектичность лежит в основе композиционной организации как романа в целом, так отдельных его сцен, в немалой степени она формирует у Тургенева и структуру романного образа.

В романе Тургенева подобных жестов – встреч (соединения) и не встреч (разъединения) много. В их рамках можно описать взаимоотношения Базарова и Фенечки, Базарова и Одинцовой, Аркадия и Кати, Николая Петровича и Фенечки, Павла Петровича и Фенечки, Павла Петровича и княгини Р. и др. Но ведущим во многих парах будет ситуация «отцов и детей», поскольку в роли первых могут выступать как реальные родители, так и те персонажи, которые самостоятельно возлагают на себя такую функцию-ответственность (Анна Сергеевна Одинцова по отношению к своей сестре Кате), или же чье «отцовство» или «сыновство» есть знак принадлежности к разным поколениям или мировоззрениям.

В тургеневском романе немало сцен, где родители встречают своих детей, причем делают они это чаще, чем провожают. Это едва ли не закономерность – сильная позиция *встреч*.

Роман открывается встречей отца Николая Петровича Кирсанова со своим сыном Аркадием, заканчивается – тоже «встречей»: родители Базарова приходят на могилу к сыну. Они молятся о нем и заботятся о его жизни посмертной. Такая зеркальность композиционного решения, конечно, не случайна, она свидетельствует о особой значимости позиции встречи / схождения в изображенной Тургеневым диалектике жизни.

Однако даже ситуация встречи таит в себе элементы расхождений и противоречий. Ожидающий Аркадия отец, Николай Петрович, кажется «встревоженнее своего сына», «робеет» и «теряется» перед ним, и не только потому, что долго его не видел или в чем-то виноват (7, 11), просто подспудно возникает какая-то дистанция. А сын чувствует «снисходительную нежность к доброму и мягкому отцу», смешанную «с ощущением какого-то тайного превосходства» (7, 15). Очевиден некий разлад внутри одной конкретной семьи. Однако при

первой встрече, что символично, отец сразу горячо обнимает и целует сына: «– Аркаша! Аркаша! – закричал Кирсанов, и побежал, и замахал руками... Несколько мгновений спустя его губы уже прильнули к безбородой, запыленной и загорелой щеке молодого кандидата» (7, 10). И сын, в свою очередь, не отмахнулся от отца, хотя и испытывал некоторую неловкость ввиду присутствия Базарова, но «весело» ответил «на отцовские ласки». Базарову Николай Петрович «крепко стиснул его обнаженную красную руку, которую тот не сразу ему подал» (7, 11). И это, безусловно, настораживающий знак разъединения и отдаленности молодого поколения от отцов. Таким образом, начальный эпизод романа – встреча Николая Петровича с сыном и с его другом – пронизана разнонаправленными силами: есть место разладу и соединению.

Разъединение дает о себе знать в отношениях между представителем отцов Павлом Петровичем Кирсановым и Базаровым. Однако динамика общения героев с очевидностью выстраивается от памятного нерукопожатия при первой встрече – «Павел Петрович слегка наклонил свой гибкий стан и слегка улыбнулся, но руки не подал и даже положил ее обратно в карман» (7, 19) – до сложного для обоих рукопожатия в конце: «Узнав об отъезде Базарова, Павел Петрович пожелал его видеть и пожал ему руку». И пусть этот жест расценивается Базаровым как желание со стороны Павла Петровича «повеликодушничать», хотя на самом деле он остается «холоден как лед» (7, 149), тем не менее какая-то непреодолимая ранее граница в итоге оказывается преодолена.

В этой связи показательной может быть и сама дуэль между Базаровым и Карсановым-старшим – как знак крайней, кульминационной точки разлада, когда противники стоят друг напротив друга, но при этом сходятся / соединяются в поединке. Символически любая дуэль обнаруживает диалектику крайней разобщенности, полного разрыва, вплоть до сознательного желания дуэлянтами принять скорую смерть или убить своего врага, но в то же время подразумевает сближение[2] и даже примирение (одна из обязанностей секундантов – предложить противникам мир до поединка). Но в русской литературной традиции редко какая дуэль заканчивалась миром, во всяком случае, до тургеневских «Отцов и детей». У самого писателя есть повесть «Бретёр» (1847), в которой не подразумевалось примирения как высшего исхода. Все как раз закономерно двигалось к катастрофе – и ею закончилось: герой повести,

бретёр Лучков, воспринимается читателем не просто как человек бездушный и ограниченный, но и как прямой убийца своего друга, милого и доброго Кистера.

В «Отцах и детях» ситуация развивается иначе. Уже тот факт, что Павлу Петровичу приходит в голову мысль вызвать на дуэль Базарова, свидетельствует о желании представителей отцов начать оценивать свои с детьми взаимоотношения в одной системе координат. И тут даже не очень важно, дворянин Базаров или нет, хотя последние исследования убедительно доказывают его дворянство[3], а значит и правомерность со стороны Кирсанова-старшего вызова на дуэль противника, равного себе по социальному статусу. Изначально читателю трудно предположить, что герои сойдутся в поединке, поскольку для времени, когда разворачивается романное действие, сама дуэль представляется чем-то архаическим. Но тем не менее они сходятся – вот одно из парадоксальных свидетельств действия сил соединения, которые проявляются в этой дуэли. Примечательно также, что Базаров как теоретик противоречит себе как практику во взгляде на дуэль и принимает вызов Павла Петровича даже несмотря на то, что умозрительно считает ее «нелепостью», то есть он понимает и отчасти принимает мотивацию своего соперника. Причина поединка не так однозначна, как об этом говорит Павел Петрович Базарову: «Вы, на мой вкус, здесь лишний; я вас терпеть не могу, я вас презираю, и если вам этого не довольно...» (7, 140), поскольку тут еще замешена Фенечка, а глубинно и память о княгине Р. Однако констатация Павлом Петровичем своей крайней ненависти к Базарову, но желание при этом поставить своего противника на одну планку с собой – сигнал, говорящий о сближении, поскольку уравнивает этих «антиподов» у барьера. Даже выстрел и ранение не означают разрыва, но оказываются чреваты расположением, участием недавних противников друг в друге, о чем говорит врачебная помощь Базарова раненому Кирсанову. В итоге дуэль заканчивается милосердным жестом со стороны Базарова, который был оценен Павлом Петровичем, и финальным рукопожатием обоих. Да и в целом эти два героя, как неоднократно и убедительно писали исследователи, не столько далеки, сколько близки типологически[4]. Удивительный пример единства крайностей и соединения, казалось бы, непримиримых характеров.

Встречают и провожают своего сына старички Базаровы – такие незатейливые, что читателю подчас может показаться стран-

ным, как у таких простых родителей может быть такой непростой сын. Уж скорее на ту роль подходит бездетный Павел Петрович, поскольку типологически, как уже отмечалось, эти масштабные герои родственны. Но глубокая соединенность родителей с сыном, вроде бы на первый взгляд и не очень близких друг другу, дает о себе знать при первом их свидании после долгой разлуки. Это происходит, несмотря на доводы народной мудрости, к которым прибегает Арина Власьевна, уверяющая себя и супруга в том, что «сын – отрезанный ломоть», что он как «сокол: захотел – прилетел, захотел – улетел» (7, 128).

Эмоциональное состояние отца Базарова при встрече с сыном передано значимой деталью: «чубук так и прыгал у него между пальцами». Отец не может преодолеть свое естественное родительское желание обнять сына, хотя и говорит об этом не без иронии и смущения: «Ну, вылезай, вылезай, почеломкаемся» (7, 106). Материнская любовь Арины Власьевны также выражается естественным объятием: «“Енюшка, Енюша”, – раздался трепещущий женский голос. Дверь распахнулась, и на пороге показалась кругленькая, низенькая старушка в белом чепце и короткой пестрой кофточке. Она ахнула, пошатнулась и наверно бы упала, если бы Базаров не поддержал ее. Пухлые ее ручки мгновенно обвились вокруг его шеи, голова прижалась к его груди, и всё замолкло. Только слышались ее прерывистые всхлипыванья» (7, 106. Курсив наш. – И. Б.).

Вот это движение к сыну, даже несмотря на его внешнюю холодность и какую-то разобщенность с родителями – ему неуютно дома, все время хочется из него уехать, он не понимает их жизни: «они вот, мои родители то есть, заняты и не беспокоятся о собственном ничтожестве, оно им не смердит... а я... я чувствую только скуку да злость» (7, 119) – возможно, изначально предопределяет его небесследное, если так можно сказать, исчезновение. Он и в смерти не уходит в пустоту, а в «жизнь бесконечную» (7, 188) во многом потому, что его родители своей любовью и слезами отмолят его у пустозвенящей вечности. Да и сам Базаров едва ли не исключительно внешне только разъединен с ними. Его изначальная эмоциональная скупость по отношению к родителям оборачивается щемящей любовью и заботой в крайней (эсхатологической) для всех ситуации встречи со смертью, которая и обнажает истинное положение дел. О матери он скажет: «Бедная! Кого-то она будет кормить теперь своим удивительным борщом?» – и попросит, что-

бы Арина Власьевна причесала его волосы и поцелует у нее руку (7, 178, 179). Это – очевидный жест движения сына к отцам в широком смысле слова, жест соединения. К просьбам отца о причащении Базаров отнесется на удивление бережно, хотя как нигилист он отрицает «всё», то есть и существование Бога. Он не отказывается, но лишь откладывает скорбный обряд. Да и в целом знаменитый диалог между старшим и младшим Базаровыми: «…сын мой, дорогой мой, милый сын! … – Что, мой отец?» (7, 180), – напоминает читателю о высшем соединении Отца и Сына[5] и о неизбежной Голгофе последнего, что открыла миру любовь Отца, которой он возлюбил Сына и всех своих чад[6].

Предшествующий «Отцам и детям» роман «Накануне» начинается с беседы двух молодых людей о «разъединяющих» и «соединяющих словах». К числу последних относятся: «искусство, родина, наука, свобода, справедливость». И любовь. Правда, любовь способна и разъединять, когда она соприродна наслаждению, но и соединять, когда в ней есть жертвенность и желание «поставить себя номером вторым». Однако это умозрительное разделение двух крайних начал любви, по верному замечанию художника Шубина, плохо уживается в русском человеке. Сам он не хочет думать о соединяющей «любви-жертве» и жаждет только «любви-наслаждения». Первое, как скажет он, «хорошо для немцев» (6, 167). Однако Тургенева-художника интересует и то, и другое, и возможность их высшего синтеза.

В «Отцах и детях» силы разъединения и соединения, что организуют человеческое пространство и связи человека с миром, наиболее полно и явственно обнаруживаются именно в любви. Любовь оказывается той энергией отталкивания и сближения, что порождает любое развитие и уберегает от разрушения. В любви неизбежно дает о себе знать ее хрупкость, онтологическая временность, стихийность, трагическая неизбежность разъединения любящих – таковы синонимичные истории любви Павла Петровича Кирсанова и княгини Р., Базарова и Одинцовой. Внутренний разлад сил разъединения сказывается и в отношениях Аркадия и Кати, Николая Петровича и Фенечки, даже старичков Базаровых. Но на этом все не замыкается, поскольку разъединение у Тургенева в «Отцах и детях» всегда чревато единением и гармонией. Причем не гармонией бездушной, молчаливой и безучастной к человеку природы, как, например, в «Записках охотника» или в «Поездке в Полесье», но

гармонией самой человеческой жизни, в основе которой лежат токи всегда разъединяющей, но и всегда соединяющей любви.

Многогранная и многокрасочная жизненная ткань человека и человечества в целом потому оказывается прочной, что в ней существует энергия разделяющих и непременно соединяющих сил любви. Действие ее – отталкивание и притяжение – ощутимо во всех сферах человеческого бытия: от любви между мужчиной и женщиной до внутрисемейных и даже общественных отношений. Поэтому не так уж неразрешим сам конфликт между дворянами и разночинцами, например, или «нигилистами» и «гегелистами», как скажет о своих сверстниках Павел Петрович. Особенно диалектичность любви и ее разделяюще-соединяющее поле дает о себе знать в отношениях между отцами и детьми.

Сама формула-название романа, в которой исследователи усматривают мифологему «отца и сына»[7], читателем обязательно ощущается как противостояние поколений (на одном полюсе отцы, на другом – дети), но и как их соединение, восходящее в своей высшей точке к единению Отца и Сына[8].

То есть логика отношений отцов и детей, даже в случае если они отрицают друг друга, все равно сказывается любовью, в которой есть место и непониманию, и противоречиям, но и пониманию и примирению. При этом тургеневский роман в целом свидетельствует о том, что большая ответственность для осуществления встречи двух поколений ложится на отцов. Они в большей мере, чем дети, ответственны за понимание и согласие. Можно сказать, что в «Отцах и детях» был художественно развернут «сюжет» прощального монолога Лаврецкого, в котором он не только подводил итог своей «бесполезной жизни» и приветствовал «одинокую старость», но и благословлял молодое поколение: «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, – думал он, и не было горечи в его думах, – жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака; мы хлопотали о том, как бы уцелеть – и сколько из нас не уцелело! – а вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами» (6, 158). Благословение отцов нужно детям – оно залог их будущего; молитва о детях – основа их и всеобщего спасения. «Отцы» должны принимать детей, отрицателей, нигилистов, даже если те «грубы», «бессердечны», «безжалостно сухи» и «резки». Несмотря на все эти недостатки и вопреки

им, как полагал Тургенев, читатель «должен полюбить» и представителя детей Базарова. Об этом он дважды в апреле 1862 г. писал К.К. Случевскому и А.И. Герцену, с разницей всего в два дня. А вину, в случае если читатель (вариация «отцов») не полюбит его героя, Тургенев оставлял за собой: значит «я виноват и не достиг своей цели», «не сумел сладить с избранным мною типом» (Письма, 5, 59, 50).

Это чувство читательской любви к герою – и, надо предположить, что и писательской, поскольку Тургенев высказывался об этом прямо, хотя и не без иронии: «чувствовал к нему “влечение, род недуга”» (Письма, 5, 50), – предполагает неприятие вышеперечисленных черт: грубости, резкости и проч., но одновременно и приятие через них «страстного, грешного, бунтующего», «великого сердца», которое увидел в Базарове, например, Ф.М. Достоевский[9].

Итак, любовь к Базарову, этому отрицателю всего и потому вроде бы человеку, настроенному на разрушение и разъединение, эта любовь к герою, которая в итоге должна захватить читателя, в финале романа объединяет многих, если не сказать всех. Как акт милосердия и жертвенного сострадания можно расценить приезд Анны Сергеевны Одинцовой к умирающему Базарову; в память о Базарове поднимают свои бокалы Катя и Аркадий; о высшем значении отцовской любви свидетельствуют слезы и молитвы родителей Базарова на могиле сына. И на самом деле едва ли не все персонажи романа меняются ввиду того, что в их жизни была встреча с Базаровым.

Тут не столько побеждает жизнь, возвышаясь своим величием и мощью над человеком и всем человеческим, как полагал Н.Н. Страхов – «как бы то ни было, Базаров все-таки побежден; побежден не лицами и не случайностями жизни, но самою идеею этой жизни»[10], – сколько именно человеческие *отечески-сыновние связи*, которые обусловлены Богоподобной природой человека[11]. Поэтому «Отцы и дети» – это не повествование о бессмысленном бунте личности против природного порядка вещей, или о вызове обществу, в котором тесно существовать, и даже не художественное изучение вечного дуализма жизни, заключающего в себе что-то непоправимо катастрофическое. И уж тем более это книга не об исключительно трагической стороне жизни.

«Отцы и дети» – это роман о любви как о первооснове бытия, где в самом разъединении и трагическом одиночестве человека ска-

зывается высшая гармония личности и ее единство со всеми, со всем – и всегда. Это роман о соединении разнородного пространства человеческого мира в единое целое, о красоте человеческих отношений, причем независимо от личностного масштаба того, кто любит. Любовь в этом романе коснулась всех, у любви нет иерархий и нет предпочтений. И потому даже герои маленького человеческого содержания вовлечены в этот общий «текст» человеческой любви с ее Богоприродными истоками. Тут мы решительно не согласимся с тем, что «уровни человечности»[12], которым соответствуют разные персонажи тургеневских романов, в том числе «Отцов и детей», проводят между ними непреодолимые границы. Трудно согласиться и с утверждением современного исследователя о том, что «в системе персонажей произведения хозяева Марьина, Никольского и старики Базаровы в свой черед объединяются в группу, не социально, а психологически и нравственно, т. е. на собственно человеческом уровне, объективно противостоящую Базарову и Павлу Кирсанову» и что «в <…> конечной группировке действующих лиц “Отцов и детей” отразился и воплотился <…> “философский конфликт тургеневского творчества: противостояние “обоготворенной” личности <...> безликому, всеобщему целому”»[13].

Нет, иерархичность персонажей «Отцов и детей» – явление скорее типологическое, чем ценностное в художественном мире Тургенева. Не случайно писатель понимает, а значит и принимает в романе любого, кого коснулся отсвет любви. Как он когда-то писал о Маргарите из «Фауста» Гете, что она, благодаря любви и страданию, оказывается много «выше» и значительней мудреца Фауста (1, 214), так и в его романе все персонажи, независимо от их личностного масштаба, равны, потому что любят. Не случайно даже тот вариант семейного союза и любовного чувства, которые воплотились в истории Фенечки и Николая Петровича, Тургенев не стал освещать саркастически и подчеркивать в нем приметы пошлости, как когда-то он сделал в поэме «Параша» в подобном случае. Теперь его современная Гретхен – состоявшаяся молодая мать, и именно поэтому «права» (7, 42) и, продолжили бы мы, «обоговорена». Фенечка-Гретхен не погибает сама и не становится причиной смерти близких и своего ребенка – она мать, жена и излучает жизнь. Едва ли можно упрекнуть в «безликости» и родителей Базарова. И пусть они не умудрены во многих знаниях, личностный масштаб их в полной мере явлен в той поистине отеческой

и материнской преданной любви к сыну, которая разлита в эпилоге. В итоге все персонажи, несмотря на разномасштабность, оказываются родственны и равны, потому что они, каждый в своей мере и в своей доле, любит и соединяет себя с миром любовью. Даже Анна Сергеевна Одинцова, которая, по ироническому замечанию повествователя, возможно, «доживется» до любви со своим новым супругом, на самом деле уже открыла в себе грань этого чувства. Именно так стоит расценивать тот милосердный ее поступок, когда она, несмотря на опасность заразиться, приходит проститься с Базаровым, целует его в знак вечного прощения и прощания и подает стакан воды, обнаруживая тем самым в себе «великое сердце»[14].

* * *

Картина мира, представленная в «Отцах и детях», в полной мере отражает драматизм мироустройства, но обнаруживает в неизменной противоречивости и борьбе разнородных начал не неизбежную катастрофичность, но высший синтез гармонии. В основе гармонизации мира, когда из хаоса всех противоречий собирается космос содружества всего и вся, лежит не «возвышающая нас романтика естественно-природных влечений», связанная с «волей к жизни» или «романтика чувства», как полагала Г.Б. Курляндская[15], и тем более не императив нравственного долженствования, источником которого является рациональность, но сама природа человеческого сердца и та любовь, что в разной мере открыта каждому. Диалектика жизненных противоречий синтезируется любовью, в основе которой лежит отеческая – в широком смысле этого слова – забота, попечение о детях, молитва за них и благословление, невзирая на то, плохи они или хороши. Но и дети в итоге испытывают отеческую и сыновнюю (в их неизменном единстве) любовь к родителям, к отечеству и дому[16]. В этом и заключается мифологический, а значит неизменно возрождающийся, сюжет человеческого бытия, который Тургенев передал своим современникам и потомкам. И мы потому во многом с таким непреходящим интересом читаем этот роман, проецируем события, которые в нем разворачиваются, на свою жизнь, что находим в нем не констатацию неизбежной трагедии, в которой «обе стороны до известной степени

правы» (Письма, 4, 346) или рассказ о гибели титана, но спасительный сюжет о некатастрофическом разрешении крайних противоречий, о возможной гармонизации человеческого мира через «соединительное слово» любви.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1978–1986. Письма: В 18 т. М.: Наука, 1982 – издание продолжается. Ссылки на сочинения и письма Тургенева приводятся в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы.

2. «“Теперь сходитесь”. / Хладнокровно, / Еще не целя, два врага / Походкой твердой, тихо, ровно / Четыре перешли шага»: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5 Евгений Онегин. Драматические произведения / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). 4-е изд. Л.: Наука, 1978. С. 114. В этом отрывке из «Евгения Онегина» само сближение дуэлянтов означает одновременно противоположную крайность – желание убить соперника, отсюда холодность и видимое равнодушие. Очевидны единство и борьба двух противоречивых начал.

3. Кормилов С.И. Базаров – не разночинец! // И.С. Тургенев: русская и национальные литературы: Материалы межд. научно-практич. конференции 26–28 окт. 2013 г. Ереван: Лусабац, 2013. С. 389–400.

4. Ср. наблюдения В.А. Недзвецкого, высказанные им в ряде последних работ по истории русской литературы 40–60-х гг. XIX века, «курсах лекций» и статьях о Тургеневе: «И тут обнаружилось, что непримиримость миропонимания Павла Кирсанова и Базарова («Впрочем, – заявлял перед поединком первый из них, – мы друг друга понять не можем; я по крайней мере не имею чести вас понимать») не мешает им сближаться и объединяться психологически – в качестве *личностей*»; «О прошлом вспоминать незачем», – считает со своей стороны и Базаров, как бы констатируя этим объективное типологическое сродство с Кирсановым-старшим, которое выявилось былым оппонентам в результате дуэли»; «Так центральные мужские персонажи “Отцов и детей”, противники-антиподы в пределах конфликта преходящего, оказывались – с завершением их коллизии с мирозданием – людьми, в сущности, наиболее друг другу близкими – собратьями по судьбе»: Недзвецкий В.А. И.С. Тургенев: Логика Творчества и менталитет героя: Курс лекций. М.: Мос. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова; Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. академия, 2008. С. 110, 111.

5. «… и никто не знает Сына, кроме Отца; и Отца не знает никто, кроме Сына…» (Матф., II: 27).

6. «И Я открыл им имя твое и открою, да любовь, которую ы возлюбил меня, в них будет, и Я в них» (Иоан., XVII: 26) – из Гефсиманской молитвы Христа, когда он напрямую обращается к Отцу.

7. Ср. размышление Е.Ю. Полтавец: «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 фор-

мула даже шире “эдипального” смысла смены поколений, 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…»: Полтавец Е.Ю. «Отец» и «дети» в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»: к вопросу о смысле названия // Тургеневские чтения. Вып. 4. М.: Русский путь, 2009. С. 60.

8. Другая трактовка, о вероятной полемике романа с идеей единосущности Отца и Сына, закрепленной в Символе веры, представлена в работе: Полтавец Е.Ю. «Отец» и «дети» в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»: к вопросу о смысле названия // Тургеневские чтения. Вып. 4. М: Русский путь, 2009. С. 70–71.

9. О восприятии Ф.М. Достоевским романа «Отцы и дети» см.: Батюто А.И. Признаки великого сердца: К истории восприятия Достоевским романа «Отцы и дети» // Батюто А.И. Избранные труды. СПб.: Нестор-История, 2004. С. 85–104.

10. Под жизнью, стоящей выше тургеневского Базарова, Н.Н. Страхов понимал «обаяние природы, прелесть искусства, женскую любовь, любовь семейную, любовь родительскую, даже религию»: Страхов Н.Н. И.С. Тургенев. «Отцы и дети» // Критика 60-х гг. XIX века / Сост., вступит. ст., преамбулы и примеч. Л.И. Соболева. М.: Издательство «Астрель»; Издательство «АСТ», 2003 // http://az.lib.ru/s/strahow_n_n/text_0050.shtml (19.07.16).

11. См.: Курляндская Г.Б. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»: согласие поколений // Спасский вестник. Вып. 14. 2007. С. 6–18.

12. Об иерархичности персонажей в текстах Тургенева и их соответствии разным «уровням человечности» см.: Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1975.

13. Недзвецкий В.А. И.С. Тургенев: Логика Творчества и менталитет героя: Курс лекций. М.: Мос. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова; Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. академия, 2008. С. 114.

14. См.: Беляева И.А. «Оставь герою сердце»: по поводу одной пушкинской реминисценции в «Отцах и детях» Тургенева // Тургеневские чтения. Вып. 4. Москва: Русский путь, 2009. С. 96–98.

15. Курляндская Г.Б. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»: согласие поколений // Спасский вестник. Вып. 14. 2007. С. 9. Концепция Г.Б. Курляндской, изложенная в одной из ее последних работ о Тургеневе, представляется наиболее близкой к нашей точке зрения. Ученый пишет: «…“отцы” и “дети” имеют отношение к одному и тому же источнику – своему божественному происхождению – и те и другие созданы по образу и подобию Божьему. Через красоту чувств они приобщаются к “вечному” и смиряются. Согласие поколений определяется их общей метафизической природой»: Там же. С. 18. Однако эти в целом справедливые выводы требуют уточнений. Действительно, Богоприродность человека глубинно лежит в основе единства мира, но не менее важно увидеть в тургеневском романе живую

конкретику человеческих отношений внутри социума и распространяющуюся за его пределы, которая проявляется в отечески-сыновней любви человека (как потребности его сердца) – к миру, ко всему, с чем он соприкасается.

16. В этой связи примечательно само посвящение романа «Отцы и дети» памяти Виссариона Григорьевича Белинского, которого Тургенев считал своим *отцом* на ниве эстетической и всегда относился к нему с сыновней любовью.

Сведения об авторе

Беляева Ирина Анатольевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы МГПУ, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова. Круг интересов: русская литература, творчество И.С. Тургенева

Belyaeva Irina Anatolievna, Doctor of Philology, Professor of Moscow state University, Professor, Department of Russian literature of Moscow state pedagogical University.

The range of interests: Russian literature, the works of Turgenev.

А.Ф. Кофман
Москва (Россия)
ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

«ОТЦЫ И ДЕТИ» КАК ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН

Аннотация
Для понимания философского смысла романа первостепенную значимость имеют художественные пространственные координаты «верх / низ». Именно их интерпретация объясняет, почему из четырех главных героев романа двое находят счастье в лоне семьи, а двое обречены на физическую или духовную смерть. Анализируя с этой позиции образы главных героев, автор статьи показывает, что Базаров поместил себя в низовую стихию и отвергает "верх", тогда как его оппонент, Павел Кирсанов утверждает обратную картину мира, в которой единственным ценностным ориентиром является «верх». Сходство же между этими персонажами состоит в том, что оба они противопоставили «верх» и «низ», и каждый решительно предпочел одно и отверг другое – и потому они оказываются нежизнеспособны, мертвы. Иначе сложились судьбы тех героев, которые сумели совместить в душе и в жизненных установках два бытийственных начала – небесное и земное, духовное и плотское, утилитарное и возвышенное: они смогли снять противоречия и стать счастливыми. И не случайно рядом с этими героями постоянно возникает образ птицы. Птица – символ единения «верха» и «низа»: она умеет летать, способна высоко взмыть в небо, но при этом гнездо она вьет на земле или на деревьях, произрастающих из земли.
Ключевые слова: верх, низ, счастье, природа, пейзаж, птица.

"FATHERS AND SONS" AS A PHILOSOPHICAL NOVEL

For understanding of philosophical meaning of the novel artistic coordinates of the "Up and Down" are very important. This interpretation explains why from the four main characters of the novel the two will be happy with their families, and the other two are bound to the physical or spiritual death.
Analyzing from this Up and Down opposition the last two characters, A.Kofman shows that in the image of world of Evgeny Bazarov and Pavel Kirsanov the top and the bottom are strongly opposed. But Evgeny Bazarov puts himself on the bottom of the system and rejects of the top, while his opponent, Pavel Kirsanov demonstrates the opposite position where the top elements are the only valuable ones. The similarity between the characters is in this opposition as well as in their strong preference of one part and total rejection of the other one. It brings to death both of them because they are not viable.

Ожесточенная общественная полемика, вспыхнувшая сразу же после выхода в свет романа «Отцы и дети» (1862), сама по себе показала, насколько русский читатель, даже искушенный, еще не был готов к адекватному восприятию подлинно глубокой литературы, которая создает многоуровневые художественные конфликты и глубокие, фактически неисчерпаемые смысловые пласты, и потому требует от читателя вдумчивого прочтения текста и размышления. Несмотря на то, что блестящие образцы подобной литературы уже были явлены в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя, в основной своей массе русские читатели, воспитанные на дидактической литературе, полагали, будто художественное произведение может выражать лишь одну идею, исключающую противоположную, будто писатель должен придерживаться какой-то одной точки зрения и не может придерживаться разных, либо смотреть поверх точек зрений своих героев.

В случае с Тургеневым эта наивная установка нашла выражение в вопросе, поставленном ребром: за кого и против кого выступает автор? Кому из героев-антагонистов он симпатизирует: Павлу Кирсанову или Евгению Базарову? Будь писатель вполне определен в своих симпатиях и антипатиях, не возникла бы полемика, и он получил бы вдвое меньше претензий. На самом деле, как будет показано ниже, вопрос «за» или «против» перед Тургеневым вообще не стоял, он писал совершенно о другом, но читатели того времени этого не поняли. Традиционалисты, консерваторы набросились на писателя с обвинениями в том, что он, дескать, поддался новомодным идеологическим поветриям, восславил своего героя – нигилиста, материалиста – и его устами попрал незыблемые ценности морали, этики и культуры. Вместе с тем представители противоположного идеологического лагеря – либералы, нигилисты, материалисты, прогрессисты, воплощенные в образе Базарова, – усмотрели в этом герое карикатуру, злобный пасквиль на себя самих и обвинили Тургенева в консерватизме и мракобесии. Страсти достигли такого накала, и столько оскорблений и обвинений сыпалось на Тургенева со всех сторон, что, смертельно разобиженный, он заявил, что навсегда покидает Россию и порывает с литературой. Первое обещание он выполнил – поселился во Франции и вернулся на родину лишь раз и на очень короткий срок; а второго обещания, слава Богу, не выполнил.

Обида Тургенева, помимо прочего, диктовалась тем, что читатели не поняли, не смогли понять авторского замысла, сокрытого за

идеологическими спорами героев. А не смогли понять прежде всего по причине сложной жанровой природы романа.

Следует подчеркнуть, что уже на заре рождения романа Нового времени, в «Дон Кихоте» Сервантеса, начинается смешение жанров, а в высокой литературе 19 века уже трудно найти чистые жанрово однородные образцы романа. Вместе с тем в большинстве романов той поры один или несколько жанровых признаков доминируют, определяя его жанровую природу, тогда как другие остаются побочными. Особенность же романа Тургенева состоит не в жанровой многослойности, а в том, что все его жанровые ипостаси равнозначны, в них нет главных и второстепенных. Его жанровые ипостаси таковы: это роман семейный, интеллектуальный, социальный, психологический и философский. Каждому жанру соответствует свой художественный конфликт со своим типом разрешения, эти конфликты как бы стянуты в тугой узел и воссоединяются в лоне философского конфликта, проясняющего главную идею романа.

В «школьном» прочтении романа Тургенева доминирует такое мнение, будто семейный конфликт играет в нем второстепенную роль по сравнению с интеллектуальным. Это глубокое заблуждение. Мало того, что этот конфликт вынесен в заглавие романа, он, как будет показано в дальнейшем, принципиально важен для понимания философской идеи романа. К тому же следует учитывать, что русская литература испытывала обостренное внимание к «делам семейным», для нее семья – индикатор социальных отношений, и потому неблагополучие семьи – это не столько частный сюжет, сколько показатель неблагополучной общественной атмосферы.

Особенность творчества Тургенева состоит в том, что в его произведениях сочетаются три плана. Первый – частное, злободневное, бытовое, конкретика характеров и обстоятельств; второй – план архетипического: в характерах проступают неизменные свойства человеческой натуры, а в обстоятельствах – вечные сюжеты и конфликты; наконец, третий – план космического, извечного, к каковому относятся жизнь, смерть и природа. Вот и в этом романе семейный конфликт изначально приобретает архетипический характер, представляясь извечным конфликтом поколений, о чем ясно говорит заглавие романа. Суть конфликта состоит в том, что каждое новое поколение вырабатывает свою систему ценностей, в чем-то или радикально отрицающую опыт предшествующего поколения, и

на этой почве возникает взаимонепонимание, а то и настоящий разрыв между старшими и их отпрысками.

В противостоянии поколений ясно вырисовываются две сюжетных линии и соответственно, два типа разрешения конфликта. В сюжетной линии Базарова конфликт не находит разрешения: здесь идеологический компромисс невозможен, что подчеркивает и смерть героя, которая уже навсегда, физически отделила его от оппонентов, в том числе от родителей. Напротив, сюжетная линия Аркадия и его отца находит гармоническое разрешение: их идеологические противоречия сглаживаются до полного исчезновения, а гармонизация конфликта происходит в лоне любви, через создание семьи (оба, Аркадий и его отец, женятся). Зададимся вопросом: почему в одном случае конфликт оказывается неразрешим, а в другом решается? Понятно, что это обусловлено какими-то важными свойствами характеров героев. Рассуждения о бескомпромиссности Базарова и о мягкости, если не о слабоволии Аркадия нас решительно не могут удовлетворить в силу их поверхностности и тенденциозности. Ответ на этот вопрос сможет прояснить лишь анализ философского конфликта романа.

Для понимания сущности этого конфликта, на наш взгляд, первостепенную значимость имеют художественные пространственные координаты «верх / низ». Именно эти пространственные образы и придают стройность и завершенность всей идейно-художественной конструкции романа.

Но здесь необходимо сделать отступление и по необходимости бегло очертить некоторые смысловые поля дихотомии «верх / низ» и варианты решения этой оппозиции.

Из всех пространственных координат оппозиция «верх / низ» безусловно является важнейшей для человеческого сознания. Эта значимость определилась еще на заре развития культуры, ведь мифологическая картина мира чаще всего выстраивается по вертикали – миры подземные, земной и небесные. Наконец, можно утверждать, что это координата культурологическая, поскольку принципиальные различия в трактовке данной оппозиции никогда не будут частностями, – как правило, они соотносятся с типом культуры в самом широком смысле или с типом художественного сознания. Например, в буддизме «верх» и «низ» не противопоставлены друг другу, они вообще не столь существенны для выстраивания картины мира, что является одной из важнейших характеристик этой религии.

В европейской античной и иудео-христианской традиции установилась вполне определенная и очень оценочная трактовка дихотомии «верх / низ»: «верх» мыслится как позитивное начало, а «низ» приобретает негативное значение. С античных времен боги обитали на Олимпе, а в подземелье располагалась обитель мертвых. Божественная истина обреталась или изрекалась на возвышении – вспомним Моисея на горе Синай или Нагорную проповедь. Христианство еще сильнее противопоставило «верх» и «низ», спроецировав эту оппозицию на человека (душа – тело), этику (поступки возвышенные и низменные), эрос (любовь духовная – плотская). Понятие «земное» в оппозиции к «небесному» содержит в себе ряд негативных значений, ассоциируясь с началом плотским, греховным, низменным, темным, печальным, инфернальным. «Небо» («верх») по традиции мыслится как сфера божественного, духовного, разумного, как источник истины, света, благодати. Соответственно, в категориях «верх / низ» человек осмысляет свою значимость, свой жизненный путь (отсюда понятия «возвышение» или «падение»); и процесс самосовершенствования человека представляется в образах отрыва от земли, роста, полета. Аксиология «верха» и «низа» получила бесконечное множество отражений в художественной литературе. Не стоит говорить о прямых характеристиках, эпитетах, образах; но всегда имеет смысл обращать внимание на детали – будь то взгляд героя вверх, когда в душе его проносится строй возвышенных мыслей, или вниз, когда он стыдится или замышляет что-то недоброе; будь то поза мудреца, мечтателя – лежа спиной на земле (то есть, отвернувшись, отрешившись от земного), смотреть в небо; будь то сравнения героя с представителями животного мира: всегда негативные, если герой сравнивается с пресмыкающимся и позитивные при сравнении с птицей, но только с летающей птицей (вспомним «Песнь о буревестнике» Горького, где символу революции, буревестнику, противопоставлен мещанин, «глупый пингвин», который «робко прячет тело жирное в утесах»).

Можно сказать, что традиционная европейская аксиология «верха» и «низа» нормативна – и тем резче на ее фоне выступают различного рода отклонения, которые почти всегда полнятся особым смыслом.

В XX в. в теллуристической и авангардистской литературе обозначился мощный противоток сложившейся аксиологии «верха» и «низа». Эта тенденция к радикальному переосмыслению традици-

онной оппозиции сложилась под влиянием различных факторов, прежде всего в результате глубочайшего духовного кризиса, охватившего Западную Европу после Первой мировой войны, повлекшей за собой разочарование в ценностях западной цивилизации. В формировании этой тенденции значительную роль сыграли богоборческая философия Ницше, психоанализ Фрейда, культурология Шпенглера, пантеизм П. Тейара де Шардена и мистический теллуризм Г. Кейзерлинга. Традиционную аксиологию «верха» и «низа» подрывали такие установки и мотивы, как радикальная переоценка ценностей западной цивилизации, стремление приникнуть к первоматерии жизни и погрузиться в эпоху сотворения, восприятие земли как источника витальной энергии человека и нации, обостренное ощущение всего первозданного, праисторического в окружающем мире, демонстрация силы инстинкта, подсознательного и относительности, подчас иллюзорности власти разума, апология инстинктивного иррационального начала в человеке и в народе, критика рационализма и эмпиризма, противопоставление восточных и американских культур западноевропейской не в пользу последней и др.

Эти мотивы восприняла и акцентировала теллурическая проза (Дж. Конрад, Д. Лоуренс, К. Гамсун; особенно мощно она проявилась в латиноамериканской литературе). Художественный образ пространства в теллурической прозе выстраивается на базе переосмысленной, как бы «перевернутой» христианской дихотомии «верх – низ» («небесное – земное»). «Верх» для художника становится либо несуществен, либо враждебен, поскольку он противопоставлен земле, ассоциирован с современной цивилизацией западноевропейского типа, христианством, рационализмом. В этой картине мира все истинное, ценностное, подлинное тяготеет к «низу» – к земле. Художественный образ пространства разворачивается на земной поверхности и в подземных глубинах, откуда истекает ток мощных первородных сил. Земное пространство оказывает магическое воздействие на героя: оно его «зовет», «манит», формирует его характер, оно способно его «околдовать» и свести с ума. Все природные реалии обладают своими «голосами» и умеют сообщить человеку нечто сокровенное, и в этом хоре самый громкий и притягательный – голос земли, а подземные глубины, которые в христианской ментальности воспринимались как инфернальные области, обретают значение сакральной зоны.

В отличие от теллурической прозы, в литературе авангардизма вовсе нет противопоставления земного небесному. Напротив того, нельзя не заметить, сколь избыточны в авангардистской поэзии мотивы отрыва от земли, полета; и особенно обращает на себя внимание свойственное авангардистам крайне «фамильярное» обращение с небесными светилами, с небом: «...из водосточной трубы звезд течет потоком вино...» (Арп); «...Я господу ночей готов сказать / “Братишка” / И Млечный Путь погладить по головке» (Хлебников); и особенно часто у Маяковского: «Перья линяющих ангелов бросим любимым на шляпы / будем хвосты на боа обрубать у комет, ковыляющих в ширь». За этим “фамильярничанием”, конечно, проглядывает полемическая заостренность против предшествующей поэтической традиции с ее веками воспитанным пиететом к небесному началу – но не только это. Речь ведь идет о специфическом художественном образе пространства, о картине мира. В лоне авангардизма решительно снимаются оппозиция «верха» и «низа», и связанная с ней оппозиция духа и тела, составлявшие самую основу европейской культуры на протяжении тысячелетий ее развития.

Можно предположить, что Тургенев, будучи глубоко верующим человеком, будет придерживаться традиционной христианской аксиологии; однако анализ романа «Отцы и дети» показывает куда более сложную и необычную картину. Рассмотрим в этом отношении позиции основных героев романа.

Категории «верха» и «низа» сталкиваются уже на уровне идеологических полемик персонажей. Тургенев переводит мировоззрение Базарова можно сказать, на архетипический уровень, акцентируя то, что составляют самую его суть и основу – приземленность и утилитаризм. Он яростно отвергает все то, что принято обозначать словом «возвышенное». Все окружающее, включая мир идей, Базаров воспринимает и оценивает исключительно в рамках дихотомии полезное / бесполезное, притом и пользу он понимает чрезвычайно узко, как нечто прикладное, дающее конкретный и немедленный результат. И потому все возвышенное объявляется бесполезным: «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта»[1]. Все, что не укладывается в узкоутилитарные рамки, он обозначает презрительным словцом «романтизм», ассоциированный в сознании читателя с категорией «верх». К нему относится любовь: «И что это за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи знаем, какие это отношения. Ты про-

штудируй анатомию глаза: откуда там взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это все романтизм, чепуха, гниль, художество. Пойдем-ка лучше смотреть жука»[2]. К нему относится философия: «Эта последняя фраза, видимо, не понравилась Базарову, от нее веяло философией, то есть романтизмом, ибо Базаров и философию называл романтизмом»[3]. Дружба: «Есть, Аркадий, есть у меня другие слова, только я их не выскажу, потому что это называется романтизмом – это значит рассыропиться»[4]. Художественная литература: «Третьего дня я смотрю он Пушкина читает, – продолжил между тем Базаров. – Растолкуй ему, пожалуйста, что это никуда не годится. Ведь он не мальчик: пора бросить эту ерунду. И охота же ему быть романтиком в нынешнее время. Дай ему что-нибудь дельное почитать, я думаю Stoff und Kraft Бюхнера»[5].

Базаров с его отрицанием всякой неутилитарной духовности, всего, так сказать, «возвышенного» полностью привержен «низовой» сфере, что Тургенев намеренно подчеркивает. Вот как выглядит герой при первом своем появлении перед Кирсановым: «Его полотняное пальто и панталоны были запачканы в грязи, цепкое болотное растение обвивало тулью его старой круглой шляпы»[6]. Базаров и смотрит преимущественно вниз – когда глядит в микроскоп, отыскивает жука, расчленяет лягушку либо вскрывает мужика. Даже воспоминания детства – и те у него связаны с ямой: «Та осина, – заговорил Базаров, – напоминает мне мое детство; она растет на краю ямы, оставшейся от кирпичного сарая, и я в то время был уверен, что эта яма и осина обладали особенным талисманом: я никогда не скучал возле них»[7]. «Верх», небесное начало для него лишены смысла, что он ясно и жестко формулирует, говоря: «Я гляжу в небо только тогда, когда хочу чихнуть»[8]. Не менее примечательны его слова, сказанные Одинцовой накануне отъезда, после неудавшейся любовной истории: «Но я нахожу, что я уж и так слишком долго вращался в чуждой для меня сфере. Летучие рыбы некоторое время могут продержаться в воздухе, но вскоре должны шлепнуться в воду; позвольте же и мне плюхнуться в мою стихию»[9]. Точнее не скажешь: «наверху», над землей, Базаров чувствует себя не в своей тарелке, его стихия – «низ». Фактически он предвозвещает теллурическую картину мира, которая сложится в начале XX в., с той, правда, существенной разницей, что если теллуризм весь пронизан мистикой, идеей воздействия на человека тайных хтонических сил, то в мировоззрении Базарова нет места

ни мистике, ни тайне. Важно еще и то, что Базаров разделил для себя «верх» и «низ», противопоставил их друг другу, решительно предпочел одно и отверг другое. Вполне очевидно, в том числе из интеллектуальных полемик героев, что в эту систему символических пространственных координат включены широкие смысловые пласты и оппозиции, такие, как материальное / духовное, практическая деятельность / искусство, плоть и дух, соответственно, любовь плотская и возвышенная.

Непримиримый оппонент Базарова, Павел Кирсанов, яростно защищает высокие духовные ценности. Он утверждает обратную картину мира, в которой единственным ценностным ориентиром является «верх», что Тургенев подчеркивает неоднократно и настойчиво. Сначала эта идея находит ясное выражение в портрете Кирсанова: «Весь облик аркадиева дяди, изящный и породистый, сохранил юношескую стройность и то стремление вверх, прочь от земли, которое обычно исчезает после двадцатых годов»[10]. Выражение лица: «Лицо его приняло такое безучастное выражение, словно он весь ушел в какую-то заоблачную высь»[11]. И взгляд Кирсанова никогда не обращен на землю, а устремлен в небеса. В этом контексте не случайна и такая деталь сцены дуэли: Кирсанов метит вверх, в лицо противнику, а Базаров – вниз, и ранит противника «в ляжку». Кирсанов выражает традиционную христианскую аксиологию «верха» и «низа», причем в ее очень жестком, чуть ли не средневековом, варианте: полное отторжение земного в устремленности к небесному началу.

Мировоззрение Кирсанова, казалось бы, абсолютно противоположно базаровскому. Между тем, между Кирсановым и Базаровым есть определенное сходство, и заключается оно в полной неспособности не только принять, но и допустить существование другой точки зрения. Оба не понимают, что истина имеет множество обличий и способна сочетать противоположности; оба предельно догматичны, оба исповедуют лишенную глубины и многообразия плоскостную картину мира. Как и Базаров, Павел Петрович разорвал «верх» и «низ», противопоставил их друг другу и выбрал что-то одно. В силу этого конфликт между оппонентами не может быть разрешим: каждый сохраняет свою бескомпромиссную точку зрения.

А теперь обратимся к другим основным героям романа – Николаю Петровичу, Аркадию, Кате, Фенечке, – то есть к тем героям, которые обретают счастье: какова их позиция в отношении «верха»

и «низа»? Она выражена вполне определенно в ряде неслучайных деталей. Прежде всего – в ключевых фразах, ясно определяющих, в чем состоит коренное отличие между братьями Кирсановыми. Вот они выходят прогуляться по саду: «Николай Петрович стал медленно ходить по саду, то задумчиво глядя себе под ноги, то поднимая глаза к небу, где уже роились и перемигивались звезды. Павел Петрович, дошел до сада и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд»[12]. В романе направление взгляда героев полнится отчетливым смыслом: если один брат смотрит и в небо, и под ноги, то другой – только вверх, и при этом глаза его остаются пустыми.

Еще один чрезвычайно значимый момент – отношение героев к природе. Автор намеренно подчеркивает, что одни герои равнодушны к природе, а другие ее любят: «Катя обожала природу и Аркадий ее любил, хотя и не смел признаться в этом; Одинцова была к ней довольно равнодушна, так же, как и Базаров»[13]. О том, что Павел Петрович любит и тонко чувствует природу, нигде не говорится; зато о его брате сказано следующее: «Но отвергать поэзию? – подумал он опять, – не сочувствовать художеству, природе?…»

И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе. (…) «Как хорошо, боже мой!» – подумал Николай Петрович, и любимые стихи пришли было ему на уста…»[14].

Как видно, любят природу именно те герои, которые обретают счастье, а равнодушны к ней те, кто терпит жизненный крах. Вполне очевидно, что столь жесткое размежевание персонажей в их отношении к природе полнится глубоким смыслом. Чтобы уразуметь его, обратимся к функции и к особенностям пейзажа в романе «Отцы и дети».

В романе пейзажных зарисовок не так уж много, что необычно для Тургенева, великолепного пейзажиста. По-видимому, он сознательно ограничил себя для того, чтобы «укрупнить» природоописание, наполнить его особой значимостью, привлечь к нему внимание читателя. Приведем несколько фрагментов пейзажей из романа. «Места, по которым они проезжали, не могли назваться живописными. Поля, все поля, тянулись вплоть до самого небосклона, то слегка вздымаясь, то опускаясь снова; кое-где виднелись небольшие леса, и, усеянные редким и низким кустарником, вились овраги, напоминая глазу их собственное изображение на старинных

планах екатерининского времени»[15]. «Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиновую рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи: он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени, приятно-отчетливо мелькали ноги лошадки. Солнечные лучи с своей стороны забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чащу, обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен, а листва их почти синела и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей»[16]. «Утро было славное, свежее; маленькие пестрые тучки стояли барашками на бледно-ясной лазури; мелкая роса высыпала на листьях и травах, блистала серебром на паутинках; влажная, темная земля, казалось, еще хранила румяный свет зари; со всего неба сыпались песни жаворонков»[17].

Важнейшая функция природоописаний в творчестве Тургенева – создать тот фон вечного, космического начала, какой всегда присутствует в его прозе, оттеняя злободневное, преходящее. Эта роль, безусловно, присуща природоописаниям и в романе «Отцы и дети», что напрямую указано в последних строках романа, когда Тургенев говорит о «великом спокойствии «равнодушной природы», в лоне которой происходит «вечное примирение» и «бесконечная жизнь».

Но в романе «Отцы и дети» пейзаж приобретает еще одну, специфическую, функцию, очень важную в контексте его философского содержания. Приведенные пейзажные зарисовки, равно как и все прочие, имеют одно несомненное сходство между собой. А именно: во всех случаях в природоописаниях присутствуют образы и неба, и земли, причем эти образы явлены во взаимопроникновении, в нерасторжимой слиянности; и получается так, что пейзаж сам по себе становится символом связи и соединения земного и небесного начал, «низа» и «верха». Теперь проясняется проекция пейзажа на героев: эта слиянность двух начал чужда тем героям, кто разделил «небо» и «землю» и предпочел для себя что-то одно; и, напротив, она глубоко созвучна духовному складу, мировидению, жизненным установкам других персонажей – оттого-то они и любят природу.

Что касается последних, обращает на себя внимание еще один многозначимый момент: вместе с образами этих персонажей очень часто возникает образ птицы. В комнате Николая Петровича висит

клетка с чижом; а вокруг Аркадия, когда он едет в отчий дом разворачивается целое птичье царство: «Так размышлял Аркадий… а пока он размышлял, весна брала свое. Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка, все – деревья, кусты и травы; повсюду нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки; чибисы то кричали, виясь над низменными лугами, то молча перебегали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени еще низких яровых хлебов, гуляли грачи… Аркадий глядел, глядел и понемногу ослабевая, исчезали его размышления»[18]. При свидании «И Аркадий, и Катя молчали; он держал в руках полураскрытую книгу, а она выбирала из корзинки оставшиеся в ней крошки белого хлеба и бросала их небольшой семейке воробьев, которые, с свойственной им трусливой дерзостью прыгали и чирикали у самых ее ног»[19]. Два или три случая таких соположений образов еще можно было бы счесть простым совпадением, но их больше. Наконец, словно не доверяя проницательности читателя, Тургенев устами Базарова прямо отождествляет с птицей Аркадия (а вместе с ним, как подразумевается, и других «счастливых» героев): «Прощай, брат, – сказал он Аркадию уже взобравшись на телегу и, указав на пару галок, сидевших рядом на крыше конюшни, прибавил: – Вот тебе! Изучай! (…) Разве ты забыл, что галка – самая почтенная семейная птица?»[20]. Позже он скажет о том же Аркадии: «Ах, да! Птенец этот. Он теперь в галки попал»[21].

Вполне очевидно, что образ птицы в соотнесении с героями имеет символическое наполнение. Какое? Оно прочитывается довольно легко. Птица – символ единения «верха» и «низа»: она умеет летать, способна высоко взмыть в небо, но при этом гнездо она вьет на земле или на деревьях, произрастающих из земли. Теперь, поняв это, можно дать вполне определенный ответ на вопрос, поставленный ранее, при рассмотрении семейного конфликта: почему одни герои смогли разрешить конфликт поколений и добиться счастья, а другие нет? Те персонажи, которые сумели совместить в душе и в жизненных установках небесное и земное, духовное и плотское, утилитарное и возвышенное, словом, все то, что включает в себя оппозиция «верх» / «низ», – те персонажи смогли снять противоречия и стать счастливыми; а те, кто разделили непреодолимой границей два бытийственных начала и выбрали из них одно, – те оказываются нежизнеспособны, мертвы. Базаров умирает физиче-

ски, но ведь и Павел Петрович предстает в образе мертвеца, что находит прямое выражение в романе: «Павел Петрович помочил себе лоб одеколоном и закрыл глаза. Освещенная ярким дневным светом его красивая исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца… Да он и был мертвец»[22]. Последние слова, неожиданно переводящие образ из плана сравнения в план реальности, звучат как приговор.

Эту идею подтверждает и любовная история Павла Петровича, рассказанная в начале романа. Этот мимолетный сюжет, поданный как своего рода загадка, может показаться несущественным, второстепенным; однако в нем – еще один ключ к пониманию сокровенного смысла романа. Характер возлюбленной Кирсанова, княгини Р., обрисован беглым скупым штрихом, но очень выпукло: «Она слыла за легкомысленную кокетку, с увлечением предавалась всякого рода удовольствиям, танцевала до упаду, хохотала и шутила с молодыми людьми, которых принимала перед обедом в полумраке гостиной, а по ночам плакала и молилась, не находила нигде покою и часто до самого утра металась по комнате, тоскливо ломая руки, или сидела, вся бледная и холодная, над псалтырем. День наставал, и она снова превращалась в светскую даму, снова выезжала, смеялась, болтала и точно бросалась навстречу всему, что могло доставить ей малейшее развлечение»[23]. В этом отнюдь не побочном персонаже Тургенев представляет еще один вариант разделения «верха» и «низа». В отличие от Кирсанова и Базарова, княгиня Р. не отвергла одно из начал ради другого; она их совместила в себе, но также разделила и противопоставила друг другу, днем предаваясь суетным земным радостям, а по ночам каясь и возвышаясь умом и сердцем до Бога. Такое совмещение и разделение «верха» и «низа» имело следствием мучительное раздвоение личности. Стоит ли удивляться тому, что и этому персонажу Тургенев предопределил кончину?

Княгиню Кирсанов воспринимал как существо загадочное, непостижимое, и потому подарил ей кольцо с изображением сфинкса. Вскоре после ее смерти Павел Кирсанов «получил от нее пакет, адресованный на его имя; в нем находилось данное им княгине кольцо. Она провела по сфинксу крестообразную черту и велела ему сказать, что крест – вот разгадка»[24]. История оставляет читателя в некотором недоумении. Разгадка чего? Характера княгини? Скорее всего, чего-то другого, куда более важного, что имеет пря-

мое отношение к глубинному смыслу романа. Сфинкс, перечеркнутый крестом, может восприниматься как победа христианства над язычеством и утверждение христианской этики и морали. Но это ложный след: не тот Тургенев писатель, чтобы пичкать читателя столь неглубокой моралью, тем более что эта мысль не находит ни малейшего подтверждения и развития в романе.

Нет, разгадку читатель обретет, лишь прочтя весь роман и поняв то, о чем говорилось ранее. Речь в загадке, конечно, идет не о характере княгини, а о мироотношении. Крест в данном случае выступает вовсе не как символ христианства. Ведь он, помимо прочих многочисленных смыслов, обозначает вертикаль и горизонталь, накрепко скрепленные друг с другом в одной точке, и тем самым он становится символом единения «верха» и «низа», земного и небесного начал. Счастлив тот, кто сумел гармонично совместить в себе эти начала – вот какую заповедь оставила Кирсанову княгиня.

И не случайно в финале романа, в семантически нагруженном поле, возникает образ креста, стоящего над могилой Базарова. Глубоко значима такая деталь: «…Овцы безвозбранно бродят по могилам… Но между ними есть одна, до которой не касается человек, которую не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре»[25]. Символ креста воссоединился с символом птицы – и это происходит на могиле человека, отвергнувшего небо и ушедшего в подземелье.

В своем романе Тургенев утверждает новую аксиологию «верха» и «низа» – ту модель соотношения этих координат, какая в целом будет присуща литературе авангардизма: полное снятие оппозиции и слияние двух начал в некоем всекосмическом единстве. Разумеется, было бы нелепо представлять Тургенева предтечей авангардизма. Вместе с тем он с поразительной для своего времени смелостью предвосхитил важную составляющую той картины мира, какая возникнет полвека спустя после появления романа «Отцы и дети».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тургенев И.С. Записки охотника. Отцы и дети. Школьная библиотека. М., 1977. С. 377.
2. Там же. С. 383.
3. Там же. С. 399.
4. Там же. С. 524.
5. Там же. С. 395.
6. Там же. С. 375.

7. Там же. С. 470.
8. Там же. С. 475.
9. Там же. С. 523.
10. Там же. С. 367.
11. Там же. С. 376.
12. Там же. С. 407.
13. Там же. С. 437.
14. Там же. С. 405.
15. Там же. С. 363.
16. Там же. С. 405.
17. Там же. С. 496.
18. Там же. С. 364.
19. Там же. С. 508.
20. Там же. С. 525.
21. Там же. С. 533.
22. Там же. С. 508.
23. Там же. С. 379.
24. Там же. С. 381.
25. Там же. С. 543.

Сведения об авторе.

Кофман Андрей Федорович, доктор филологических наук, заведующий отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы РАН, заместитель директора ИМЛИ РАН по научной работе.

Kofman Andrey Fedorovich, Doctor of Philology, head of the Department of literatures in Europe and America of modern times in the Institute of world literature RAS

И.А. Семухина
Екатеринбург (Россия)
Уральский государственный
педагогический университет

ЛЕРМОНТОВСКИЙ КОД В ОСМЫСЛЕНИИ ТУРГЕНЕВСКИХ «ОТЦОВ И ДЕТЕЙ»

Аннотация
В данной статье художественный текст осмысляется в системе внетекстовых связей, создающих сложный код и углубляющих представление читателя о казалось бы уже известном тексте. Рассматривается один из векторов внетекстовой структуры романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» – лермонтовский код, ассоциативный фон лермонтовского романа, который втягивает в художественный мир «Отцов и детей» печоринскую эпоху. Выявляется печоринский код в создании образа Павла Петровича Кирсанова (в предысториях, предметном мире, репликах персонажей, сюжетных мотивах и т.п.), что усложняет представление о тургеневском персонаже, позволяет увидеть скрытые противоречия его личности. Обнаружение не только идейного противоречия, но и определенного сходства Павла Петровича и Базарова усложняет представление и о характере романного конфликта.
Ключевые слова: текст, код, внетекстовые связи, И.С. Тургенев, М.Ю. Лермонтов, Печорин, Павел Кирсанов, Базаров.

LERMONTOV CODE IN UNDERSTANDING THE TURGENEV'S "FATHERS AND SONS"

In this article, a literary text is conceptualized in the system of non-textual relations creating a complex code and deepeningof the reader view of the seemingly already well-known text. It is considered one of vectors of non-textual structure of Turgenev’s novel "Fathers and sons":Lermontov’s code, the associative background of Lermontov’s novel, who draws Pechorins’ epoch into the artistic world of "Fathers and soosns". It is revealed Pechorin’s code in creation of image of Pavel Petrovich Kirsanov (in the histories of heroes, the objective world, the dialogues of the characters, the plot motifs, etc.), which complicates the notion of Turgenev's character, allows to see the latent contradictions of his personality. The detection of not only ideological contradictions, but also a certain likeness of Pavel Petrovich and Bazarov complicates thenotion aboutnature of the novel’s conflict.
Keywords: text, code, non-textual relations, I.S. Turgenev, M.Yu. Lermontov, Pechorin, Pavel Petrovich Kirsanov, Basarov.

Как известно, Ю.М. Лотман, понимая текст как единицу коммуникативную и рецептивную, акцентируя внимание на «восприятии», поднимал вопрос об объеме текста и его пространственных границах. Настаивая на идее подвижности текстовой рамы и прозрачности текстовых границ, ученый писал: «Для читателя, стремящегося дешифровать его (текст. – *И.С.*) при помощи произвольных, субъективно подобранных кодов, значение резко исказится, но для человека, который хотел бы иметь дело с текстом, вырванным из всей совокупности внетекстовых связей, произведение вообще не могло бы быть носителем каких-либо значений. Вся совокупность исторически сложившихся художественных кодов, делающая текст значимым, относится к сфере внетекстовых связей»[1]. Именно эти «вполне реальные связи» позволяют рассматривать художественный текст «как текст многократно закодированный»[2]. Художественное произведение, вырванное из определенного культурного контекста, системы культурных кодов, становится подобным «надписи надгробной на непонятном языке».

Созданный автором тот или иной текст неизбежно «оказывается включенным в сложную систему внетекстовых связей, которые своей иерархией нехудожественных и художественных норм разных уровней, обобщенных опытом предшествующего художественного творчества, создают сложный код, позволяющий дешифровывать информацию, заключенную в тексте»[3]. Литературоведение знает множество случаев, когда за «кажущейся простотой» произведения скрываются невероятные смысловые глубины. Происходит это благодаря тому, что автор «строит текст как одновременно функционирующий в нескольких кодовых системах»[4]. Оживление в памяти уже известных кодов, проекция на них придает «новые значения уже известным и, казалось бы, понятным частям текста»[5]. Очевидно, что считывание этих кодов, «адекватная дешифровка» требует знания определенного языка, «богатства внетекстовых культурных связей»[6]. Безусловно, степень прозрачности текстовых границ и нагруженности текста внетекстовыми связями в каждом отдельном случае будет своей, но в любом случае она есть.

Идея проницаемости границ текста уже прочно утвердилась в современном литературоведении и, в частности, обрела свое развитие в теории интертекстуальности (М.М. Бахтин, Ю. Кристева), ставшей, в свою очередь, базой для концепций сверхтекста, гипертекста и т.п. Литература стала рассматриваться как явление не толь-

ко диахроническое, но и синхроническое. По словам, Ж. Женетт, «пространство литературы, взятой во всем своем объеме» – это «некое единое произведение, вневременное и анонимное»[7]. Изучая проблемы интертекстуальности, Ж. Женетт рассматривает, прежде всего, поэтику отсылки, литературного следа, который, будучи обнаруженным в произведении того или иного автора, включает в сознании воспринимающего систему ассоциаций, боковых ходов мысли и памяти, в результате чего любой текст становится точкой пересечения различных связей, или, по определению Р. Барта, «между-текстом».

Согласно общеизвестному определению Р. Барта, каждый текст «является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах»: «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее – все они поглощены текстом и перемешаны в нём, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»; «Текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников»[8]. Развивая мысли предшественников, И.П. Смирнов также рассматривает интертекстуальность как «слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается или в творчестве того же автора, или в смежном искусстве, или в предшествующей литературе»[9].

Один из примеров «кажущихся простых» произведений русской классики – роман «Отцы и дети». Обнаружение внетекстовых связей романа позволяет сегодня иначе взглянуть на давно уже, казалось бы, всем понятный текст. Обратим внимание лишь на один из возможных векторов внетекстовой структуры произведения – *лермонтовский след*.

Влияние М.Ю. Лермонтова на творчество И.С. Тургенева было не случайным. Именно Тургеневу исследователи уверенно относят авторство анонимной статьи «О современной русской литературе» («De la litterature russe contemporaine») с подзаголовком – «Пушкин, Лермонтов, Гоголь», опубликованной в одном из номеров французского журнала «Illustration» (1845 г.). Автор публикации видит в Лермонтове-поэте единственного соперника Пушкина: «Вся его поэзия – это выражение неукротимой, мрачной и бурной души. Его

упрекали в том, что он вновь ввел в моду байроническую разочарованность; но при этом ошибались в истинной природе его таланта. Не мизантропия пресыщенного и разочарованного сердца вдохновляла его, а негодование против вынужденной бездеятельности, ненависть – а не скука, порожденная пустотой жизни»[10].

Молодой Тургенев встретился с Лермонтовым в конце 1839 г. О силе воздействия, оказанного личностью гения, свидетельствуют воспоминания, в которых спустя тридцать лет уже выдающийся русский писатель воспроизвел точно схваченный тогда психологический портрет поэта: Лермонтова я <…> видел всего два раза: в доме одной знатной петербургской дамы, княгини Ш<аховск>ой, и несколько дней спустя на маскараде в Благородном собрании, под новый 1840 год. <…> В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Их тяжелый взор странно не согласовался с выражением почти детски нежных и выдававшихся губ. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых широких плечах, возбуждала ощущение неприятное; но присущую мощь тотчас сознавал всякий. Известно, что он до некоторой степени изобразил самого себя в Печорине. Слова "Глаза его не смеялись, когда он смеялся" и т. д. – действительно, применялись к нему. <…> Не было сомнения, что он, следуя тогдашней моде, напустил на себя известного рода байроновский жанр, с примесью других, еще худших капризов и чудачеств. И дорого же он поплатился за них! Внутренно Лермонтов, вероятно, скучал глубоко; он задыхался в тесной сфере, куда его втолкнула судьба. На бале дворянского собрания ему не давали покоя, беспрестанно приставали к нему, брали его за руки; одна маска сменялась другою, а он почти не сходил с места и молча слушал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза»[11].

Акценты, расставленные Тургеневым в восприятии своего предшественника, во многом объясняют, почему из единого текста лермонтовского творчества в качестве важнейшего культурного кода для своей художественной системы писатель избирает образ Печорина. По словам Полонского, Тургенев называл «Героя нашего времени» «новым откровением».

Персонажи «печоринского типа» то и дело замечались современниками на страницах повестей и романов писателя. При этом

критики, как правило, говорили о намеренно сниженной вариации лермонтовского героя у Тургенева. Именно в таком ключе, как известно, Писарев трактует оппонента главного героя в романе «Отцы и дети»: «…Павел Петрович, может быть назван Печориным маленьких размеров; он на своем веку пожуировал и подурачился, и, наконец, все ему надоело; пристроиться ему не удалось, да это и не было в его характере; добравшись до той поры, когда, по выражению Тургенева, сожаления похожи на надежды и надежды похожи на сожаления, бывший лев удалился к брату в деревню, окружил себя изящным комфортом и превратил свою жизнь в спокойное прозябание»[12].

В образе тургеневского Павла Кирсанова, действительно, без труда считывается *лермонтовский код* художественного образа Печорина.

Достаточно легко дешифруются черты внешнего облика героя. Вот известные детали портрета Григория Печорина: «стройный, тонкий стан»; «ослепительно-чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека»; «маленькая аристократическая рука»; «бледный благородный лоб, на котором, только при долгом наблюдении, можно было заметить следы морщин»; «белокурые волосы»; «признаки породы»; «зубы ослепительной белизны»; «он был вообще недурен собой и имел одну из тех оригинальных физиогномий, которые особенно нравятся женщинам светским»; «карие глаза», сияющие «из-за полуопущенных ресниц» «каким-то фосфорическим блеском <…> то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный» (493–494)[13]. А вот проекция на уже устойчивый печоринский код в образе Павла Кирсанова: «гибкий стан»; облик Аркадиева дяди «сохранил юношескую стройность и то стремление вверх, прочь от земли, которое большей частью исчезает после двадцатых годов»; «снежной белизны рукавчик»; «красивая рука с длинными розовыми ногтями»; «лицо его, желчное, но без морщин, необыкновенно правильное и чистое, словно выведенное тонким и легким резцом»; «седые волосы отливали темным блеском, как новое серебро»; облик «изящный и породистый»; «прекрасные белые зубы»; лицо «являло следы красоты замечательной»; «особенно хороши были светлые, черные продолговатые глаза» (18–19)[14]; «в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд» (57).

Предыстория тургеневского персонажа также наполнена аллюзиями на «Героя нашего времени». Нам известно, что в молодо-

сти Павел сильно выделялся в ряду молодых офицеров: он «славился смелостию и ловкостию», его «носили на руках», женщины «от него с ума сходили», мужчины «называли его фатом и втайне завидовали ему», «на двадцать восьмом году от роду он уже был капитаном; блестящая карьера ожидала его» (30). Почему же блестящий молодой офицер, «несмотря на просьбы приятелей, на увещания начальников», внезапно уходит в отставку? Что стало причиной «бесплодно, бесцветно и быстро, страшно быстро» (32) пробежавших последующих лет? Ответ исследователи искали лишь в трагической истории любви героя к княгине Р.

Думается, тоска и хандра Павла Петровича объясняются и другим. Уже в молодости Павел был не только «самоуверен», но «немного насмешлив и как-то забавно желчен» (30). Характерная реакция на известие о карьерном успехе одного из его ровесников (Матвея Калязина) говорит о том, что он совсем не сожалеет, что не состоялся на этом поприще: «И велика важность, тайный советник! Если б я продолжал служить, тянуть эту глупую лямку, я бы теперь был генерал-адъютантом» (46). Очевидно, отказ «светского льва» от карьеры объясняется не только любовной драмой, но и его разочарованием в офицерской службе Николаевского времени, нежеланием тянуть «глупую лямку». То есть самой эпохой. Что это была за эпоха?

Та скрупулезность, с которой автор выстраивает целую хронологическую цепочку ретроспективных событий из жизни Павла, позволяет говорить о принципиальной отсылке читательского взора к совершенно конкретному историческому прошлому: «в начале 48-го года» Павел Петрович получает известие о смерти княгини Р. и перстень с изображением перечеркнутого сфинкса; этой дате предшествовали пролетевшие после разрыва с княгиней «бесцветно, бесплодно и быстро, страшно быстро» десять лет, когда он «состарился и поседел», когда «сидеть по вечерам в клубе, желчно скучать, равнодушно спорить в холостом обществе стало для него потребностью, – знак, как известно, плохой»; до указанного десятилетия «года четыре провел он в чужих краях» в погоне за княгиней Р. (31–32). Именно перед этим отъездом за границу Павел Кирсанов вышел в отставку капитаном. Таким образом, последнее из указанных поворотных событий в жизни 27-летнего офицера приходится на 1830-е годы, эпоху Печорина.

Ретроспективный сюжет взаимоотношений Павла Петровича с княгиней Р. невольно отсылает нас к еще одной лермонтовской

линии – Печорина и Веры. Вот самоанализ внутреннего состояния Печорина после получения письма Веры: «Я как безумный выскочил на крыльцо, прыгнул на своего Черкеса <…> и пустился во весь дух по дороге в Пятигорск. <…> Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!.. <…> Вера стала для меня дороже всего на свете – дороже жизни, чести, счастья! <…> я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым. Душа обессилела, рассудок замолк <…> Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горячую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? – ее видеть? – зачем?» (576). Сравним описание душевного состояния тургеневского героя периода увлеченности княгиней: «Привыкший к победам, он и тут скоро достиг своей цели; но легкость торжества не охладила его. Напротив: он еще мучительнее, еще крепче привязался к этой женщине, в которой <…> все еще как будто оставалось что-то заветное и недоступное <…> "Чего же хочу я еще? " – спрашивал он себя, а сердце все ныло. <…> Тяжело было Павлу Петровичу даже тогда, когда княгиня Р. его любила; но когда она охладела к нему <…> он чуть с ума не сошел. Он терзался и ревновал, не давал ей покою, таскался за ней повсюду…»; помчался за княгиней за границу, «то гоняясь за нею, то с намерением теряя ее из виду» (31–32).

Выявленный печоринский код, безусловно, усложняет представление о тургеневском персонаже. Проступающие аллюзии на «Героя нашего времени» позволяют высветить скрытые противоречия личности Кирсанова, помогают понять, почему в один из теплых майских дней 1859 г. старший из братьев Кирсановых, вернувшись в свой изящный кабинет, «бросился на диван, заложил руки за голову и остался неподвижен, почти с отчаянием глядя в потолок» (40), почему он уже много лет назад «состарился и поседел» (32).

Даже иронический дискурс в создании образа Павла Кирсанова не мешает автору дать представление о глубокой внутренней драме страдающего, рефлектирующего героя. Неслучайно Писарев, наряду с общей критической оценкой «отставного денди», также почувствовал скрытую силу и неординарность этой личности: «Как человек желчный и страстный, одаренный гибким умом и сильною волею, Павел Петрович резко отличается от своего брата и от племянника. Он не поддается чужому влиянию, он сам подчиняет себе

окружающие личности и ненавидит тех людей, в которых встречает себе отпор»[15].

Призма лермонотовского романа обозначает множество векторов дальнейшего осмысления «Отцов и детей»: истоков одиночества, разочарования, скитальчества Павла Кирсанова, понимания роли важнейших сюжетно-композиционых элементов (линия Павел Петрович – Фенечка, дуэль с Базаровым, эпилог и др.).

Эпилог в тургеневском романе становится важнейшей формой выражения авторской позиции. Как известно, в финале «Отцов и детей» посредством высокопоэтичного описания могилы Базарова Тургенев подчеркивает героическое начало личности хоть и заблуждающейся, но ищущей и бунтующей. Но нельзя не заметить, что в том же эпилоге Павлу Петровичу (в описании дальнейшей судьбы всех персонажей спустя полгода после смерти Базарова), в отличие от других, отведено места не только не меньше, а даже больше, чем нигилисту. Это еще раз доказывает далеко не подчиненную роль образа Павла Кирсанова в произведении. В изображении уехавшего в Дрезден Кирсанова все более настойчиво выдвигается на первый план трагедия доживающего последние дни страдающего скитальца: «…жить ему тяжело… тяжелей, чем он сам подозревает… Стоит взглянуть на него в русской церкви, когда, прислонившись в сторонке к стене, он задумывается и долго не шевелится, горько стиснув губы, потом вдруг опомнится и начинает незаметно креститься…» (187). Душевное состояние героя заставляет читателя засомневаться в том, что Павел Кирсанов уехал в Дрезден для «поправления здоровья». Здесь более подходит печоринская мотивация отъезда – «авось где-нибудь умру на дороге».

Постижение глубины личности старшего из братьев Кирсановых усложняет представление и о характере конфликта романа, позволяет говорить не только о мировоззренческом, идейном противоречии Базарова и Павла Петровича, но и о сходстве этих героев. Близость противников видна в восприятии их окружающими как особенных, в «чуждости», превосходстве над другими, в незаурядности натур, скитальчестве, вечном одиночестве и трагическом финале жизни.

Разговор о Базарове – совершенно отдельная тема. Вспомним только высказывание нигилиста: «Когда я встречу человека, который не спасовал бы передо мною, тогда я изменю свое мнение о самом себе». Именно этому испытанию и подвергает своего героя

автор: не пасует перед Евгением Базаровым не только Анна Сергеевна, но и Павел Петрович. Духовная близость идейных противников, их взаимоотражаемость позволяет увидеть печоринский след и в образе Базарова. Неслучайно, например, правила дуэльного этикета до мелочей известны не только русскому денди Кирсанову, но и Базарову. Также неслучайно лермонтовские реминисценции в описании пейзажа перед дуэлью в тургеневском романе соотнесены именно с Базаровым. Сравним: пейзаж «Героя нашего времени» – «Я не помню утра более голубого и свежего! <…> в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня; он золотил только верхи утесов <…>; густолиственные кусты <…> при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем. <…> Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградном и отражавшую миллионы радужных лучей!» (566–567); пейзаж «Отцов и детей» – «Утро было славное, свежее; маленькие пестрые тучки стояли барашками на бледно-ясной лазури; мелкая роса высыпала на листьях и травах, блистала серебром на паутинках; влажная темная земля, казалось, еще хранила румяный след зари <…> Базаров дошел до рощи, присел в тени на опушку <…>» (143).

Таким образом, Павел Кирсанов – герой печоринского времени, а Базаров – герой своего времени, предреформенного. И как тут снова не вспомнить Писарева, который заметил: «Если базаровщина – болезнь, то она болезнь нашего времени»[16]. Но, несмотря на то, что в конфликте тургеневского романа сталкиваются яркие представители различных эпох, они оказываются подвержены очень похожим болезням, предопределившим трагичный финал их жизни: умирает не только нигилист Базаров, предстает как «живой мертвец» и «отставной денди» Павел Петрович.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 60.
2. Там же. С. 60, 69.
3. Там же. С. 280.
4. Там же. С. 280.
5. Там же. С. 280.
6. Там же. С. 281.
7. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 282.

8. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 512.

9. Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб.: СПБГУ, 1995. С. 193.

10. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худож. литература, 1989. URL: http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/vos/vos-296-.htm (дата обращения: 14.09.2014).

11. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1983. Т. 11. С. 71–72.

12. Писарев Д.И. Базаров // Писарев Д.И. Литературная критика: в 3 т. Л.: Худож. литература, 1981. Т. 1: Статьи 1859–1864 гг. URL: http://az.lib.ru/p/pisarew_d/text_0220.shtml (дата обращения: 1.10.2014).

13. Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. Здесь и далее ссылки на роман Лермонтова даются в тексте по этому изданию с указанием страниц в скобках.

14. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1981. Т. 7. Здесь и далее ссылки на роман Тургенева даются в тексте по этому изданию с указанием страниц в скобках.

15. Писарев Д.И. Указ. соч. URL: http://az.lib.ru/p/pisarew_d/text_0220.shtml (дата обращения: 1.10.2014).

16. Там же.

Сведения об авторе

Семухина Ирина Александровна

Уральский государственный педагогический университет (Россия, г. Екатеринбург), к.ф.н., доцент кафедры литературы и методики ее преподавания

Semukhina Irina

Ural state pedagogical University

Ph.D., Docent of Chair of Literature and its teaching methods

Г.И. Романова
Москва (Россия)
Московский городской
педагогический университет

МИФОЛОГЕМА ВОДЫ В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «ВЕШНИЕ ВОДЫ»

Аннотация
Вода как пейзажный мотив и словесный образ прочитывается как часть реалистической картины, данной в повести Тургенева. Акцентирование психологических переживаний, связанных с водной стихией, напротив, уводит читателя в мифопоэтические глубины и напоминает об архетипической универсалии.
Ключевые слова: мифологема; вода; пейзаж; мифопоэтические ассоциации.

MYTHOLOGEME OF WATER IN TURGENEV'S NOVEL «SPRING FLOODS»

The water as a landscape motif and a verbal image is a part of the realistic picture in Turgenev's novel. The emphasis on the psychological emotions which are associated with the water element, on the contrary, recalls of the archetypal universality.
Key words: mythologeme; water; landscape; mythopoeic relationships.

Вода (ключи, родники, ручейки, речки, пруды, море, курортные «воды») оживляют и украшают пейзаж, создают особые условия для развития действий, в некоторых случаях «водные обозначения» вынесены в заголовок произведений И.С. Тургенева разных жанров и разных периодов творчества: «Малиновая вода» (1847), «Вешние воды» (1872), «Пожар на море» (1883). И это привлекает внимание, возникает вопрос о том, не несет ли данный элемент особой содержательной нагрузки.

Вода как компонент пейзажа в произведениях Тургенева расширяет пространство (море) или, наоборот, обозначает границу, которую герой пересекает (как, например, Рейн в повести «Ася» (1858).

Описания водного пространства оживлены у Тургенева птицами, животными, людьми, богаты рыбами, это скорее «жанр» (по аналогии с принятым в живописи). «У многих русских рек, напо-

добие Волги, один берег горный, другой луговой; у Исты тоже. Эта небольшая речка вьется чрезвычайно прихотливо, ползет змеей, ни на полверсты не течет прямо, и в ином месте, с высоты крутого холма, видна верст на десять с своими плотинами, прудами, мельницами, огородами, окруженными ракитником и гусиными стадами. Рыбы в Исте бездна, особливо головлей (мужики достают их в жар из-под кустов руками). Маленькие кулички-песочники со свистом перелетывают вдоль каменистых берегов, испещренных холодными и светлыми ключами; дикие утки выплывают на середину прудов и осторожно озираются; цапли торчат в тени, в заливах, под обрывами… («Ермолай и мельничиха», 1847)[1].

С водой связана бытовая деталь, с помощью которой пейзажный элемент соединяется с деталью интерьера, домашней утварью: фиал, чаша, кувшин, стакан, ведро, берестяная черпалка. Они предназначены для воды, обладающей благотворными свойствами: вода приводит героев в чувство (в прямом и переносном смысле). Однако в гораздо большем количестве случаев вода же таит и угрозу жизни: в реке топит собаку Герасим («Муму», 1852), стихия страшит обезьянку в стихотворении в прозе «Морское плавание» (1879). В «Вешних водах» врач, сопровождающий дуэль, всю дорогу до назначенного места держит в руках кувшин с водой, а когда поединок закончился бескровно, демонстративно выливает эту воду на землю. Лирическому герою «стихотворений в прозе» «конец света» снится как всемирный потоп («Конец света», 1878).

Повторение в произведениях Тургенева слова *вода* и его синонимов позволяет говорить о соответствующем *пейзажном мотиве и предметной детали*. Кроме того, вода становится *основой тропов*: чаша жизни, которую человек должен испить до дна; течение жизни; жизнь – река, а молодость – вешние воды и т.д. Восклицания, вроде: «Везде все то же вечное переливание из пустого в порожнее, то же толчение воды…»; «Чаша переполнилась – довольно!» («Вешние воды»), – воспринимаются как стертая (возможно, уже во времена Тургенева) метафора, поэтическое общее место, встречающееся в русской поэзии неоднократно. Например, у Державина: «Как в море льются быстры воды,/Так в вечность льются дни и годы… («Ода на смерть кн. Мещерского», 1779); «Река времен в своем стремленьи / Уносит все дела людей…» (1816) и т.д.

Потоки, струи, неудержимые волны, унылый берег и т.д. – вполне узнаваемый ряд *романтической* образности, представлен-

ный, например, в «Вешних водах» (1872). К романтической же традиции отсылают и неоднократные упоминания о позднем немецком романтике – поэте Л. Уланде (1787–1862), придерживавшемся внешних черт романтической поэтики. В повести Тургенева сравнение юности с бурным весенним потоком разворачивается в условно-романтические картины, связанные с водной стихией: «но пока один и тот же челнок, как в Уландовом романсе, несет их по *жизненным укрощенным струям* – радуйся, наслаждайся, путешественник!»[2]. Однако поток жизни, который несет безвольного героя «Вешних вод», не столь безобиден, как поначалу кажется. Санин «отделился от всего прошлого, он прыгнул вперед: с унылого берега одинокой, холостой жизни *бухнулся он в тот веселый, кипучий, могучий поток* – и горя ему мало, и знать он не хочет, куда он его вынесет, и не разобьет ли он его о скалу! Это уже не тихие струи уландовского романса, которые недавно его баюкали… Это *сильные, неудержимые волны*! Они летят и скачут вперед – и он летит с ними» (с. 315).

В передаче переживаний героя, его представлений о жизни, в оценке происходящих событий ощущается литературность, это, скорее, романтические штампы, над которыми автор весьма заметно иронизирует. Но традиционно литературное значение словесного образа у Тургенева трансформируется (соединяясь с пейзажной или бытовой деталью), обновляется, освежается. В этой метафоре, как в капле воды, содержится смысл произведения, отражается авторская оценка изображенных событий.

Но и романтически-метафорический пласт смыслов, связанных с водной стихией, не исчерпывает содержания «водных» картин. Думается, он обусловлен тем глубинным подтекстом тургеневской прозы, который вызывает у читателей переживания и ощущения, трудно поддающиеся формулировке.

П.В. Анненков высказался по этому поводу: «…я сам, под действием изумительного рассказа, едва мог отыскать причину того осадка на душе, который он оставляет после себя, при самом удовлетворительном ее настроении»[3]. Именно этот, трудно объяснимый, «осадок» заставляет продолжать искать новые подходы к пониманию повести, в частности, учитывать и мифопоэтические ассоциации. Вода как пейзажный мотив, деталь интерьера, словесный образ – отсылает читателей к географической (условно говоря) реальности, является элементом структуры, поддерживающим

иллюзию достоверности изображения. Акцентирование психологических переживаний, связанных с водной стихией, напротив, уводит в мифопоэтические глубины, напоминает об архетипической универсалии.

В рассуждениях рассказчика обращает на себя внимание следующий эпизод, в котором ощущения героя переданы в наглядной картине: «жизненное море…он воображал себе … невозмутимо гладким, неподвижным и прозрачным до самого темного дна; сам он сидит в маленькой, валкой лодке – а там, на этом темном, илистом дне, наподобие громадных рыб, едва виднеются безобразные чудища: все житейские недуги, болезни, горести, безумие, бедность, слепота... Он смотрит – и вот одно из чудищ выделяется из мрака, поднимается выше и выше, становится все явственнее, все отвратительно явственнее. Еще минута – и перевернется подпертая им лодка! Но вот оно опять как будто тускнеет, оно удаляется, опускается на дно – и лежит оно там, чуть-чуть шевеля плесом... Но день урочный придет – и перевернет оно лодку…» (с. 255–256). Прояснение смысла этого эпизода особенно важно в связи с тем, что Тургенев признавал автобиографичность повести, в частности, писал в письме к Каролине Комманвиль (19 авг. 1873 г.) о «Вешних водах»: «…я позволил себе увлечься воспоминаниями»[4], что позволяет максимально сблизить позиции персонажа, рассказчика и автора.

Уподобление жизни опасной водной стихии в разных метафорах, звучащих в повести, разворачивается в указанном эпизоде в мифический сюжет. И этот сюжет, сложившийся в воображении Санина, не оригинален. Он во многом совпадает с характерной сюжетной схемой, которая была описана В.Я. Проппом в работе «Исторические корни волшебной сказки» и обозначена как «Борьба с водяным змеем». Герой сказки должен переплыть водное пространство, победив обитающего там змея. Победа героя, прошедшего испытание, является его оценкой. В этой схеме отражены древнейшие представления человека, живущего в извечном конфликте со стихией, напоминание о тотемических ритуалах инициации[5]. М. Элиаде утверждал, что «инициация сосуществует с жизнью человечества, что всякая жизнь складывается из непрерывной цепи “испытаний”, “смерти”, ”воскрешений”, независимо от того, какими словами пользуются для передачи этого (первично религиозного) опыта»[6]. Безотчетный страх темной бездны и оби-

тающих там чудищ, как считают исследователи, связан с универсальным архетипическим феноменом – потопом, описанным в древних текстах разных религий (в Библии, Коране, Торе и др.): «…водная бездна или олицетворяющее эту бездну чудище – олицетворение опасности или метафора смерти … чрево водного чудища – преисподняя, выход из чрева – воскресение … являя собой начало всех вещей, Вода знаменует их финал, ибо с ней связан (в *эсхатологических мифах)* мотив *потопа»*[7].

Связанная с представлениями о гибели грешных и спасении избранных, эта катастрофа объясняется как наказание, посылаемое людям за грехи. «В каких бы религиозных системах мы не сталкивались с Водами, они везде сохраняют одну и ту же функцию: разложения и разрушения форм ”смывания грехов”. Они предстают одновременно как очищающие и регенерирующие силы»[8].

Включение данных мифологических ассоциаций в контекст размышлений о содержательных аспектах «Вешних вод» позволяет углубить понимание художественного мира повести. Во-первых, препятствие, которое должен преодолеть Санин, приобретает метафизический смысл. Во-вторых, приобретает особый художественный смысл изображение помещицы Полозовой. В ней как бы персонифицируется темная стихийная сила, накрывающая Санина с головой и лишающая его воли. Не случайным окажется значение ее фамилии: «Полоз – род пресмыкающихся. Семейство ужей. Укус не опасен, но болезнен», – говорится в энциклопедических словарях. «Змеиная» красота ее не однажды подчеркивается («эти серые, хищные глаза…змеевидные косы» (с. 358); «Змея! Ах, она змея! – думал между тем Санин, – но какая красивая змея!» (с. 367); у нее «на губах змеилось торжество» (с. 377), что-то звериное и хищное во всем ее притягательном облике заставляет вспомнить о «чудищах», таящихся на «темном, илистом дне» жизни. Многозначительным становится и решение героя отправиться в Америку, т.е. пересечь океан («водную стихию»), чтобы снова встретиться с Джеммой.

Таким образом, прочтение метафоры «вешние воды» в мифологическом контексте вносит ноту тревожности и «утяжеляет» элегическую романсовую мудрость, прозвучавшую в эпиграфе («Веселые годы,/ Счастливые дни – /Как вешние воды/ Промчались они!» *Из старинного романса*). Мифологема воды проявляет метафорический пласт содержания. Мрачные, пессимистические

интонации рассказчика, звучащие в его размышлениях о жизни вообще, тот образный ряд, который сопровождает эти размышления, напоминает об универсальных древних представлениях о жизни. Следовательно, не только сознанием слабости человеческого характера вызван глубокий тургеневский пессимизм, прозвучавший в конце повести, когда после пережитых унижений герой «страшился того *чувства неодолимого презрения* к самому себе…» (с. 378) .

Герои Тургенева, воплощающие тип «слабого человека», внешне вполне благополучны, но обречены на вечное одиночество и угрызения совести («Ася», «Вешние воды» и др.). Эта расплата (за то, что не сдержал слово, не ответил на признание сразу же) кажется не совсем адекватной, требует дополнительной мотивации. И автор дает ее не только в сюжетном причинно-следственном аспекте, но и в мифологическом подтексте своих произведений.

Таким образом, в повести «Вешние воды» водная стихия прочитывается как элемент художественной картины, изображающей современную писателю жизнь, придает своеобразие авторскому художественному миру. Как мифологема (один из элементов древнейшего мифа) отражает определенный аспект тургеневского мировосприятия. Констатирующий характер мифа, воспринимаемый читателями как пессимистический, согласуется с основными положениями современной Тургеневу философии, в частности, А. Шопенгауэра, утверждавшего преимущества интуитивного чистого созерцания, имеющего эстетическую основу, и уходящую в глубины бессознательного, указавшего на равнодушие стихийных сил природы.

Выделение и осмысление содержания этой мифологемы позволяет внести еще один штрих в описание своеобразия художественного мира произведений Тургенева и выявить их связь с общечеловеческими универсалиями.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тургенев И.С. Полн. Собр. соч.: В 30 т. Сочинения. Т. 3. М.: Наука, 1979 . С. 23.

2. Там же. Т. 8. С. 279. Курсив мой. – Г.Р. Далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте.

3. Русское обозрение, 1898, № 3. С. 18–19.

4. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. Письма: В 13 т. М., 1963. Т. 10. С. 136.

5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 264, 271 и др.

6. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1994. С. 199.

7. Аверинцев С.С. Вода// Мифы народов мира: В 2 т. М.: Сов. Энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 240.

8. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994. С. 84.

Сведения об авторе

Романова Галина Ивановна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления МГПУ.

Romanova Galina Ivanovna – Doctor of Philology, docent, professor of Russian Literature department, Institute of Humanities and management, MCU.

Е.В. Векуа
Москва (Россия)
Государственный музей А.С. Пушкина

МИФ О ГЕРАКЛЕ В КОНТЕКСТЕ ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «МУМУ»

Аннотация
Повесть Тургенева «Муму» основана на реальных событиях. Однако, часто читатели воспринимают повесть как вымышленную историю, миф. Такое восприятие происходит от того, что автор ведет повествование в стиле мифологической истории. Тургенев нередко пересматривал классические сюжеты, анализировал их с точки зрения современности и наполнял их новым смыслом. В повести «Муму» писатель воспользовался формой мифа о Геракле, заложив в миф новое значение трагизма крепостных отношений в России.
Ключевые слова: Тургенев, Муму, Герасим, миф о Геракле.

THE MYTH OF HERCULES IN THE CONTEXT OF THE STORY OF I.S. TURGENEV "MUMU"

The story of Turgenev's "Mumu" is based on real events. However, readers often perceive the story as a fictional story and myth. This perception comes from the fact that the author leads the narrative in the style of mythological stories. Turgenev often revised classic stories, analyzed them from the point of view of modernity and filled them with new meaning. In the story "Mumu," the writer used the form of the myth of Hercules, giving the new value on the tragedy of serfdom in Russia.
Keywords: Turgenev, Mumu, Guerasim, ehe myth about Heracles.

Понятия "мифологема", "архетип", "мифопоэтика", "мифопоэтическое пространство" произведения сформировались в литературоведении в первой половине XX века в процессе изучения мифотворчества как важнейшего явления в культурной истории человечества. По мысли ученых-мифологов, в частности Е.М. Мелетинского, «мифологизм в литературе и литературоведении, характерный для модернизма, <…> пришел на смену традиционному реализму XIX века, сознательно ориентированному на правдоподобное отображение действительности, создание художест-

венной истории своего времени и допускающему элементы мифологизма лишь имплицитно»[1].

Рассмотрим верность этого утверждения на примере повести И.С. Тургенева «Муму». Допускал ли Тургенев в своем произведении неявно «элементы мифологизма»?

Известно, что повесть Тургенева «Муму» основана на реальных событиях, произошедших в 40-е годы XIX века, когда мать писателя В.П. Тургенева жила в нанятом ею доме на Остоженке в Москве. «Кто не читал "Муму"? Кто не знаком с её владельцем Герасимом? Весь рассказ Ивана Сергеевича об этих двух несчастных существах не есть вымысел. Вся эта печальная драма произошла на моих глазах»[2], – вспоминала в своих мемуарах В.Н. Житова, воспитанница матери писателя, которая оказалась в остоженском доме совсем еще девочкой и стала свидетельницей событий, описанных впоследствии Тургеневым в повести «Муму». Она же отмечала, что под именем Герасима был выведен принадлежавший В.П. Тургеневой «немой дворник Андрей»[3].

Существовали прообразы и второстепенных персонажей повести: среди слуг В.П. Тургеневой действительно был пьяница Капитон и дворецкий Гаврила Андреевич, прототипом Дяди Хвоста явился буфетчик Тургеневых Антон Григорьевич, в лекаре старой барыни Харитона изображен фельдшер Порфирий Кудряшов и т.д. А в самой барыне угадывается мать Тургенева Варвара Петровна.

Нет никаких сомнений подлинности описанных Тургеневым событий. Тем не менее, с момента выхода в свет повести «Муму» в 1854 г. в третьем номере «Современника» произведение не только было по-разному воспринято и выдержало разностороннюю критику, но и явило множество вопросов. К примеру, свидетельница подлинных событий В.Н. Житова, познакомившись с повестью «Муму», отмечала, что происходившая на её глазах история с глухонемым дворником тогда была «настолько обыкновенна», что при всей своей любви и жалости к крепостным, она «даже и не подумала пожалеть об Андрее». «Да! – восклицала В.Н. Житова. – Надо было иметь ту любовь и то участие к крепостному люду, которые имел наш незабвенный Иван Сергеевич <…>. Узнал же он, что Немой скучал и плакал, а мы все даже внимания не обратили»[4]. Для публициста и поэта И.С. Аксакова было не важно, имела ли эта история место в реальной жизни или нет, главное – образ Герасима. После прочтения повести Аксаков писал Тургеневу: «Мне нет нужды знать: вымысел ли это,

или факт, действительно ли существовал дворник Герасим или нет. Под дворником Герасимом разумеется иное. Это олицетворение русского народа…»[5]. Литературный критик Б.Н. Алмазов считал, что если прежние рассказы Тургенева отличались «естественностью и простотой», то сюжет повести «Муму» «самый изысканный, самый эффектный», т.к. «происшествие, в ней рассказанное, решительно выходит из ряда обыкновенных событий человеческой жизни вообще и русской в особенности»[6].

Сегодня читатели XXI в. печальную и трогательную историю о глухонемом дворнике Герасиме и его любимице – собачке Муму, воспринимают как грустную сказку с "плохим" концом, не веря в то, что это было в реальности. И, когда современным читателям представляют свидетельства подлинности событий, они разочаровываются, негодуют или сочувствуют, но до конца так и не верят, и не теряют надежды на то, что это история выдумана.

Напомним, как начинается повесть «Муму»: «В одной из отдаленных улиц Москвы, в сером доме с белыми колоннами, антресолью и покривившимся балконом, жила некогда барыня…».[7] Тургенев начинает свое повествование так, как начинается любая мифологическая история, например, об Аргонавтах: «Некогда в солнечный Беотии, в красивом и богатом городе Орхомене, жил царь…», или о Геракле, «…среди гор и долин Арголиды лежал древний город Микены. Жила в этом городе в те дни девушка…»[8]. И как в мифологической истории, где даны противостоящие друг другу герои и миры, так и в повести Тургенева открываются перед читателем два противоположных друг другу мира: мир городской усадьбы – дом старой барыни, и мир русской деревни – дом крепостного мужика Герасима.

Как гениальный мастер и художник Тургенев точно подбирает краски, чтобы верно изобразить эти два мира. Мир городской усадьбы – дом барыни: «серый дом», «покривившийся балкон», жизнь в нём скупа, скучна, «чернее ночи». Мир русской деревни – дом крепостного мужика Герасима: «небольшая избушка», «упругая грудь земли», «молодой березовый лесок», «весело смотреть». Именно в сером, искривившемся, губительном мире – доме старой барыни, полном лицемерия, подобострастия, унижений и страха, оказался главный герой повести, вырванный с корнями из родной плодородной почвы.

В отличие от безымянной барыни – хозяйки городской усадьбы, простого деревенского мужика Тургенев наделяет именем – Ге-

расим. Имя Герасим имеет древнегреческое происхождение, и переводится как "уважаемый", "почтенный". Герасим считается покровителем животных.

Любопытно отметить, как сегодня объясняют значение имени Герасим наши современники. Так, например, на сайте «Искусство и Культура» в разделе «Литература» можно найти следующую справку: «В имени Герасим довольно хорошо сочетаются добродушие, твердость и склонность к остроумию, что в немалой степени помогает сглаживать довольно чувствительное самолюбие Геры. Так уж случилось, что с легкой руки Ивана Тургенева трогательные отношения между <…> собачкой Муму и утопившим ее глухонемым Герасимом давно стали достоянием анекдотов, и что если бы современный Герасим не обладал чувством юмора, то ему с детства пришлось бы выслушать немало <…> насмешек. Остроумие же Геры часто выручает его, хотя при этом его самолюбие обычно все равно остается весьма чувствительным»[9].

Современные толкователи имени Герасим соотносят его с именем мифологической богини Геры, усматривая здесь общий корень. Но, как известно, с богиней Герой связано имя другого мифологического героя – Геракла. Его имя означает «Слава богини Геры». Геракл был последним из земных сыновей Зевса. Ему предназначено было спасти богов Олимпа от восставших против них земнородных Гигантов. Но внебрачного и самого любимого сына Зевса возненавидела оскорблённая супруга громовержца богиня Гера. И жизнь Геракла с самого рождения стала невыносимой из-за преследований его богиней Герой. Он был вынужден покинуть родную землю, и во всех испытаниях, которые были ниспосланы Гераклу, он проявлял мужество, силу, выносливость, ум, смекалку, уважение к воле богов, чувство справедливости.

Действительно, имя тургеневского героя созвучно с именем древнегреческих героев Геры и Геракла. Более того, Герасим наделён как физическими, так и нравственными качествами Геракла, проявившимися в поступках, испытаниях и подвигах мифологического героя.

В древнегреческой мифологии герой Геракл – это молодой воин, обладающий **«крепкими мышцами»** и **«необыкновенной силой»**, «смелый и **могучий»**. «Он был так **силён и велик**, что <…> вместо камешков он **клал на ладонь большие булыжники** и подкидывал их высоко» («Как Геракл вырос»). «Он <…> **вырвал с**

корнем молодой дуб, обрубил ветви и сделал себе тяжёлую палицу, твёрдую, как железо» («В пещере Немейского льва»). «Геракл приучился **без устали** бежать за конём целый день без еды и питья, **не останавливаясь ни на минуту**» («Геракл – Киренейская лань»).

Главный герой Тургенева также молодой богатырь. Это был «мужчина **двенадцати вершков роста**, – пишет автор, – **сложенный богатырем** и глухонемой от рожденья. <…> **Одаренный необычайной силой**, <…> дело спорилось в его руках <…>, **налегая огромными ладонями на соху**, казалось, один, без помощи лошаденки, взрезывал упругую грудь земли, <…> либо так **сокрушительно действовал косой**, что хоть бы молодой березовый **лесок смахивать с корней долой**, либо **проворно и безостановочно** молотил трехаршинным цепом, и как рычаг опускались и поднимались продолговатые и **твердые мышцы** его плечей. Постоянное безмолвие придавало торжественную важность его **неистомной работе.** <…> Он вырос немой и **могучий**, как дерево растет на плодородной земле...» [10].

Как видим, и древнегреческий герой Геракл, и герой Тургенева Герасим обладают сходством физических данных. И как уже было отмечено выше, герой Тургенева наделен огромным нравственным потенциалом мифологического героя: мужеством, смелостью, стойкостью, простотой, спокойствием, сдержанностью, скромностью, независимостью характера, чувством справедливости и уважения к воле сильных мира сего. Герасим подчинялся воле своей хозяйки, подобно тому, как Геракл стойко и достойно выдерживал гнев и проклятия Геры.

Капризной старой барыне в повести Тургенева «Муму» свойственны черты мифологической богини Геры. Согласно мифам, Гере характерна властность, жестокость и ревнивый нрав. Сюжеты многих древнегреческих мифов строятся вокруг бедствий, которые Гера насылает на возлюбленных Зевса и их детей. Так и хозяйка городской усадьбы, неоднократно обиженная и оскорблённая на своём жизненном пути – Тургенев в самом начале повести пишет: «День ее, нерадостный и ненастный, давно прошел; но и вечер ее был чернее ночи»[11] – к тому же обладавшая неограниченной властью над своими крепостными людьми, вершила их судьбы на своё усмотрение и чувствовала себя всемогущей, подвергая страданиям и испытаниям без того нелёгкую жизнь простых людей. А волю и приказы своенравной помещицы для немедленного и беспреко-

словного исполнения доводил до крепостных назначенный ею человек – из крестьян же – дворецкий Гаврила Андреевич.

Гаврила Андреевич – верный слуга своей барыни, зачастую берущий на себя хозяйские полномочия и самостоятельно принимающий решения в непростых вопросах. По воле барыни крестьянин Герасим был доставлен из деревни в городскую усадьбу и стал исполнять должность дворника. Но, к примеру, барыне ничего не было известно о чувствах немого дворника к прачке Татьяне, которую она назначила в невесты башмачнику Капитону, а Гаврила Андреевич не решился доложить об этом хозяйке, и сам нашел способ, как отвадить Герасима от Татьяны. Не барыня приказала уничтожить собаку, а Гаврила Андреевич решил, что собаки «в живых не будет». И всё это из-за страха и трусости перед своей хозяйкой.

Образ Гаврилы Андреевича в повести Тургенева «Муму» может быть соотнесен с образом двоюродного брата Геракла Еврисфея. Еврисфей по воле Геры посылает Геракла на тяжелые испытания, а порой и самостоятельно отдает приказы бесстрашному герою. Здесь уместно вспомнить главную мысль мифа о Геракле, которая заключена в следующем послании к герою: «Стань слугой презренного труса Эврисфея. Делай всё, что он повелит тебе, всё, что могучему прикажет ничтожный. Когда же ты выполнишь весь тяжёлый урок, всемогущие боги <…> даруют тебе прощенье…» («Гнев богини Геры»).

«Тяжёлый урок» выпадает и на долю тургеневского героя, который он выдерживает с честью и достоинством. В мифологии герои совершают подвиги, проходят испытания, и значимым числом в испытаниях, во времени, в пространстве является число три или кратное трем: три дня и три ночи, девять голов, двенадцать подвигов и т.д. В повести «Муму» тургеневский герой проходит три испытания. Первое – лишение родной почвы, дома. Второе – отказ от любимой женщины. Третье – убийство дорогого существа.

Конечно, самым тяжелым и жестоким испытанием, которое выпало на долю Герасима – убийство своей любимицы Муму. И снова обнаруживается параллель с мифологическим сюжетом о Геракле: в безумии, посланном на Геракла богиней Герой, он убивает своих детей («Гнев богини Геры»), но после этого своими подвигами добывает себе свободу от её преследований и возможность после долгих лет скитаний вернуться в родную землю – город Фивы. Герасим в условиях крепостной зависимости не имел права выбора

и должен был сразить своей рукою того, кого любил всем сердцем, тем самым заслужив право вернуться домой – в деревню.

Справедливо заметил литературовед Е.С. Добин, что Тургенев в финале повести не воспользовался ситуацией «примирения» своего героя с барыней, как это произошло на самом деле. Напомним, что в финале повести Герасим, утопив собаку, уходит из городского дома барыни в родные края. А вот что писала в мемуарах свидетельница реальных событий В.Н. Житова: «Всем известна печальная участь Муму, с тою только разницей, что привязанность Андрея к своей барыне осталась все та же. Как ни горько было Андрею, но он остался верен своей госпоже, до самой её смерти служил ей, и кроме неё никого своей госпожой признавать не хотел»[12]. По мнению Е.С. Добина, Тургенев не воспользовался «примирением», так как ему «ясна была неправдивость подобного мирного и благостного конца повести, если смотреть на искусство как на воплощение не случайного, а закономерного» [13].

И вполне закономерно, что в повести Тургенева «Муму» Герасим совершает свой главный подвиг – он **землю пашет**. В аграрной России во все времена для русского крестьянина было смыслом жизни – пахать землю, выращивать хлеб, кормить свою семью и страну, а это и есть подвиг народа. Ещё мудрая богиня Афина однажды сказала Гераклу: «Всякое полезное дело, особенно если его нелегко сделать, и есть настоящий подвиг» («Авгиевы конюшни»).

Безусловно, миф, сознательно или бессознательно используемый писателем, приобретает новые черты и особое значение. Авторское мышление как бы накладывается на мышление мифологическое, рождая, по сути, новый миф, несколько отличный от своего прототипа. Именно в разнице между древним мифом и "авторским мифом" кроется заложенный писателем смысл, подтекст, ради выражения которого автор воспользовался формой мифа.

С выходом в свет повести «Муму» в 1854 году, её антикрепостническая направленность обратила на себя внимание современников Тургенева. В рапорте на имя министра народного просвещения чиновник Главного управления цензуры Н.В. Родзянко писал: «Вообще по направлению, а в особенности по изложению рассказа нельзя не заметить, что цель автора состояла в том, чтобы показать, до какой степени бывают безвинно утесняемы крестьяне помещиками своими, терпя единственно от своенравия сих последних и от слепых исполнителей, из крестьян же, барских указов…»[14].

Вслед за Н.В. Родзянко товарищ министра просвещения А.С. Норов отмечал: «Щекотливое содержание этой повести, а еще более тон, в каком описывается рабская зависимость крепостных людей от прихотей и своенравного произвола помещицы, легко может повести читателей низшего сословия к порицанию существующего в нашем отечестве отношения крепостных людей к своим владельцам…»[15].

Тургенев работал над повестью «Муму», когда происходил постепенный слом старых, и уже было "предчувствие" скорого установления новых общественных отношений. На повестке дня борьба за отмену крепостного пава и приближение крестьянской реформы, а Иван Сергеевич сочувствовал либеральным реформам. И именно в этот был период в России начала развиваться мифологическая школа, зародившаяся ещё в начале века в Германии, в понимании которой мифология является обязательным фундаментом всякого типа общественного устройства, всякого способа мировосприятия, обеспечивает "связь времён", помогает составить ценностное представление о путях развития культуры того или иного общества.

Известно, что в философскую основу мифологической школы легла эстетика Ф. Шеллинга и Ф. Шлегеля, воспринимавших мифологию, как "ядро, центр поэзии" (Ф. Шлегель), как "необходимое условие и первичный материал для всякого искусства" (Ф. Шеллинг)[16]. Миф лежит вне времени, и всё происходившее в мифическом периоде приобретает значение парадигмы, рассматривается как прецедент, служащий образцом для воспроизведения уже в силу того, что данный прецедент имел место в "первоначальные времена". Шеллинг был убежден, что творческая индивидуальность создает сама себе мифологию из какого угодно материала. Мифология, по Шеллингу – сознание действительного.

Тургенев прекрасно знал философию Шеллинга. В конспектах лекций Тургенева по философии периода его пребывания в Берлинском университете в 1838–41 годы, содержатся сведения о Ф. Шеллинге, основных положениях его взглядов, приводятся отдельные цитаты[17]. Вероятно, осенью 1842 года Иван Сергеевич слушал в Берлинском университете и лекции самого Ф. Шеллинга[18]. Эстетика немецкого философа привлекала особое внимание писателя: по окончании Берлинского университета, Тургенев перевёл для «Отечественных записок» речь Шеллинга об изящных искусствах[19].

Также Тургенев в период учебы в Берлинском университете был знаком с творчеством одних из первых представителей немецкой мифологической школы братьев Гримм, К. Брентано и Л. Арним, имел личное знакомство с Беттиной Арним[20].

Разумеется, полученные знания и опыт не могли пройти бесследно в творчестве выдающегося писателя. Тургенев, следуя традициям мировой литературы, во многом пересматривал классические темы и сюжеты, анализируя их с точки зрения современности и наполняя их новым смыслом. «Мастерство художника в том и состоит, чтобы суметь пронаблюдать явление в жизни и затем это действительное явление представить в художественных образах. А выдумать ничего нельзя…»[21], – подчеркивал Тургенев.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мелетинский Е.Г. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 7–8.
2. Житова В.Н. Воспоминания о семье И.С. Тургенева. Тула, 1961. С. 76.
3. Там же. С. 54.
4. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. V. М.-Л., 1963. С. 601.
5. Там же. С. 598.
6. Житова В.Н. Указ. соч. С. 79.
7. Тургенев И.С. Указ. соч. Т. V. С. 264.
8. Цитаты из мифов приводятся по источнику: Мифы и легенды древней Греции – Планета сказок. www.planetaskazok.ru/greekmyph.
9. Цитата о значении имени Герасим приводятся по источнику: Ответы@Mail.Ru: Что значит имя Герасим? *otvet.mail.ru* ›Искусство и Культура› Литература.
10. Тургенев И.С. Указ. соч. Т V. С. 264–265.
11. Там же. С. 264.
12. Житова В.Н. Указ. соч. С. 79.
13. Добин Е.С. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1958. С. 139–140.
14. Тургенев И.С. Указ. соч. Т V. С. 598.
15. Там же. С. 599.
16. См.: dic.academic.ru/dic.nsf/bse/109666/Мифологическая школа
17. Автограф на немецком языке. Заметки по философии. – Берлин, 1838–1841, 3 лл, (22х36,5). Писчая бумага, чернила. Инв. 158 ОФ. См. описание материалов Государственного музея И.С. Тургенева I. И.С. Тургенев, составитель А.И. Понятовский. Орел, 1968. С. 12.
18. См.: Ефремов В.А. Студенческий конспект И.С. Тургенева по философии // Спасский вестник. Музей-заповедник "Спасское-Лутовиново". 1995. № 3. С. 6.

19. Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева (1818–1858) / Сост. Н.С. Никитина. СПб., 1995. С. 62.
20. Там же. С. 50–51; 61.
21. Цит. по: Тургенев И.С. Душа моя, все мысли мои в России. М., 1989. С. 145.

Сведения об авторе

Векуа Елена Викторовна, старший научный сотрудник Музея И.С. Тургенева на Остоженке (ГМП) *на момент участия в конференции 2014 г.; в настоящий момент* – старший научный сотрудник научно-фондового отдела ГМЗ «Царицыно».

Vekua Elena Victorovna, senior researcher at the I.S. Turgenev Museum on Ostozhenka (GMP) at the moment of participation in the conference, now – senior researcher of scientific-Fund Department GMZ "Tsaritsyno"

Е.С. Григоренко
Одесса (Украина)
Одесская национальная академия пищевых технологий

НОВАТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ХАРАКТЕРОЛОГИИ В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «НОВЬ» (ДИНАМИКА КОДА «ТУРГЕНЕВСКАЯ ДЕВУШКА»)

Аннотация
В статье предпринята попытка дать оценку новаторским тенденциям характерологии Тургенева в романе «Новь». Желание автора теснее связать последний роман с современностью потребовало от него не только нового типа повествования, но и несколько иных приемов создания характера. Новизна в системе характеров последнего тургеневского романа не сводится лишь к обнаружению и изображению только что сложившихся типов поведения. В «Нови» проявилось то мастерство, с каким Тургенев добивался выпуклого изображения персонажей в романах, повестях, рассказах. Однако характеры идейных антагонистов раскрываются теперь не только в диалогах, сценах, авторских характеристиках, а также и в поступках. Это обновление системы раскрытия характера было обусловлено новизною самих типов общественного поведения, неизвестных ранее, и той задачей правдивого и убедительного их изображения, которую поставил перед собой Тургенев, намереваясь показать русское народничество.
Ключевые слова: Тургенев, роман «Новь», народничество. «тургеневская девушка».

INNOVATIVE TRENDS IN CHARACTEROLOGY IN THE NOVEL BY I.S. TURGENEV "VIRGIN SOIL" (THE DYNAMICS OF THE CODE "TURGENEV GIRL")

In the article an attempt was made to assess the innovative trends of characterization in the novel Turgenev's "Virgin Soil". The author's desire to more closely link the last novel with modernity demanded from him not only a new type of narrative, but several other techniques for creation of characters. The novelty in the system of characters of Turgenev's last novel is not just about detection and image just the current behaviour. In "Vigin Soil" revealed the skill with which Turgenev sought a convex image of the characters in the novels, stories, stories. However, the characters ideological antagonists disclosed now, not only in the dialogues, the scenes, the author's characteristics, but also in actions. This update of the system of means of disclosure of the nature was due to the novelty of the types themselves social behavior, previously unknown, and the task of truthful and convincing them of the image that was set before him, Turgenev, intending to show the Russian populism.
Keywords: Turgenev, novel “Virgin Soil”, the Russian populism, “Turgenev’s girl”.

Ни одно из произведений И.С Тургенева, за исключением «Отцов и детей», не вызвало столь противоречивых и многочисленных откликов, как «Новь». Роман, в котором писатель, по его собственному признанию, пытался вытащить «самую суть России», не мог, разумеется, оставить равнодушным к себе русское общество. Народническое движение в начале 70-х годов приковывало к себе взоры всех мыслящих людей. Произведение, отразившее это движение, возбудило громадный интерес и вызвало самые противоречивые оценки. О «Нови» спорили критики реакционной и либеральной прессы. О романе писали Н.А. Некрасов, Л.Н. Толстой, М.Е. Салтыков-Щедрин, А.Ф. Писемский, Г. Флобер, Иван Франко и многие другие. Ю. Манн, современный исследователь творческого наследия И.С. Тургенева, справедливо пишет о «Дыме» и «Нови», что «они вызвали бурю самых разнообразных переживаний и мыслей»[1].

Последний тургеневский роман – своего рода социологическое исследование, облеченное в психологическую форму. Поставив перед собой сложную задачу, отобразить освободительное движение 1870-годов, Тургенев стремился так перестроить весь арсенал художественных приемов и средств, чтобы с их помощью не только полнее и ярче воспроизвести социальную действительность, но и наметить тенденции ее развития.

В развитии и движении сюжета «Нови» главное – не судьбы героев, а и борьба идей. В этом плане последнему тургеневскому роману предшествуют «Отцы и дети» и «Дым», в сюжете которых автор также значительное внимание уделяет идеологическому противоборству. В «Нови» же идейные разногласия героев являются не только элементами сюжета, но и в значительной степени определяют архитектонику произведения.

Писатель использует в последнем романе публицистические формы в таком объеме, в каком они ранее не встречались в его произведениях; вводит в фабулу романа, казалось бы, внесюжетную новеллу о Субочевых. В сущности, в ней происходит совмещение хронологических аспектов: прошлое существует в настоящем. И это прошлое, как полагает Тургенев, не созрело для понимания и восприятия острых социально-политических проблем современности. Россия 1870-х годов, многоукладная страна, в которой самые древние формы общественного устройства сосуществовали с новейшими, абсолютно не была готова к преобразованию в духе социалисти-

ческих утопий народников. В этом романист был убежден. Отчасти и этим обусловлены ноты пессимизма в произведении.

По сравнению с предшествующими романами в «Нови» значительно большее число действующих лиц. И в центре произведения – не один герой, а группа персонажей. Они располагаются не только в соответствии с необходимостью обосновать сюжетное действие: в их совокупности читатель видит отражение вполне реального соотношения социальных типов российской действительности. В градации персонажей запечатлено тургеневское понимание реальной значимости этой типологии, отобразившей систему социально-политических и идейно-нравственных отношений в России 1870-х годов.

Чрезвычайно важна для «Нови» и та особенность, что герой начинает действовать и действует весьма активно. Пусть неумело и неудачно, но он стремится реализовать свои планы, связанные с идеей общественного переустройства. Это не попытки Рудина, закончившего жизнь за рубежом, на баррикаде ради невозможной победы чужих повстанцев. А попытка вполне реальная, соотносимая с тем, что происходило в русской жизни. Не менее важно и то, что Нежданов действует не в одиночку, как герой-романтик, а совместно с единомышленниками, что вполне соответствовало общественному движению того периода.

Желание автора теснее связать последний роман с явлениями современной действительности потребовало от него не только нового типа повествования, но и несколько иных приемов создания характера. По сравнению с предшествующими романами в «Нови» значительно шире и разнообразнее круг действующих лиц. Социальные характеристики не только главных, но и второстепенных персонажей развернуты и четки. О напряженности работы писателя над образами «Нови» свидетельствует более обширный, нежели обычно «Формулярный список лиц новой повести».

В своем последнем крупном произведении Тургенев не только попытался раскрыть нравственный облик русских народников, но и отразил их влияние на развитие общественной жизни. Это особенно ярко проявляется, когда перед читателем предстает Марианна. В героине «Нови» воплощены типичные черты «тургеневской девушки», с одной стороны, и характерные особенности девушек-революционерок 1870-х годов – с другой. Ее образ был задуман писателем как тип «нигилистки», которая «должна» возбуждать сочувствие» (С. XII, 315)[2].

Романист с большой симпатией нарисовал этот персонаж. «…на долгое время, – писал А.В. Луначарский, – Марианна была самой светлой звездой женского типа на всем небосклоне русской литературы»[3]. Тургенев очень гордился, что образ Марианны типичный, а не надуманный, как пытались трактовать его некоторые критики. Героиня в полном смысле слова выстрадала свои убеждения, поэтому она в романе является наиболее динамичной фигурой, в которой нет ничего общего с холодной маской внешней пленительности Сипягиной.

Трудно не согласиться с А.Г. Цейтлиным, что в женских портретах Тургенев достигает наибольшего совершенства[4]. Как и героини предшествующих романов (Ирина из «Дыма» в этом отношении составляет исключение), Марианна отличается не физической, а духовной красотою. В сравнении с Валентиной Михайловной Сипягиной, лицо которой напоминало лик Сикстинской мадонны, героиня могла казаться почти «дурнушкой»: «Лицо она имела круглое, нос большой, орлиный, серые, тоже большие и очень светлые глаза, тонкие брови, светлые глаза, тонкие брови, тонкие губы» (С., XII, 43). В этом портрете с особой отчетливостью проявляется психологическая окрашенность, в основе которой просматривается субъективность, точнее лиричность тургеневского портрета: «… от всего ее существа веяло чем-то *сильным и смелым,* чем-то *стремительным и страстным»* (С., XII, 43, выделено мною – Е.Г.) Проявляется в нем и романтическая тональность. Однако в этой тональности и романтической окраске отсутствует недоговоренность, свойственная романтическому портрету героинь «таинственных повестей». Это скорее выражение силы революционных устремлений Марианны, гордой самобытности ее натуры. Когда Нежданов поведал ей обо всех своих тайнах, душу Марианны переполнили «благодарность, гордость, преданность и решимость… Ее лицо, ее глаза засияли; она положила другую свою руку на руку Нежданова – ее губы раскрылись восторженно… Она вдруг страшно похорошела!» (С., XII, 106).

Богатство натуры героини и сложность ее внутреннего мира постоянно меняют лицо Марианны: она краснеет во время разговора с Валентиной Михайловной, презрительно усмехается при неожиданной встрече с Неждановым в роще; за обедом у нее опущены глаза, стиснуты зубы, выражение лица сумрачное, строгое, почти озлобленное. В биллиардной «так вопросительно, так настойчиво глядели на Нежданова ее смелые глаза, такое презрение, такую

обидную жалость выражали ее сжатые губы, то он остановился в недоумении…» (С., XII, 91).

В «Формулярном списке лиц новой повести» Тургенев писал о своей героине: «Энергия, упорство, трудолюбие, сухость и резкость, бесповоротность – и способность увлекаться страстно» (С., XII, 321). Именно эта способность увлекаться страстно и полностью отдаваться своей идее роднит Марианну с иными героинями тургеневских романов. Сила веры придает лицу девушки романтические черты и ту многозначность, которой нет даже в портрете Соломина, подлинного нового героя, по твердому убеждению автора. Однако эта многозначность не имеет ничего общего с постоянной изменчивостью лица Алексея Нежданова. Противоречия в портрете и во внутреннем мире Марианны свидетельствуют о богатстве ее натуры, а не об отсутствии цельности характера, как у героя «Нови». Эта противоречивость разительно выделяет Марианну из ряда «тургеневских девушек». На долю героини «Нови» выпала тяжелая жизнь: ее отец был осужден за растрату, мать рано умерла. Участь воспитанницы, «чужой хлеб» тяготили героиню. Познав горе, она стремилась приносить пользу другим несчастным. Тургенев пишет о Марианне: «Жажда деятельности, жертвы, жертвы немедленной – вот чем она томилась» (С., XII, 106).

Важны для характеристики героини ее слова, сказанные Алексею Нежданову: «…ты увидишь, мы будем полезны, наша жизнь не пропадет даром, мы пойдем в народ… мы будем работать, мы принесем им, нашим братьям, все, что мы знаем,.. И никакой тут заслуги не будет – а счастье, счастье…» (С., XII, 163). Мужественная и стойкая Марианна была готова идти на жертву, на подвиг. Сомнения и эгоизм чужды ей. В каждом ее слове, в каждом ее поступке проявлялась прекрасная душа, ищущая единственного счастья – трудиться на благо народа.

Наталья и Елена шли за своими избранниками. В отношении Нежданова и Марианны иначе: он не является ее духовным руководителем. Они словно равны между собой. Более того, герой «Нови» скоро почувствовал превосходство Марианны и ту внутреннюю силу убежденности и веры, которых так недоставало ему. Алексей не идеал для героини, а она сама, Марианна, «стала для Нежданова воплощением всего хорошего, правдивого на земле,.. воплощением родины, счастья, борьбы, свободы!» (С., XII, 107). И хотя в первой части произведения героиня – единомышленник Нежданова, но,

поняв со временем его слабость, Марианна внутренне уходит от Алексея Нежданова задолго до его самоубийства. Героиня последнего тургеневского романа уже не «накануне», для нее «пришел настоящий день», к которому она готова.

Если в лице Нежданова Тургенев раскрывает полный крах дворянской интеллигенции, не способной к дальнейшему развитию, то в Марианне, «тургеневской девушке» воплощена способность и готовность русской женщины к активной деятельности в новых социальных условиях. И это выразительно подчеркивается в сцене переодевания. То, что для Нежданова было лишь маскарадом, оказалось для героини «Нови» настолько естественным, что крестьянское платье еще раз подчеркнуло внутреннюю красоту Марианны, цельность ее устремлений. Не случайно героиней романа любуется не только Нежданов, но и Татьяна с Соломиным: «Марианна казалась и свежей и моложе в своем простеньком наряде: он пристал ей гораздо больше, чем долгополый кафтан Нежданову» (С., XII, 218–219). Как видим, для Марианны новый костюм – не маскарадное одеяние, а воплощение ее истинной сущности и подлинной народности.

Полагал ли этим эпизодом Тургенев, что героиня «Нови» способна слиться с народом, воспринять ту «новь», которая, с его точки зрения, была одним из важнейших направлений развития России? Считал ли он, что таким образом будет достигнуто прекрасное – путем своего рода прививки общечеловеческих достижений к древу национальной культуры русского народа? Усматривается ли здесь скрытая полемика с Чернышевским, который, по мнению Тургенева, недооценивал высокие образцы прекрасного в дворянской культуре? Трудно утверждать со всей категоричностью, что русский романист имел в виду подобные вопросы, возникающие при чтении этих сцен. Однако же «Новь» – высокохудожественное произведение, а не научный трактат и не беллетризированный спор одного публициста с другим, и в каждой грани его возникают отсветы и отзвуки бурной жизни России в период между двумя революционными ситуациями.

Можно утверждать, что героиня последнего романа писателя противостоит не только Нежданову: она выглядит сильнее и значительнее Соломина. Образ Марины наглядно показывал, что передовая русская девушка уже стала равной мужчине в общем деле общественного движения. И в этом несомненное превосходство

Тургенева над многими современниками. Мотив самостоятельности и независимости звучит во всем поведении Марианны, а отчасти и Машуриной.

По тому материалу, что дан в романе, можно сделать вывод: Марианна твердо уверовала в необходимость решительных действий, и это отвечало ее потребностям, склонностям и желаниям. Внутренние силы героини «Нови» начинают раскрываться, когда Алексей Нежданов рассказал ей о существовании организации революционеров и как бы приобщил к народникам. До этого Марианна сдерживала свои чувства неприязни и ненависти к Сипягиным, внешне была спокойна, покорна, вежлива. Она понимала бесплодность и безрезультатность столкновения со знатными родственниками, пока не почувствовала под собой твердую почву. Теперь же героиня бросает вызов Сипягиной. Связь с организацией явилась для нее как бы вторым рождением. Это придало ей силы, энергию. На вопрос Нежданова – верит ли она в «дело», Марианна решительно отвечает: «Да, Алексей, верю. Верю всеми силами души – и посвящу этому делу всю свою жизнь! До последнего дыхания!» (С., XII, 280).

Но героиня столкнулась с иными идеями, воззрениями Соломина. Она не отказывается от своих убеждений, но и не протестует против положений Василия Федотыча. Марианна с радостью встречает каждое известие о готовящихся действиях народников. «Ее лицо выражало радость и тревогу» (С., XII, 231), когда она узнала о волнении крестьян. Героиня готова пойти к месту бунта, хотя не отдает себе отчета в том, что она будет делать. Автор добродушно иронизирует над Марианной, но в то же время он показывает, что героиня серьезно относится к «делу». Ее наивность вполне объяснима, а решительность возвышает девушку.

Марианна не вполне удовлетворяется тем, что ей предлагает Соломин: обучать неграмотных, больному лекарство подавать и т.п., хотя она и на это готова. Мечта ее – «пожертвовать собой», а до наступления такого случая она будет выполнять любую работу.

В этом образе писатель сумел с наибольшей полнотой воплотить свои искренние чувства симпатии к лучшим представителям молодого поколения в России, к тем, о ком он писал одному из своих корреспондентов: «Я бы мог назвать Вам молодых людей с мнениями гораздо более резкими, с формами более угловатыми – перед которыми я, старик, шапку снимаю, потому что чувствую в них действительно присутствие силы, и таланта, и ума» (П., X, 281).

Необходимо отметить, что именно с точки зрения будущего развивает Тургенев сюжет своего последнего романа. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что смерть Нежданова, который представлялся главным героем «Нови», не завершает сюжетную линию произведения. Жизнь Марианны, занимающей столь весомое место в романе, продолжается. И лишь теперь ее жизнь обретает особый смысл и значительность. Путь героини пересекается с судьбой Соломина. В нем и его окружении находит Марианна подлинную возможность действия, обретает веру в себя, в дело, при посредстве которого сможет служить своему народу.

В финальной сцене романа устами Паклина, которому автор нередко передоверял свои мысли, Тургенев полагает, что будущее принадлежит Соломиным: «Такие, как он, – утверждает Паклин, – они-то вот и суть настоящие. Их сразу не раскусишь, а они – настоящие, поверьте; и будущее им принадлежит» (С., XII, 298). Из рассуждений Паклина можно предположить, что и Марианне принадлежит будущее. Героиня хотя и не разделяет полностью убеждений Соломина, готова к этому будущему. И в этом также ее принципиальное отличие от прежних тургеневских героинь.

Новизна в системе характеров последнего тургеневского романа не сводится лишь к обнаружению в жизни и изображению только что сложившихся типов поведения. В «Нови» проявилось то мастерство, с каким Тургенев добивался выпуклого изображения персонажей в романах, повестях, рассказах. Однако характеры идейных антагонистов раскрываются теперь не только в диалогах, сценах, авторских характеристиках, а также и в поступках. В своем последнем романе Тургенев чаще прибегает к внутренней речи, самооценкам героев, а в случае с Алексеем Неждановым обращается к письмам, лирическим стихотворениям и своеобразным внутренним спорам. Это позволяет героям как бы самостоятельно вести себя. Они раскрывают свои сокровенные побуждения не только по воле автора, который словно снимает покровы с их души, а и в меру знания своего внутреннего мира.

Новаторство тургеневской характерологии в «Нови» особенно ярко проявляется при сопоставлении романа с предшествующими произведениями. Это обновление системы средств раскрытия характера было обусловлено новизною самих типов общественного поведения, неизвестных ранее, и той задачей правдивого и убеди-

тельного их изображения, которую ставил перед собой Тургенев, намереваясь показать русское народничество.

Все это позволяет говорить о неустанных творческих исканиях выдающего русского писателя, о его стремлении к постоянному совершенствованию формы и стиля произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Манн Ю.В. Тургенев и другие. М., 2008. С. 84.

2. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. – М.,Л., 1960–1968; Соч. Т. XII и письма Т.XI. Здесь и далее в тексте римская цифра том, арабская – страница; сочинения сопровождаются пометой «С», письма – «П». Луначарский А.В. Очерки по истории русской литературы. М., 1976. С. 234–235.

4. Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958. С. 112.

Сведения об авторе

Григоренко Елена Степановна, кандидат филологических наук, доцент Одесской национальной академии пищевых технологий (Украина).

Круг интересов: русский язык и русская и украинская литература.

Grigorenko Elena Stepanovna, candidate of Philology, associate Professor of National Academy of food technologies, Odessa (Ukraine)

The range of interests^ Russian language and literature, Ukraine literature.

Е.Г. Петраш
Москва (Россия)
Военный университет
Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева

«ЛЮБОВЬ» КАК МИФОЛОГЕМА В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ»

Аннотация.
В статье рассматривается концепт «любовь» как один из устойчивых мифов как в античной культуре, так и в филоофии, психологии, литературе, в том числе и в творчестве И.С. Тургенева в его повести «Первая любовь». Мы предприняли попытку выяснить, как писатель работает с мифом.
Ключевые слова: античный миф, мифологема, любовь, первая любовь, творчество Тургенева, работы Юнга, Шопенгауэра.

“LOVE” AS A MYTH IN THE STORY OF I.S. TURGENEV "FIRST LOVE"

The article discusses the concept "love" as one of the enduring myths in ancient culture and filozofii, psychology, literature, including the works of I. S. Turgenev in his novel "First love". We attempted to figure out how a writer works with myth.
Keywords: ancient myth, love, first love, mythologem

«Любовь» как мифологема

Вынесенное в заглавие статьи слово «любовь» – феномен, неразрывно связанный с человеческим бытием и включенный в контекст межличностных отношений. Не будет преувеличением сказать, что появился он в тот момент, когда первый человек осознал самого себя и вступил в общение с себе подобными. «Любовь» как мотив (концепт) является одним из устойчивых мифов в сонме мифов античных времен (Древней Греции и Древнего Рима). Первоначально любовь в античной литературе связана с образом Эрота. Платон в диалоге «Пир» стремится философски осмыслить этот образ бога любви. Утверждая, что Эрот – бог древнейший, Платон[1] ссылается на Гесиода, который в поэме «Теогония» пишет о том, что сначала возник Хаос, а следом Земля и Эрот, понимаемый, как

некая безличная сила, влекущая друг к другу богов и людей противоположного пола. Античное сознание, возникнув из мифологии, развиваясь, не смогло преодолеть антропоморфизм. В период героической (олимпийской) или классической мифологии появляется новый образ любви, основанный на гармоническом и художественном восприятии мира. Он связан с богиней Афродитой, в образе которой любовь обретает новое качество. Теперь она – богиня любви и красоты, и вместе с Эротом и другими игривыми демонами любви, харитами-грациями становится символом красивой, изящной, веселой и мудрой жизни, с ее вечными танцами, улыбкой и смехом, беззаботностью и непрерывными радостями. Но любовные истории богов и героев не всегда были так радостны и легковесны, как хотелось бы Афродите. И на Олимпе случались печальные и даже трагические любовные истории. С этим горьким привкусом любовного чувства знакомы и люди. И в этом месте хочется отметить, что проблема взаимодействия мифа и литературы не теряет своей актуальности и в современном литературоведении.

Природа мифа всегда была в поле зрения ученых: зарубежных (Дж. Фрезер, К.-Г. Юнг, Н. Фрай, М. Элиаде, Р. Барт и др.) и отечественных (А. Потебня, Е. Мелетинский, Ю. Лотман, А. Лосев и др.). Исследованиями мифа занимались ученые разных гуманитарных дисциплин: это и философия, и культурология, и психология, история и литература. В настоящее время лишь усиливается интерес к теории мифологического анализа художественного текста, поскольку вся художественная литература наполнена мифами, мифическими сюжетами и мифологемами[2].

В современной филологии понятию «мифологема» уделяется значительное внимание. Это понятие расширяется и не сводится только к мифу. Ведь в художественном тексте чаще всего сам миф и не рассматривается, а только его «образ» или некая аллюзия, намек. Если отталкиваться от определения, данного в «Литературной энциклопедии», где под «мифологемой» понимается «обломок мифа, мифема, потерявшая свои автохтонные характеристики и функции, вовлечена в фольклорный текст, в котором воспринимается как выдумка, образное украшение или сюжетная схема, которая уже стала традиционной»[3], то можно разъединить понятия миф и мифологема. Миф предполагает определенную реальность, далекую от той, которая необходима писателю для реализации основной идеи литературного произведения. Чаще всего писатель использует лишь мифоло-

гему как сюжетную схему, наполняя ее разным содержанием. Так работает с мифом Тургенев в повести «Первая любовь».

Известна начитанность Тургенева, поэтому он работает с мифом рефлекторно, вычленяя из мифа мифологему, которая дает ему возможность создать уже свое собственное видение таких концептов как «любовь» и « первая любовь». В повести И.С. Тургенева «Первая любовь»[4] миф играет важную роль в той части текста, где Зинаида, «чистосердечно хваля» поэму Майданова, предлагает ему использовать «другие сюжеты» в его сочинении. В частности, она вспоминает, мы можем это предположить, о римских весталках, которые носили белые одежды. А в ее рассказе эти девушки «все в белом и в венках из белых цветов», которые почему-то находятся в лодке и поют гимн, а потом одна из них, очарованная призывами буйных вакханок, становится их жертвой. Фантазируя, Зинаида смешивает элементы римской истории и греческой мифологии. Действительно, в древнеримской истории есть такой эпизод, когда во времена императора Октавиана Августа девушки, одетые в белые одежды, пели гимн, сочиненный Горацием в честь празднования секулярных (вековых) игр. Так отмечалось возвращение в Рим «золотого века».[5] Здесь же Зинаиде на ум приходят и вакханки, спутницы Диониса, с их оргиастическими играми, «шумом, хохотом, факелами, бубнами на берегу…». При этом воображение ее рисует, что их «факелы были красны и очень дымились и …(чтобы) глаза у вакханок блестели под венками, а венки должны быть темные…» (С. 307–308). Но дальше Зинаида сбивается, и ее фантазия отрывается от древнегреческого мифа. Она вспоминает исторические события, связанными с любовными отношениями Антония и Клеопатры, литературными атрибутами которых являются «тигровые кожи и чаш(и) – и золота, много золота», что ассоциируется с восточной роскошью, но никак не с весталками или вакханками. И, наконец, Клеопатра под пурпурными парусами «на золотом корабле … ехала навстречу Антонию» (С. 309). Слушая Зинаиду, другой персонаж повести Тургенева, молодой Володя, или, как его называла Зинаида, Вольдемар, понимает, девушка влюблена: « О! она полюбила», – подумал я опять». (С. 308).

Эта сцена подтверждает наше мнение о том, что любовь, составляющая основу сюжета повести Тургенева, произрастает из мифологемы, писатель, исследуя это чувство с разных точек зрения, будет дополнять, развивать представления о любви в современном

ему мире. Поэтому мы делаем вывод, что в повести основным ее персонажем является любовь, так как любовью пропитаны все поры повести Тургенева.

Любовь как персонаж

Повесть начинается с того, что сорокадвухлетний Владимир Петрович рассказывает о себе как о юноше романтическом в молодые годы, который воображал себя частенько рыцарем на турнире во время прогулок на лошадке. А если он гулял по Нескучному саду, то обязательно с книжкой стихов, читая их вслух; он мог внезапно задуматься, потом загрустить без причины и даже заплакать от грусти, «навеянной то певучим стихом, то красотою вечера» (С. 276). Володя, так звали в юности рассказчика, физически ощущал, как его «кровь бродила» и «ныло сердце»: оно жаждало любви! И вскоре «призрак женской любви», которым он бредил, реализовался в реальном образе молодой девушки, соседке по даче, княжне Зинаиды Засекиной. Зинаида оказалась чрезвычайно привлекательной, умной, но, вероятно, если бы его соседкой оказалась девушкой менее симпатичной, то молодой человек все равно бы в нее влюбился. Он был в полном восторге: «…я с ней познакомился… какое счастье, боже мой!» (С. 284). Его «сердце … так и прыгало!» (С. 279). Не прошло и мгновения, как он тут же признался, что она ему нравится. Но, оказалось, не только ему! Некто гусар Беловзоров принес З. котенка, потом добыл лошадь для прогулок (как потом выясняется с отцом Володи), потакал всем ее капризам, за что ему позволено было поцеловать ее ручки. Поэт романтического толка, Майданов, «воспевал ее в нескончаемых стихах и читал их с каким-то неестественным и искренним восторгом». Лушин, по мнению рассказчика, «любил ее больше всего». Но и другие посетители дачи Засекиных были очарованы молодой княгиней: и граф Малевский, и отставной капитан Нирмацкий.

В повести Тургеневым предлагается спектр самых разных нюансов любви, которые испытывали пятеро мужчин, посещавших Зинаиду на даче. Некоторые из его характеристик совпадают с формами любви, принятыми еще в Древней Греции. Изучая древнегреческий язык, культуру Древней Греции, Тургенев был знаком не понаслышке о рассуждениях и анализе любви в древнейших философских системах. Любовь в Др. Греции как любое явление природного свойства было мифологизировано и обожествлено и, как уже

было сказано выше, было представлено в образах мифологических существ: Афродиты и ее спутника Эрота.

Если применить классификацию любви древних мыслителей к любовным чувствам молодых людей, посещавший Зинаиду, то можно предположить, что Беловзоров испытывал к Зинаиде то, что называлось тогда «манией» (др.греч. μανία): любовь-одержимость, основа которой – страсть и ревность. Беловзоров ревновал Зинаиду ко всем ее воздыхателям, к каждому по очереди и « с каждым днем становился все грознее и грознее», признавался, что мог убить будущую жену и себя, и в конце концов « без вести пропал» на Кавказе (С. 334). Древние греки называли манию «безумием от богов». Не зря Зинаида называла Беловзорова «мой зверь», который бы «охотно кинулся за нее в огонь» (С. 300). Поэт Майданов (в конце повести он сам признался, что был влюблен в Зинаиду) испытывал нечто вроде романтической влюбленности: Зинаида была его Муза, она питала его талант. Влюбленность графа Малевского была иного рода. Его чувство к Зинаиде можно определить скорее всего как любовь-игру, основанную на половом влечении и направленную на получение удовольствий. Такую любовь греки называли «людус» (лат. ludus). Только Лушин, по мнению рассказчика, испытывал к Зинаиде истинное чувство-«агапе» (др.греч. ἀγάπη). Это альтруистическая, дающая любовь, построенная на бескорыстной отдаче. Влюбленный, испытывающий это чувство, готов к самопожертвованию, снисхождению и прощению. И Зинаида это понимала, «уважала» лейб-медика Лушина, но «не спускала ему» его критики, замечаний в отношении ее поведения, подвергая его испытаниям, например, «запуская довольно глубоко булавку (в руку) и заглядывая ему в глаза» (С. 300).

Впрочем, из текста повести известно, что «все мужчины, посещавшие ее дом, были от нее без ума – и она их всех держала на привязи – у своих ног» (С. 299). Рассказчик осознает, что «каждый из поклонников был ей нужен» (С. 300), она желала быть центром внимания, вела себя как настоящая повелительница и даже как богиня: ведь изображала же она статую, стоя на спине Нирмацкого! Она отдавала приказания, требовала их выполнения, придумывала всякие забавы, – и все ей подчинялись, более того «служили» ей как Прекрасной Даме. Так некогда служили Даме рыцари Средневековья. В подтверждение этому напомним сцену игры в фанты, когда Лушин повелел Вольдемару исполнить куртуазный ритуал посвя-

щения в рыцари, правда, здесь несколько измененный: «опуститься на одно колено», чтобы «прикоснуться губами к пальцам Зинаиды» (С. 292–293). В куртуазном романе «Тристан и Изольда» Тристан, дав клятву верности своему королю, отправляется сражаться за него с ирландским рыцарем Морхольтом, а Володю Зинаида назначает всего лишь своим пажом. О культе поклонения Прекрасной Даме говорится и в сцене, где Зинаида рассказывает о своем сне. Своих воздыхателей она называет «рыцарями», которые готовы на все ради нее: «… вы окружили меня, вы дорожите каждым моим словом, вы все готовы умереть у моих ног, я владею вами…» (С. 321).

Из истории литературы известно, что Прекрасные Дамы были нередко жестоки. Таковы были условия куртуазной игры в любовь. Они с удовольствием наблюдали, как сражались рыцари во славу своей Дамы, как они умирали с именем возлюбленной на устах. В играх, которыми увлекались «при дворе» Засекиных, до жертвенных смертей, правда, не доходило, но от Зинаиды можно было «получить (от ней) сильный и резкий удар по пальцам» или она могла ухватить за волосы своего рыцаря и начать больно крутить их, или, чтобы доказать любовь к ней, требовалось спрыгнуть с высокой стены, что и сделал ее паж Вольдемар. Зинаиду «забавляло возбуждать в них то надежды, то опасения, вертеть ими по своей прихоти (это она называла стукать людей друг о друга)» (С. 299), и делала это не как двадцатилетняя девушка, а как опытная кокетка, умудренная жизненным опытом. И она это понимала, признаваясь Лушину: «Я кокетка, я без сердца, я актерская натура» (С. 300). В ее салоне она проигрывала разные варианты взаимоотношений с мужчинами как любовных, так и дружеских. И ей рано удалось сформулировать свое отношение к своим поклонникам: «Нет; я таких любить не могу, на которых мне приходится глядеть сверху вниз. Мне надобно такого, который сам бы меня сломил» (С. 301), – признается Зинаида Володе. При этом она уверенно ему говорит: «Не попадусь никому в лапы, ни-ни!» (Там же)

Такая уверенность Зинаиды продолжалась недолго. Совсем скоро Володя замечает, как она изменилась: она бледна, печальна, сама ему признается, что на душе у нее тяжело, ей все опротивело и хочется уйти хоть на край света. (С. 303), а вскоре и вовсе «вся она другая стала» (С. 317). И юноша все более убеждается, что Зинаида влюблена. Но об этом догадываются и другие, а потому и сами меняются. Лушин, к примеру, «изменился в последнее время; он поху-

дел, смеялся … как-то глуше, злее и короче», и однажды стал наставлять Володю, как отец сына в том, что «здешняя атмосфера … не годится» (С. 306) для него, что здесь он может «заразиться», так как для его возраста воздух в этом доме «вреден». Очередная игра – в сны – спровоцировала ссору Зинаиды с графом Малевским, так как он своими неудобными вопросами подтолкнул ее к раскрытию своей любовной тайны. Она признается хоть и в завуалированной форме, так как речь идет о сне, что полюбила того, «кто мною владеет».

А ею уже «владел», как оказалось впоследствии, Петр Васильевич, отец Володи. Но умный и наблюдательный сын не подозревал, что его отец и есть соперник всего мужского окружения Зинаиды. Володя слишком обожал отца и страстно любил Зинаиду и потому не мог здраво судить о происходящем, почему отец стал уделять ему больше внимания, почему он подробно расспрашивал сына о молодой соседке. Ведь он познакомился с Зинаидой почти одновременно с сыном, сделав это как бы случайно, не навязчиво, при этом продемонстрировал свою особость: блестящий светский человек, статный и красивый, спокойный и уверенный в себе не мог не произвести на девушку впечатления. Эти два персонажа, достойны друг друга по силе характера, по части соблазнения. О соблазненных Зинаидой молодых мужчин написано выше. Об отце рассказчика, говорится, что, женившись из-за денег, семейную жизнь не любил, «он любил другое и насладился этим вполне» (С. 297), «больше всего хотел жить – и жил» (С. 298). Этих аккуратно построенных фраз достаточно, чтобы обрисовать стиль жизни скучающего светского льва. По отношению к Володе они оба ведут себя приблизительно одинаково, как умелые соблазнители. Зинаида то привлекает молодого человека, то отталкивает его; холодность отца неожиданно сменялась «редкими припадками расположения» к нему. Похожа была и их жизненная философия. Петр Васильевич учил сына: «Сам бери, что можешь, а в руки не давайся» (С. 297), что вполне соответствовал убеждениям Зинаиды («Не попадусь никому в лапы, ни-ни!»).

И в Зинаиде, и в Петре Васильевиче присутствует та «роковая сила», которую Карл Густав Юнг[6] ввел в психологию, определив ее как «Анима» и «Анимус». «Анима» – это образ абсолютной женщины, «самки», который находится в подсознании любого мужчины. «Анима» – это образ таинственной, необычайно красивой, проницательной, сильной женщины, в которой присутствует две стороны – светлая и тёмная. С одной стороны, она является богиней, а с дру-

гой – совратительницей. Зинаида интуитивно играла роль «роковой» женщины, и потому подчиняла своей власти мужчин, посещавших ее дом. Но она, как и любая другая женщина, имела в своём подсознании образ «Анимус», образ самца. В контексте повести это обусловлено знакомством с сильной личностью, которой ей не хватало ввиду ранней смерти ее отца.

И все же силы этих «роковых» натур были не равны. В этой любви-страсти (такой тип любви-страсти греки называли «эрос» (др.-греч. ἔρως) и подчеркивали страстное физическое влечение, страстное отношение к партнеру, чья внешность и физическая привлекательность имеют огромное значение) и по возрасту, и по опыту, и по умению обольщать победу одержал, казалось бы, Петр Васильевич. Роли в этой любовной истории распределись очевидным образом: «берущий» – Петр Васильевич, «дающий» – Зинаида. Это подтверждается и сценой «удара хлыста», когда Зинаида «поцеловала заалевший … рубец» (С. 337) на своей руке. Но с другой стороны, «жертвами» оказались оба влюбленных.

От рассказчика читатель узнает, что и Петр Васильевич, и Зинаида умирают. Причины смерти разные, но в учении о бессознательном, о его влиянии на сознание, об эротическом характере глубинных мотивов поведения, Фрейд, осмысляя природу любви как некий невроз, выявлял его основы, заложенные в конфликте «принципа удовольствия» (Эрос) и «принципа реальности» (Танатос), происходящего в психике человека. Эти два первичных инстинкта – любовь и смерть – определяют собой всю структуру человеческой психики. Когда конфликт этих инстинктов достигает невыносимой остроты, человек от него «сбегает в болезнь», ищет в ней спасения от диктата реальности. О такой любви-болезни в повести говорит Володе доктор Лушин (С. 306). И если Володя, по мнению Лушина, «благополучно выскочил» из этой болезни, то этого не избежали другие персонажи: Петр Васильевич, Зинаида и, безусловно, Беловзоров. Все они пережили трагические моменты «первой любви», в концепте которой уже заложен элемент катастрофичности, особенно для человека, дожившего лет до сорока и влюбившегося в первый раз, как это случилось с отцом Володи. Его любовь, судя по мелким деталям, упомянутым в тексте повести – разговор на повышенных тонах с женой (С. 331) и слезы отца (С. 338), выражение «нежности и сожаления … в строгих чертах» отца после свидания с Зинаидой (Там же), и сло-

ва отца в предсмертном письме к Володе: «Сын мой, …бойся женской любви, бойся этого счастья, этой отравы…» (С. 338) – оказалась «последней».

Первая любовь

Но первая любовь в повести Тургенева – это и первое серьезное психологическое испытание для молодого человека, подчас иррациональное, так как чувства в юном возрасте сдерживать порой необычайно трудно, они захлестывают разум. Такую любовь испытывают Володя (16 лет) и Зинаида (21 год). И в обоих случаях это «любовь-страсть», непосредственное, захватывающее чувство, которое может принести большие огорчения, но в целом является «счастливой» любовью, потому что герои ее испытали. Ведь признался Володя Зинаиде перед отъездом в город: « Поверьте, Зинаида Александровна, что бы вы ни сделали, как бы вы ни мучили меня, я буду любить и обожать вас до конца дней моих» (С. 333), а о силе любви Зинаиды мы узнаем от Володи: «Вот это любовь, …это страсть! ...» (С. 332, 338); и от Лушина: «Видно, жертвовать собою сладко – для иных» (С. 316). О такой любви были созданы великие художественные произведения. Имена их творцов давно прославлены: Абеляр, Шекспир, Мольер, Гете, Ж. де Сталь, Стендаль и многие другие.

Что такое любовь, и какие виды любви существуют, анализируется в трактате Стендаля «О любви» (издан в 1822 г.)[7], в котором писатель с точностью ученого исследует это эмоциональное чувство, хотя оно и не поддается рациональному анализу. Стендаль, поясняя, что есть любовь, пишет об этом чувстве как о некоем феномене, который «случается наблюдать на земле, рождается, живет и умирает или возвышается до бессмертия, следуя одним и тем же законам» (С. 365). И далее во второй главе трактата, которая называется «Зарождение любви», он описывает этапы развития любви: «1. Восхищение. 2. Человек думает: «Какое наслаждение целовать ее, получать от нее поцелуй!» и т.д. 3. Надежда. 4. Любовь зародилась. Любить – значит испытывать наслаждение, когда ты видишь, осязаешь, ощущаешь всеми органами чувств и как можно более на близком расстоянии существо, которое ты любишь и которое любит тебя. 5. Начинается первая кристаллизация. Нам доставляет удовольствие украшать тысячью совершенств женщину,…мы с бесконечной радостью перебираем подробности нашего блаженства. Это сводится к тому, что мы преувеличиваем великолепное

достояние, которое упало с неба, которого мы еще не знаем и в обладании которым мы уверены. 6. Рождается сомнение. Влюбленный начинает сомневаться в счастье, казавшемся ему близким; … 7. Вторая кристаллизация. … Влюбленный непрерывно блуждает между двумя мыслями: 1. В ней все совершенства. 2. Она меня любит; потом сомнение с блуждающим взором овладевает им и резко останавливает его. Грудь его забывает дышать; он спрашивает себя: «Но любит ли она меня?». … Самый мучительный миг еще молодой любви тот, когда влюбленный замечает, что им сделано неправильное умозаключение…» (С. 366–369).

Собственно о такой любви рассказано в повести «Первая любовь». Шестнадцатилетний юноша впитал в себя дух того времени (в повести указан 1833 год!): он увлекался чтением Шиллера, вероятно, другими романтическими поэтами, романтическими романами; нравились и картины на романтические темы (в частности, картина «Малек-Адель, уносящий Матильду», написанная по мотивам тогда популярного романа Софи Коттен), которые привили ему вкус к рыцарским подвигам. Гуляя ранним утром, Володя мог вообразить себя героем популярного романа, Малек-Аделем, и как тот спасал Матильду, так и он будет спасать Зинаиду от «рук неприятелей, как я, весь облитый кровью, исторгну ее из темницы, как умру у ее ног» (С. 314). Как и подобает восторженному романтику, он чутко реагирует на природу. В одну из грозовых ночей он так и не заснул до утра, наблюдая «воробьиную ночь» с «неяркими, длинными, разветвленными молниями», и многое другое, – все это соответствовало Володиному настроению: некое томление, «ожидание …; я дышал им, оно катилось по моим жилам и в каждой капле крови …» (С. 277). Герой повести был готов к встрече с девушкой, о которой так мечтал. И, встретив Зинаиду, он влюбился в нее с первого взгляда, но «страсть» он стал ощущать уже после того, как он увидел «большие холодные глаза» своей избранницы, – в тот день Засекиных посетил отец Володи. Он говорил с ней.

Почему страсть и страдания Володи начались именно с этого дня (С. 299), в повести не объясняется, ведь он ревновал Зинаиду ко всему мужскому окружению в доме Засекиных. Но именно сейчас он «изнывал» и в присутствии, и в отсутствии Зинаиды, дулся, раболепствовал, ревновал, надеялся, одновременно ощущал грусть и радость, желание и страх (С. 302), то есть он испытывал все то, что должен ощущать молодой человек в период полового созрева-

ния. В этом состоянии его эго-способности были чрезвычайно ослаблены, и он не мог защититься от Зинаиды, которая «играла как кошка с мышью» с ним (С. 305–306, вспомним разговор Лушина с Володей). Создается такое впечатление, что Тургенев вдыхает жизнь в трактат Стендаля, показывая на конкретном примере всю глубину душевных переживаний влюбленного юноши. Но он идет дальше Стендаля: у героя Тургенева в соперниках оказываются не только пятерых поклонников Зинаиды, но и его же отец. Узнав о связи отца с Зинаидой, Володя был потрясен, «но собственно против отца у меня не было никакого дурного чувства. Напротив, он как будто еще вырос в моих глазах…(С. 334) – признается он и предлагает в этом противоречии разобраться психологам.

Артур Шопенгауэр, хотя и не психолог, но в своем сочинении «Мир как воля и представление»[8], рассуждая о метафизике любви, разъясняет свою позицию по отношению к любви. Он считает, что влюбленность, какой бы неземной она ни казалась, коренится исключительно в половом инстинкте, и каким бы объективным и возвышенным это восхищение не казалось, оно в каждом случае влюбленности преследует лишь одну цель: рождение индивида определенного типа. Это подтверждается тем, что наиболее существенной стороной любви является не взаимность, а обладание, т.е. физическое наслаждение (С. 676–682). Шопенгауэр судит о любви как о замаскированном инстинкте, чувстве человеческого рода, направленном на сохранение своего типа.

С одной стороны, Петр Васильевич кажется учеником Шопенгауэра. Свободно трактуя учение немецкого философа, он учит сына: «Воля, собственная воля, и власть она даст, которая лучше свободы. Умей хотеть – и будешь свободным и командовать будешь» (С. 297). С другой стороны, он невольно нарушает принципы учения Шопенгауэра: «первая – последняя любовь», «любовь – страсть» Петра Васильевича оказалась вариантом разделенной любви. Но только чар соблазнителя было бы недостаточно для обольщения Зинаиды. Эта волевая девушка сама, как мы знаем, выбирала себе возлюбленного. И вновь возвращаясь к анализу любовного влечения, описываемого Шопенгауэром с немецкой основательностью, узнаем, почему Петр Васильевич и Зинаида стали любовной парой. По Шопенгауэру влечение является одним из этапов в развитии воли: физико-химические процессы – рефлекс – влечение – страстное желание – воля. Для «страстного влечения необходимо то, что мож-

но выразить только посредством химической метафоры: мужчина и женщина должны нейтрализовать друг друга, как нейтрализуются кислота и щелочь, образуя соль» (С. 692.). Вероятно, Петр Васильевич и Зинаида и составляли такую «соль». Более того, эта пара почти укладывается в схему, которую предлагает философ. Петр Васильевич отдает предпочтение 21-летней Зинаиде (по Шопенгауэру – мужчина должен отдать предпочтение женщинам от 18 до 28 лет), молодой, здоровой, со стройной фигурой, красивой (это качество философ ставит на последнее место), интеллектуально развитой (С. 689). Зинаида выбрала Петра Васильевича, которому 42 года, хотя Шопенгауэр считает, что это должен быть мужчина 30-35 лет, не обязательно красивый. Женщина, подчеркивает философ, руководствуется не вкусом, а родовым инстинктом, который наследуется от отца. Завершая анализ любви, Шопенгауэр пишет: «Если мы взглянем на суету жизни с этой точки зрения, то увидим, что все, испытывая нужду и заботы, напрягают последние силы, чтобы удовлетворить бесконечные потребности и устранить многообразные страдания без какой-либо надежды обрести что-нибудь другое, кроме возможности поддерживать еще некоторое время это мучительное индивидуальное существование, а влюбленные – это предатели, тайно стремящиеся продолжить все муки и страдания бытия, которые без их участия вскоре пришли бы к концу; но они не допустят этого, как раньше не допускали подобные им» (С. 705–709). Итак, разделенная ли любовь или неразделенная, по мнению философа, любовь всегда страдальческая.

Страдальческой любовью можно признать и любовь Владимира, но нет у философа Шопенгауэра психологического объяснения, почему сын не возненавидел отца-соперника. Если следовать Эдипову комплексу Фрейда, это должно было случиться уже в детстве: «странные» взаимоотношения отца и сына, когда отец «не допускал меня до себя», при этом он мог «одним движением возбудить во мне неограниченное доверие к себе» (С. 296–297). Но и отношения с матерью не складываются у сына: она им не занималась, поэтому и он к ней испытывал полное равнодушие. Так что фрейдистская концепция в данном конкретном случае не работает.

Еще один момент требует психологического разъяснения, почему Володя остается холостяком. В прологе повести историю любви рассказывает уже сорока двухлетний Владимир Петрович, достигший возраста своего отца. Вспоминая о любви шестнадцатилетнего

мальчика, он вновь переживет свое юношеское чувство, которое ему не удалось забыть: «…что у меня осталось более свежего, более дорогого, чем воспоминания о той быстро пролетевшей, утренней, весенней грозе?» (С. 340). Но рассказав историю похорон незнакомой ему старушки, он понял, какой путь прошел он за это короткое время. Это был путь становления его личности в целом.

Современные психологи, говоря о «первой любви», подразумевают влюбленность, которая реализует инстинктивное стремление к преодолению одиночества, отчужденности от окружающего мира. В процессе становления личности происходит осознание собственного «Я», пробуждается сексуальное влечение, которое подталкивает подростка к эмоциональному единению с миром через слияние с ближним. Возникающее переживание единства с доныне посторонним, чужим человеком – это как бы возврат в материнское лоно, к бессознательному ощущению себя как гармонической, неотъемлемой части природы. «Это состояние обозначается как совершенная гармония и оценивается как великое счастье («одно сердце и одна душа»)[9]», – пишет К.Г. Юнг. Таким образом, «запрограммировав» человека на влюбленность, природа преследует две цели: продолжение рода и предохранение разума от разрушающего чувства тревоги, порождаемого ощущением одиночества. Влюбленность, и в особенности «первая любовь» – великое орудие жизни, великое чудо и огромное счастье, однако это переживание неличностное. И не только как исполнение природного «замысла», но и в плане выбора объекта, который в случае «первой любви», то есть у человека очень молодого, с недостаточно зрелой индивидуальностью, всегда инстинктивен, а инстинкт в психологии рассматривается как подсознательно ощущаемая природная, но не личностная целесообразность.

Вполне возможно, что отец Володи сразу понял состояние своего сына и, разговаривая с ним на отвлеченные темы, пытался его уберечь от инстинктов молодости. Он его учил: « Сам бери, что можешь, а в руки не давайся; самому себе принадлежать – в этом вся штука жизни» (С. 297), – но сам, влюбившись, тотчас забыл о своих уроках и о сыне. Сын, пережив потрясение своей любви-влюбленности и любви своего отца, причастившись к великой тайне жизни, смог возвратиться к собственному «Я», но не смог обрести полноценную, зрелую любовь.

Чтобы понять, почему Владимир Петрович остался холостяком, нам надо возвратиться к проблеме «коллективного бессозна-

тельного», которое представляет скрытые следы памяти человеческого прошлого: расовую и национальную историю, а также некогда животное существование человека. Это – общечеловеческий опыт, характерный для всех рас и народностей. Именно «коллективное бессознательное» является тем резервуаром, где сконцентрированы все "архетипы". Юнг, описав понятия "архетип" и "коллективное бессознательное", предложил рассмотреть природу бессознательного не в биологическом плане, а с точки зрения символического обозначения и схематического оформления структурных представлений человека. Именно в бессознательном, по мнению Юнга, всегда находятся наготове «комплексы» (еще один из элементов его «аналитической психологии») воспоминаний индивидуального прошлого, прежде всего родительские, детские, «комплекс власти» и другие. Именно эти психические силы индивида, которые, находясь в бессознательной форме, постоянно дают знать о себе.

Предположим, что «комплексы» Владимира Петровича (у Юнга – "психологические демоны"), свидетельствующие о силе власти бессознательного над сознательными процессами, многослойны и переданы по наследству. Причины комплексов, сформированных у него, можно вычленить из текста повести: «странность, неопределенность отношений сына и отца, равнодушие матери, неудача отца в создании новой семьи, боязнь Володю не встретить взаимную любовь, вновь встретив более сильного соперника. Но жизнь его отнюдь не закончена и ...

Таким образом, в статье была предпринята попытка рассмотрения реализации трансформации мифологемы «любовь» в повести Тургенева. На примере анализа отношений героев были выделены разные типы любви, которые являются инвариантами одноименной мифологемы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Платон. Пир. М. 2006. С 5.

2. Мифологема, производное от слова «миф», «миф», как основной структурный элемент теории мифа, в частности, авторского мифологизирующего сознания, пришло в общеупотребительную научную лексику из трудов К.-Г. Юнга. См.: Юнг К.Г. Архетип и символ. М., Канон. 1991

3. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К., 2007. С. 54

4. Тургенев И.С. Собрание сочинений в 12-ти томах. М., 1955. Т 6. Далее ссылаемся на это издание и помечаем страницы в тексте

5. Квинт Гораций Флакк. Юбилейный гимн. // Античная лирика. М. 1968. С. 419.
6. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. М. 2009
7. Тургенев И.С. Собрание сочинений в 12-ти томах. М., 1955. Т 6. Далее ссылаемся на это издание и помечаем страницы в тексте.
8. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Мн., Т. 2. 1999. Далее ссылаемся на это издание и помечаем в тексте страницы.
9. Юнг К.Г. Конфликты детской души. М. 1997. С. 213.

Сведения об авторе

Петраш Елена Григорьевна – к.ф.н., доцент, профессор кафедры «Языкознания и литературы» Военного университета.

Круг интересов: зарубежная, в частности, французская, и русская литература, творчество И.С. Тургенева

Petrash Elena Grigoryevna

candidate of philological Sciences, Military University, Professor of Chair of "Linguistics and literature"

The range of interests: Russian and French literature, the works of Turgenev.

Т.Г. Дубинина
Москва (Россия)
Московский городской
педагогический университет

ОРНИТОЛОГИЧЕСКИЕ МИФОЛОГЕМЫ В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА

Аннотация
В статье рассматривается комплекс значений мифологемы «птица», который в ряде «Стихотворений в прозе» писателя получает индивидуальную образно-метафорическую реализацию. Мифологема «птица» всегда сохраняет первичные значения «общего» и является в рассмотренных произведениях Тургенева проводником таинственного.
Ключевые слова: Тургенев, «Стихотворения в прозе», птица, мифологема.

ORNITHOLOGICAL MYTHS IN THE “POEMS IN PROSE” BY I. S. TURGENEV

The article deals with the complex values of myth "bird", which in a number of Turgenev`s "Poems in Prose" receives individual figurative and metaphorical implementation. Mythologeme "bird" always retains the primary meaning of "general" and is discussed in the works of Turgenev's mysterious guide.
Key words: Turgenev, Poems in Prose, bird, myth.

Изучение орнитологической образности в творчестве И.С. Тургенева имеет свою историю и прежде всего связано с осмыслением характерологической функции «птичьих» сравнений и метафор в прозе писателя (см.: И.А. Беляева[1], Г.Б. Курляндская[2], О.М. Барсукова[3], К.В. Лазарева[4]). При этом исследователи нередко сосредотачиваются на символических (О.М. Барсукова) и мифопоэтических значениях последних (К.В. Лазарева), особенно если речь идет о «таинственных» повестях Тургенева. Нам представляется, что в поздней прозе писателя, в его лирических прозаических миниатюрах вариативные интонации орнитологической образности реализуют общий и единый для всех текстов первосмысл, который скрыт в мифологеме «птица».

Обратимся к понятию «мифологема». На терминологическую неясность понятия обращает внимание А.К. Байбурин: «Мифологема <…> – термин с неустоявшимся содержанием. Используется для обозначения единицы мифологического повествования»[5].

С.М. Телегин понимает мифологему как «первоначальный первообраз, “семя”, из которого вырастает определенный образ или сюжет». «Мифологема, – считает исследователь, – первичная идея-форма мифологического образа»[6].

Продуктивное разрешение вопроса о соотношении мифологического образа и мифологемы, архетипа и мифологемы мы находим в работах М.Ч. Ларионовой. В монографии «Место, которого нет… Острова в русской литературе», написанной в соавторстве с Л.И. Горницкой, разграничивается понятие архетипа и мифологемы: «Архетип – не образ и не мотив, но тенденция, вектор для образа или мотива. Архетип может проявлять себя <…> в различных нехудожественных явлениях <…> либо в мифопоэтическом творчестве и его единице – мифологеме»[7]. Авторы работы справедливо полагают, что мифологема – это модель, инвариант, «структурно-семантическая единица в отвлечении от ее конкретных реализаций»[8]. В художественном произведении мифологема не существует в чистом виде, а «только в виде культурного “слова”, или сюжета, мотива и художественного образа»[9]. И потому «художественный образ – это единичная и уникальная реализация мифологемы»[10]. М.Ч. Ларионова приходит к ценному для нас выводу о том, что мифологема – это «воспроизведение устойчивых тем и образов <…> *в их исторически обусловленных вариантах, часто не совпадающих с собственным смыслом мифа*. Мифологема – это архетип, обретший конкретную художественную форму»[11] (Курсив наш. – *Т.Д.*). И потому архетип, мифологема и образ, восходящий к ним, являются важными ступенями художественной конкретизации в культуре, а затем и в индивидуальном творчестве общего глубинного «первообраза».

Вслед за работами М.Ч. Ларионовой и Л.И. Горницкой в предлагаемой статье понятия «мифологема птицы» и «образ птицы», «орнитологическая образность» используются как во многом синонимичные и соотнесенные между собой по принципу общее в культуре (мифологема) / индивидуальное (образ).

Птица – устойчивый знак в мировой культуре. С древнейших времен он связывался с потусторонними силами, часто – как их посланник. Так, в мифологии некоторых народов вершину древа мира

венчает птица. В христианстве в виде голубя изображается Святой Дух, голубь же является и символом мира. Одновременно птица символизирует возрождение и вечную жизнь (птица Феникс). Добавим народные традиции выпекать птиц из муки в ритуалах «закличек» весны, фольклорный образ Жар-птицы. Однако известны и амбивалентные значения «птицы»: по русским поверьям ее появление предвещает большую беду[12]. Итак, глубинные значения мифологемы птицы в мировой и в русской культуре закреплены в значениях смерти, иррациональных сил, нередко враждебных человеку, и одновременно свидетельствуют о возрождении, надежде и небесной милости.

В «Стихотворениях в прозе» Тургенева эти общие значения мифологемы «птицы» обретают индивидуальную образную полноту и характерность, но будут всегда сигнализировать о первичном. Нельзя не заметить частотность «птичьей» тематики в сравнительно небольшом сборнике тургеневских лирических миниатюр. Образ птицы может быть вынесен в заглавие: «Воробей», «Голуби», «Дрозд I», «Дрозд II», «Куропатки», иногда он оказывается метафорически «зашифрован» в названии лирической миниатюры («Без гнезда»). Во многих текстах орнитологическая образность, хотя и не вынесенная в заглавие, оказывается доминантой, позволяет почесть лирическую миниатюру с точки зрения соотношения общего и частного, временного и вечного («Старуха», «К…», «Я встал ночью…»). Думается, такая частотность употребления свидетельствует не только о важности образа птицы в позднем творчестве писателя, но и позволяет прочесть текст цикла в том числе и как «птичий» – вспомним, что сам Тургенев призывал читателя обращаться в своим лирическим миниатюрам не «сподряд», но «враздробь». При таком прочтении «враздробь» мы вполне можем последовательно обращаться к названным текстам, открывая для себя новые значения орнитологической образности в каждом отдельном стихотворении в прозе.

В статье мы остановимся на четырех поздних тургеневских лирических миниатюрах – «Куропатки», «Старуха», «Дрозд I» и «Дрозд II».

Отметим, что в «Стихотворениях в прозе» и образы птиц, и орнитологические сравнения связаны с мотивом тайны – тайны жизни и смерти. Во многих текстах мифологема птицы связана с темой смерти – слепой, все сокрушающей на своем пути и равнодушной к

трагичности конечности человеческой жизни. Отметим, что птица может выступать и как хищник – и тогда она символизирует саму смерть, и как жертва – тогда значение мифологемы сближается с пониманием краткости и бренности человеческого существования, часто обретая трагическое звучание.

Образ птицы-жертвы встречаем в лирической прозаической миниатюре «Куропатки». Герой неизлечимо болен, испытывает сильные физические страдания. Он пытается найти логическое объяснение своему недугу, понять, почему такими страданиями наказан именно он? В голову ему приходит сравнение со стаей куропаток: «Целая семейка куропаток <…> столпилась в густом жнивье. Вдруг вспугивает их собака <…> раздается выстрел – и одна из куропаток, вся израненная, падает»[13] [т. 10, с. 187]. Герой понимает, что несчастная куропатка ничем не провинилась, она не хуже и не лучше своих сестер. Но слепой случай, судьба распоряжается таким образом, что именно она оказывается жертвой охотника. Человеческая жизнь тоже зависит от неких таинственных сил – и человеку остается покоряться им: «Лежи, больное существо, пока смерть тебя не сыщет» [т. 10 с. 187]. В этой миниатюре птица – не часть вечных сил природы, а наоборот – случайная их жертва.

Трагические значения мифологемы «птица» обнаруживаются в лирической прозаической миниатюре «Старуха». В образе старухи представлена судьба, которая толкает героя к неизбежной смерти. Особо важно, что слепая судьба дважды сравнивается в небольшом тексте с птицей: «Я наклонился к ней и заметил, что оба глаза у ней были застланы полупрозрачной, беловатой перепонкой, или плевой, какая бывает у иных птиц: они защищаются ею от слишком яркого света» [т. 10 с. 127]. Увидев плеву, герой приходит к выводу, что неотступно следующая за ним женщина – слепая нищенка, просящая милостыню. Пройдя еще какое-то расстояние, он все ещё слышит за собой мерные шаги преследующей его старухи, видит могилу, в которую она его толкает: «Я круто поворачиваю назад… Старуха опять передо мною… Она смотрит на меня большими, злыми, зловещими глазами… глазами хищной птицы…» [т. 10 с. 128]. Обойти могилу, свернуть с пути у героя не получается: куда бы он ни шел, старуха неотступно следует за ним, и могила всегда оказывается на пути у героя. Выстраивается цепочка образов: старуха – птица – смерть.

Птица как знак непостижимой для человека бесконечности явлена в стихотворении в прозе «Дрозд I». Мучаясь бессонницей, герой ранним утром слышит пение чёрного дрозда: «Она дышали вечностью, эти звуки, – всей свежестью, всем равнодушием, всею силой вечности» [т. 10 с. 175]. В стихотворении присутствует тема личного в его сопоставлении с вечным: «Он пел, он распевал самоуверенно, этот чёрный дрозд; он знал, что скоро, обычной чередою, блеснет неизменное солнце; в его песне не было ничего своего, личного; он был тот же самый чёрный дрозд, который тысячу лет назад приветствовал то же самое солнце и будет его приветствовать через другие тысячи лет, когда то, что останется от меня, быть может, будет пылится незримыми пылинками вокруг его живого звонкого тела, в воздушной струе, , потрясенной его пением» [т. 10 с. 175]. Одинокий человек с его любовью, горестями, сомнениями, страхами – ничто перед лицом вечности, вокруг него уже разлиты те холодные волны, которые не сегодня-завтра увлекут его в безбрежный океан.

Птица в этой лирической миниатюре – и певец вечности, и часть её, часть равнодушной природы, которая будет сиять многие века после смерти человека и которой не интересны ни его горести, ни его радости. И здесь нельзя не отметить оппозицию человек-птица как противопоставление индивидуального и вечного. Жизнь человеческая коротка и конечна, однако это ее качество, как и слабость человека, осмысляются не исключительно трагически, как это происходит в миниатюре «Старуха», а скорее элегически. Герой плачет – но слезы его сладки и радостны: «Они (звуки песенки дрозда – *Т.Д.*) не утешили меня – да я и не искал утешения… Но глаза мои омочились слезами, и шевельнулось в груди, приподнялось на миг недвижное, мертвое бремя. Ах! и то существо – не так же ли оно молодо и свеже, как твои ликующие звуки, предрассветный певец (дрозд. – *Т.Д.*)» [т. 10 с. 175].

Оппозицию частное-общее находим и в стихотворении «Дрозд II», но модальность лирической миниатюры будет совсем другой. Нам вновь представлено раннее летнее утро, герой вновь мучается бессонницей, под его окном вновь поет черный дрозд, в груди героя «горит та же рана». Но «не приносит мне (герою – *Т.Д.*) облегчения песенка птицы – и не думаю я о моей ране» [т. 10 с. 177]. Героя мучает сознание, что тысячи его соотечественников «гибнут теперь там, вдали, под неприступными стенами крепостей…» [т. 10

с. 177], что реки крови проливаются бессмысленно, тысячи жизней оказываются загублены бесцельно и бесполезно. Война равнодушно перемалывает человеческие жизни, причем оказывается неважным, на какой из враждующих сторон тот или иной воин: «ни правых тут нет, ни виноватых…» [т. 10 с. 177]. По сравнению с огромным количеством загубленных жизней, бессмысленных смертей страдания героя кажутся ему ничтожными: «Что значат *мои* (курсив Тургенева – *Т.Д.)* страдания? Я не смею даже плакать» [т. 10 с. 177]. Но важно, что герой так или иначе включен в огромную общность человеческой боли – будь то боль больного или убитого по воле судьбы воина. Неслучайно слезы, скользящие по его щекам, кажутся ему чужой кровью.

Нельзя не заметить и еще одну оппозицию, связанную с мифологемой птицы – человек-природа. За окном героя чудесное летнее утро, дрозд распевает свою веселую песенку – и в то же время где-то реками льется кровь. Птица выступает тут как представитель гармоничных и живых сил природы, противопоставленных дисгармоничности человеческих дел. Человек как будто исключает себя из общего круга природы, оказывается противопоставлен ей – и вынужден погибать нелепо и бессмысленно.

Однако возможно и другое прочтение этой оппозиции – вечной природе, знаком которой в тексте выступает птица, нет дела до тысячи человеческих смертей. Сколько бы жизней ни забрала война или болезнь, дрозд всегда будет распевать свою песенку ранним летним утром. Он не замечает страданий людей и равнодушен к ним – веселые звуки его пения контрастируют с трагическими переживаниями героя. Оппозиция общее-частное приобретает новые значения: природа – вечное общее, человек, даже человечество – конечное частное.

Таким образом, в «Стихотворениях в прозе» Тургенева орнитологическая образность и метафорика, оказывается связана с комплексом значений мифологемы «птица» и является проводником интонации таинственного.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М.: МГПУ, 2005. 249 с.

2. Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С. Тургенева Орел: Изд-во орловской гос. телерадиовещат. компании, 1994. 343 с.

3. Барсукова О.М. Образ птицы в прозе И.С. Тургенева // Русская речь. 2002. № 2. С. 22–28.

4. Лазарева К.В. Мифопоэтика «таинственных повестей И.С. Тургенева». Ульяновск: УлГПУ им. И.Н. Ульянова, 2008. 222 с.

5. Бабурин А.К. Мифологема // Народные знания. Фольклор. Народное искусство / Отв. ред. Б.Н. Путилов, Г. Штробах. М.: Наука, 1991. с. 78.

6. Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы международный научной заочной конференции (г. Астрахань, 19–24 апреля 2010 г.) / под ред. Г.Г. Исаева; сост.: Г.Г. Исаев, Т.Ю. Громова, Д.М. Бычков. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. с.15.

7. Горницкая Л.И., Ларионова М.Ч. Место, которого нет… Острова в русской литературе. Ростов н/Д: изд-во ЮНЦ РАН, 2013. с. 13.

8. Там же. с 13.

9. Там же. с. 14.

10. Там же с. 14.

11. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д: Издательство Ростовского университета, 2011. с. 99.

12. Птицы //Мифы народов мира. Энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. Электронный ресурс http://gufo.me/content_mifenc/pticy-92251.html дата обращения 29.09.2015.

13. Здесь и далее произведения И.С. Тургенева цитируются по следующему изданию: 1. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 тт. Сочинения: в 12 тт. Т. 7 М.: Наука, 1981, 559 с; Т. 10 М.: Наука, 1982 с указанием тома и страницы.

Сведения об авторе:

Дубинина Татьяна Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литература ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет». Сфера научных интересов: русская литература XIX века, творчество А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, А.П. Чехова.

Dubinina Tatiana Gennadievna – Ph. D. (Candidate of Philology), teacher of Chair of Russian Literature and Folklore of Moscow City Teacher Trainitg University. Field of scientific interest: Russian literature XIX c., the works of A.S. Pushkin, I.S. Turgenev, A.P. Chehov.

Е.М. Грибкова
Москва (Россия)
Государственный музей А.С. Пушкина

ЛИШНИЙ ГАМЛЕТ ЧЕРНСКОГО УЕЗДА. К ВОПРОСУ О РЕАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКАХ КОНЦЕПТА «ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК» У ТУРГЕНЕВА

Аннотация
В своей статье Е.М. Грибкова обращается к теме «лишнего человека» в творчестве И.С. Тургенева 1840-х – начала 1850-х годов, раскрывающейся, прежде всего, в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» и повести «Дневник лишнего человека». Посвящена статья одному из интереснейших аспектов данной темы, а именно соотнесению кризисных обстоятельств семейной и личной жизни писателя и его старшего брата с художественным воплощением того социально-психологического типа, который, благодаря Тургеневу, получил название «лишнего человека» и стал в русской культуре одним из базовых национальных концептов.
Ключевые слова: лишний человек, национальный концепт, социально-психологический тип, Тургенев, Гамлет, Щигровский, Чернский, брат писателя, кризис, неудачи, конфликт, реальные источники.

A SUPERFLUOUS MAN IN CHERNSKY COUNTY. ON THE QUESTION OF THE REAL SOURCES OF THE CONCEPT OF "SUPERFLUOUS MAN" IN TURGENEV

In her article E.M. Gribkova appeals to the topic of “superfluous man” in I.S. Turgenev’s literary works of 1840s – 1850s. First of all this theme is developed in the narrative “Hamlet from Shchigrovsky district” and in the novel “Superfluous man’s diary”. This article is dedicated to one of the most interesting issues of this topic, namely, the correlation of the crisis in the writer’s and his elder brother’s family and personal lives with artistic embodiment of the social-psychological type of the “superfluous man”. This social-psychological type of a person thanks to I.S. Turgenev was called “superfluous man” and became one of the basic national concepts in the Russian culture.
Key words: unnecessary man, national concept, socio-psychological type, crisis, failure, conflict.

Художественный концепт – категория, вобравшая в себя множество смыслов, отражающих миропонимание создателя концепции. У каждого народа своя концептосфера, своя система концептов (в частности, культурных), особо значимых и для отдельного индивида, и для всего народа.

Можно утверждать, что «лишний человек» – один из базовых национальных концептов, который сложился и собственно концептуализироавался именно в творчестве И.С. Тургенева. Серьезная гуманитарная подготовка, углубленные занятия философией в берлинском университете, развившие аналитические способности писателя, во многом помогли ему в этом. И хотя ряд героев русской литературы, относимых к категории «лишних людей», начинается с произведений Пушкина и Лермонтова, именно благодаря творчеству Тургенева в русской культурной традиции за ними закрепилось это название («Дневник лишнего человека»). «Едва ли не центр персонажной сферы отечественной литературной классики составили лица, притязающие на статус личности и действительно обладающие богатым личностным потенциалом, но его недостаточно реализующие (так называемые «лишние люди»…)», – пишет Е. Хализев в своей «Теории литературы»[1].

Рассмотрим возможные реальные источники концепта «лишний человек». Два произведения, заложившие его основу, – «Гамлет Щигровского уезда» и «Дневник лишнего человека» – создавались почти одновременно – в конце 1840-х – начале 1850-х годов.

Отчетливый биографический контекст «Гамлета Щигровского уезда» давно уже отмечен исследователями: в повести сказано и об увлечении героя философскими штудиями, учебе его в Германии, участии в московском кружке, поездке в Италию и т.д.

Однако нашей задачей является не указание на те или иные факты биографии Тургенева, нашедшие отражение в «Гамлете Щигровского уезда» или «Дневнике лишнего человека», а рассмотрение жизненных истоков самой ситуации «лишнего», в которой оказываются герои Тургенева.

Отметим, что примерно к концу 1840-х годов относится серьезный рубеж в жизни молодого писателя. Это, в первую очередь, острое переживание им неопределенности своего положения – социального, финансового и творческого. Не сложилась ученая карьера, карьера профессора университета, к которой готовился долгие годы учебы. Оставлена служба в Петербурге под началом В. Даля. Поэтические

опыты также не оправдывали надежд, что привело даже к решению оставить литературу навсегда. Так, в 1869 году в «Литературных и житейских воспоминаниях» Тургенев вспоминал о том времени: «...не предстояло никакой надобности продолжить подобные упражнения», и он «возымел твердое намерение вовсе оставить литературу»[2]. Лишь успех «Хоря и Калиныча» (1847) изменил это решение.

Сомнения Тургенева в своем предназначении, в оригинальности своего таланта, материальная зависимость от матери, крайне недовольной поведением своих сыновей, требовавшей возвращения Ивана из-за границы и в то же время лишавшей его средств для этого; непростые отношения с Полиной Виардо, смерть Белинского – все это приводило к определенному комплексу переживаний, в том числе и к ощущению себя «лишним» в своем социальном кругу. Сам конфликт сыновей с Варварой Петровной, на наш взгляд, имел отнюдь не исключительно бытовое значение в биографии Тургенева. Это не только бесконечные денежные затруднения, сковывавшие все существование молодого литератора. «Иван Сергеевич… бывая с приятелями и знакомыми, не имел даже возможности ответить бутылкой вина на их угощение. Не раз брал он у Леона Ивановича или Порфирия Тимофеевича (дворовые В.П. Тургеневой – *Е.Г.*) по 30 и 50 копеек, чтобы заплатить извозчику…», – пишет в своих воспоминаниях воспитанница Варвары Петровны В.Н. Житова[3]. Пусть невольно, но Варвара Петровна внушала сыновьям сознание их зависимости от нее, их «беспомощности» и неприспособленности к жизни. Сыновья разочаровали ее, не оправдали ее честолюбивых надежд на жизненный успех и карьеру. Так, еще в 1839 году она писала Ивану: «…вы с братом – умные, добрые, почтительные ко мне... вышли, не прогневайся, – *чудаками*. – Я не в осужденье говорю! Нет, вы мне милы, как вы есть. Но! – свет требует светскости… Брат военный, это еще не так его страннит, но! – ты, Иван, ты!..»[4].

В черновом варианте рассказа «Гамлет Щигровского уезда» обращает внимание ключевая саморекомендация героя, где имеет место невольная, но весьма характерная авторская описка. В конце своей ночной исповеди герой, отвечая на вопрос слушателя, говорит: «...назовите меня Гамлетом Чернского уезда» (вместо Щигровского – как в заглавии) (С., III, 503). Описка эта выдает неосознанные чувства автора, поскольку именно в Чернском уезде находилось родовое имение Тургеневых, которое братья считали своим, и туда в 1850 году отправляются Николай и Иван Тургеневы в момент наи-

высшего противостояния с Варварой Петровной, когда конфликт с матушкой представляется им неразрешимым. В окончательной же редакции ошибка эта была автором исправлена («...назовите меня Гамлетом Щигровского уезда») (С., III, 273). «Дневник лишнего человека», тоже в известной степени являющийся исповедью героя самому себе перед лицом неизбежной смерти, предлагает еще один вариант того же социально-психологического типа. Работа над «Дневником лишнего человека» продолжалась два года (1848–50), напечатана повесть была в «Отечественных записках» (1850, № 4). Тургенев очень хотел, чтобы читатель по достоинству оценил ее, много работал, переделывая текст. По признанию автора, «в этом произведении схвачен кусок подлинной жизни»[5].

Чулкатурин – человек, который хочет изложить себе самому свой характер, нарисовать портрет «совершенно лишнего человека на сем свете, или пожалуй, совершенно лишней птицы» (С., IV, 172). Ум у него аналитический и саркастический, способный к обобщениям. Язык, манера письма – яркое свидетельство незаурядной одаренности героя, его чувства слова. Иногда язык намеренно грубоват и даже вульгарен. Ирония и юмор – выражение озлобленного ума и неудовлетворенного сердца героя, причем направлены они не только на других, но и на самого себя. В сравнениях, возвышенно поэтических, а чаще тривиальных и грубоватых, находит яркое отражение личность Чулкатурина с ее сложными противоречиями. С одной стороны, он умен, лиричен, способен на поэтическое чувство; с другой – это человек с болезненным самолюбием, «с замочком внутри», лишенный непосредственности, занятый исключительно «кропотливой возней с самим собой» (С., IV, 174). Единственная причина такого восприятия действительности – оскорбленное самолюбие. Сам Чулкатурин, подвергая себя беспощадному анализу, откровенно признается в мнительности, застенчивости, раздражительности, излишнем самолюбии, неумении высказать свои чувства, в «замочке», которым он отгораживается от окружающих. Вот почему Чулкатурин чувствовал себя всегда и всюду «лишним».

И здесь на первый план выходит личность старшего брата И.С. Тургенева Николая. К сожалению, биография этого, очень близкого Тургеневу в молодые годы, человека так и не написана. До сих пор письма Николая Сергеевича, хранящиеся в Российской национальной библиотеке, опубликованы лишь в выдержках. Брату писателя посвящено несколько небольших статей, в частности статья И.В. Кретовой[6].

Очень показательно, что именно в наставительном письме отца к юному Николаю появляется слово «лишний» в значении «неприспособленный», «ненужный», «никчемный» человек. «Если же найдут тебя легкомысленным, – писал Сергей Николаевич, – в поведении, в познаниях слабым или ни к чему не способным, то ты сам будешь везде лишним и всем в тягость»[7]. Можно предположить, что Сергей Николаевич неоднократно повторял подобное сыновьям, и слово «лишний» в таком контексте было в семье широко употребительным.

Еще одно требование, которое не раз возникало в письмах к Николаю и которому Сергей Николаевич, будучи светским человеком, придавал особое значение: «не позволяй себе никогда ничего не обдумавши и без внимания делать»[8], понимая, что необдуманность поступков, импульсивность – причина серьезных промахов и неудач в карьере и свете.

Уже тогда проницательный ум Сергея Николаевича ясно прозревал те недостатки в характере старшего сына, которые впоследствии сыграли столь роковую роль в неудачной военной карьере Николая. Нехватка настойчивости, лень, нетерпение, стремление пооригинальничать… «Если ты решительно не положишь себе за правило употребить твердую волю, стряхнуть с себя несносную твою лень и убедиться в необходимости должной деятельности <...> то ты никогда не достигнешь желанной цели <...> В полке будешь ты несчастлив, если в тебе оправдается русская пословица – с чем в колыбельку, с тем и в могилку»[9]. Так же строго, с позиций опытного светского человека, осуждает отец резкие высказывания Николая и его оригинальничание: «Странность тогда только извинительна, когда она имеет свою выгодную сторону. Без оного условия всякое отчуждение от принятого общего правила и порядка есть совершенная глупость и неряшество»[10].

Впоследствии неудачи сына в военной службе Варвара Петровна объясняла тем, что отец посадил его «не в свои сани» (т.е. там он тоже был «лишним»). 1840-е – начало 1850-х годов – возможно, время наиболее тесного сближения братьев на почве общих семейных неурядиц. Вот что пишет Николай Ивану из-за границы, куда он поехал по приказу матушки.

«Сего 8-го октября 1843/26-го сентября Карлсбад

Что означает внезапный приезд Maman в Петербург <… > Не понимаю, – а чую большое веселие ожидает меня по возвраще-

нию в родимую сторону. Конечно, в этом отношении ты прав – лучше провалиться куда нибудь, хоть в Вену, хоть в воду – нежели вернуться на таковое житье в Петербург. Но есть другое обстоятельство – (без которого я бы это сделал) – но которое непременно требует моего возвращения»[11].

Апофеозом переживания Николаем своей неприкаянности стало его письмо к В.Н. Богданович (Житовой) во время последней ссоры с матерью, в котором он с мрачным сарказмом описывает свое положение.

«2 ноября 1849 г.

Благодаря вас за доброту и любезность, с которыми вы мне отвечаете и исполняете мои маленькие поручения, спешу сказать вам, что помехи, чинимые госпожой Сессаревской в произведении работ в «некупленной покупке» повергли меня в мрачное отчаяние. Не отменяя, однако, своего плана действий, я вижу, что вынужден его изменить, то есть я приеду в Москву один, поселюсь на своем чердаке и, как только получу бумаги, еду в деревню. Не в Спасское, куда мне запрещен въезд, не в Холодово, которое принадлежит вам, и не в имения маменьки – все это значило бы быть *не у себя*, но я раскину шатер в Тургеневе, где, как новый Дон Кихот, построю себе лачугу и буду прозябать по крайней мере *у себя дома.* Как я только что сказал Александре Михайловне, благодарю бога, что не двинулся из Петербурга. Представьте себе что-нибудь более смехотворное, что-нибудь более по К-ски: мебель моя – в беспорядке на московской мостовой, моя дражайшая половина – устраненная, изгнанная одна в Петербурге в пустой квартире, я сам – везде и нигде, без гроша по Б[ерсов?]ски, живущий в Б. в избе. Не правда ли, что такая беспечность, такая чертовская непринужденность, такие выходки гусарского полковника из комической оперетки необыкновенно идут к моей наружности?»[12]

В этом месте В.Н. Житова делает примечание: «Последняя часть письма и невыставленные имена относятся ко мне. И мне одной понятно все насмешливое и оскорбительное, сказанное тут между строк». Язвительность Николая могла глубоко ранить его жертву, как мы видим. Далее в письме:

«Решительно, я становлюсь совершенно сумасшедшим, будучи им наполовину от рождения.

Со скорбью и стыдом в душе говорю вам, мадемуазель (если вы, впрочем, еще этого желаете), до свидания,

ваш Н. Тургенев»[13]

Язвительность, сарказм Николая – характерные черты его личности, которые проявлялись не только в письмах к брату и к В. Богданович-Лутовиновой. «Вышел он в залу и стоял, скрестив руки на груди, между двух колонн. Как сейчас вижу перед собой всю его изящную фигуру. Он был во фраке, очень тщательно одет и очень красив, то есть замечательно порядочен, именно gentleman-like. Почти злобная, саркастическая улыбка не сходила с лица его, когда он смотрел на кружащиеся перед его глазами пары»[14].

По свидетельству современников, в молодости Николай Сергеевич не пользовался успехом у дам, несмотря на то, что был очень хорош собой. Елизавета Ивановна Менгден, урожденная Бибикова (1821–1902) вспоминает: «В 40-м году брат Ивана Сергеевича, Николай, приехал к нам в Москву и, как родственник, стал часто посещать нас то утром, то вечером. Я была еще в девушках и много выезжала. На балах Николай Сергеевич всегда подходил звать меня на какой-нибудь танец, но он был так мало занимателен, что я всячески старалась от него отделаться»[15].

Женитьбу Николая на камеристке матери сам Иван Сергеевич объяснял тем, что брат его в своей жизни не был любим ни одной барышней хорошего круга. Таким образом, и в любви выбор его был, в известном смысле, вынужденным.

Был ли Николай Тургенев фатальным неудачником, как это иногда утверждают? Думается, что нет. Жизнь его как бы делится на две части – молодость связана с ненавистной военной службой, конфликтом с маменькой из-за женитьбы на ее камеристке Анне Яковлевне Шварц, смертью троих детей, и здесь преобладает настроение отчаяния, маскируемое мрачной самоиронией и сарказмом. Вторая же половина жизни, посвященная гражданской службе, вполне благополучна.

Получив после смерти маменьки солидное наследство, Николай, в силу своего природного умения копить, сумел его приумножить. Писатель не зря называл своего брата «миллионером». «Я хотел взять в долг у брата, который несметно богат, – он отказал» *(*П., XI, 64, 330*)*. Личные же привязанности Николая сосредоточились на жене, а после ее смерти на родственниках жены, к которым, в конце концов, и перешло почти все его немаленькое состояние.

Выводы: семейный и личный кризис, которые пережили Николай и Иван Тургеневы в 1840-х – начале 1850-х годов, и вызванные им эмоциональные потрясения стали катализатором создания писателем, в частности, в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» и

повести «Дневник лишнего человека» социально-психологического типа «лишнего человека», который, в свою очередь, стал художественным концептом.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. С. 54.
2. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1983. Т. 11. С. 46. В дальнейшем ссылки на это издание – в тексте; римская цифра обозначает том, арабская – страницу; сочинения сопровождаются пометкой «С.».
3. Житова В.Н. Воспоминания о семье И.С. Тургенева. Тула, 1961. С. 128.
4. И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. М.; СПб., 2011. Вып. 2. С. 505.
5. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1990. Т. 8. С. 150, 247. В дальнейшем ссылки на это издание – в тексте; римская цифра обозначает том, арабская – страницу; письма сопровождаются пометкой «П.».
6. См.: Кретова И.В. Письма Н.С. Тургенева к брату как биографический источник // Спасский вестник. 2000. № 6. С. 42–50.
7. Ден Т.П. С.Н. Тургенев и его сыновья // Русская литература. 1968. № 2. С. 133.
8. Письмо С.Н. Тургенева к Н.С. Тургеневу (1829–1839 гг. (?). ОПИ ГИМ. Ф. 83. Оп. 2. № 19. Л. 150.
9. Клеман М.К. Отец Тургенева в письмах к сыновьям // Тургеневский сборник. Под редакцией А.Ф. Кони. СПб. 1921. С. 139–140
10. Там же. С. 140.
11. Российская национальная библиотека. Ф. 795. Ед. хр. 90а (орфография сохранена).
12. Житова В.Н. Воспоминания о семье И.С. Тургенева. Тула, 1961. С. 113.
13. Там же. С. 114.
14. Там же. С. 117.
15. Менгден Е.И. Встречи с Иваном Сергеевичем Тургеневым // Звенья. М., 1951. Вып. VIII. С. 262.

Сведения об авторе

Грибкова Елена Михайловна, годы жизни (1958–2016)

Круг ее интересов: творческая лаборатория И.С. Тургенева, философский аспект творчества Тургенева, реальные источники творчества писателя, семейные отношения, отношения с современниками.

Gribkova Elena Mihaylovna (1958–2016)

The range of interests: creative laboratory of I. S. Turgenev, the philosophical aspect of creativity of Turgenev, the real sources of creativity of the writer, family relationships, relationships with contemporaries.

И.И. Чайковская
Бостон (США),
литератор

ИВАН ТУРГЕНЕВ И МАРИЯ МАРКОВИЧ: ИСТОРИЯ ОТНОШЕНИЙ
(на материале переписки)

Аннотация
В статье рассматриваются отношения И. Тургенева и Марии Маркович (Марко Вовчик) на материале их переписке за 1859–1864 годы. Эти отношения изучаются в аспекте учитель/ ученик – Тургенев/ Марко Вовчок. Корреляция поменялась тогда, когда Вовчок приобрела опыт, определились ее общественно-политические взгляды. Тогда она стала для Тургенева учителем, знакомящим его с новыми идеями молодого поколения. В статье рассматриваются и сугубо личные взаимоотношения этих писателей, которые ранее недооценивались биографами И.С. Тургенева.
Ключевые слова: И. Тургенев, Марко Вовчок, переписка, оппозиции – учитель/ученик и ученик/учитель

IVAN TURGENEV AND MARIA MARKOVICH: HISTORY OF RELATIONS
(based on correspondence)

The article discusses the relationship of Ivan Turgenev and Mary Markovich (Marko Vovchok) based on the material of their correspondence over the years 1859–1864. These relations are studied in the aspect of teacher/ disciple – Turgenev/ Marko Vovchok. The correlation changed when Vovchok has gained the experience determined her political views. Then she became for Turgenev a teacher, acquainting him with new ideas of the younger generation. The article deals with purely personal relationship of these writers, who had previously underestimated the biography of Ivan Turgenev.
Key words: Ivan Turgenev, Marko Vovchok, correspondence, aspect of teacher/ disciple.

Эта работа посвящена истории взаимоотношений двух классиков – классика русской литературы Тургенева и украинской – Марии Маркович (Марко Вовчка). Мне представляется, что роль Марии Маркович в жизни Тургенева исследователями недооценивается. Между тем, в годы, предшествующие «баденскому периоду» в жизни писателя, эта женщина была для него человеком очень

близким и дорогим. Об этом можно судить по интенсивности и эмоциональному накалу их переписки. Тургенев проявлял неподдельный интерес к ее творчеству, переводил ее рассказы и повести, но и к самой Марии при всем несходстве их жизненного опыта, взглядов и поведения – писатель был, по его собственному признанию, «привязан». Скорее всего, речь идет не о только о приявязанности, но и о влюбленности и даже о любовном романе. Разрыв их отношений в 1864 году, – инициатива которого исходила от нее, по всей видимости, был воспринят Тургеневым болезненно. Мне хотелось подробно, шаг за шагом проследить ход этих необычных отношений, их развитие и эмоциональную вершину и затем быстрый и такой неожиданный конец. Строчки писем, свидетельства современников говорят о многослойности и многосторонности этого внезапно оборвавшегося романа. По мере сил я постаралась разобраться в его узлах и сплетениях...

Любимейший автобиографический герой Тургенева, Федор Лаврецкий из романа «Дворянское гнездо», потерпев крах в своих надеждах на обновление жизни, на женитьбу на полюбившейся ему юной девушке, с горечью восклицает: «Здравствуй, неизбежная старость! Догорай, бесполезная жизнь!» Между тем, Феде Лаврецкому едва перевалило за сорок (ему 43 года), самый расцвет для мужчины. Отметим для себя, что предмет «поздней любви» Лаврецкого (хотя ему всего-то 35) – молодая девушка, лет девятнадцати. Разница в возрасте между ними большая – примерно как между отцом и дочерью.

Тургеневский роман «Дворянское гнездо» дописывался летом 1859 года в Спасском. В это время у Тургенева уже шла активная переписка с его новой знакомой, Марией Александровной Маркович[1]. Несколько раньше, в 1858 году, в переводе Тургенева вышли украинские рассказы Марии Александровны, взявшей себе псевдоним – «Марко Вовчок». Тогда же Мария Маркович вместе с мужем и маленьким сыном из провинциального Немирова приехала в Петербург, где произошло ее очное знакомство с Тургеневым. В 1859 году она с шестилетним Богданом в сопровождении знаменитого уже к тому времени писателя Тургенева пересекла русскую границу, направляясь в Германию, и Иван Сергеевич эту совместную поездку хорошо запомнил, вспоминал ее в письмах, а спутников своих проводил даже не до Берлина, как первоначально предполагалось, а до самого Дрездена.

Итак, переписка Тургенева и Марии Маркович начинается в 1859 году и обрывается – обрывается внезапно, так рвут отношения, когда не хотят затягивать и вдаваться в объяснения, – в 1864 году.

За спиной у двух корреспондентов к тому времени пять лет интенсивного общения, причем не только эпистолярного. Оглядев весь массив этой корреспонденции, можно сделать вывод о том, что начиналась она, как переписка старшего и младшей (Тургеневу в 1859 году 41 год, Марии Александровне – 26), учителя и ученицы, кончилась же в несколько иной диспозиции. Какой? Об этом дальше. Прежде чем конкретно говорить о содержании писем, набросаем штриховой портрет той, к которой Тургенев в своих письмах неизменно обращался «Любезнейшая Марья Александровна».

Кто она, эта «любезнейшая Марья Александровна», откуда взялась?

Мария Александровна Вилинская-Маркович

Развеем некоторые повторяющиеся мифы. Мария Александровна Вилинская родилась в 1833 году (часто указываемый 1834 год неверный). По происхождению она русская, росла в провинциальной дворянской семье своей матери, так что все разговоры об ее украинских корнях являются домыслами. Место ее рождения село Екатерининское Орловской губернии, неподалеку от Ельца. Ее мать, Прасковья Петровна Данилова, рано вышла замуж за офицера Сибирского полка Александра Вил**е**нского. Виленский (впоследствии его фамилия преобразовалась в имени дочери в Вил**и**нскую) был пришлый, «из студентов», поэтому не могла Маша в детстве жить в его имении, о чем читаем в некоторых источниках[2].

После ранней смерти мужа мать Маши выходит замуж вторично, брак оказался неудачным – муж, картежник и пьяница, скрылся, прокутив приданое жены и оставив ее с пятью детьми (включая двух его детей от другого брака). По поводу родного отца Марии Вилинской возникают вопросы. Да, пришлый, да, 15-летняя бесприданница Прасковья не имела с мужем-военным общего «гнезда». Но что кажется еще более странным, что он заболел (болезнь не называется) и умер в 1840 году не дожив до 40 лет в Туле, в больнице «общественного призрения»[3]. Муж небогатой, но помещицы, дворянки, отец двух ее детей умирает не в ее доме, а в больнице «для бедных», содержащейся на казенный счет. Есть о чем подумать... Фамилия Виленский (с географической отсылкой к Вильно) вызы-

вает мысль о еврейском происхождении отца писательницы, мальчиков из еврейских семей забирали в кантонисты, часто насильственно крестили и давали фамилии по имени того места, откуда они родом...

Как бы то ни было, после смерти мужа мать отправила Машу в четырехгодичный Благородный женский пансион в Харькове, где ученье и общение пансионерок проходило исключительно на французском языке. Пансион, в котором требовалось беспрекословное послушанье, непокорная Вилинская бросила через два года, не доучившись и не получив свидетельства об окончании. Таким образом, ученье в «институте», которое приписывает ей статья в словаре Брокгауза и Ефрона – ее текст написал сам Семен Афанасьевич Венгеров, – это миф. Вся эта биографическая путаница объясняется только тем, что сама Вилинская-Маркович крайне неохотно говорила о себе и никогда не поправляла ошибочных сведений в своей биографии[4].

Из пансиона Мария приехала не домой, а к тетке, Катерине Петровне Мардовиной, в Орел. Здесь, в салоне Мардовиной, она познакомилась с Афанасием Васильевичем Марковичем, киевским студентом, высланным под надзор орловского губернатора вследствие своего участия в Кирилло-Мефодиевском братстве. Когда нужно было сделать выбор – богач Ергольский или бедный ссыльный, исправляющий мелкую должность в губернаторской канцелярии, 17-летняя Мария решительно выбрала последнего. В сохраненной сыном записке она писала суженому: «Пиши скорее, как сделать. Я НЕ ЗАДУМАЮСЬ...». Она бежит из дома тетки, и они с Афанасием венчаются, о чем тетка узнает только через три дня.

Эта решительность – сделала как отрубила, взяв на себя тяжесть смелого до безрассудства поступка, – будет ей сопутствовать всю жизнь.

Афанасий Васильевич был украинский патриот, прошедший за свои взгляды через этап, допросы и заточение в крепости, впоследствии он продолжал находиться под секретным полицейским надзором. Афанасий, или Опанас, прекрасно говорил по-украински, знал множество народных украинских песен, занимался народной этнографией, собирал по деревням фольклор. Они с молодой женой уехали на Украину. Жили то в одном, то в другом живописном месте, в зависимости от работы Афанасия – в городке Остре Черниговской губернии, в Чернигове, Киеве, Немирове. Вместе с мужем Мария ходила по хатам, записывала народные песни[5], у Афанасия это было

занятием для души. Мария Маркович не только овладела украинским языком (тогда говорили малороссийским наречием), но стала писать на нем рассказы из народного украинского быта. В 1858 году при посредстве друга Афанасия Марковича, также участника Кирилло-Мефодиевского братства, критика и издателя Кулиша, жившего в Петербурге, в столице были опубликованы 12 рассказов «Народні оповідання» Марко Вовчка – такой она взяла себе псевдоним. Книгу заметили, через год ее перевел[6] Тургенев, снабдив предисловием переводчика. Там он писал: «Малороссийская читающая публика давно уже познакомилась с «Народными рассказами» Марка Вовчка, и имя его стало дорогим, домашним для всех его соотечественников. Чувствовалась потребность сделать его таким же для великорусской публики...». Тургенев говорил дальше о своем желании сохранить в переводе «ту особую, наивную прелесть и поэтическую грацию, которою исполнены «Народные рассказы»[7].

Имя переводчика привлекало внимание. Вот свидетельство Герцена: «Рассказы эти... остановили нас именем переводчика. Прочитавши, мы поняли, почему величайший современный русский художник Иван Тургенев перевел их. В петербургских болотах, в московской пыли не растут такие дубравные цветы; тут все чисто и здорово, неистощенная земля, непочатое сердце, тут веет полем после весеннего дождя»[8]. Тургенев был польщен, он не ожидал от Герцена такой оценки: «величайший современный русский художник». Но и Мария Маркович удостоилась высокой похвалы. Впоследствии Тургенев переведет еще одну ее вещь, написанную по-украински, – повесть «Институтка» (1859–1861). Тургеневу повесть понравится. Однако в дальнейшем писательница от украинского языка и украинской тематики отойдет, будет писать на русском и на французском, переводить с французского и с польского. При этом все то, что было ею написано в ранней молодости по-украински, за кратчайший срок – всего-то пять лет с 1857 по 1862 год, – сделает ее классиком украинской литературы.

Евгений Брандис, обрывая свою книгу о жизни писательницы на моменте ее знакомства в Петербурге с Тарасом Шевченко, увидевшим в Марии свою ученицу и продолжательницу, так подведет итог этой жизни: «К 26 годам (то есть к 1859 году, – И.Ч.) М.А. Маркович достигла своего Монблана»[9]. Мне однако кажется, что это далеко не так. Жизнь человека – это ведь не только творчество, принесшее признание, но еще и «жизнестроительство», куда входит

обретение дружбы и любви, встречи, проблемные моменты, связанные с важными решениями, семья и дети, перемещения в пространстве... А все это в судьбе нашей героини имело место, всего было ей отмерено полной мерой и даже через край.

Судите сами.

Приехав в 1859 году в Германию, она активно пишет рассказы на русском и украинском, переписывается с Тургеневым и Герценом. Про переписку с Тургеневым буду говорить особо, что до Александра Герцена, то он был очарован Марией Маркович, два раза принимал у себя, приезжал в гости из Брюсселя. Скорее всего, кроме личной симпатии, которую он к ней испытывал, он видел в молодой женщине связницу и корреспондентку для «Колокола». Позднее их отношения испортились, причина была личная, об этом еще напишу.

В Петербурге Мария была в центре кружка «малороссов» («...служила украшением и средоточием небольшой группы малороссов, съютившейся тогда в Петербурге и восторгавшейся ее произведениями: они приветствовали в них – так же как в стихотворениях Шевченка – литературное возрождение своего края»[10]). За границей вокруг нее вились молодые русские социал-демократы, а также поляки, мечтавшие о независимости своей родины. Круг молодых людей состоял в основном из влюбленных в Марию юношей. С одним из них, Александром Пассеком, у Маркович был продолжительный роман, завершившийся с его безвременной кончиной. Говоря о ней и Тургеневе, я обязательно коснусь этого сюжета.

Живя в Париже, Маркович сблизилась с издателем детского журнала Этцелем (псевдоним П.Ж. Сталь), владевшим эксклюзивным правом на издание Жюля Верна.

Он познакомил Марию с замечательным французским романистом, и Мария из рук самого Жюля Верна получила исключительное право переводить его произведения. Чем она и занималась, когда в начале 1870-х годов издавала в России иллюстрированный журнал «Переводы лучших иностранных писателей». Мария сама содержала себя и ребенка, деньги зарабатывала литературным и издательским трудом, помощи ждать ей было не от кого (Афанасий Васильевич умер как раз в год ее возвращения из-за границы в 1867-м, впрочем, они с ним разъехались уже в 1860-м, хотя и переписывались до самой его смерти).

Вернувшись в 1867 году, со смертью Александра Пассека, в Россию и привезя его тело в свинцовом гробу для захоронения,

Мария Маркович в течение двух последующих лет вместе со своим троюродным братом Дмитрием Писаревым сотрудничала в щедринско-некрасовских «Отечественных записках», вела в них отдел иностранной литературы.

Нужно сказать, что в 1861 году, во время своего путешествия в Италию, в Неаполе, Маркович встречает Добролюбова, приехавшего туда для лечения. И вплоть до самой его смерти от чахотки в 1862 году они с ним переписываются. Николай, а затем, по его просьбе, и Чернышевский, помогают ей в ее издательских делах и разборках с издателями. Много позже с нею свяжется Николай Гаврилович Чернышевский, находящийся в ссылке в Астрахани, куда ее сын Богдан будет также сослан за революционную деятельность, – попросит прислать письма Добролюбова, рассказать об общении с ним. Николай Гаврилович, когда-то приветствовавший появление писательницы, как оказалось, спустя много лет не изменил своего к ней отношения, хотел переиздать ее сочинения. Вот его поздний отзыв о ней в письме к Богдану Марковичу: «...передайте, что я всегда очень любил ее, что я глубоко уважаю ее сочинения и считаю самой даровитою, и самою высокою – последнего времени...»[11]. В письме к Богдану от 10 сентября 1887 года Мария Александровна пишет о своем непродолжительном общении с Добролюбовом (какие-нибудь месяц или два»), во время которого «он обращал меня, что называется в свою веру... отзывы его о многих, которые пользуются «симпатиями русской публики», были более чем непочтительны. Особенно горько и язвительно осмеивал он Тургенева»[12]. В том же году в письме к Н.Г. Чернышевскому Маркович просит о двух вещах. Первая связана с литературным псевдонимом Марко Вовчок, выбранным в юные годы. «Если Вы пожелаете привести что из моих воспоминаний в печати, то, прошу Вас, не выставляйте моего имени... мне одна мысль видеть опять это имя или, правильнее, кличку в печати невыразима тягостна...». И вторая – о своем нежелении предавать огласке ВСЕ услышанное от Добролюбова: «Если я правильно поняла, Вы желали, чтобы я написала все, что слышала от Ник(олая) Алекс(андровича). Я так и сделала, за исключением одного рассказа его, который не считаю вправе передать...»[13].

В свете того, о чем Мария Александровна писала в письме к сыну, правдоподобно предположение, что рассказ этот связан с Иваном Тургеневым... Но к этой теме я еще вернусь.

«Я гибель приносила милым», – скажет о себе Анна Ахматова. Что-то похожее могла бы сказать про себя и Мария Маркович. Во всяком случае, критик Дмитрий Писарев погиб всего через год после ее приезда и почти у нее на глазах – утонул в Рижском заливе в районе Дубулт, куда они с Марией и пятнадцатилетним Богданом поехали на отдых летом 1868 года. Писарев был не последней любовью Марии Маркович, но его смерть на фоне того, что уже было пережито с Александром Пассеком, чей свинцовый гроб ей также выпало сопровождать на родину, воспринималась ею тяжело. И рыдала она над его могилой безутешно. Именно ей, Марии Маркович, посвящены стихи Некрасова на кончину Писарева «Не рыдай так безумно над ним», написанные 7 августа 1868 г.[14]

Литературную деятельность Марии Маркович прервет неожиданный случай: ее обвинили в плагиате, вернее в присвоении чужого труда; оскорбленная писательница уезжает из Петербурга, поселяется в провинции. В 1878 году она вторично выходит замуж, – за морского офицера Михаила Лобач-Жученко. Ей в это время 45 лет, мужу 27. У пары рождается сын Борис[15]. А дальше – судьба ведет Марию в места совсем в ту пору глухие, на Ставрополье, где служит муж, а после его отставки – в Карачаево-Черкесию, в богом забытый город Нальчик. Местом ее успокоения станет маленький хутор Долинский под Нальчиком, расположенный в Терской области. Она уйдет в 77-летнем возрасте, уже в новом веке, в промежутке между двумя революциями. До конца жизни будет сочувствовать революционным настроениям, за год до смерти в письме к сыну Богдану (от 17 ноября 1906) будет просить прислать ей слова и музыку «Вы жертвою пали в борьбе роковой» и «Русской марсельезы» («Отречемся от старого мира» на слова Петра Лаврова)[16]. Муж переживет ее всего на восемь лет.

Знакомство и первые шаги

Итак, личное знакомство Ивана Тургенева с Марией Маркович произошло в 1859 году в Петербурге. Вот его первое впечатление от встречи в письме к Василию Боткину от 10/22 февраля 1859 года:

«...г-жа Маркович (писавшая малороссийские рассказы под именем Марка Вовчка), премилая женщина, которая так ВЫГЛЯДИТ (как говорят петербуржцы) – как будто не ведает, какою рукою берется перо»[17].

Из этого отзыва следует, что Мария выглядит как женщина, а не как «писатель», читай: синий чулок. Как же писательница выглядела в свои молодые годы? В нашем распоряжении имеется только один портрет и совсем мало описаний. Младший брат Дмитрий вспоминал, что она короной укладывала золотистые косы, Лесков, знавший ее в Орле, вспоминал чудесные каштановые косы и серые глаза.

Вот еще один отрывок из письма Тургенева к И.В. Павлову (февраль 1859): «Сама г-жа Маркович весьма замечательная, оригинальная и самородная натура (ей лет 25)...»[18]. Здесь, как видим, нет описания внешности, есть только впечатление от личности, но у писателя, как правило, одно переплавляется с другим. Он же, Тургенев, в статье о Шевченко назвал Марию «украшением и средоточием» группы малороссов. Здесь оценка явно эстетическая.

И еще один ранний тургеневский отзыв о МА из письма к Анненкову от 1860 года: «Это прекрасное, умное и поэтическое существо...»[19]. Оборвем на этом цитату, вторая ее половина нам еще пригодится.

Глядя на портрет Марии Александровны, можно сказать, что она типичная украинская дивчина – круглолицая, с ясным и приветливым взором, такая, какою у нее изображены героини-крестьянки, например, гордая красавица Лемеривна из одноименного рассказа: «Лемеривна сидела между другими девушками и вместе с ними пела песни звучным и свежим голосом, сама свежа и спокойна, и уста улыбались, и лицо разрумянилось, и хорошие очи ясно глядели на всех».

По контрасту приведу отзыв о Марии Маркович ее младшей современницы, изменчивой и капризной подруги Достоевского Аполлинарии Сусловой, в чьем парижском Дневнике есть кое-что о встрече с «известной писательницей». В отзыве Аполлинарии – в то время ей 24 года, Маркович 31 – звучит неприкрытая женская ревность, а возможно, и неосознанная зависть, выразившаяся в нежелании признать другую женщину хоть немного привлекательной (о портретах МА): «Неудачными я нашла в этих портретах только позу, драпированную в какой-то плащ, что не шло к некрасивой ее физиономии»[20]. Трудно сказать, о каких портретах идет речь, их у Маркович крайне мало, удивляет безапеляционно резкая оценка внешности: «некрасивая физиономия». Не оценив внешности Марьи Александровны, Аполлинария, как кажется, ошиблась и в опре-

делении ее характера: «Видно, что это женщина рассудительная, хладнокровная, увлекаться она не будет»[21].

Вообще-то и Тургенев, по воспоминаниям Тучковой-Огаревой, говорил, что Мария Маркович «некрасива», но для него это не было недостатком, тем более, что, говоря словами той же мемуаристки, «ее серые большие глаза были недурны, в них светился ум, малороссийский юмор, вдобавок она была стройна и умела одеваться со вкусом»[22].

Не могу не коснуться дневниковых записей Аполлинарии Сусловой, касающихся Марии Маркович. Как кажется, автор вступительной статьи и комментатор (Долинин А.С.) ошибается, говоря о «высокомерном» приеме, оказанном Марией Аполлинарии Сусловой. Судя по ее собственному Дневнику, высокомерия, желания показать свое «величие» в поведении хозяйки Суслова не заметила. Маркович одобрила показанные ей отрывки повестей Аполлинарии (по общему признанию, весьма слабых), уделила ей много времени и внимания. Меня заинтересовало упоминание Сусловой о матери писательницы, с которой Аполлинария познакомилась, не застав Марию Александровну дома. Колкая Аполлинария Суслова не преминула заметить, что Прасковья Петровна «старалась дать (ей) почувствовать, что вчера Тургенев ждал ее дочь целых два часа и все-таки уехал не дождавшись».

Мне, однако, важнее было само упоминание о матери, приехавшей «на подмогу» к дочери. Об этом визите, продлившемся все лето и осень 1864 года, есть упоминание в книге Б.Б. Лобач-Жученко[23]. До приезда Прасковьи Петровны Богдан, сын Марковичей, жил в швейцарском городке Веве у русского путешественника и математика Е.Р. Циммермана. Ученый обучал девятилетнего Богдана вместе с тремя своими племянниками математике. Как отмечает Борис Лобач-Жученко, это стоило немалых денег. Есть ли упоминание о визите матери в письмах?

Оказывается, есть.

В 6-м томе писем Маркович нахожу ее письмо к мужу, написанное в октябре («жовтень») 1863 года: «Отже прошу тебе дуже, постарайсь, щоб вона якнайхутче (поскорее, – И.Ч) виіхала до мене. Да нехай зараз бы виіхала і нехай зараз бы написала, що і як і коли буде»[24]. И чуть ниже: «Бувай здоров та напиши, будь ласка, що ж то мама, чи вона ж при іде к празнику, чи ще ні. Коли б же хутенько» (побыстрее, – И. Ч.)[25].

По-видимому, как раз в октябре-ноябре Афанасий выслал за границу деньги, в которых семья нуждалась («Дуже іх треба тут»)[26], и Прасковья Петровна выехала к дочери. На Рождество она была с ними, и в мае 1864 года, когда ее увидела Суслова, еще оставалась за границей (уехала осенью). Итак, мать приехала к дочери, чтобы помочь с хозяйством – главным образом, с подрастающим Богданом. Как раз в это время Мария Маркович решилась на открытые отношения с Александром Пассеком – поселилась с ним в одном доме.

В том же 1864 году резко обрывается ее общение с Тургеневым, прекращается их переписка.

В то же время обращает на себя внимание, что переписка с мужем у нее продолжается. Он в курсе ее дел (далеко не всех) и даже высылает деньги «на Богдана». Нет, не случайно Тургенев заметил в однои из писем, что Мария Маркович «не без хитрости».

Но вернемся к Тургеневу. После трех лет знакомства он так формулирует свое мнение о характере своей приятельницы: «(Вы) столь же постоянны в ваших привязанностях, сколь непостоянны в общем ходе жизни»[27]. Вообще есть у меня подозрение, что, работая в год знакомства с Маркович над романом «Накануне» (1859), Тургенев воплотил некоторые черты ее характера в Елене Стаховой.

Во всяком случае, у них многое совпадает:

«Стоило человеку потерять ее уважение, – а суд произносила она скоро, часто слишком скоро – и уж он переставал существовать для нее».

«Все впечатления резко ложились в ее душу; не легко давалась ей жизнь».

«Подруг у ней не было».

«... с шестнадцатилетнего возраста она стала почти совсем независима».

Но еще больше сходства у МА с еще одной героиней Тургенева – Марианной из романа «Новь» (1877), написанного, когда отношения писателя и его молодой приятельницы уже много лет как прервались[28]. Но это, как мы понимаем, ничего не значит. Очень похож портрет: «Лицо она имела круглое, нос большой, орлиный, серые, тоже большие и очень светлые глаза, тонкие брови, тонкие губы... от всего ее существа веяло чем-то сильным и смелым, чем-то стремительным и страстным».

Совпадают у них и такие определяющие черты характера, как стремление к независимости и «не робкий нрав».

А теперь, сделав это отступление, перейдем непосредственно к нашей теме.

С какой целью Мария Маркович с сыном и мужем (он выехал вслед за ними) предприняла свой заграничный вояж? Судя по письмам, где говорится о предписании врачей проводить время в том или ином месте, она ехала за границу лечиться. Да и известно, что без направления врача выехать в то время за рубеж было нельзя. Но, кроме этой (все же побочной) причины, были и другие, о которых говорит сын писательницы в своих воспоминаниях: «Тургенев убеждал Марко Вовчка и ее мужа посмотреть, как живут за границей. Было обещано знакомство с Герценом, который сильно заинтересовался новым автором и высоко ценил его талант...»[29]. Полагаю, что сыграли свою роль обе приманки. Молодая женщина рвалась увидеть ранее невиданное, поучаствовать в жизни. Будучи радикально настроенной, находясь в дружбе с украинцами и поляками, она, скорей всего, думала о деятельной помощи национально-освободительному движению. К тому же, обоих – Тургенева и Марию Маркович – привлекала возможность совместного долгого путешествия. Из Кенигсберга Тургенев проводил Маркович с сыном до самого Дрездена и лишь затем направился в Берлин и из него в Париж.

Мы не знаем, какие разговоры вели Тургенев и писательница во время утомительных переездов на дилижансе и остановок в придорожных гостиницах. Но путь этот запечатлелся в их памяти. Через полтора месяца, 10/22 июля 1859 года, Тургенев пишет: « ... я должен сказать, что с великим удовольствием примусь за продолжение тех длинных, длинных и хороших разговоров, которые происходили между нами во время нашего путешествия. Особенно остался у меня в памяти один разговор в маленькой каретке, между Ковно и границей, в тихую теплую весеннюю ночь. Я не помню, о чем, собственно, мы толковали, но поэтическое ощущение сохранилось у меня в душе от этой ночи. Я знаю, что это путешествие нас сблизило, и очень этому рад»[30].

Что могло привлечь Тургенева в его спутнице? Молодость, талант, красота, какая-то особая манера вести себя, спокойная, полная чувства собственного достоинства. Думаю, что Тургенев был влюблен. Мария в начале их знакомства, хотя и выступает как писательница, автор ставших известными украинских, а затем и русских народных рассказов[31], хотя она и умна, и самобытна, но ей не хватает знаний, она мало что видела, живя в глуши. Все ее образо-

вание – два года Благородного женского пансиона мадам Мортелли в Харькове. Она прекрасно говорит по-французски, но ее чтение, скорей всего, хаотическое, случайное, ею не занимались, ее образования никто не направлял.

Думается мне, что именно с этим связано ее недовольство собой, о котором пишет Тургенев в письме Анненкову в конце мая 1860-го года. Начало этого письма я уже приводила: «Это прекрасное, умное, чистое и поэтическое существо ...», а далее следует: «но зараженное страстью к самоистреблению: просто так себя обрабатывает, что клочья летят!».[32] К чему еще это может относиться? К неудачному замужеству? Брак и в самом деле скоро распадется, уже через год Афанасий Васильевич уедет на родину, жена за ним не последует, они с Богданом останутся за границей[33]. Но переписываться будут, причем письма к нему Мария будет писать только по-украински. В их расставании сыграли роль несколько моментов. Главным, как кажется, было отсутствие настоящего чувства у Марии. Афанасий Васильевич по-своему ее очень любил, но чувства патриотические брали в нем верх над любовными. Он видел, что Мария, удаляясь от него, уходит и от украинского языка и от исключительно украинской тематики. Это ему как человеку, целью которого было показать, что украинская нация и украинский язык существуют, не должно было нравиться. К Марии проявлял симпатии Тургенев, в его тени Афанасий Васильевич терялся, не понимал своей роли. Мария Александровна на первых порах лечилась, брала ванны, ей нужно было посещать курорты. По-видимому, из-за этого Мария и муж вдвоем с Богданом жили в разных городах. Существовали серьезные материальные проблемы. Денег взять было негде. Единственным источником доходов Марии Маркович было ее писание, за которое журналы платили. Но гонораров ненадолго хватало. По некоторым письмам понимаешь, что Тургенев, случалось, оплачивал счета Марии, отказывался в ее пользу от гонораров за перевод, помогал ей пристраивать рассказы и повести в русских журналах. Таким образом она могла содержать себя, сына и мужа, который не находил за границей дела, «кормившее» бы семью. Последней каплей в истории распадения этого брака стала внезапно впыхнувшая любовь Марии Маркович и Александра Пассека. Но об этом – в своем месте.

Явление Марии Маркович в Петербург было триумфальным. Кружок малороссов, объединившихся вокруг Тараса Шевченко, а

также демократические слои русских читателей и критиков приветствовали в ней «Марка Вовчка», создавшего украинские народно-поэтические рассказы, антикрепостнические по своему пафосу. Ее любили и как писательницу, и как прелестную милую женщину. Атмосфера, ее окружавшая, весьма походит на ту, что сопровождала появление Анны Ахматовой в салонах Петербурга. Свои тогдашние – очень специфические – чувства Ахматова описала в поздних стихах:

Передо мной, безродной, неумелой,
Открылись неожиданные двери,
И выходили люди и кричали:
"Она пришла сама, она пришла сама!"
А я на них глядела с изумленьем
И думала: "Они с ума сошли!"
И чем сильней они меня хвалили,
Чем мной сильнее люди восхищались,
Тем мне страшнее было в мире жить,
И тем сильней хотелось пробудиться,
И знала я, что заплачу сторицей
В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,
Везде, где просыпаться надлежит
Таким, как я, – но длилась пытка счастьем.

(О десятых годах. И никакого розового детства, 1955)

Расплата, и очень тяжелая, действительно пришла, и в случае Ахматовой, и в случае ее предшественницы, Марии Маркович. Если говорить о последней, то ей выпало видеть гибель двух своих возлюбленных, а затем везти гробы с их телами в места погребения. Но продолжу. Если попытаться восстановить те чувства, которые могла испытывать прибывшая из провинции и не привыкшая к «славе» молодая женщина, оказавшаяся в столице в центре восхищенного внимания, то, как кажется, главным среди них будет такое: это не обо мне, я этого не достойна... Чтобы стать хотя бы отчасти достойной похвал, в первую очередь, нужно было «в просвещении стать с веком наравне». И в этом важном деле ее путеводителем и «образователем» с первых шагов стал Иван Тургенев.

Учитель и ученица

Тургенев с самого начала настаивал, чтобы Мария изучала языки. Сам он, кроме древних, в совершенстве владел француз-

ским, немецким, знал английский и итальянский. Уже в первом письме из Дрездена (примерно 14/ 26 мая 1859) Мария пишет Тургеневу о начале занятий немецким языком. «Он (Рейхель, – И.Ч.) нашел мне учителя; урок будет стоить 5 грошей»[34].

О том, как интенсивно взялась «ученица» за овладение языками, можно судить по письму их общему знакомому, литератору М.Я. Макарову, написанному ею из Гейдельберга спустя несколько месяцев: «Четыре раза в неделю у меня уроки английские, два раза итальянские, а немецкие три раза брать буду»[35]. Впоследствии Мария овладела всеми этими языками, впридачу она изучила польский, начала на нем читать и с него переводить. В первых письмах – из Германии – Мария как примерная ученица (она и в самом деле пока только осваивает новый для нее мир) отчитывается перед Тургеневым – о своем лечении (начала лечиться по системе петербургского доктора Шипулинского), о распорядке дня (рано встает, много гуляет), уроках, прочитанных книгах («Записки княгини Дашковой» и «Прерванные рассказы» Искандера), она просит рассказать о Герцене, которого Тургенев навещал в Лондоне, говорит о своей работе («работа нехороша и пуста что-то»). Тургенев откликается на каждую тему, причем глубоко, вдумчиво. Пишет о Герцене: «он бодр и крепок – внутренняя грусть меньше его точит, чем прежде: теперь у него есть деятельность (здесь явный намек на Вольную русскую типографию). Дает советы как писатель с опытом писателю начинающему: «... дело не клеится; это бывает от двух причин: или усталости и нерасположения – или оттого, что человек вступил (иногда незаметно для самого себя) в новую эпоху развития – и еще не находит новых слов – а старые не годятся». И присовокупляет к этому: «Дай вам Бог идти вперед спокойно и правильно...»[36].

Тургенев считает своим долгом давать Марии советы относительно чтения. Конечно, это, в первую очередь, Пушкин. Рекомендует он прочитать и Баратынского, томик которого, по-видимому, по его просьбе, пришлет ей из Петербурга Павел Анненков[37]. Ученица, совсем недавно вступившая на писательское поприще, нуждается в советах и критике коллег. Тургенев ее не щадит. О повести «Червонный король», которую Герцен назвал «гениальной вещью», он пишет резко: «...она не додумана – точно Вы и тут спешите – притом язык ее слишком небрежен и испорчен малороссиянизмами»[38].

С другой стороны, ее «отчет» о времяпрепровождении ему нравится: «Вы читаете, гуляете, учитесь – и, вероятно, работаете –

все это очень хорошо и похвально»[39]. Есть еще одна – подводная – тема в их переписке, спрятанная не столь глубоко, но на поверхность почти не выходящая (вернее, она прорывается иногда словно ненароком, мы будем указывать эти случаи). Это тема складывающихся между молодой женщиной и писателем отношений, пока неясно каких. Мария слегка поддразнивает:

«Шевченко мне пишет, что его не выпускают из Петербурга и спрашивает: уж не повеситься ли? Каменецкий пишет тоже, что ему хочется С МОСТУ ДА В ВОДУ... а из Твери К(улиш) писал ему, что еще сам не знает, куда поедет»[40].

Смысл этого отрывка непосвященным непонятен, но Тургенев – посвященный. Ясно ему и то, почему Мария пишет ему о своих поклонниках, оставленных ею в Петербурге. «Впрочем, успокойтесь! – отечески утешает он свою корресподентку. – Шеченко не повесится, – Кулиш не застрелится, – Костомаров (ошибочно назван Костомаров вместо Каменецкого, – И.Ч.)... может быть, бросится в воду, – но повторяю, что же делать? – Он жил Вами и для Вас; Вы теперь далеко – жизнь пошла серая, плоская, мелкая, скучная...».

И далее следует философский пассаж, завершающийся рассуждением о молодости: «В сущности всякому человеку более или менее плохо; в молодости этого не чувствуешь – оттого молодость и кажется таким прекрасным возрастом»[41]. В год написания письма Тургеневу только 41 год, не так много, но его корреспондентке всего 26, она моложе на 15 лет, к тому же Тургенев рано начал ощущать тяжесть возраста. Есть ли у него какие-то планы, связанные с Марией Маркович? Скажу так: есть, но неотчетливые. Она ему приятна, это бесспорно. Но его страшит всякая перемена, страшит ее молодость: «... Вы молоды. Самая Ваша тоска, Ваша задумчивость, Ваша скука – молоды. Мы, например, с Вами во многом сходимся: одна только беда: Вы молоды – а я стар. Вы еще вносите новые суммы, а я уже подвожу итоги. Я не жалуюсь на это: всему свой черед, «Благословен и тьмы приход»[42]. Итак, Тургенев говорит молодой женщине: «мы с Вами во многом сходимся» – это чего-то да стоит. Совсем рядом с этим: мы с вами могли бы поладить», чуть дальше: вы мне нравитесь. В этом контексте понятно, почему после этих слов сказано: «одна только беда». Беда для чего? Для развития отношений, для дальнейших планов...

Тургенев одинок, бессемеен, его отношения с замужней мадам Виардо непонятны, как раз в этот период, за два года до того у пары

Виардо родился младший сын Поль, чьим отцом, возможно, был Тургенев. В последующие после рождения мальчика годы Тургенев как бы демонстративно отходит от Полины, уж не для того ли, чтобы отвлечь Луи Виардо и досужих сплетников от всяких подозрений? Как бы то ни было, на взгляд окружающих Тургенев свободен. Мария Маркович пока еще связана с браком, но легко заметить, что брак этот трещит по всем швам. Странновато, что 41-летний Тургенев говорит о конце жизни, но подобные мысли стали его посещать рано. Собственно, те же мысли настигают «alter ago» Ивана Тургенева – Федора Лаврецкого при виде молодежи, шумящей в доме Калитиных: «Здравствуй, одинокая старость!». Однако интонация письма и его продолжение заставляют думать, что эти мысли предварительные, еще не устоявшиеся. Тургенев еще не определился в отношении своей молодой очаровательной землячки. В конце письма Иван Сергеевич снова выступает в роли учителя, человека, наставляющего того, кто идет за ним: «Я все это только к тому сказал, что мне весело думать, что Вам еще много остается впереди; дай бог, чтобы Вы вполне воспользовались собственной жизнью. Не многим это удается»[43].

Далее следуют практический совет посетить Саксонскую Швейцарию вместе с мужем, Афанасием Васильевичем, похвалы Богдану («добрейшее сердце», «будет художником»), отчет о работе над переводом «Институтки». На прощание Тургенев шлет приветы всем дрезденским знакомым, целует Богдана и крепко жмет руку Марии.

В следующих письмах из Германии за 1859 год (а переписка весной-летом идет полным ходом, жаль, что не все письма сохранились!) Мария сообщает своему адресату, что побывала в Саксонской Швейцарии и очарована. Причем достала те стихи, что слышала в чтении Тургенева, когда они вместе приехали в Дрезден к М.К. Рейхель. Скорее всего, это были стихи Пушкина, о котором она пишет дальше, да и Тургенев советовал ей его читать: «это самая полезная, самая здоровая пища для нашего брата, литератора; когда мы свидимся – мы вместе будем читать его»[44].

Мария отчитывается и о своих музыкальных впечатлениях, хорошо понимая, как важно Тургеневу, связанному «мистической связью» с певицей Полиной Виардо, знать об этой стороне ее натуры. Конечно, ему приятно будет услышать, что Мария два раза была «в Академии пения, была в католической церкви и была в теат-

ре, когда давали «Фрейшиц» (опера Вебера «Вольный стрелок», – И.Ч.) и, если б опять давали его, она опять бы пошла.

Тургенев учит свою корреспондентку не бояться изучать жизнь, людей вокруг, Мария к советам прислушивается: «Иногда вспомню ваши наставления и прямо иду в эту толпу»[45].

Есть в их отношениях и такой деликатный момент: Тургенев помогает Маркович (во всяком случае, поначалу) материально. «Посланный вам счет не так страшен, как вы полагаете – и по приезде моем в Париж (дней через 10) все это уладится», – пишет он ей из Англии в 1860 году, когда встает вопрос об отъезде ее мужа в Россию[46].

От своего опытного и авторитетного учителя корреспондентка часто получает выволочки по поводу оформления своих писем.

И в самом деле, письма Маркович к Тургеневу необычны, все они примерно до 1862 года лишены обращения и начинаются с какой-нибудь незначащей фразы, типа «Без меня пришло ваше письмо» или «Через неделю мы едем из Швальбаха в Англию, на Вайт». Только в более поздних письмах появляется обращение «Иван Сергеевич» или даже «Милый Иван Сергеевич».

Но это ее стиль, так она пишет всем. То же касается указаний даты и места, она явно в плохих отношениях с календарем, недаром в одном из писем Тургенев указывает ей на путаницу в датах старого и нового стиля[47]... Иван Сергеевич, уехавший в Россию и с нетерпением ожидающий там писем из Европы, недоволен: « «Ей-же-ей, говоря библейским языком, нельзя писать такие письма, какие Вы пишете, любезнейшая Марья Александровна! Без обозначения числа, года, места – и всего-то какие-нибудь пять-шесть строчек, точно свободной минуты нет у Вас! Право, это огорчительно – и Вам надобно отделаться от этой дурной привычки»[48].

Но тут мы забежали вперед. В 1859–1860 – у Тургенева и Марко Вовчок идет оживленная переписка, они постоянно окликают друг друга, рефреном звучит «когда мы свидимся».

Похоже, что свидание стало для наших корреспондентов «заколдованным» пунктом» (что будет повторяться и позже). Оба его хотят, о нем пишут, но по вине Тургенева (по определению Генри Джеймса, русский писатель – «человек задержки») оно никак не может осуществиться. Она в этом смысле особенно настойчива: «... только скажите тогда, где вы будете и не помешает ли вашим работам и занятиям посещение»[49]. В следующем письме от 15/27 июля

1859: «...напишите ж мне, где вас ждать или встречать где?»[50] В следующем письме от 23 июля/4 августа того же года: «Мы выезжаем из Швальбаха в Аахен в воскресенье вечером, а сегодня четверг. Скажите, там ли ждать вас или где? Уведомьте, чтоб не разминуться. Сколько ждать надо и где, я подожду»[51].

Тургенев в письме от 20 июля/1 августа 1859 пишет корреспондентке, что задуманная ими поездка по Рейну пока откладывается, но он непременно хочет с нею увидеться. Вот конец этого письма: «Я выезжаю отсюда 15авг./3 сент. назад в Россию и ГДЕ БЫ ВЫ НИ БЫЛИ, непременно к вам поеду»[52].

Между тем, семья Марковичей в 20-х числах августа по новому стилю, как и планировалось, выезжает в Лондон – формальной причиной поездки была необходимость для Марии пить лечебные воды на острове Уайт, – и примерно 24–27 августа 1859 года Герцен наконец знакомится с Марко Вовчком, о котором много слышал и писал. Мария Александровна ему понравилась, понравилась настолько, что он спустя месяц приехал ее навестить в Остенде.[53] Именно ей Герцен думает прочитать главу, названную впоследствии «Круженье сердца». Он также рассчитывает на ее помощь в отправке материалов для «Колокола».[54]

До отъезда Тургенева в Россию Марковичи были уже на месте, и Мария вновь находится в состоянии ожидания.

«Мы остаемся в Остенде (следует адрес, – И.Ч). Если вы не раздумали приехать, скажите мне, когда вы приедете. Можно бы приготовить для вас комнату...»[55]. О комнате простодушно-лукавая Мария говорит, что она немного напоминает ту, что была по Ковенской дороге. Конечно, она помнит, что Тургенев в не столь давнем письме как раз вспоминал местечко между Ковно и границей, где они так хорошо разговаривали... Еще через десять дней: «Мы вас ждем. Если вас не страшит убожество Hotel de l'Agneau, приезжайте прямо»[56].

И вот, наконец, получен ответ от Тургенева:

«Бейте меня, ругайте меня, топчите меня ногами, милая Марья Александровна: я безобразный, гнусный человек – я не приеду в Остенде, я прямо скачу в Берлин, а оттуда в Штеттин на пароход... – а там в Петербург, в Москву и в деревню – куда мне непременно нужно попасть к 20-у сентября нашего стиля!».[57]

Тургенев, скажем так, сильно преувеличивает необходимость оказаться в деревне в назначенный срок. Зачем ему приезжать в

Спасское к точно определенному числу? Он сам хозяин своему времени. В Спасское он едет на неопределенный срок, дописывать роман «Накануне», который завершит в конце октября 1859 года.

Зачем нужно было обещать Марии Маркович, что приедет, причем «непременно»?

«Я уж и счет потерял, в который раз я вас обманываю – я красен, как рак, от стыда в это мгновенье». Понятно, что все это в шутку, не взаправду, писатель не считает подобное нарушение обещания преступлением. Далее следует его предложение: «Приезжайте на зиму в Петербург. Можно будет устроить жизнь лучше прошлогодней». То есть: я не приехал, так приезжайте вы. И, между прочим, у Марковичей мелькает такая мысль: ехать в Россию, в Петербург. Но потом что-то в их планах меняется. Мария едет в Швейцарию – Лозанна, Берн. Я не уверена, что она едет туда с мужем, возможно, с компанией русской и польской молодежи, учащейся в Гейдельберге. Очень может быть, что Богдан едет с нею[58]. С некоторрых пор они с мужем начинают жить на два дома, муж с сыном в Гейдельберге, она – в Швальбахе, пьет там воду и лечится.

Похоже, что мечта о встрече с Тургеневым становится для нее своего рода манией.

Она упорно ждет этой встречи и торопит ее.

Почему эта встреча так для нее важна?

Мне кажется, нельзя упускать из виду следующее. В октябре 1859 года, как раз когда Тургенев находился в России, Мария встретит человека, сразу в нее влюбившегося и затем ставшего ее избранником на несколько лет. Это Александр Пассек. У нас нет в руках их переписки, весь роман с трудом восстанавливается по скудным и смутным отголоскам[59]. Осенью 1859-го – зимой 1860-го роман только намечается, Мария стоит на пороге расставания с мужем. Вокруг нее много молодых людей, русских, украинцев, поляков. Это студенты Гейдельбергского университета, собирающиеся у Пассеков и в других «русских» домах. Как быть? К кому прислониться? Тургенев для нее важен и как возможный «претендент», и просто как близкий человек, которому небезразлична ее судьба.

Встреча

Весной 1860 года Тургенев сообщает в письме свой парижский адрес. Мария в это время в Лозанне, она бомбардирует Тургенева письмами: за две недели мая три коротких письма – все с кор-

ректировкой даты своего приезда. Наконец, 16/28 мая записочка в два предложения из Парижа: «Я приехала сегодня. Скажите, когда вам можно прийти, – я буду ждать»[60].

Это кульминация их отношений. Муж еще здесь, он пока что не уехал в Россию, но живут они раздельно, он в Гейдельберге с Богданом, она в Швальбахе. В Париж приехала она одна. Приехала, по всей видимости, для того чтобы прояснить свои отношения с Тургеневым.

О том, что их встреча (встречи?) в Париже произошла и, вероятно, была весьма эмоциональной, мы можем судить по косвенным признакам. Герцен, которому Мария Маркович очень понравилась и который не прочь был подразнить младшего по годам «старого друга», пишет в начале мая 1860 года из Фулема: «Ты сделался Дон-Жуанам – тебя надобно искать в Байроне». Дело в том, что парижский отель, где жил Тургенев, назывался Bayron[61]. Герцен, по-видимому, знал об общении Тургенева с Маркович на территории отеля – отсюда и каламбурная шутка.

Следующая по хронологии записка Марии Маркович (около 12/24 июня 1860) в контексте их отношений звучит как призыв на любовное свидание:

«Во вторник утром я приеду в Соден». М. Маркович

Что такое Соден? Зеленый и уютный курортный город в Пруссии, расположенный в провинции Гессен-Нассау, близ Франкфурта-на-Майне. Тургенев проходил там профилактический курс водолечения – писатель с юности боялся мочекаменной болезни, от которой скончался его отец.

Итак, Мария Маркович утром во вторник, 14 июня по ст. с., приехала к Тургеневу, отдыхающему и принимающему процедуры в Содене, а вечером уехала в его сопровождении назад, о чем мы знаем по его письму графине Елизавете Егоровне Ламберт. Иван Сергеевич пишет графине, что заехал в Висбаден нечаянно, «провожая одну даму в Швальбах»[62]. Через три дня в письме к тому же адресату он снова вспоминает посещение Швальбаха: «Я (как уже вам писал) ездил в Швальбах с одной знакомой прекрасной женщиной (той самой, которая пишет под именем Марко Вовчок), и я вам в подробности расскажу эту поездку»[63]. Зачем Тургенев делится с Ламберт подробностями о поездке с «прекрасной женщиной»? Вероятно, ему очень хочется рассказать об этом кому-нибудь, а замужняя графиня, будучи почти его ровесницей, была для этого случая подходящей

конфиденткой. К тому же, имя Марко Вовчок вряд ли что-то говорило аристократке, мало интересующейся явлениями современной литературы. Феномен неудержимой жажды поделиться чем-то тебя переполняющим, хотя и очень личным, описан Чеховым в «Даме с собачкой». Там Гуров говорит клубному знакомому: «Если бы вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте». И неважно, что знакомый отозвался на эту реплику фразой, что осетрина (в ресторане) была с душком, главное произошло: герой облегчил себе душу, выплеснув эмоцию. Добавлю, что Тургенев рассказывает графине Ламберт не о дне, проведенном с «прекрасной женщиной» в Содене, а о том, как он проводил ее до дома.

Самой Марии Александровне Тургенев пишет в тот же день: «Поездка наша оставила во мне самое приятное впечатление, и я чувствую, что узы дружества, которые нас связали с прошлого года, еще крепче стянулись»[64]. Известно, что Тургенев еще раз навестил Маркович в Швальбахе в конце июня 1860-го. Апогеем их новых отношений стала совместная поездка по Рейну 6–7 июля (по ст. ст.) того же года. Напомню: Марии Маркович в это время 27 лет, она замужем, ее муж живет отдельно, в Гейдельберге, вместе с сыном. У нее много поклонников. Один из них – недавно появившийся на горизонте Александр Пассек, – по-видимому, ей очень нравится. Что до Тургенева – ему к этому моменту 42 года, – то роман с ним ведет в никуда, как и все романы Ивана Сергеевича, за исключением главного лирического сюжета его жизни. Но она еще этого не понимает.

Поехав на воды в Соден, Тургенев изменил своему первоначальному плану встретиться с Герценом. В письме от 22 мая/3 июня 1860 года он очень невнятно объясняет Александру Ивановичу причину изменения своих планов, обещая приехать на остров Уайт в августе и вместе с Анненковым[65]. Насмешливый Герцен, как кажется, чует «лирические мотивы» этого решения. Вот его реакция: «A propos, меня здесь спрашивали, зачем ты поехал в Соден. Я на это сказал, что доктора в Париже тебе рекомендовали пить настоящую СОДОВУЮ воду. Но был побежден тем, кому сказал, – ибо он изъявил сомнение»[66]. В августе Тургенев действительно поехал на Уайт, он снял в Вентноре домик на берегу моря. Герцен в то же время снял дачу на морском побережье в Борнемоусе. Картинкой со схематичным изображением этих двух географических пунктов Тургенев сопровождает свое письмо Марии Маркович от 1(13) августа 1860 года. В нем звучит трубный глас – приезжайте! «Погода,

как нарочно, чудная – и что за прелесть этот остров – этого пересказать нельзя. Деревья, цветы, скалы, запах свежего сена и моря – словом – роскошь!».

Иван Сергеевич правильно угадал, что Герцен будет приглашать «милую Марью Александровну» к себе, так как у него «пропасть свободных комнат». Но у Герцена шумно, много людей. Мимоходом Тургенев замечает, что у него есть «гулящая комната», за которую он платит, но которая ему не нужна. Далее следует: «Неужели я Вас не увижу?...Жму Вам крепко руку и говорю: приезжайте. Достаньте только денег на переезд, а об остальном не заботьтесь».[67] Для «бедной», живущей на гонорары Марии Маркович предложение бесплатного крова и стола на английском курорте – могло быть подарком. Но... она не едет. Еще до того, только собираясь в дорогу, Тургенев писал ей в письме от 9/2 июля 1860-го с шутливой угрозой: «...еду на остров Уайт – и наперед Вам говорю, что ввек Вам не прощу, если Вы туда не приедете»[68]. На угрозу, хоть и шуточную, и как хорошо видно, отражающую градус тургеневского нетерпения, Мария Александровна отвечает в письме, написанном чужой рукой. Она больна и диктует ответ Тургеневу их общему знакомому Н. Макарову. Что же она отвечает? «Когда приеду на остров Вайт, и приеду ли, еще не знаю; но если не приеду, то прощать или не прощать меня не за что; я бы хотела очень приехать». Удивительное дело: здесь бывшая послушная ученица выговаривает учителю, мало того, выговаривает в присутствии третьего лица: прощать меня не за что. Обратим внимание на нежелание корреспондентки понимать стоящую за словом эмоцию. Ее понимание демонстративно простодушно.

Письмо Тургеневу получилось отчасти зашифрованным, во всяком случае, Макаров, случайно приехавший во время болезни Маркович и писавший под ее диктовку, в нем явно не все понял. В письме звучит настойчивая констатация статуса кво. «В Швальбахе живу все так же, как и прежде. Часто бывает дождь. Я все такая же, как и была... Новых знакомых никаких нет». Среди этих фраз, подтверждающих неизменность и одинаковость жизни, вдруг проскальзывает «шифровка»: «NN видела».[69] Кто этот NN? Обозначение впервые употребил Тургенев, спрашивая в предыдущем письме: «посетил ли Вас NN?». По догадке комментатора, к которой я присоединяюсь, скорее всего, этими буквами корреспонденты обозначают Александра Пассека.

Небольшое отступление – о Пассеках

В «Былом и думах» Александра Герцена можно найти довольно обширный раздел, посвященный семье его университетского товарища Вадима Пассека (гл. 6). Герцен пишет: «Это была семья героев». Отец Вадима Василий Пассек был за неизвестные провинности сослан Павлом Первым в Сибирь. Он женился, находясь в Шлиссельбургской крепости, на дочери одного из офицеров гарнизона. В 1824 году, получив разрешение вернуться, Пассеки оказываются в столице, но им не на что жить – их имение отнято. Старик-отец умирает, подросшие сыновья и дочери становятся кормильцами матери. «Семья была разорена, замучена и вместе с тем полна того величия, которое кладет несчастие не на каждого страдальца, а на чело тех, которые умели вынести».

О Вадиме Пассеке, приставшем к их университетской пятерке, Герцен пишет с восхищением: «... человек, родившийся в Сибири и притом в семье сосланной, имеет уже то примущество перед нами, что не боится Сибири... Вадим, по наследству, ненавидел ото всей души самовластье...». Вадиму Пассеку суждено было стать мужем еще одного персонажа «Былого и дум», «корчевской кузины» Герцена. Так Александр Иванович величал в своем мемуаре горячо любимую «двоюродную племянницу» («тетушку-племянницу»), Татьяну Петровну Кучину, внучку старшего брата его отца.

Отношения, отраженные в мемуаре, – ранняя юношеская влюбленность в девушку, старшую по возрасту (всего на два года), нашли продолжение в дальнейшей жизни. Герцен познакомил с Татьяной своего друга Вадима, затем был шафером на их свадьбе. Дороги Герцена и Пассека разошлись. Александр попал в ссылку, принялся за писательство и публицистику, занял критическую позицию в отношении власти. Вадим Пассек увлекся историей и этнографией, историческим краеведением, сблизился со славянофилами... В 1842 году, совсем молодым (в 34 года) он умирает от чахотки. В 1859 году его вдова Татьяна Петровна Пассек с сыном Владимиром, а также с племянником Ипполитом выезжают за границу. Они едут вслед старшему Пассеку, Александру, который в Германии собирает материалы для своей диссертации о европейских тюрьмах (в целях улучшения положения в российских).

В Гейдельберге, где поселилась их семья, происходит встреча Александра и Марии Маркович. Мария – человек не просто скрытный, а гипертрофированно скрытный. Вот что пишет она в письме

к А. Герцену о своем первом впечатлении от визита к Пассекам: (в постскриптуме письма) «Вчера мы были у Т.П. Она все о вас говорила. Сыновья ее умны и тихи. Видно, что им всем вместе живется хорошо... вы, впрочем, лучше меня их знаете».[70] Письмо написано в октябре 1859 года. Маркович лукавит, говоря, что Герцен лучше нее знает семью Пассек. Татьяну Петровну он не видел приблизительно с 1842 года, со смерти Вадима Пассека, то есть 17 лет, сыновей же ее в их сознательном возрасте не видел вообще. Когда же Герцен познакомится с ними, он окажется намного критичнее Марии Александровны. Но прежде чем привести его мнение о детях Татьяны Петровны Пассек, скажу, что «искра» между молодыми людьми – Марией и Александром – пробежала сразу же. В книге внука Марии Маркович цитируется письмо, написанное старшим Пассеком из Гейдельберга через неделю после того, как молодая писательница посетила их семью в Дрездене. В письме, вспоминая, как Мария пришла проститься с ними на железную дорогу в момент, когда поезд уже тронулся, Александр пишет: «...я на мгновенье увидел Вас... но даже взоры наши не встретились... Благодарю всем сердцем за те светлые минуты, которые Вы мне дали»[71].

Каким в ту пору был Александр Пассек? В Воспоминаниях Н.А. Тучковой-Огаревой, побывавшей в Гейдельберге как раз в период начала романа между Марией Маркович и старшим сыном Татьяны Петровны, то есть в 1860 году, говорится о нем так: «Старший, Александр, красивый, привлекательной наружности, напоминал отца, по словам ТП».[72] Любовь, вспыхнувшую между Марией и Александром, Наталья Алексеевна описывает в мелодраматических тонах, целиком становясь на сторону матери, обожавшей сына и всячески препятствовавшей его сближению с «разлучницей», замужней женщиной с ребенком на руках: «... Александр, страстно увлеченный одной особой, Маркович, вдруг отдалился от матери, которая передавала мне ежедневно свои страдания и опасения за любимого сына, за ее дорогого Сашу. Последний оставил навсегда прежде любимую мать и уехал в Париж с предметом своей страсти...». О «госпоже Маркович» Тучкова-Огарева впрямую не высказывается, зато опять же с мелодраматическим пафосом передает перипетии чужой жизни: «Господин Маркович казался очень озабочен и печален; на добродушном лице его читалось глубокое уныние: он собирался обратно в Россию с нежно любимым ребенком и старался склонить жену к возвращению на родину, но она

была непоколебима...».[73] Насчет «горячо любимого ребенка» Наталья Алексеевна переборщила. Мария Маркович действительно осталась за границей, в то время как муж ее уехал в Россию, но семилетний Богдан был при ней.

К сюжету отъезда мужа мы еще вернемся. Продолжая об Александре Пассеке, могу сказать, что о нем осталось очень мало свидетельств. Его письма к младшему брату, приводимые в книге Бориса Лобач-Жученко, говорят об осознании им своей трагической обреченности вследствие болезни (чахотки) и о переполняющей его любви и благодарности к Марии Маркович, на чьи деньги он практически жил и лечился последний год своей жизни... Вот кусочек из его письма к брату Владимиру от 14/26 февраля 1866 из Парижа: «Здоровье плохо. Надо лечиться и лечиться всеми возможными средствами... но фондов нет. Имевшиеся, при всей экономии, давно исчезли, и вот целую зиму держусь и лечусь единственно благодаря работам МА без всякой подмоги с моей стороны...»[74]. Его можно только пожалеть. Герцен, в 1860-м году приехавший в Париж, – навестить свою младшую дочь Ольгу, увиделся с Татьяной Петровной и ее сыновьями. В той Татьяне Петровне, которую он встретил спустя годы, родной души он не нашел, они резко расходились по политическим и религиозным убеждениям. С сыновьями получилось и того хуже.

У Татьяны Петровны родилась не слишком удачная мысль женить Александра (а не удастся – то Владимира) на старшей дочери Герцена Наталье (Тате). Александр Иванович с самого начала принял это намерение в штыки (все «женихи» Таты ему не нравились, не с отцовской ли ревностью мы имеем тут дело?). Думаю, что раздражение против этого намерения ТП, в которое она посвятила приятельницу Герцена Марию Рейхель, сказалось на герценовской характеристике старшего и младшего Пассеков в письме к Марии Каспаровне: «Дети ее (Татьяны Петровны Пассек, – И.Ч.) – пустейшие люди. (И вы-то мечтали, чтобы Тату выдать за одного из них!) Праздность, отсутствие интересов, тощенький развратец покончили их слабые натуры...»[75]. Сыновей Татьяны Петровны Герцен видел недолго и всего один раз в Париже, его вывод о них представляется чисто внешним и чересчур раздраженным. Сама Татьяна Петровна, однако, поддержала главное «обвинение» Герцена – отсутствие в ее детях силы и мужественности: «Я виновата перед вами, – пишет она в письме к сыну Александру, – не развила в вас му-

жества и терпения, не понимала его цены и важности в жизни. Думала: понадобятся – будут. И старалась только отклонить от вас всякое горе, скрыть все тяжелое. Нет, с детства надобно ставить лицом к лицу с невзгодами, учить мужественно смотреть в глаза несчастию, неудачам и долгу жертвовать всем...» (из письма Александру Пассеку, 1860–1861).[76] Ключевым выступает здесь слово «долг». Татьяна Петровна полагала, что сын поддался пагубной страсти в ущерб «долгу» – долгу перед карьерой, будущим, ею, наконец. Не видела она одного: кончина сына была уже не за горами, а любовь и заботы Марии Маркович скрасили последний год его жизни.

Зададимся вопросом: как ощущала себя сама Мария Маркович в роли возлюбленной, помощницы, сиделки слабого чахоточного юноши? Поневоле приходит на ум болезненный женственный Нежданов из тургеневской «Нови», не способный поддержать Марианну, стать ей опорой. О Соломине, с которым в конце романа Марианна Синецкая – его героиня – остается, автор говорит так: «...на него можно было положиться, как на каменную стену... Он не выдаст, мало того: он поймет и поддержит». В 1860–1861 гг., когда Мария Маркович должна была определить свою судьбу, такого мужчины рядом с ней не было. Муж? Афанасий Васильевич, о котором есть в ее письмах к адресатам-мужчинам неизменное упоминание: «Афанасий Васильевич очень вам кланяется», именно в это время (1860) собирался в дорогу, на родину.

Скорей всего, он понимал, что они с Марией «не состыковываются», она человек другого пошиба и полета. Это не должно было ему нравиться, также как ее писание на русском языке (он понуждал ее писать по-украински), ее окружение, состоящее из интернациональной команды молодых поклонников, ее переписка и встречи с Тургеневым... Были ли у него подозрения насчет «тайной» страсти Марии и Пассека, мы не знаем... К тому же, если жена за границей писала и получала за это – пусть весьма нерегулярные – гонорары из русских и французских журналов, то он, не владея языками, никакого дела в Европе не имел. Можно сказать, что «кормильцем семьи» в это время была Мария. Такая ситуация вряд ли понравится любому мужчине. Основательному, самолюбивому Афанасию Васильевичу – тем более. Однако, как следует из последующей переписки супругов, отъезд Афанасия не был окончательным разрывом, не сопровождался ссорой и обрывом отношений. И здесь приходится удивляться женской ловкости и даже хитрости Марии, сумевшей в

непростой и даже двусмысленной для нее ситуации сохранить нормальные отношения с мужем.

В 1861 году, уже в отсутствии мужа, Мария Александровна с сыном отправляется в Италию в компании своего «гражданского мужа» Александра Пассека – это их первое совместное путешествие, оно вызвало бурю негодования в среде, близкой к Татьяне Петровне Пассек. Незадолго до этой поездки Мария пишет Афанасию Васильевичу: «Я вже кілька раз тобі писала, що хотілось бы вже мені звідси поіхать в Італию, що іде Ешевский туди, і коли б гроші, я б з ним побралась. Та ще грошей нема...»[77]. Степан Васильевич Ешевский – общий знакомый по Гейдельбергу, человек женатый, профессор Казанского и Московского университетов, собиравший материалы для диссертации по истории. Понятно, что Мария в письме к мужу прикрывается его именем. Он действительно был в Риме, когда туда приехали влюбленные, но узнал об их приезде «неожиданно», что явствует из его письма к жене[78].

Тема «грошей», вернее их отсутствия, постоянно возникает в письмах жены к уехавшему мужу. Афанасий Васильевич, по-видимому, считал своим долгом высылать деньги на сына. И Мария Маркович их брала: «Спасибі тобі, що пишеш – висилаеш гроші. Дуже іх треба тут» (1863).[79] Причиной невозвращения из-за границы называются тоже «гроши»: «Хто се сказав, что я не хочу іхати? Я казала, що хочу, що треба, та не можу, бо грошей нема тепер» (1865).[80]

Нет, при всей наивности и простодушии, была она «не без хитрости», как заметил Тургенев, но заметил тоже далеко не сразу...

И, завершая главку об Александре Пассеке, скажу вот о чем. Отстутствие сведений о нем в большой степени связано с пробелом в переписке Марии Маркович. Письма к Александру или уничтожены, или еще ждут своего часа для обнародования (думаю, что первое вернее). Кое-что мы могли бы узнать от Татьяны Петровны Пассек, по общему признанию, обожавшей Александра. Но она в своей многостраничной работе о Герцене «Из дальних лет» не упоминает ни сына, ни своей неофициальной «невестки». По-видимому, те несколько лет, что ее сын прожил с Марией Маркович, Татьяна Петровна с ним не переписывалась и не общалась. Правда, она подсылала к сыну «лазутчика», брата Володю. Владимир Пассек жил около двух месяцев в Париже вместе с Марией и Александром в снимаемом ими доме, было это за год до смерти старшего брата, в

1865-м. Вот отрывок из письма-отчета Владимира Пассека, адресованного матери: «С Бритей (Александром, – И.Ч.) они довольно хороши, иногда немножко ссорятся, а иногда даже смешно смотреть, точно ей 15, а ему 18 лет, такие нежности подпускают. Потеха!».[81] Картинка, нарисованная Володей, говорит о взаимной любви Марии и Александра. Такие отношения свойственны влюбленным, включая то, что они «немножко ссорятся». Хотела ли Марья Александровна выйти замуж за Александра Пассека? По всей видимости, нет. И конечно, главной причиной была его болезнь.

Впрочем, в ее письме, датированном 1863-м годом и предположительно адресованном Александру[82] (она в это время в Петербурге по своим издательским делам), приводятся другие причины. И первая причина – муж, Афанасий Васильевич: «Мне замуж идти помешает уж Афанасий Васильевич, которому это будет хуже смерти». Вторая: «... а потом, мое сердце, будешь ли ты счастлив со мной, как с женой?» Третья причина: «Время ли думать о себе? Трудно-трудно ведь оторваться от своего уголка, когда его заведешь, и трудиться для незнакомых, когда есть так знакомое и свое, родное...»[83]. Все три причины не очень основательны при том условии, что муж станет поддержкой, а не обузой. Поддержать любимую больной, плохо устроенный Александр Пассек не мог. Поддержкой для него была она. Содержала его материально, но не только. Мария писала под диктовку и затем готовила к печати статьи своего возлюбленного.

В письме к Татьяне Петровне, написанном ею после смерти Александра, по приезде в Россию, Мария просит у его матери позволения напечатать статьи ее сына: «Я бы привела в тот порядок, как он желал, – я привыкла к этому, потому что столько лет была его секретарем и корректором, и Он говорил, что без меня работать бы не мог – значит, был мною доволен».[84] Ей же, матери Александра Пассека, в 1866 году напишет она строки, говорящие о силе ее любви к умершему: «Есть люди, которые смели говорить, что он оторвал меня, повредил моему таланту, пусть говорят. Я благословляю его, моего единого и верного друга, за каждое слово, за каждый взгляд, за каждый совет и желание».[85] Не известно, отвечала ли на письма Марии Татьяна Петровна. По стилю ее поведения похоже, что нет. Видимо, ревнивое ее сердце не могло простить сыну измены, а разлучнице – той высокого накала любви, которую та вызвала в ее Саше.

В поисках решения. «Мне с вами надо говорить и вас видеть»

Марианна Синецкая, героиня «Нови», оказавшись в трудноразрешимой ситуации, обращается за советом к Соломину. Тургенев пишет: «Решительно, надо попросить совета у этого человека, – думалось Марианне, – он непременно скажет что-нибудь полезное». По-видимому, для Марии Маркович таким человеком, который мог бы ей сказать «что-то полезное», был сам Тургенев.

В 1860-м Мария Александровна оказывается на распутье. Еще не уехал муж, но уже собирается в дорогу, и она не знает, ехать ли ей с ним или остаться с сыном за границей. У нее развиваются отношения с Александром Пассеком, но встречаются они тайно, урывками, под зорким взглядом его матери и под ее жалобы знакомым на «бесстыжее» поведение замужней дамы, соблазнившей невинного юношу.

Нужно ли идти навстречу этой любви? По своему характеру, Мария человек решительных и необратимых поступков. Ушла из Харьковского пансиона, не доучившись и не получив диплома, вышла замуж за Афанасия Марковича, бедного, поднадзорного, обрекла себя на кочевье и мизерную зарплату мужа... Уехала с Украины в Петербург, не имея там близких, потом из Петербурга за границу. Правда, в этом случае ее с сыном сопровождал Тургенев, а потом и слегка опекал.

Похоже, решения принимались спонтанно, под влиянием минуты. В письме за 1860-й год, обращенном к Ивану Сергеевичу Аксакову, Мария пишет по поводу известий об обнаружении заговорщических кружков в Киевской и Черниговской губерниях: «Хорошо услыхать было, что есть люди, что любят неблагоразумно. Благоразумие мне – как очень важная корыстолюбивая госпожа...»[86]. Понятно, что это о «политике», и все же импульсивный, неблагоразумный, нарасчетливый характер в авторе этого письма обнаруживается. В такой ситуации человеку, женщине, всегда нужно с кем-то посоветоваться. И, наверное, не зря в ее тогдашних письмах к Ивану Тургеневу постоянно возникают строчки о желании «увидеться», «поговорить». Тургенев в Вентноре, отдыхает на Уайте, она пишнет ему из Швальбаха: «Мне с вами надо поговорить». И в самом конце письма: «Мне с вами надо говорить и вас видеть»[87]. Похоже, желание видеть Тургенева снова становится навязчивой манией. В следующем письма из Швальбаха, буквально через день, опять как заклинание: «Мне надо вас видеть и надо с вами говорить».

И дальше, в ответ на критику Тургенева, что «никогда ничего не предвидит», расписывает все варианты возможной встречи: «Если бы вы уезжали неожиданно, скоро, телеграфируйтие мне и скажите, где вы остановитесь – я туда приеду... и если где по дороге остановитесь, скажите, – я туда приеду»... «Если я скоро в Россию, то постараюсь приехать в Париж увидаться с вами и говорить»[88].

Из последнего предложения следует, что Мария пока не решила, оставаться ли ей за границей или ехать с мужем в Россию. Тургенев, еще находящийся на Уайте, в ответ на это письмо уведомляет коррепондентку о своем расписании: он уезжает из Лондона в Париж, где проведет три дня в том же отеле Byron, который ей хорошо знаком. Тургенев доволен, он шутит, он легонько посмеивается над Марьей Александровной, сравнивает ее со Сфинксом: «Сохраняю Ваше ПРЕДУСМОТРИТЕЛЬНОЕ письмо, как нечто необыкновенно фантастическое: можно дать тому большие деньги, кто в состоянии понять из него, что Вы сами намерены делать – и чего желаете от другого».[89] Кончается письмо фразой: «Шутки в сторону, я очень желаю Вас видеть, хотя уже почти потерял на это надежду».[90]

Они встретились в Париже в сентябре 1860-го. Мария Маркович находит в Тургеневе влюбленного, конфидента, советчика. Думаю, что она советуется с ним насчет мужа, Богдана, по поводу своей работы... Скорей всего, она не говорит ему всего о своих отношениях с Пассеком. Похоже, что Тургеневу она становится необходима. Сужу по одной из сохранившихся записок той поры. Она датирована приблизительно сентябрем-декабрем 1860-го. Тургенев пишет: «Любезная Мария Александровна – мы едем отсюда в 12 часов – в Фонтенбло – но если даже Вы не хотите ехать с нами, мне НУЖНО Вас видеть – приходите ко мне в 11 ½ часов – вечерять, я только к полуночи вернусь и не могу быть у Вас»[91]. Не знаю, кто из знакомых Тургенева, кроме Маркович, мог бы откликнуться на этот призыв.

Миссия Тургенева: «выпутай (ее) из мира дрянных сплетен, двойных любвей, кокетства и лжи» (А. Герцен)

В Париже Мария Маркович встречается на только с Тургеневым, но и с влюбленным в нее Александром Пассеком. Зимой 1860–1861-го Мария пишет Тургеневу необычную записку. Как правило, она избегает обращения, начинает свои письма словно с середины, с той мысли, которая в данный момент ее волнует, а тут вдруг: «Милый

Иван Сергеевич». Не просто Иван Сергеевич и даже не дорогой, а «милый». Типичное начало для любовного письма. При дальнейшем чтении обнаруживается, что эта записка от обиженной женщины, Тургенев обещал приехать – и обманул: «Милый Иван Сергеевич, когда вы перестанете обещать и своими обещаниями обманывать? Я вас ждала целый день и не дождалась, хотя ваше «непременно» было подчеркнуто». Конец записки опять обескураживает своей вроде бы нелогичностью: «Суди вас бог, а я завтра утром приду к вам»[92].

Смысл концовки, как я его понимаю, можно выразить так: какой бы вы ни были, а я все равно вас люблю и к вам приду. Три разных интонации – любовная, обвинительная и «оправдательная». Легко понять Тургенева, который не мог разобраться в этой женщине, терялся перед ее поступками... В самом конце лета 1860 года, перед отъездом из Парижа, писатель получает телеграмму на имя Маркович (она просила своих корреспондентов писать на адрес Тургенева). В письме он сообщает, что тотчас отправил эту телеграмму по ее парижскому адресу. Дальше любопытно. Иван Сергеевич интересуется содержанием этого послания и продолжает: «Если вы, вследствие этой телеграммы, уезжаете в Ирландию или в Португалию, или если вы поселяетесь на какой-нибудь башне – дайте мне знать – ибо меня это беспокоит».[93]

Тургенев как в воду смотрел. Через полгода, в конце февраля 1861-го, и вполне неожиданно для него, Мария Александровна отбудет в Италию вместе со своим возлюбленным Александром Пассеком.

Это будет открытый вызов обществу. Впрочем, русские «светские дамы», проживающие за границей, Марию Маркович давно уже не любили, относились к ней с завистливым недружелюбием. Дочь живописца и скульптора Федора Толстого Екатерина Юнге (их семья жила в то время за границей), откликнулась в своем дневнике на «побег» Марии и Александра следующей записью: «Всему этому виновата Маркович! Она совершенно увлекла старшего Пассека. И что в этой женщине, что все ею так увлечены? Наружностью простая баба, отпечаток чего-то «commun” (заурядного, фр.), противные белые глаза с белыми бровями и ресницами, плоское лицо, в обществе молчит, никак ее не разговоришь, отвечает только «да» и «нет»... А все мужчины сходят по ней с ума: Тургенев лежит у ее ног, Герцен приехал к ней в Бельгию, где его чуть не схватили, Кулиш ради нее разошелся с женою.

Пассек увлечен до того, что бросил свои занятия, свою карьеру, исхудал весь и уезжает с ней, несмотря на то, что брат стал только поправляться после болезни. А мать захворала с горя. Маркович умееет так сделать, что ее поклонники во всем заступаются за нее: она бросила мужа, прекрасного человека, – говорят: он ее не достоин», бросила ребенка, держала его, как собаку, в кухне, – говорят: ее душа слишком вовышена, чтобы удовлетвориться мелочью жизни». Как меня возмущает эта женщина! Где же справедливость, когда такие творения живут на земле, чтобы портить жизнь другим».[94] Это восклицание – где же справедливость? – перекликается с похожим сальериевским вопросом: где ж правота...? и скрывает под собой ту же банальную зависть.

Похоже, что подобное отношение к себе Мария Маркович встречала на протяжении всей своей жизни. Она вызывала раздражение, зависть, неприязнь – особенно у особ женского пола. И переживалось это ею тяжело. В итоге, как известно, она прервала свою литературные занятия и уехала в провинцию. Но до этих событий еще далеко. В письме Тургеневу из Рима она как ни в чем не бывало пишет о красоте города, о своих римских впечатлениях. Несколько раз упоминает Ешевского.

Мы помним, что профессор Ешевский, семейный человек с женой и детьми, был своего рода прикрытием для Марии Маркович, когда она писала мужу о своем желании посетить Италию вместе с ним. Вот и сейчас он выступает в этой роли – ей не хочется называть Пассека. Между тем, Степан Васильевич Ешевский приехал в Рим задолго до Марии и Александра – для лечения, уедет он тоже раньше, приезд влюбленных в Рим был для него неожиданностью.[95] Имя Пассека возникает в самом конце письма Маркович, но опять в компании с Ешевским и под литерой П.: «P.S. Е(шевский) и П(ассек) вам говорят поклониться. Я тут никого больше из русских не знаю...».[96] В последней фразе тоже ощущается желание «запутать следы». Однако новость, по-видимому, стараниями Татьяны Петровны, уже разлетелась. Тогда же, в феврале 1861-го, Тургенев получает письмо от Герцена из Лондона. Вся последняя часть этого письма посвящена Марии Маркович: «Засим прощай. – Марья Александровна велела прислать письмо на твое имя. Я недоволен ее письмами. Не доволен ею, – и это не так, как ты иногда с женщинами капризничаешь и ломаешься, а недоволен серьезно. Имей она себе десять интриг, мне дела нет –

и конечно, я не брошу камня. Но общая фальшивость – дело иное. Ты на нее имеешь влияние (вероятно, она на тебя большее), – если хочешь быть ей полезен, поставь ее на ноги и выпутай из мира дрянных сплетен, двойных любвей, кокетства и лжи. Само собою разумеется, что это strictement (строго – фр.) между нами. Ведь Ж. Санд не оттого великая писательница, что много пакостей делала»[97].

Комментарий к этому месту письма гласит: «Речь идет о М.А. Маркович (Марко Вовчок), с которой Тургенев находился в дружеских отношениях. Друзей беспокоило сближение ее с молодым А.В. Пассеком и обилие других поклонников»[98]. Необходимы пояснения. Герцен, как видно по тону письма, сердится. Он, по его словам, реагирует не столько на интригу (роман Маркович с Пассеком, вышедший на поверхность во время их совместной поездки в Рим), сколько на «общую фальшивость» ситуации. Тут трудно что-то возразить: на поверхности Маркович действительно «крутила романы» со всеми. Муж только-только уехал, а она уже с другим, просит Герцена посылать ей письма на адрес Тургенева, значит, частенько у него бывает (недаром автор письма пишет о ее влиянии на писателя), да и сам Герцен, как мы помним, поддался ее чарам (как в свое время Кулиш, Тарас Шевченко, Белозерский...), именно ей хотел прочесть заветные, никому не читанные главы «Былого и дум» «Круженье сердца» – о трагедии, случившейся в его семье. Весть о ее предстоящем путешествии в Италию Тургенев получил от самой Маркович, что явствует из его письма к ней, написанного в день ее отъезда, 17 февраля/1 марта 1861 года.

Внук Марии Маркович пытается в своей книге сгладить ситуацию. Он пишет, что Герцен узнал о развитии отношений Маркович с Пассеком из писем Тургенева и «занял мудрую тактичную позицию»[99]. Оба утверждения вызывают удивление. О герценовской позиции, далекой от «тактичной», можно судить по цитированному письму. Герцен в нем ни на шутку рассержен. А по поводу того, что источником сведений о «романе» для Герцена был Тургенев, можно только руками развести. Для самого Тургенева это известие было «громом с ясного неба», да и не в его правилах было делиться такими вещами с кем бы то ни было. Он сам был одним из «поклонников» Марии Маркович, чтобы не сказать больше; посему предположение Б.Б. Лобач-Жученко мне кажется не соответствующим действительности.

Была ли поездка в Италию, определившая судьбу Марии Маркович на несколько лет, счастливой? И да, и нет. Во всяком случае, супруги Ешевские могли бы сказать на этот счет нечто прямо противоположное. Так, Ешевский пишет жене из Рима 6/18 марта 1861-го: «С Марией Александровной я вижусь на минуту иногда по вечерам: день совершенно занят. Она теперь, кажется, совершенна счастлива...».[100] Между тем, сама Мария в письме к жене Ешевского, Юлии, пишет о пребывани в Риме так: «Я пробыла в Риме шесть недель...Вы, моя милая Юлия Петровна, все спрашиваете, как мне, что со мной. Так знайте, что мне очень грустно, и я за это время перевидела и пережила горькие дни»[101]. Можно связать эту грусть с осознанием «фальшивости» своего положения. Мария не Авдотья Панаева, она человек уже нового времени, когда «гражданский брак» становится частью жизни разночинной интеллигенции. Дело, скорей всего, в другом. Ей волей-неволей приходится лгать – мужу, ждущему ее возвращения, тому же Тургеневу... Возможно, ее мучит неотвратимость ее поступка...

В день отъезда Маркович (17февраля/ 1 марта 1861) в Италию писатель пишет ей письмо. Сообщает, что г-жа Пассек просит его приехать, чтобы поговорить о ВАЖНОМ деле, и он догадывается, о каком. Дальше Тургенев как человек любящий Марию и переживающий еще и свою любовную драму, связанную с ней, пытается ее успокоить (ее или себя?): «Вы хорошо сделали, что поехали... Будем думать, что хорошо, так как теперь этого уже вернуть нельзя». Дальше следуют довольно странные советы, советы влюбленного, не желающего верить очевидности, словно Мария Александровна поехала в Рим исключительно с экскурсионно-познавательной целью, словно это не ее первое открытое появление на людях с возлюбленным: «Постарайтесь, по крайней мере, извлечь всевозможную пользу из Вашего пребывания в Риме: не МЛЕЙТЕ, сидя по часам о бок с Вашими, впрочем, милейшими приятелями; смотрите во все глаза, учитесь, ходите по церквам и галереям». И дальше опять странно: «Рим – удивительный город: он до некоторой степени может все заменить: общество, счастье – и даже любовь». Нет, не верит, не хочет верить Тургенев, что у Марии с Пассеком что-то настоящее, а при отсутствии настоящего чувства – его может заменить Рим, пребывание в нем. Скорей всего, Мария говорила Тургеневу, что едет не с одним Пассеком, а еще и с Ешевским – отсюда в тургеневском письме не «приятель», а «приятели». Впрочем, в конце это-

го «смутного», написанного в смятенье чувств послания Тургенев упоминает и Пассека как «спутника» Марии: «Поклонитесь от меня Ешевскому и Вашему спутнику, Александру Вадимовичу»[102].

Через три дня, 20 февраля (4 марта) 1861-го, Тургенев снова пишет в Рим и винится перед Маркович в написании «свирепого» письма, написанного им «третьего дня»: «Не сердитесь на меня и напишите мне словечко». Что за «свирепое» письмо? Б.Б. Лобач-Жученко утверждает, что Тургенев написал Марии (не сохранившееся) «свирепое письмо» под влиянием разговора с Татьяной Петровной Пассек. Здесь не все сходится. О предстоящей встрече с «г-жой Пассек» Иван Сергеевич пишет уже в первом письме к отбывшей в Рим Маркович: «Смутно предчувствую, о чем сия дама будет со мной беседовать – но от меня она немного толку добьется – и, вероятно, почувствует ко мне антипатию. Господь с ней!».[103] Совсем не похоже, чтобы Тургенев испытывал на себе влияние Татьяны Пассек. Можно допустить, что писатель получил 18-го февраля письмо Герцена, написанное 17-го февраля (через нарочного) и под его влиянием в своем новом послании к беглянке устроил ей «свирепую» выволочку. Но как-то даты уж очень примыкают друг к другу, все же, скорей всего, Тургенев в письме от 18 февраля («третьего дня», то есть за два дня до 20-го) выражал *свое* отношение к происшедшему.

В «примирительном» письме, написанном по прошествии еще двух дней, 20 февраля, он пишет, что «пересолил с намерением». И дальше, поясняя: «Но основание моего письма справедливо – и, поразмыслив о нем, Вы сами убедитесь, что Вам нельзя продолжать идти по той же дорожке». Опять против воли вырываются у Тургенева слова слишком большого эмоционального градуса. Получается, что Мария Маркович «сбилась с пути», «пошла по плохой дорожке». Иван Сергеевич пытается смикшировать свое осуждение: «А впрочем, у каждого свой ум в голове»[104]. О том, что Тургенев взволнован ситуацией, свидетельствует интенсивность, с какой он пишет письма – подряд три дня, 17, 18 и 20 февраля (одновременно он пересылает ей письма ее мужа, Афанасия Марковича, полученные на свой адрес).

Мария Маркович, получив «свирепое» тургеневское письмо от 18 февраля[105], обиделась: «Вы слишком скоро обвиняете. Как же вы можете в один день так перемениться?» Действительно, в письме от 17 февр./1марта обвинений не было, хотя тургеневское «одобрение», как мы помним, было весьма своеобразным...

Она подозревает, что на Тургенева надавили, вспоминает, что много раз слышала о нем: «Он не злой человек, но его все можно заставить сделать». Мария спрашивает напрямую: «... скажите вы мне, правда ли это»[106]. Напомним читателю, что, по нашему мнению, Тургенев выражал свое – скорректированное – мнение относительно происшедшего. Но если раньше Мария вела себя в основном как послушная ученица, принимающая замечания и «выволочки» учителя, то с этого момента в их отношениях наметился новый этап. Ученица взбунтовалась. Ученица сама встала на учительскую кафедру.

Бунт ученицы

«Бунт», конечно, сильно сказано. Но в ответ на обидное для нее письмо Тургенева Мария переходит в наступление: «Помните, вы как-то сказали: «Что такое добрый честный человек? Что такое злодей? Что правда-неправда? В сущности, все одинаково». А я думаю, что есть разница и, право, большая – не надо же смешивать и говорить так за то, что всегда вас выслушивали и во всем вам верили». Грамматически последнее предложение получилось неуклюжим – «говорить так за то», но смысл его вполне ясен: Мария просит не платить ей за ее «веру» ложными сентенциями и – подразумевается – ложным осуждением. И в довершение она сообщает, что покажет тургеневское письмо А(лександру) В(адимовичу): «Он истинно добрый и истинно честный человек – он так и ответит мне».[107] Каково было читать Тургеневу, что Мария Маркович собирается отдать на суд Александра Пассека его, тургеневское, письмо к ней!

Ответ Тургенева на это письмо не сохранился, по-видимому, был он неровным, нервным, об этом можно судить по новому «выговору», который Мария Маркович делает своему наставнику-поклоннику: «У меня нет таких друзей, которые бы говорили нехорошо о Вас, разве Вы этого не знаете?...Если я говорила об А.В., что он добрый и честный человек, зачем Вы приняли, что я хотела этим сказать, что Вы нехороший?» Она заключает свою вторую строгую отповедь так: «Принимайте мои слова так, как говорятся мои слова – без намеков и искренно» (1 квітня (апреля) 1861).[108]

В этом письме впервые за время переписки Мария пишет слово Вы с большой буквы. Трудно сказать, в чем здесь причина: возможно, в желании показать Тургеневу возникшее между ними расстояние...

Весной 1861 года Мария Маркович шлет Тургеневу крошечные записки из Италии. В них много вопросов – о его здоровье, о его дочери, собравшейся в тот год замуж, но замуж тогда не вышедшей, об общих знакомых, о том, когда он едет в Россию – и мало о ней самой. В них не упоминается имя Пассека. Одно из своих коротких писем она подписывает «Всегда вам преданная Мария Маркович». Из Рима Мария с сыном и Пассеком едут в Неаполь. Оттуда – снова короткая записка Тургеневу, уже майская (от 4/6 мая 1861) – ответ на неизвестное нам письмо. Вот ее конец: «Вы пишете, что вы мне преданы и всегда будете; должно быть, я вам больше, чем вы мне, а уж что навсегда, то навсегда».[109]

Тургенев отвечает уже из России, куда уехал в самом конце апреля 1861, – уехал в «деревню» дописывать главный роман своей жизни «Отцы и дети». В письме из Спасского он опять, по старой памяти, отчитывает свою неприлежную ученицу: «Господи боже мой – или – боже мій милій! как говорят г-да хохлы – что Вы за неисправимая женщина – любезная Марья Александровна! Можно ли из Италии в Россию писать записку в 5 строк, из которых, вдобавок, ничего не узнаешь путного... Ни слова о том, куда Вы намерены ехать из Рима, где думаете провести лето – вернетесь ли в Париж за Вашими вещами, *что делают Ваши спутники, есть ли у Вас еще спутники* и т. д» (курсив мой, – ИЧ).

Не нужно быть прорицателем, чтобы понять, что последний вопрос волнует Тургенева больше всего. После выволочки следует драгоценная похвала: «Однако в Вашей записочке есть хорошее слово – Вы говорите, что преданы мне НАВСЕГДА. Это много значит, но я Вам верю, хотя Вы – не без хитрости, как сами знаете»[110].

Письмо это чрезвычайно важно – и в следующей главке я продолжу его цитировать. Здесь же скажу вот о чем. После неожиданного отъезда Марии с ее тайным возлюбленным, роман с которым, уже давно длящийся, она скрывала от Ивана Сергеевича, естественно было предположить, что она «не без хитрости». Тургенев, как мы знаем, предрекал быстрый конец этому увлечению. Вот и сейчас он допытывается, одна ли она или все еще со своими «сопровождающими».

По письмам Марии можно было предположить, что ее сопровождают двое – Пассек и Ешевский. Конечно, писатель жаждет услышать, что «сопровождающих» больше нет, они испарились – и Мария одна. В этой надежде он пребывает еще по одной причине.

«Преданная вам навсегда» – некая клятва верности. Намек на то, что новые отношения временные, а старые останутся навсегда. Одна беда: как говорил Баратынский, стихи которого Тургенев рекомендовал Марии Маркович, «не властны мы в самих себе»; желание дать клятву часто свидетельствует о неуверенности, о стремлении оградить себя от возможностей, которые предоставляют жизнь и свобода. В итоге клятвы нарушаются. Вот и в данном случае, слова «преданная вам навсегда» станут прологом к полному разрыву отношений, который произойдет меньше чем через три года.

Рефлексия Тургенева: как понять все то, что было?

Уехав в Россию, на временном и пространственном расстоянии от случившихся событий, Иван Сергеевич может проанализировать весь ход своих взаимоотношений с Марией Маркович. О такой попытке свидетельствует большое письмо из Спасского от 22 мая / 3 июня 1861 года. В России – буча: еще зимой, 19 февраля, того же года объявлен царский манифест о даровании крепостным свободы, страна бурлит. Тургенев не может быть в стороне от этих событий, они касаются его непосредственно, однако, и личные дела его не отпускают. В деревенском одиночестве он размышляет о своей жизни, о женщинах ему близких. Да, Полина Виардо. Но именно в это время певица от него отдаляется. Она занята своей карьерой, которая подходит к концу и должна найти достойное завершение, общается с Гектором Берлиозом, поет в концертах. Так получается, что именно Мария Маркович восполнила вакуум в личной жизни писателя в годы, предшествующие окончательному переселению Тургенева вслед за семьей Виардо в Баден-Баден (1864).

А теперь обратимся к его письму из Спасского: «Что я Вам предан – это несомненно, но кроме этого чувства, во мне есть другое, довольно странное, которое иногда заставляет меня желать Вас иметь возле себя – как в моей маленькой парижской комнате – помните?». Здесь стоит остановиться. Чувство, которое заставляет желать иметь возле себя другое существо, – как оно называется? Думаю, что любой мне подскажет. Как однако неказисто, косноязычно выразился писатель. Почти так же, как когда говорил о русском языке: «Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан...». То, что трудно выразить, – трудно формулируется и косноязычно звучит. Но продолжу цитирование: «Когда мне приходят в голову наши тогдашние беседы – я не могу не сознаться, что Вы престранное су-

щество – и что Вас разобрать очень трудно». О чем это? Неужели писатель вспоминает «беседы», то есть слова, реплики, мысли? Да нет, конечно. Под беседами подразумевается все что угодно – времяпрепровождение в маленькой холостяцкой парижской комнатке, куда, как мы помним, однажды Тургенев звал Марию запиской в половине двенадцатого ночи. Этот вывод укрепляется следующим предложением: «По крайней мере – мне до сих пор не ясно, как понять все то, что было, под какую рубрику все это отнести?»

Конечно, же не философские беседы тогда велись между ними. Тургенев не в состоянии понять, как после того, что было между ними тогда в Париже, Мария могла предпочесть ему какого-то незначащего юнца, ничем себя не проявившего...Ему по-прежнему трудно поверить в искренность любви Марии Маркович к Пассеку. И завершается эта тема так: «При свидании я Вам сообщу, на каком предположении я остановился – как на самом вероятном – хотя мало лестном для меня»[111].

Почему Тургенев хочет сообщить свои соображения «при свидании»? да потому как затронута слишком интимная область, к тому же, он не хочет травмировать Марию. Написанное запоминается, его топором не вырубишь.

Можно попробовать докопаться до тургеневского «предположения». Тургеневу могло прийти в голову, что он слишком «стар» для Марии, что она предпочла ему «молодого». В пользу этого соображения говорит еще один пассаж письма, расположенный ближе к концу. Вот он: «Здесь весна очень запоздала – и вдруг вспыхнула – как порох – всяческой зеленью, цветами и травами. Этого за границей не увидишь. *Но худо – толкаться стариком с каким-то окисленным сердцем в груди – под этими золотистыми липами... Что делать! Скоро еще хуже будет*»[112] (курсив мой, – И.Ч.*)*.

Напомню читателю, что Тургеневу в это время 43 года, Марии Маркович – 28. Тургенев находится в расцвете творческих сил, он признан соотечественниками, пользуется авторитетом на Западе, впереди у него вершина – роман «Отцы и дети». И, однако, свои 43 года – что за возраст для мужчины?- он считает, как и его герой Федор Лаврецкий, – старостью. И по-видимому, это не рисовка. Потеря первоначального – яркого и чистого – восприятия мира для писателя признак «окисления сердца».

Рефлексия по поводу отношений с Марией Маркович находит продолжение в середине письма. Рассказывая о своих планах –

окончить роман, устроить свои отношения с мужиками, съездить с дочкой и ее компаньонкой в Северную Италию и вернуться к середине сентября в Париж, – Тургенев просит того же и от своего адресата: «Я бы Вам был благодарен, если бы и Вы сообщили мне свой план». Дальше следует очень важное для нас замечание: «Но ведь Вы не зависите от себя... а от чего или от кого Вы зависите – это для меня тайна».[113] Удивительно, писатель-психолог, знаток в особенности женской души, Тургенев отказывается понимать, чем руководствуется в своих поступках Мария Маркович. Можно это отнести – как, по всей видимости, относил сам Тургенев, – к разнице поколений. Кроме того, писатель видел у своей корреспондентки «непостоянство в общем ходе жизни» при постоянстве привязанностей, о чем он напишет ей в письме из Спасского, но уже летом следующего года[114].

Со своей стороны, я могу сказать, что Мария Александровна не была вполне чистосердечно в письмах к Ивану Сергеевичу. В своих отношениях с ним она оставляла «зазор» для возможных «корректировок»[115]. Потому многое из первостепенного для нее в данный момент в свои письма не включала и наоборот: кое-что, не главное, выдвигала на первое место. Отсюда у ее корреспондента возникала неверная фокусировка, на основе которой трудно было сделать какие-либо выводы об ее истинной жизни и о побудительных мотивах ее поступков. Кончается это письмо примечательно: «Прощайте – постарайтесь написать немного подельнее... Жму Вам руку – и делаю еще что-то, на что Вы, бывало, никогда не отвечали». Полагаю, что Иван Сергеевич на прощание целовал Марию «в уста сахарные»[116]. Далее следует: «Поцелуйте Богдана, о котором Вы мне ни слова не сказали – и поклонитесь – если есть кому кланяться. Ваш Ив. Тургенев»[117].

Поклонитесь – если есть кому кланяться. Тургенев по-прежнему пребывает в уверенности (и Мария не спешит его разуверить!), что происшедшее – случайный поворот, каприз взбалмошной натуры, что «спутники» Марии Маркович недолговечны; он ждет момента, когда они испарятся, для него важно, что Мария «навсегда» привязана только к нему. Эти строчки одновременно свидетельствуют и о том, что Тургенев отказывается понимать свою корреспондентку. Она для него – человек «вне обычной логики», чей «общий ход жизни» ему непостижим.

Противоречия. Национальный вопрос. Добролюбов

Уже раньше Тургенев посмеивался над дружбой Марии Маркович с поляками. В ее друзьях числились Эд. Желиговский (Антоний Сова), С.И. Сераковский, Т. Шуазель, Сохновский, П. Круневич. Мария сочувствовала польскому национально-освободительному движению. Она выучила польский язык, начала читать по-польски, впоследствии переводила книги польских авторов. Прочитав в письме, что ехала она в Гейдельберг и назад «все с ПОЛЯКАМИ и с ПОЛЬКАМИ»[118], Тургенев отозвался на это так: «Не предавайтесь слишком влиянию польского элемента»[119]. В его майском письме из Спасского есть похожая, но более развернутся, вполне невинная насмешка над украинцами, или малороссами, как их тогда называли: «Видел я в Петербурге Белозерского (редактор украинского журнала «Основы», бывший член Кирилло-Мефодиевского братства, – И.Ч.) и др... Мне дали 4 № «Основ», из которых я мог заключить, что выше малороссийского племени нет ничего в мире – и что в особенности мы, великороссы, дрянь и ничтожество. А мы, великороссы, поглаживаем себе бороду, посмеиваемся и думаем: пускай дети тешатся, пока еще молоды. Вырастут – поумнеют. А теперь они еще от собственных слов пьянеют. И журнал у них на такой славной бумаге – и Шевченко такой великий поэт... Тешьтесь, тешьтесь, милые дети[120].

Требуются пояснения. Тургенев ничего не имел против малороссов. Мы знаем, что он общался с Шевченко, в 1876-м году написал о нем воспоминания.[121] Он перевел на русский язык народные украинские рассказы Марко Вовчок. Однако ему претило всякое ложное возвеличивание. Украинская литература только зарождалась, она не обладала еще таким богатством, как русская, – отсюда насмешка над «великим поэтом» Шевченко, чье величие, конечно же, меркнет на фоне таких гениев поэзии, как Пушкин. Характерно, что схожее чувство в отношении Шевченко испытывал Иосиф Бродский[122]. Но у Бродского это вылилось в желчные ядовитые стихи, у Тургенева же тон легкий, вовсе не ядовитый. Та серьезность, с которой относятся к нарождающейся украинской культуре ее адепты, кажется ему преувеличенной, «детской». К тому же «пиетет» перед своим у националистов любого народа обычно сопровождается неприятием чужого и чужих, хотя бы и близких по языку и крови. Другое дело, что имперская власть мешала проявлению украинской самобытности и культуры – арестовывала и пре-

следовала их носителей, закрывала национальные журналы. Многие из украинских приятелей и знакомых Марко Вовчок (включая ее мужа) отбыли суровое наказание за участие в тайном Кирилло-Мефодиевском братстве, имевшем целью национальное и социальное раскрепощение Малороссии.

Будучи русской по рождению, Марко Вовчок всей душой сочувствовала украинцам и полякам. Недаром она собирала в украинских селах песни и сказания, выучилась говорить и писать по-украински так, что ее язык Шевченко считал образцовым[123]. Тургенев же в своих выводах относительно украинской культуры был осторожен и взвешен, он отмечал, что свой дневник Тарас Григорьевич вел на русском языке, что «даже несколько огорчало его соотчичей». Там же, в очерке о Шевченко, он писал применительно к себе и к русской либеральной интеллигенции: «...талант его привлекал нас своею оригинальностью и силой, хотя едва ли кто-либо из нас признавал за ним то громадное, чуть не мировое значение, которое, не обинуясь, придавали ему находившиеся в Петербурге малороссы».[124]

Нет, Тургенев не спешил вслед за Герценом и Марией Маркович поддержать притязания поляков и украинцев. При этом он не выражал свои мнения в официальной печати, так что с полным правом мог написать Герцену в ходе польского восстания 1863 года: «...Ни одного – ни обидного, ни эмоциоанального слова не вышло из моих уст насчет поляков – хотя бы уже потому, что я еще не потерял всякого понимания «трагического». Теперь никому не до смеха».[125]

Свои расхождения с Марией Маркович по украинско-польскому вопросу Тургенев видел, но относился к ним с улыбкой.

В письме из Спасского летом 1862 года он спрашивает в приписке: «Небось все по-польски вы читаете?». Дальше следует: «Здесь я встретился с одним малороссом, который рад нас, русских, зубами разорвать – и от поляков в восторге. Вот Вы бы порадовались!».[126] Мария не оставляет без ответа этот пассаж: «...а тут все русские умываются утром с мыслью разгромить того или другого. Шум такой большой, крик такой громкий со всех сторон, а немного добра – по крошечку»[127]. В сущности, хотя Тургенев и Маркович болеют за разные лагеря, у них нет серьезных расхождений во взглядах. Мария понимает, что Тургенев ценит украинскую и польскую культуру, с интересом относится к ее носителям. Ему только претит, когда эти носители ненавидят подряд всех русских...

Еще одним раздражающим моментом в отношениях Тургенева и Марии Маркович неожиданно стал Добролюбов. Мария Александровна случайно встретила его в Неаполе. Николай приехал туда лечиться от злой чахотки, побороть которую не смогла и Италия. В письме к Тургеневу от 6/18 мая 1861 года Мария пишет, что видит Добролюбова каждый день: «Он хороший какой человек и как не думает о том, что он вот как хорош и об этом не напоминает никому». Нужно было быть очень простодушной, чтобы написать это Тургеневу, у которого с Добролюбовым были свои счеты. Затем корреспондентка пишет в таком же ключе о Некрасове, до недавних пор бывшем ближайшим другом Тургенева, их отношени испортились – формально из-за Добролюбова: «Я слыхала о Некрасове прежде, что Некрасов человек нехороший, пропащий, и все не верилось, что человек кажется нехорош так, кто так говорит, как он, и теперь слышу другое, хорошеее о нем. Меня долго еще смущало то, что он с вами разошелся по вине, говорили, да могло быть просто недоразумение. Часто это бывает и часто непоправимо. Что вы мне на все это скажете?»[128] Не знаем, что отвечал на это Тургенев. Сближение Марии Александровны с Добролюбовым не должно было его радовать. Здесь, хотя и не совсем к месту, сделаю одно замечание. Обычно, говоря о противоречиях между Тургеневым и Добролюбовым, вспоминают блестящую, политически острую добролюбовскую рецензию на роман «Накануне», которой якобы испугался писатель. При этом почему-то не учитывается, что Тургенев писал роман не о революции и революционерах. Его герой – Инсаров – борется за освобождение родины от турецкого гнета, то есть он борец за национальное освобождение. Уже одно это различие давало повод Тургеневу не принимать трактовку Добролюбова, чье понимание тургеневского произведения как предвестника революции не только противоречило воззрениям самого автора, но и походило на своеобразный политический «донос» на него. На последнее, кстати говоря, указывал Тургеневу цензор «Современника» в приватном письме к нему.

Мария Маркович, между тем, благодаря Добролюбову, вышла на Чернышевского. Николай Гаврилович взял ее повесть для печатания в «Современнике» («Жили да были три сестры», 1861) и помог договориться с книгоиздателем об издании «Новых повестей и рассказов» Марко Вовчок (1861, издательство Кожанчикова). Летом 1861-го Мария сообщает Тургеневу из Парижа: «Мои дела попра-

вились, как говорится, потому что за них взялся Чернышевский. Я его никогда не видала, но по всему, он должен быть совсем хороший человек»[129].

В позднем письме сыну (от 10 вересня (сентября, – И.Ч) 1887 года в Астрахань, где сосланный народоволец Богдан Маркович общался с Чернышевским, Мария Александровна пишет о Добролюбове, с которым общалась недолго – «какие-нибудь месяц или два»: «Он обращал меня, что называется, в свою веру... Предупреждаю, что отзывы его о многих, которые пользуются «симпатиями русской публики», были более чем непочтительны. Особенно горько и язвительно осмеивал он Тургенева»[130].

Если мы возьмем письмо Марии Маркович, адресованное Николаю Добролюбову и написанное в августе 1861 года, то там о Тургеневе не говорится ни слова. Зато в конце есть примечательный постскриптум: «P.S. Т. хороший человек». Под Т., конечно, подразумевается Тургенев. Есть у меня одна догадка. В письме к Николаю Чернышевскому в Астрахань в сентябре 1887 года в ответ на его просьбу «написать все, что слышала от Ник(олая) Алекс (андровича),[131] Мария Маркович писала: «Я так и сделала, за исключением одного рассказа его, который не считаю вправе передать»[132]. Моя догадка состоит в том, что рассказ Добролюбова, который Мария не хотела предавать огласке, касался Тургенева. Добролюбов, Чернышевский, позднее Некрасов несомненно вошли в жизнь Марии Маркович, ее мировоззрению были гораздо ближе разночинцы-демократы, чем либеральный дворянин, «постепеновец» Тургенев.

И, однако, для Марии Александровны Тургенев оставался «хорошим человеком», наряду с Добролюбовым, Чернышевским и Некрасовым. Его память она не хотела чернить, передавая чужие рассказы, пусть даже и добролюбовские. И опорой в этом ей могло послужить только чуткое сердце да тонкое понимание людей.

Еще о Добролюбове. Внук писательницы Борис Борисовыч Лобач-Жученко цитирует воспоминания Чернышевского 1884–1888 года: «Открытым заявлением ненависти Тургенева к Добролюбову, был, как известно, роман «Отцы и дети». Далее автор пишет, что в разговоре с М.А. Маркович (Марко Вовчок) Тургенев после некоторого запирательства должен был сознаться, «что действительно он желал мстить Добролюбову, когда писал свой роман».[133] Если обратимся непосредственно к воспоминаниям Чернышевского, окажется,

что слова Марии Маркович пересказывает ему какой-то тургеневский приятель... Сведения явно дошли до Чернышевского через вторые руки – лично с Маркович он не общался. В письмах она, как мы знаем, не передавала Чернышевскому ни слов Тургенева о Добролюбове, ни Добролюбова о Тургеневе. Судя по переписке, тургеневский роман ей понравился, и особенно понравился именно Базаров. Она читала роман и присутствовала на его авторском чтении, устроенном Тургеневым осенью 1861-го, по возвращении из России.

В письме от 27 сент./9 окт. 1861 года Маркович сообщает Добролюбову: «Тургенев сюда (в Париж, – И.Ч) приехал, я его видаю часто и читала новую его повесть «Отцы и дети». Лучше всех лиц в ней Базаров, хоть и нигилист»[134]. Такая оценка героя плохо вяжется со словами о «мести» Тургенева Добролюбову с помощью романа.

Но как бы то ни было, отношения Тургенева с Маркович в это время уже далеко не так идилличны, как в начале их знакомства. В их общественных взглядах обнаруживаются расхождения.

Учитель и ученица меняются местами

Летом 1861-го года, вернувшись в Париж после путешествия по Италии с Александром Пассеком, Мария Маркович отвечает на письмо Тургенева, с весны уехавшего в Россию – дописывать «Отцов и детей». В письме Иван Сергеевич выражает свое удовольствие по поводу ее слов «преданная вам навсегда», он верит им, хотя она «и не без хитрости». В ответ Мария пишет: «Отчего же вам и не верить, что я вам предана, когда это правда. Я вам предана всегда и верно. Вы для меня лучше многих, многих людей, но видно, я не за то люблю вас, потому что бывало время, когда вы казались хуже, и я тогда вас все так же любила. А вы, пожалуйста, будьте лучше»[135]. «Предана всегда и верно», «люблю вас», «все так же любила» – думаю, что читать это письмо Тургеневу было приятно, тем более что написано оно было «беглянкой», чьи «похождения» были на устах у русского Парижа. Но есть здесь и еще кое-что. Мария призывает писателя, бывшего совсем недавно для нее учителем, авторитетом: «...пожалуйста, будьте лучше». Правда, дальше следует вполне ученический отчет: «Я теперь много работаю и много читаю. Вчера кончила Буало – вы не сердитесь. Теперь у меня еще история Тьера. И много еще книг»[136]. Фраза о Буало «вы не сердитесь» не вполне понятна. Возможно, Тургенев не лестно от-

зывался о французском теоретике-классицисте, рассуждающем о поэзии. Нам важно, что Мария, несмотря на это «не сердитесь», книгу прочла.

После истории с Пассеком (которая на самом деле продолжается), Тургенев никак не может представить истинный облик своей корреспондентки. Правдива ли она с ним?

В ответ на не дошедшее до нас письмо Ивана Сергеевича, где этот вопрос, по-видимому, стоял, хоть и в завуалированной форме, Мария Маркович кидается в наступление: «Что вы видите насквозь? И отчего мне бояться этого? Когда у меня есть что, о чем я хочу сказать, я говорю, когда есть что, о чем не хочу сказать, не скажу – скажу ли, не скажу ли, не боюсь. Если я не люблю много рассказывать, то не люблю и возиться с тем, чтобы то или другое прятать как клад. Это все, если касается меня, а о других я говорю или молчу по их воле, если только могу». И завершается это «наставительное» письмо так: «Вы кот Мурлыка – не мурлыкайте тем людям, что вас любят»[137].

«Кот Мурлыка» – персонаж сказочный. В русских народных сказках это герой амбивалентный – сметливый и вороватый, его бьет хозяйка, но, побитый, он находит за печкой «горшок каши» или лакомится хозяйской сметаной. Назвав Тургенева «котом Мурлыкой», Мария Маркович по-хозяйски его одергивает, предупреждает и даже немножко «стыдит», что больше подходит к роли учителя, чем ученика... Смысл «отповеди» примерно такой: верьте тем, кто вас любит. Верила ли сама Мария своим клятвам? С высоты нашего сегодняшнего знания можно сказать, что Тургенев был прав, когда сомневался в истинности ее слов.

Письма Маркович к Тургеневу 1862 года теряют свою прежнюю спонтанность, в них появляются принятые в переписке обороты, например, – обращение к адресату. Письма Тургенева к ней всегда начинались одинаковым образом: «Милая Мария Александровна!» Теперь и письма Марии Александровны к Тургеневу имеют в начале такую же формулу: «Милый Иван Сергеевич». Ученица усвоила урок. Если прежде она очень мало писала о своих взглядах на жизнь, предпочитала выслушивать «учителя», то теперь позволяет себе высказываться на философские темы: «А иногда так как-то грустно смотреть на людей. Похоже на то, что наряжаются на праздник какой-то, и праздник этот их не веселит, а только шумит им. Я как одна, так могу думать теперь, беспокоиться

и печалиться, а как слышу разговоры, так только тяжело – все говорят о себе, а точно о ком ином – жизни не видать в речи, хоть и кричат и пылят[138]. В продолжении письма, изъявляя Тургеневу свою любовь и желание его видеть и слышать, Мария одновременно указывает и на его неприятную ей черту: «Хочется иногда вас видеть и слышать. Вас зовут равнодушным ко всему человеком, и я вас так называла иногда сама и ко всему равнодушия не люблю, а с вами лучше, чем с другими»[139]. Не уверена, что эти слова: «С вами лучше, чем с другими» очень обрадовали Тургенева. Любовь тем и хороша, что избирает одного, «других» для нее не существует.

Еще совсем недавно впитывавшая советы Тургенева по части чтения, сейчас Мария Маркович выходит на тот уровень, когда самой хочется поделиться своими читательскими находками. Вот что пишет она писателю в Спасское из Парижа в августе 1862 года: «У меня есть теперь что читать и такие есть вещи, что читаю и не начитаюсь. Несколько раз хотела кое-что вам (вам она так и не научилась писать с большой буквы, – И.Ч.) послать, чтобы и вы прочли»[140]. И в следующем письме, в августе-сентябре того же, 1862 года, тоже в Спасское: «Я читаю по-польски, да, но ничего нет такого, как у Мицкевича. Много и мыслей добрых и чувств добрых, да без поэзии. Я прочла персидского поэта Сади – не читали вы его? Совсем особенное от других – точно невиданные цветы, мне показалось – цветут иначе, другим цветом. Приедете, будем читать Мицкевича – я согласна. Как это мне не до вас? Мне до вас. У меня есть много хороших вещей, и я вам их берегу прочитать. Что же вы читаете? Пишите мне».[141]

Ученица заимела свой голос и общается с мэтром на равных – при том, что он бесспорно эрудированнее, начитаннее, образованнее. Думаю, что причина этого в той степени близости к Тургеневу, которую она ощущала. Свою к ней привязанность писатель неизменно подчеркивал. Вот и в июльском письме из Спасского за 1862 год читаем: «Я знаю, как Вы ко мне расположены, и Вы должны знать, что я к Вам привязан»[142].

В письмах 1862 года хорошо просматривается, как выросла и изменилась ученица. Тургенев, оказавшись в России, отдает ее рассказы Каткову в «Русский вестник», она пишет, что ее не устраивает цена; скорей всего, не устраивала и реакционная направленность издателя, она отказывается от уже посланных Катковым денег. Именно ей, Марии Маркович, поверяет Тургенев свои заветные мысли о

друге юности – Бакунине в ответ на ее вопрос о нем после визита к ней Михаила Александровича: «Что за человек Бакунин, спрашиваете Вы? Я в Рудине представил довольно верный его портрет: теперь это Рудин НЕ убитый на баррикаде. Между нами – это развалина. Будет еще копошиться помаленьку и стараться поднимать славян, но из этогго ничего не выйдет. Жаль его: тяжелая ноша – жизнь устарелого и выдохшегося агитатора. Вот мое откровенное мнение о нем – а Вы не болтайте».[143] Тургенев уверен в корреспондентке – не разнесет его характеристику друга по знакомым (самой от них достается!), не донесет самому Мишелю Бакунину.

А как обстоит дело с Марией Маркович? Так ли она верит оценкам и мнениям Тургенева, как в начале их знакомства? Нет, конечно, все изменилось. И мнения бывшей прилежной ученицы порой резко не совпадают с таковыми у Ивана Сергеевича. В Бакунина и его дело она верит. Позднее Маркович будет участвовать в составлении для него украинских «бунтарских» прокламаций[144]. Летом 1862-го Тургенев находится не в Париже – в России, Марии легче с ним общаться на расстоянии, думать о том, какие книги они вместе будут читать. В то же время она ощущает, что в реальной жизни их отношения подходят к концу.

Разрыв

Последняя из сохранившихся записок Тургенева к Марии Маркович датируется октябрем-ноябрем 1862 года и отправлена из Парижа в Париж, по-видимому, через курьера: «Любезнейшая Марья Александровна, я нездоров и должен сидеть дома – зайдите ко мне вечерком – Мицкевича почитаем. Ваш Иван Тургенев»[145].

Мицкевич здесь выступает в качестве лакомства, вкусной конфетки, с помощью которой Тургенев хочет приманить свою корреспондентку. Ей – как мы знаем – польский поэт очень нравился.

Будучи в России летом и осенью 1861-го и 1862-го, Тургенев заклинал Марию Маркович туда не ехать[146]. Он, как мог, помогал ей в ее издательских делах с российскими журналами. Ни Добролюбов, ни Чернышевский уже не могли ей помочь – первый из-за смерти, второй будучи посажен в Петропавловскую крепость. Почему не следует ехать в Россию? Он, Тургенев, едет туда поневоле – разбираться с крестьянами после царского манифеста 19 февраля 1861 года. А Марии зачем туда соваться в такое опасное время? Несмотря на заклинания Тургенева, Мария в Россию поехала. Она

находилась там несколько осенних и зимних месяцев 1862–1863 года. Жизнь в Париже с Пассеком требовала денег, Маркович надеялась получить у издателей невыплаченные гонорары. В Петербурге она встретилась с Некрасовым, заочно ее знавшим и печатавшим ее рассказы, в этот раз она передала ему статью Александра Пассека о французских колониях для малолетних преступников. Некрасов с Тургеневым в эту пору были уже врагами, и, хотя Тургенев считал, что поссорился с бывшим ближайшим другом по соображениям морали, объективно получалось, что разделили их общественно-политические взгляды.

В 1863–64 гг. Тургенев потерял многих своих почитателей, вслед за Герценом решившим, что Тургенев «предал» друзей своей юности перед лицом Российского Сената, когда давал показания о своих «сношениях с лондонскими пропагандистами» – Герценом, Огаревым и Бакуниным[147]. В 1864 году в Париже побывала Аполлинария Суслова. В своем Дневнике она пишет о своих парижских знакомых, в частности о графине Салиас (писательнице Евгении Тур), которая «разорвала знакомство с Тургеневым за то, что он написал письмо государю, в котором говорил, что разорвал из уважения к нему все связи с друзьями своей юности»[148].

Мнение это разделяли многие парижские друзья писателя. Тургенев отвергал это обвинение в письме Герцену от 21 марта/2 апреля 1864 года: «... я не только не оскорбил никого из друзей своих, но и не думал от них отрекаться: я бы почел это недостойным самого себя. ... Да, государь, который не знал меня вовсе – все-таки понял, что имеет дело с честным человеком – и за это моя благодарность к нему еще увеличилась; а старинные друзья, которые, кажется, могли хорошо меня знать, не усомнились приписать мне подлость и разгласить это печатно».[149] Тургенев пожертвовал деньги на нужды семей русских солдат, погибших при подавлении польского восстания – это был еще один повод подвергнуть его остракизму. Его переписка с Герценом прервалась и восстановилась только через три года, в 1867, когда произошло их «замирение».[150] Конечно же, все это не могло пройти и мимо Марии Маркович, с которой Тургенев, судя по воспоминаниям той же Аполлинарии Сусловой, тесно общался в год ее приезда в Париж (1864).

Последнее письмо, вернее, последняя записка Марии Маркович, адресованная Тургеневу, относится к маю/июню 1864 года и как раз связана с Сусловой.

Приведу ее полностью:

«Извините меня, что я долго вам не отвечала – я то больна была, то было некогда. Я передала книгу, которую вы мне присали, и ваши слова, которые вы писали мне, Аполлинарии Прокофьевне Сусловой. Она передает вам, что потому оставила книгу и ушла сама, что боялась вас обеспокоить, что не поняв хорошо ваших слов и думала, что вы говорите книгу принести, а не самой ей прийти. Ее адрес теперь (адрес Сусловой в Париже, – И.Ч). Она сказала, рада будет очень, если вы ей напишете. Прощайте. Будьте здоровы и благополучны.

Преданная вам М. Маркович
8-го июня 1864, Париж».

Это конец. Так пишут, когда рвут отношения. В письме нет обращения. В нем нет ничего «от себя» и «о себе». В ответ на письмо Тургенева (оно до нас не дошло) сначала следует молчание («то больна была, то было некогда»), потом явная отписка, несколько предложений, составленных в спешке (с грамматическим ляпом «не поняв... и думала») и касающихся посторонней женщины, приятельницы враждебного Тургеневу Достоевского.

Как отнесся Тургенев к этому посланию? Известно, что еще до его получения он просит некоего Н.В. Щербаня: «Если увидите М.А. Маркович, поклонитесь ей от меня и спросите, почему она не отвечала на мое письмо».[151] Через три недели, по-видимому, уже получив записку от Маркович, писатель снова обращается к Щербаню: «Что делает М.А. Маркович?»

Тургеневу трудно себе представить, что «любезная Мария Александровна» от него отошла.

«Ты отошла – и я в пустыне», сказал поэт, живший на рубеже Х1Х-ХХ вв. Однако блоковская ситуация очень схожа с тургеневской. Он не в пустыне. Вокруг люди, много людей, его французская любовь – Полина Виардо – к этому времени покинула сцену, поселилась с семьей в Баден-Бадене, рядом с домом певицы уже строится вилла Тургенева. Семья певицы ему дорога, а сын четы Виардо Поль, очень возможно, его сын.[152] Но... Тургеневу, по-видимому, не хватало присутствия Марии Маркович в его жизни. Он привык, что она рядом, он был уверен, что она «предана ему навсегда».

Трудно, практически невозможно понять и мотивировку Марии, решившейся оборвать отношения так неожиданно и резко.

С другой стороны, она выбрала для себя путь – находиться рядом с Александром Пассеком и продолжать «игру» с влюбленным в нее Тургеневым, по-видимому, не желала. Вспомним, что Герцен обвинял Марию в «фальшивости», в «двойных любовях», «кокетстве» и «лжи». Нельзя отрицать, что обвинения били в цель. Марии Маркович волей-неволей приходилось фальшивить и, если не лгать, то говорить далеко не всю правду окружающим ее мужчинам. И вот она одним ударом разрубает этот гордиев узел, что так свойственно ее натуре, натуре, которая, по слову Тургенева, «непостоянна в общем ходе жизни».

В 1866 году, Александр Пассек умрет от чахотки на руках у своей возлюбленной. Почти одновременно с ним закончит свои дни Афанасий Маркович, муж Марии и отец ее сына Богдана.

Мария Маркович покинет Францию. Будет жить вначале в Петербурге, после несчастной кончины Дмитрия Писарева осенью 1867 года, довольно скоро переселится в провинцию, перестанет писать. В 1878 году она и ее молодой возлюбленный, ровесник ее сына, Михаил Лобач-Жученко оформят свой брак. Марии в это время 45 лет, но она начинает новый жизненный виток – отправляется с мужем, бывшим гардемарином, ныне военно-морским инженером, на Северный Кавказ.

Виделась ли она с тех пор с Тургеневым? Внук утверждает, что могла видеться – во время своих посещений Парижа в 1870, 1873, 1874 и 1877-м годах. У меня есть по этому поводу сомнения, хотя я не исключаю, что какие-то встречи писателя с Марией Маркович могли иметь место. К тому времени оба перегорели, путь обоих определился...

Умрет Мария Маркович уже в новом веке, в 1907 году, под любимой грушей на хуторе Долинском под Нальчиком. Ее молодой муж переживет ее ненадолго.

А что Тургенев? Вспоминал ли он свою неуправляемую «ученицу»? Думаю, да. Когда сейчас я перечитываю «Новь» (1877), то обращаю внимание на то, как похожа его героиня, Марианна Синецкая, на Марию Маркович. Похожа и внешне, и внутренне. Повторю это описание: «Лицо она имела круглое, нос большой, орлиный, серые, тоже большие и очень светлые глаза, тонкие брови, тонкие губы... от всего ее существа веяло чем-то сильным и смелым, чем-то стремительным и страстным». А вот о характере: «... жить в зависимости было ей тошно, она рвалась на волю всеми силами непо-

датливой души... нрав у нее был не робкий». Я полагаю, что Мария Маркович стала одним из реальных прообразов тургеневской Марианны.[153] Добавлю к этому, что в ее троюродном брате и возлюбленном – Дмитрии Писареве – иссследователи видят прототипа героя «Нови» Нежданова.[154] В середине жизни Мария, по-видимому, встретила наконец человека, каким стал для героини Тургенева Соломин, – на него «можно было положиться, как на каменную стену». Да, морской инженер Михаил Лобач-Жученко был из той самой породы.

Ивану Сергеевичу Тургеневу предназначалась другая роль – он наблюдал этот женский характер, он направлял и развивал его в самом начале, когда писательница делала первые шаги, он по-своему любил эту женщину, был к ней привязан, пытался ее понять и разгадать, ему очень ее недоставало в последующие годы, когда они расстались. Он воплотил ее образ в своем творчестве. Правда, случилось это в ту пору, когда его жизненный «роман» с Марией Маркович остался далеко позади.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В 72-м томе «Литературного наследства» были опубликованы 48 писем М.А. Маркович к И.С. Тургеневу за 1859–1864 гг. См. Крутикова Н.Е. Из парижского архива Тургенева (в 2 кн.). М., Наука, 1964. Только шесть писем Маркович из этой публикации были известны до этого.

2. Все эти сведения приводятся в книге Евгения Брандиса, который вместе с внуком Марии Маркович Борисом Борисовичем Лобач-Жученко отыскал место рождения писательницы и сведения об ее отце в метрической книге.

См. Брандис Е.П. Сила молодая. Повесть о писательнице Марко Вовчок. Л., Детская литература, 1972 (для старшего возраста). См. также Б.Б. Лобач-Жученко. О Марко Вовчок. Воспоминания, письма, находки. Киев. Художеств. лит-а, «Днипро», 1987, стр. 17.

3. См. в указ. книге Б.Б. Лобач-Жученко, стр. 17.

4. В письме к сыну Богдану: « ...как безбожно обращались до сих пор с моими биографическими сведениями, помещали меня в институт (отроду в институте не была)...производили от орловских дворян и прочее и прочее»

Цит. По кн. Евгений Брандис. стр. 7. Обратим внимание на то, что писательница не происходила «от орловских дворян». Скорей всего, здесь говорится об отце Марии, Александре Вилинском, чье происхождение неясно.

5. Впоследствии от Марии Маркович швейцарский композитор Мертке запишет 200 украинских песен (!), их слова и мелодию. См. Марко Вовчок. Твори в шести томах. Державне видавництво Художньоі литератури, Київ, 1956, т. 6, стр. 433.

6. Тургенев переводил рассказы МВ по сделанному для него Афанасием Марковичем и Кулишем предварительному переводу.

7. См. «Россия молодая» Е.П. Брандиса, стр. 228.

8. Письма к Тургеневу М.А. Маркович. Вступит. статья Н.Е. Крутиковой, т. 2, стр. 257.

9. См. Е. Брандис. указ. соч., стр 238.

10. И.С. Тургенев. Воспоминания о Шевченко. Дніпро, 1988, стр.392.

11. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864. Из парижского архива Тургенева (в 2-х кн.) Вступит. статья и комментарии Н.Е. Крутиковой, серия «Литературное наследство». Из неизданной переписки, М., Наука, 1964, стр. 253.

12. Марко Вовчок. Твори в шести томах (Собр. соч. в 6 томах), т. 6, стр. 471.

13. Там же. т. 6, стр. 472, письмо 1887 года.

14. Некрасов писал в письме к Маркович: «Только Вам, Мария Александровна, решаюсь покуда дать это стихотворение». Радуга. Альманах Пушкинского дома, ПБ, 922, с. 226.

15. Б.Б. Лобач-Жученко в своей книге «О Марко Вовчок» приводит доказательства того, что Борис был не сыном, а внуком МА. См. указ. соч., стр. 5.

16. Марко Вовчок. Твори в шести томах..., т. 6, стр. 527.

17. См. Брандис Е. П. Сила молодая, стр. 253.

18. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864, вступит. статья, стр. 253–254.

19. Там же, вступит. статья, стр. 257.

20. А.П. Суслова. Годы близости с Достоевским. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1928, стр. 85.

21. А.П. Суслова. Там же, стр. 84.

22. Б.Б. Лобач Жученко. О Марко Вовчок, стр. 115.

23. Там же, стр. 169.

24. Твори Марко Вовчка в 6 томах, т. 6, стр. 418.

25. Там же, стр 419.

26. Там же, стр. 420.

27. Переписка И. С. Тургенева в 2-х т., М. Худ. лит-ра, 1986, том 2, стр. 204.

28. По некоторым данным, Маркович и Тургенев встречались в Париже в 1873 и 1877 гг. (см. Переписка И. С. Тургенева в 2-х т., том 2, М. Худож. лит-а, 1986, вступит. статья к переписке с М.А. Маркович, стр. 178). Внук Марии Александровны в книге «О Марко Вовчок» пишет, что она посещала Париж в 1870, 1873, 1874 и 1877-м годах...

29. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., вступит. статья, стр. 256.

30. Там же, т. 2, стр. 263.

31. Марко Вовчок. «Рассказы из народного русского быта», 1859.

32. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчок), т. 2, стр. 257.

33. В Воспоминаниях Натальи Тучковой-Огаревой ошибочно говорится, что муж Марии Маркович «Собирался обратно в Россию с нежно люби-

мым ребенком». См. Н.А. Тучкова-Огарева. Воспоминания. М., Гослитиздат, 1952, стр. 162–163

34. Письма к Тургеневу М. А. Маркович т. 2, стр. 265.

35. Марко Вовчок. Твори в 6 томах, т. 6, стр. 527.

36. Письма к Тургеневу М.А. Маркович, т. 2, стр. 271 (сноски 11 и 12)

37. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, стр. 281, сноска 7.

38. Переписка И.С. Тургенева в 2-х т., т. 2 М., Художественная литература, 1986, т. 2 , стр. 188.

39. Переписка И.С. Тургенева в 2-х т., том 2, стр. 182.

40. Там же, стр. 271.

41. Там же, стр. 182.

42. Там же, стр. 182 (сноска 3).

43. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 2, стр. 182.

44. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, стр. 274.

45. Там же.

46. Там же, стр. 286, сноска 5.

47. Там же, т. 2, стр. 282.

48. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, том 2, стр. 188.

49. Там же, стр. 188.

50. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, стр. 274.

51. Там же, стр. 274–275.

52. Там же, стр. 275.

53. Там же, стр. 277, сноска 1.

54. Там же, т. т. 1, стр. 257.

55. Там же, т. 2, стр. 277.

56. Там же, т. 2, стр. 278.

57. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 2, стр. 185.

58. В книге Бориса Лобач-Жученко этот период расценивается как погоня МА за Александром Пассеком. 23-летний Александр влюбился в Марию с первого взгляда. Он пишет ей любовные письма. К сожалению, их содержание известно нам только по книге Б.Б. Лобач-Жученко (стр. 122). В томе переписки М.А. Маркович они отсутствуют...

59. Отрывки из их любовной переписки приводит внук Марии Александровны, см. Б.Б. Лобач-Жученко. О Марко Вовчок. Воспоминания, поиски, находки. Киев, Худ. Лит., «Днипро», 1987.

60. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчок) (1859–1864), т. 2, стр. 279.

61. Переписка Тургенева в 2-х т., М., Худ. лит., 1986, т. 1, стр. 199.

62. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) (1859–1864) т. 2, стр.280.

63. Там же, стр. 280.

64. Там же, стр. 280.

65. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 1, стр. 201.

66. Там же, стр. 203.

67. Там же, стр. 190.

68. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, сноска 1, стр. 280.

69. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864.. т. 2, стр. 280, см. также сноску 3, стр. 280.

70. Туманова В.А. Литературноее наследство. Пражская коллекция, Том 62_28, www. imli.ru/ litnaslec, М.А. Маркович (Марко Вовчок) – Герцену, стр. 302.

71. Б.Б. Лобач-Жученко. О Марко Вовчок, стр. 122.

72. Н.А. Тучкова-Огарева. Воспоминания. М., Гослитиздат, 1952, стр. 162–163

73. Там же.

74. Б.Б. Лобач-Жученко. О Марко Вовчок, стр. 184.

75. Т.П. Пассек. Из дальних лет. Воспоминания. т. 1–2. М. Худ. лит., 1963. Вступит. статья, подготовка текста и примечания А.И. Дубовикова. т. 1, стр. 20 (во вступит. статье).

76. Там же, стр. 20.

77. Марко Вовчок. Твори в шести томах. т. 6, стр. 393.

78. Б.Б. Лобач-Жученко. О Марко Вовчок, стр. 147.

79. Марко Вовчок. Твори в шести томах, т. 6, стр. 420.

80. Там же, стр. 435.

81. Б.Б. Лобач-Жученко. О Марко Вовчок, стр. 182.

82. Поддерживаю предположение Евгения Брандиса и Бориса Лобач-Жученко, считавших адресатом письма Ал. Пассека и датировавших его концом поездки Маркович в Петербург, январем 1863 года.

83. Б.Б. Лобач-Жученко. О Марко Вовчок, стр. 172–173.

84. Марко Вовчок. Твори в шести томах. т. 6, стр . 442.

85. Б.Б. Лобач-Жученко. Марко Вовчок на Кавказе. «Эльбрус», Нальчик, 1976, стр. 33.

86. Марко Вовчок. Твори в шести томах, т. 6, стр. 381.

87. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., том 2, стр. 282.

88. Там же, стр. 282–283.

89. Переписка Тургенева в 2-х томах, т. 2, стр. 190

90. Там же, стр. 190.

91. Там же, стр. 194.

92. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, стр. 287.

93. Там же, стр. 286, комментарий к сноске 3.

94. Е.Ф. Юнге. Воспоминания. М., 1914, стр. 286–287.

95. См. Б.Б. Лобач – Жученко. О Марко Вовчок, стр. 147. Цитируется письмо Ешевского к жене: «Я совершенно неожиданно нашел записку от нее (Марии Маркович, – И. С)...».

96. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, стр. 288.

97. Переписка И. С. Тургенева в двух томах, т. 1, стр. 209.

98. См. там же, сноска 5 на стр. 209.

99. Б.Б. Лобач-Жученко. О Марко Вовчок. стр. 148.

100. Там же, стр. 149.

101. Там же, стр. 152.

102. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 2, стр. 195.

103. Там же.

104. Там же, стр. 196.

105. В комментариях сказано, что Маркович отвечает на письмо Тургенева от 17 февраля/1 марта 1861 года. (Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, стр. 290). Скорей всего, это не так. Именно следующее не дошедшее до нас письмо Тургенева от 18 февраля носило «обвинительный характер». На него можно было отозваться словами «Вы слишком скоро обвиняете».

106. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864.. т. 2, стр. 290.

107. Там же, стр. 290.

108. Марко Вовчок. Твори в шести томах, том 6, стр. 399.

109. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, стр.292.

110. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 2, стр. 199.

111. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 2, стр. 199.

112. Там же, стр. 200.

113. Там же, стр. 199.

114. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 2, стр. 204.

115. В письмах к Тургеневу из Италии и позднее из Парижа 1861-го года ММ называет много мужских имен, ничем не выделяя Пассека или упоминая его вскользь.

116. «Целую Вас – «во уста сахарныя» – на бумаге это Вас не рассердит» (из письма Тургенева М.А. Маркович от 16/28 сентября 1862 из Баден-Бадена. Переписка И.С. Тургенева в 2-х томах, т. 2, стр. 207).

117. Переписка И. С. Тургенева в двух томах, т. 2, стр. 200.

118. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, стр.279.

119. Там же, стр. 281, примеч. 5.

120. Переписка Тургенева в двух томах, т. 2, стр. 199.

121. И.С. Тургенев. Воспоминания о Шевченко. Дніпро, 1988.

122. См. его «На независимость Украины» (1994).

123. «Однажды на мой вопрос: какого автора мне следует читать, чтобы поскорее выучиться малороссийскому языку? – он (Тарас Шевченко, – И.Ч.) с живостью отвечал: «Марко Вовчок! Он один владеет нашей речью!» И.С. Тургенев. Воспоминания о Шевченко, стр. 392.

124. И.С. Тургенев. Воспоминания о Шевченко, стр. 392.

125. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 1, стр. 242.

126. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, стр. 302, сноска 3.

127. Там же, стр. 301.

128. Там же, стр. 292.

129. Там же, стр. 294.

130. Твори Марко Вовчок в шести томах, т. 6, стр. 471

131. Добролюбова.

132. Твори Марко Вовчок в шести томах, т. 6, стр. 472

133. Б.Б. Лобач-Жученко. О Марко-Вовчок, стр. 153.

134. Марко Вовчок. Твори в шести томах, том 6, стр.411.

135. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864., т. 2, стр. 293.

136. Там же, стр. 294.

137. Там же, стр. 296.

138. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864, стр. 297.

139. Там же, стр. 297.

140. Там же, стр. 300.

141. Там же, стр. 301.

142. Переписка Тургенева в двух томах, т. 2, стр. 204.

143. Там же, стр. 207.

144. Там же, стр. 207, сноска 1.

145. Там же, стр. 207.

146. «Повторяю Вам еще раз на прощанье: не приезжайте в Россию!» В письме из Москвы 4/16 сент. 1862-го. Переписка Тургенева в двух томах, т. 2, стр. 202. «...Вы остаетесь в Париже – и (я) радуюсь тому: Вы знаете мое мнение насчет Вашей поездки в Россию». В письме из Спасского от 10/22 июля 1862. Там же, стр. 203.

147. Герцен поместил заметку в КОЛОКОЛЕ о «седой Магдалине из мужчин, у которой от раскаяния выпали зубы и волосы» (Герцен. «Сплетник, копоть, нагар и пр.», 1863). См. «оправдательное» письмо И.С. Тургенева А.И. Герцену. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 1, стр. 245.

148. А.П. Суслова. Годы близости с Достоевским. Дневник – повесть – письма. Вступит. статья и примеч. А.С. Долинина. М., Изд. М. и С. Сабашниковых, 1928, стр. 83.

149. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 1, стр. 245.

150. Там же, стр. 245, письмо И.С. Тургенева А.И Герцену из Баден-Бадена от 25 мая 1867 г.

151. Письма к Тургеневу М.А. Маркович (Марко Вовчка) 1859–1864.. стр. 302, сноска 1.

152. См. мою статью «Полина Виардо: возможность дискуссии». Нева, № 11, 2012.

153. Обычно прототипом Марианны называют Анну Энгельгардт (1838–1903), жену профессора-народника, и Луизу Виардо, старшую дочь

четы Виардо, которую Тургенев называл «нигилисткой». Мария Маркович, как кажется, по сути своей гораздо ближе к образу, получившемуся в романе. В черновиках Тургенева, расшифрованных Мазоном, о Марианне говорится: «Энергия, упорство, трудолюбие, сухость и резкость, бесповоротность – и способность увлекаться страстно» (Н.Ф. Буданова. Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева в 30 т.., М.: Наука, 1978. Приложение. Источники текста романа «Новь», комментарий на стр. 482). Все эти черты на удивление рельефно присутствуют в личности Марии Маркович.

154. См. А.И. Батюто. Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева в 30 т. М.: Наука, 1978. Приложение. Подготовит. материалы к роману «Новь», комментарий к стр. 403, стр. 566–567 (РВБ, электр. публикация, 2010–2014 г.г.).

Сведения об авторе

Ирина Чайковская – литератор, журналист. Живет в г. Бостон (США).

Irina Chaykovskaya – writer, journalist, lives in Boston.

Т.В. Иванова
Петрозаводск (Россия)
Петрозаводский государственный университет

ПРИРОДА И ЧЕЛОВЕК В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА И Д.Г. НОВИКОВА

Аннотация
Цель статьи – определить универсальное культурологическое понятие код «родная земля». Характеристика и конкретизация выявленного кода в тексте Тургенева («Касьян с Красивой Мечи») и рассказе («Другая река») Д.Г. Новикова, писателя XX столетия, сведены к анализу комплекса мотивов: мотив красоты родной земли, мотив «врачующей власти» божественной природы; мотив греха – пролитие крови; радетельного и губительного отношения к земле и т.д.
Выявление кода «родная земля» оказалось чрезвычайно плодотворным, ибо позволило обнаружить сходство в интерпретации проблем, единство принципов познания мира, вместе с тем акцентировать внимание на нивелировании в сознании нашего современника важнейших нравственных постулатов: опасность размытости основополагающего понятия «родная земля» приводит к духовной катастрофе и личности, и общества.
Ключевые слова: культурный код, литературный текст, автор, протагонист, родная земля.

NATURE AND MAN IN I.S. TURGENEV AND D.G. NOVIKOV

The purpose of this article is to determine the universal culturological concept – the code of “the native land”. Characteristic and specification of the discovered code, “the native land”, in Turgenev’s text (“Kasyan from the Beautiful Lands”), and in the story “The Other River” by the XXth century writer D.G. Novikov, are exposed in a complex of motives: the motif of the native land’s beauty, the motif of the divine nature’s “healing power”; the motif of sin – bloodshed; opposition: the motif of caring attitude and harmful attitude towards the land, etc.
The identification of the code “the native land” has turned out to be most fruitful, since it has enabled to discover similarities between the authors in interpreting problems and their unity in the principles of cognizing the world. Moreover, it has enabled to focus our attention on the issue of leveling in the minds of our contemporaries the most important moral postulates: the danger of blurring the fundamental concept “the native land” leads to the spiritual catastrophe of both an individual and society.
Key words: cultural code , literary text , author, protagonist, native land.

Определить универсальное культурологическое понятие код «родная земля», обнаружить в литературном пространстве произведений классика И.С. Тургенева и писателя – современника Д.Г. Новикова те составляющие, через которые происходит возникновение новых смыслов, – цель данной статьи. Выявление и дешифровка кода «родная земля» на материале рассказов И.С. Тургенева («Касьян с Красивой Мечи») и Д.Г. Новикова («Другая река») нацелены на анализ тургеневского кода и осмысление художественного мира Д.Г. Новикова в заданном ракурсе, что помогает раскрыть многослойность текста в этом произведении, небольшом по объему, но чрезвычайно «плотным» по характеру письма. Проза Дмитрия Новикова выделяется на фоне современной российской словесности своими генетическими корнями, произрастающими из русской классики, отсутствием болезненного взгляда на мир и человека, прекрасным русским языком. Его творчество привлекло внимание русского и зарубежного читателя, по достоинству оценено критикой, различными литературными премиями.

Теоретической основой понятий «язык», «текст», «код», «мифологема» в исследовании служат суждения, высказанные Ю.М. Лотманом; учёный обозначает два типа подходов в этой проблеме, где язык мыслится как некая первичная сущность, которая получает материальное инобытие, овеществляясь в тексте. Язык предшествует тексту, текст порождается языком. <…> Язык рождает текст, который в свою очередь, служит способом его выражения. Наличие кода полагается как нечто предшествующее. Осознавая некоторый объект как текст, мы, тем самым, предполагаем, что он каким-то образом закодирован, – полагает Ю.М. Лотман. Однако сам этот код нам неизвестен, его ещё предстоит реконструировать, основываясь на данном тексте. <…> … код, изначально присутствуя в языке, предшествует тексту, участвует в зарождении и формировании текста. Исходя из сказанного, утверждает Ю.М. Лотман, мы можем предположить, что исследование текста, расшифровка его смысла есть процесс раскрытия его кода[1].

В этом смысле художественные тексты являются трансляторами культурного кода нации.

Русским писателям-классикам свойственно особое отношение к земле как к матери; обозначенный код «родная земля» нередко транслируется в текстах различных авторов, например: «Родная земля, назови мне такую обитель, я такого угла не видал, где бы

сеятель твой и хранитель, где бы русский мужик не стонал» («Размышление у парадного подъезда» Н.А. Некрасова); Раскольников, целующий землю, и голос из толпы: «Это он, в Иерусалим идёт, братцы, с детьми, с родиной прощается» (Достоевский «Преступление и наказание») либо в названии стихотворения – «Родная земля» Анны Ахматовой (декабрь1961)[2].

Рассказ «Касьян с Красивой Мечи» И.С. Тургенева (книга «Записки охотника», 1852) и рассказ «Другая река» Д.С. Новикова (книга «Вожделение» – первая публикация 2005) – эти тексты части целого. Новиков таким образом обозначил жанр книги «Вожделение» – «повесть в рассказах»; вслед за автором мы трактуем книгу как единый художественный текст; «Касьян с Красивой Мечи» из книги «Записки охотника» Тургенева, рассказы которой с точки зрения Ю.В. Лебедев, представляют « ...единое художественное произведение, внутри которого действуют закономерности образной системы рассказов»[3].

На первый взгляд, между эти двумя текстами не так уж много общего: рассказ Тургенева – однофабульный, эпическое повествование с повествователем-охотником. «Другая река» – рассказ двуфабульный с личным повествователем: первый план – это сказ-исповедь Варлаама, священника посёлка Кола, жизнь которого после совершённого преступления (убийство жены) превратилась в подлинное житие. (Варлаам жил, вероятно, ещё в XVI столетии при Иоанне Грозном, давно почитался святым на Русском Севере, но причислен к лику святых был лишь в XXI столетии, в 2003 году). Второй фабульный план – исповедь современного безымянного героя, отправившегося в путь на Север, практически в те же самые места, где подвизался Варлаам, не просто «лечить» душу, а исцелить её, ибо стоит он на краю бездны. Рассказ-исповедь ведётся то от имени священника поселения Кола, что на далёком Севере, то от имени молодого современного героя. Но в этом двуфабульном перекрёстном повествовании всё-таки на первом плане – исповедь о житии северного подвижника: «Был я, братие, Варлаам, Кольский священник. <…> Как же хорошо жилось мне на родимом Севере»[4]. Исповедь нашего современника, состоящая также из отдельных эпизодов, «идёт» как бы вослед слову Варлаама. В тексте эти фабульные линии, органично взаимосвязанные по принципу перекрёстной композиционной структуры, не только усиливают драматизм повествования, но позволяют обозначить важнейшую для героев и писателя тему веры и, самое главное, охарактеризовать путь обретения её.

Конкретизация выявленного кода «родная земля» в тексте классика и писателя XXI столетия может быть сведена к комплексу мотивов: мотив красоты родной земли, очарование человека её красотой, мотив «врачующей власти» божественной природы; мотив греха – пролитие крови, убийство; оппозиция-мотив радетельного и губительного отношения к земле; осмысление эмблематичности заглавий и т.д.

По существу Тургенев уже в заглавие рассказа «Касьян с Красивой Мечи» включает две главные составляющие названного кода: человек и пространство. В рассказе обозначены не только топографические реалии (Красивая Мечь и другие), но и ключевая доминанта – «человек» в пространстве, причём на протяжении всего рассказа мы можем говорить об особой взаимосвязи человека в пространстве.

Заглавие рассказа «Другая река», «дру'га» река, с ударением на первом слоге, то есть иная река, над водами которой пролетели столетия, как показали наши наблюдения, соотносится с пространством европейского Русского Севера и также включает прежде всего человека. Чрезвычайно важно, что временные координаты одной и той же реки в этом двуфабульном рассказе Д. Новикова не только не разъединяют героев (святого Варлаама Керетского и нашего современника), но соединяют их в поисках внутренней гармонии во внешнем хаосе, на пути обретения истины. Метафорический смысл заглавия глубже. Автор имеет в виду, что только связь частей трансформируется в сущее, только таким путём можно избежать распада, только обретение веры способствует осознанию связи времён, связи частей в целое.

Тургеневский код «родная земля» в рассказе «Касьян с Красивой Мечи» (впервые напечатан в журнале «Современник».1851, №3) даёт возможность обнаружить не только типологическую общность двух текстов, но помогает раскрыть актуальность и новаторство современного писателя Дмитрия Новикова. Человек в пространстве – определяющая особенность названных рассказов. Топографические реалии (Красивая Мечь, Юдины выселки и ещё немало названий городов и рек) в рассказе «Касьян с Красивой Мечи» лишь обозначены. Ключевой доминантой оказывается «человек в пространстве», причём на протяжении всего повествования мы можем говорить об особой слитности человека с земным пространством прежде всего, «низом», но и «верхом», обращённостью

к небу. Локальное пространство Юдиных выселок, где теперь вынужден жить герой-переселенец, расширено за счёт воспоминаний Касьяна о прежних местах проживания на Красивой Мечи и о странствиях по бескрайним просторам России. Таким образом, тема малой родины соединяется с темой России и одновременно с темой земли как части вселенной. Кроме того, под пером Тургенева локальное пространство сопрягается с какой-то потаённой силой главного героя, обладающего не только приземлённым знанием, но владеющего какими-то высшими тайнами: не случайно рассказчик, оказавшись на Юдиных Выселках в силу сложившихся обстоятельств, охотится весьма неудачно, как будто поддавшись таинственной силе «юродивца», по прозвищу Блоха»[5].

Мотив пролития крови, греха как высший нравственный закон – основополагающий в убеждениях Касьяна. Убийство живой твари даже охотником для Касьяна неприемлемо: «И не грех вам божьих пташек убивать, кровь проливать неповинную?» – укоряет он охотника, и в совершенном отчаянии при виде убитой птахи восклицает: «Грех!.. Ах, вот грех!» (С., III, 115).

Включённость человека в пространство – определяющая особенность и рассказа Дмитрия Новикова «Другая река». В отличие от срединного пространства чернозёмной России в «Другой реке» предстаёт огромное пространство Европейского Русского Севера. Две фабульные линии рассказа сопряжены и во времени – перед нами события примерно XVI–XVII веков, по слову одного из героев, другая фабульная линия – наша современность, российская действительность рубежа XX–XXI веков. Само понятие Русский Север, которое является в большей степени историко-культурным понятием, чем географическим или административным, охарактеризовано в работах К.В. Чистова, Т.А. Бернштам; формируется оно в XIX – начале XX вв., когда в науке и искусстве осуществляется его «открытие» и начинает восприниматься не только в качестве географического понятия, но и как место развития самобытной русской культуры и особое культурное пространство, сохранившее исконные пласты русского языка[6].

Таким образом, код «родная земля» помогает объединить названные тексты, где восприятие природного мира и человека способствует, прежде всего, возможности открыть нечто общее: чувство сопричастности человека пространству, с которым он связан. Родная земля для Касьяна – это русское черноземье с широкими

степными просторами, немногочисленными величавыми реками, пологими холмами и редкими прудами; для героев Новикова, священника Варлаама Керетского, молодого героя, его друга Юры, – это Русский Север с вековыми лесами, морскими просторами, бурливыми порожистыми реками, суровый и таинственный край с особой цветописью.

Код «родная земля», мифологема земли, воплощенная художественно как свободная природа, определяющие в обоих произведениях, выполняют разного рода художественные функции, в том числе и структурообразующую. Ключевое место в рассказе Тургенева отводится образу крестьянина Касьяна, имя которого заявлено сразу. Обозначенный код реализуется не столько в экспозиционной части рассказа, но прежде всего в завязке текста – знакомство охотника – повествователя с человеком, который просто «лежал лицом к земле». Однако он поражает окружающих не только внешним видом: «карлик лет пятидесяти», «тело тщедушно и худо», а необыкновенным и странным взглядом (С., III, 109–110). Вписанность персонажа в определённое пространство земли активизирует у читателя архетипические смыслы, невольно рождается мысль о древнегреческом герое Антее, черпавшем силы от соприкосновения с землёй; о богатырях русских былин – могучем Святогоре с «сумочке перемётной», в коей «тяга земная», либо легендарном пахаре-богатыре Микуле Селяниновиче. В бытовой детали в контексте всего рассказа угадывается глубинный смысл: земля даёт человеку силы жизни. Заметим, что тургеневский герой как раз обделён телесной крепостью (малосилен, из-за этого к крестьянской работе не способен), но он наделён чем-то иным и б'ольшим, что зовётся силой духа и что он получает от той же земли, её красоты и богатства, от той радости, которую дарует даже малая птаха. По слову Касьяна, она «должна быть для удовольствия человеческого, на утешение и веселье», поэтому грех убивать, тем более для потехи (С., III, 117).

Общими составляющими выявленного кода «родная земля» выступают мифологемы воды, земли, леса, которые соединяют героев в их чувстве восхищения красотой «божественной природы»; объединяющим началом является гармония красоты окружающего мира и чувство радости в сердце человеческом, вызванные этой красотой, её целительной силой. В рассказах И.С. Тургенева и Д.Г. Новикова обозначенный код помогает человеку обрести простые истины в сложном мире бытийной жизни.

На протяжении повествования тургеневский Касьян испытывает на себе ту "власть земли", которую способен испытать лишь человек одаренный, тонко чувствующий родство человека с таинственной природой, через всю жизнь пронесший радость от созерцания мира Божьего: «И солнышко на тебя светит, и Богу-то ты видней, и поётся-то ладнее». Тут, смотришь, трава какая растёт; ну, заметишь – сорвёшь. Вода тут бежит, например, ключевая, родник, святая вода; ну, напьёшься – заметишь тоже. Птицы поют небесные…» (С., III, 117).

В рассказе И.С. Тургенева код «родная земля» структурируется прежде всего в дальнейшем развитии сюжета: земля, родные города и реки – важные составляющие этого кода заявлены уже самим Касьяном. На вопрос охотника, хочется ли ему на родине побывать, Касьян отвечает: «Да, посмотрел бы. А впрочем везде хорошо. Много ли, дома-то высидишь? А вот как пойдёшь, как пойдёшь, – подхватил он возвысив голос, – и полегчит, право. <…>А то за Курском пойдут степи, этакие степные места, вот удивленье, вот удовольствие человеку, вот раздолье-то, вот Божия-то благодать!» (С., III, 119). В восприятии очарованного странника Касьяна земля не просто хороша, она дарит знающему человеку помощь в недужных страданиях и главное – лечит его душу. Ощущение Касьяном красоты и гармонии божьего мира, вселяющих радость в человеческую душу, не столько отличительная особенность тургеневского героя, на первый взгляд, весьма незатейливого («человек бессемейный», «неспособный к крестьянской работе», немолодой, малого роста, малозначительный), сколько специфическая особенность в личностной сущности русского человека (С., III, 110).

Код «родная земля» предполагает и такую важную составляющую, а именно: язык. Мы убеждаемся, насколько в этих художественных текстах важны и авторское повествование, и речь героев. Автор гипотезы о специфике русского пространства в литературе Жорж Нива заметил: «одной из наиболее устойчивых характеристик русской национальной идентичности с начала XIX столетия … был культ русского пространства, и в меньшей степени пейзажа. Он тесно связан с культом русского слова и русской песни»[7]. Рассказ Тургенева – лучшее подтверждение этой гипотезы, он позволяет «осознать удивительную слиянность трёх составляющих национальной самобытности: песни, русского слова и русского пространства»[8]. В тексте поэтично не только слово охотника-рассказчика, но и слово

героя. Охотник поражён речью простого мужика: писатель как будто извлекает из глубин памяти ту красоту русского слова, которую веками творил народ. Речь Касьяна во славу родной земли насыщена различными смысловыми обертонами: «Ведь я мало ли куда ходил! И в Ромён ходил, и в Синбирск – славный град, и в самую Москву – золотые маковки; ходил на Оку-кормилицу, и на Цну – голубку, и на Волгу – матушку, и много людей видал, добрых хрестьян, и в городах побывал честных…» (С., III, 119). Тургеневский Касьян, очарованный красотой Божьего мира, в минуты, когда он заговорит, предстаёт словотворцем и философом, певцом, умеющим воплотить эту красоту бытия в слове. Внутренний облик Касьяна отнюдь не вызывает недоверия либо скептицизма по отношению к писателю И.С. Тургеневу, который, так может показаться, в какой-то степени приукрашивает своего героя. Писатель наделяет героя талантом естественного песенного дара, способностью подняться над действительной жизнью в поисках красоты и гармонии: «Он повёл плечами, помолчал, рассеянно глянул и запел потихоньку. Я не мог уловить всех слов его протяжной песенки; следующие послышались мне: А зовут меня Касьяном! А по прозвищу Блоха…» «Э! – подумал я, – да он сочиняет…» (С., III ,120). На вопрос охотника о прежней жизни на Красивой Мечи он заметил: «…лучше…лучше. … Здесь мы осиротели. Там у нас, на Красивой-то Мечи, взойдёшь ты на холм, взойдёшь – и, Господи Боже мой, что это? а?». (С., III, 118). В его словах о прежних местах житья на Красивой Мечи, где «и река-то, и луга, и лес; а там церковь, а там опять пошли луга. Далече видно, далече. Вот как далеко видно» – слышится такая нежность и любовь к просторам, деревенькам обязательно с церковью, «местам привольным», ибо это « гнездо наше» и, а здесь теснота, сухмень…» (С., III, 119).

Не только героя, но и современного читателя завораживает необычное название реки, запечатлевшей потаённое богатырство, которую прозвал народ, не согласуя прилагательное с существительным; Красивая Мечь, река с многозначительным названием, считалась одним из красивейших мест Европейской России[9]. Тургеневский герой ценит то место на земле, где он родился и рос потому, что здесь сосредоточены истоки священного для него чувства малой родины, как стало принято говорить в двадцатом столетии, которая сопрягается с великим смыслом этого слова, обозначающего философские понятия: родина-земля-природа-космос.

Особенности тургеневского кода «родная земля» в поэтическом характере сравнений, метафор упомянутых городов, рек, в наполненности пейзажа живой жизнью: («болтали скворцы»; «поршок /молодой перепел/ полетел, чиликая») (С., III, 118; 122). Поразительны в лексическом разнообразии речь рассказчика, но и слово главного героя: «В болотах ночую да в залесья, в поле ночую один, во глуши: тут кулички *рассвистятся*, тут зайцы *кричат*, тут селезни *стрекочут*… По вечеркам *замечаю*, по утренничкам *выслушиваю*, по зарям *обсыпаю* сеткой кусты… Иной соловушка так *жалостно поёт*, сладко… жалостно даже» (С., III, 117).(Курсив наш – И.Т).

В описаниях природы Тургенев стремится передать тончайшие оттенки, не случайно Проспер Мериме отмечал «ювелирное искусство описаний» Тургенева, а Лев Толстой отдавал пальму первенства именно Тургеневу – пейзажисту. Действительно, в этом рассказе читатель тоже видит, слышит, чувствует: это богатейшее восприятие природы во всех её оттенках вложено в душу Касьяна и воплощается в точном и ярком слове героя, он как будто растворён в окружающем его мире.

Мотив пути чрезвычайно важен для главного героя тургеневского рассказа, благодаря ему пространственно-временной континиум приобретает не просто топографическую конкретику, но выявляет, как мы подчеркнули, важную черту русского человека – очарованность красотой божьего мира. Это не столь распространённое умение осознавать красоту окружающего мира помогает герою выстоять в мире нестроения, сохранять цельность духовную.

Классический русский пейзаж непременно обрамлён дорогой, в этом рассказе приоритет широты и дали пред категориями пространственной вертикали, соотносимый с понятием «живая душа», с сокровенными тайнами русской души, молитвой в душе. Касьяна отличает особая сосредоточенность и молчаливость, тургеневский герой ищет причины бед, в окружающем мире, а в человеке. В диалоге с барином-охотником он так определяет главную причину нестроения на Руси: «Справедливости в человеке нет, – вот оно что…» (С., III, 128).

Мотив странничества, «хожений» Касьяна и не только его одного: «не один я, грешный…много других хрестьян в лаптях ходят, по миру бродит, правды ищут…» (С., III, 119) – обусловлен желанием отыскать правду и справедливость на земле. «Да и что! Идут они, люди сказывают, до самых тёплых морей, где живёт птица Гамаюн слад-

когласная, и с дерев лист ни зимой, ни летом не сыплется, ни осенью, и яблоки растут золотые на серебряных ветка, живёт всяк человек в довольстве и справедливости…и вот уж я бы туда пошёл …», – уверен Касьян (С., III, 119). Тургенев наделяет миросозерцание Касьяна «наивным крестьянским утопизмом» (определение К.В. Чистова)[10], в словах героя угадываются отголоски народных легенд «о далёких землях», таким образом код «родная земля» открывает в рассказе дополнительные нравственно – философские смыслы в оппозиции «природа» и «человек». Автор исследования народного утопизма, К.В. Чистов, приходит к обоснованному выводу, что «утопизм – неотъемлемая составная человеческого мышления, органическое для человека стремление сопоставить действительность с идеалом, с представлениями о возможности улучшить и усовершенствовать человеческое общество»[11].

Простой крестьянин (правда, писатель делает его грамотным, что в середине XIX столетия было редкостью), ходивший много по Руси, очевидно, выдержал немало испытаний (слабосильный, работать не может – значит особенно обделён), глубоко в сердце прячет от людей сокровенную тайну своей жизни. Вспомним неожиданное появление в лесу девочки-девушки Аннушки. Жизненные испытания героя в рассказе завуалированы, выявляются в каких-то намёках и недомолвках окружающих, в недосказанности самого Касьяна. Отсюда его трепетный взгляд на Аннушку, так неожиданно, робко появившуюся из леса перед глазами охотников и столь разительно похожую на бессемейного Касьяна. Поражённый рассказчик заметит: «В этой долгой усмешке, в немногих словах, сказанных им Аннушке, в самом звуке его голоса, когда он говорил о ней, была неизъяснимая страстная любовь и нежность» (С.,III ,121). В мировосприятии Тургенева есть не формулированная, но присущая его жизни и творчеству, как и данному рассказу, вера в добро и любовь.

Обозначенный код «родная земля» и его дешифровка способствуют постижению глубинных смыслов названных текстов и фактически сближают сущностное начало в нравственном облике героев, их связь и понимание окружающего мира. Он позволяет остро почувствовать и увидеть в жизни нашего современника, запечатлённой в рассказе «Другая река» Д.Г. Новикова, опасное состояние души: люди перестают быть людьми, не ценят то, что подарено им Богом, забывают или забыли о великом единстве человека с природой, землей, с каждой былинкой и каплей морской воды, искоркой пла-

мени. Мифологема земли, воплощенная художественно как свободная природа, топос родной земли, проходит почти через все новиковские произведения, выполняя задачи разного рода.

Впитывая классическое наследие русской литературы, Дмитрий Новиков выступает новатором. Тургеневский код «родная земля» помогает открыть в современном тексте такие понятия, как родина, малая родина, родной уголок, родимый край, родная земля, которые сопрягаются с чувством глубинной связи с землей и с пониманием человека как частицы космоса. Причём в рассказах Дмитрия Новикова, поскольку действие происходит на Севере, на первый взгляд, превалирует мифологема воды: «на пути этом подстерегают реки» – «первой прожурчит по камням Елгамка, «спокойно пронесёт спокойные воды Идель», «мрачной красотой глянет сквозь ели широкая Тунгуда», Кереть, Кола (С. 7). Но ведь описанные им реки протекают по матушке-земле. Даже моря, Белое море прежде всего, настолько связано с землёй, что как будто ласкает и целует эту землю во время приливов и отливов. Это неотъемлемая часть земли, которую вдруг открывает молодой герой рассказа «Другая река» по прошествии времени, повидавший красоты в странах дальних, но вдруг оказалось, что несколько сот километров разделяют его и те дорогие места: «… подъедешь на машине прямо к берегу морскому, остановишься, и в глаза сразу дорожка солнечная, ночная на ласковой глади воды, в ноздри – воздух свежий, пряный и густой, в душу – восторг тихий, незапятнанный. Называется всё это Белое море, и грош бездушному цена» (С. 7).

В рассказе Новикова код «родная земля» формирует топос Поморье с реально существующими Белым морем, северной рекой Кереть и другими составляющими, пространство которого определяют в тексте писателя две человеческие судьбы, разделённые веками. Основные доминанты новиковского соположения таковы: топография пути, связанного с жизнью героев; отношение к природе и её красоте; отношение к женщине; мотив греха (случившееся убийство и убийство, которое могло случиться); мотив искупления греха и приближение к искуплению греха, мотив жизни-смерти.

В рассказе-исповеди слово Варлаама – слово священника воспринимается с первого же признания, поражая уникальной поэтической образностью, где в мифологеме воды слиты человеческая слеза и морская вода: «Смеюсь я слезами, и ветер острый срывает их у ме-

ня со щёк и бросает в море подобно дождю мелкому ничтожному» (С. 5). Герой Новикова, как и герой Тургенева, испытывает на себе ту власть родной земли, власть Русского Севера, которую способен почувствовать лишь человек одаренный: «Как же мне хорошо жилось на родимом Севере. Всё Бог мне дал – веру дал, надеждой не обделил, крепостью тела своего вдохновлён я был» (С. 6). На наш взгляд, в слове – признании Варлаама своеобразно растворено важнейшее триединство русского православия: вера, надежда, любовь.

Фольклорно-этнографические образы и мотивы в прозе Д. Новикова – составной и необходимый компонент кода «родная земля», можно утверждать, что они имеют генетическую основу в русской классике. В частности, в рассказе «Касьян с Красивой Мечи»: имя Касьян, его представления об определениях Бога, данных земле и живому миру; присутствие образов из народных утопических легенд; вера в существование сладкогласной легендарной птица Гамаюн и т.д. В «Другой реке» использование библейских, ветхо – и новозаветных образов, элементов фольклора, агеографических источников и повествование на их основе предлагает новое понимание человека, его взаимоотношений с действительностью, именно они формируют в рассказах писателя модель художественного видения-отражения действительности, в которых тип культуры, традиционно определяемый как народная.

Сравнительный анализ текста рассказа Д. Новикова и русских житий позволяет утверждать, что сказ-исповедь Варлаама основан на образах и мотивах текста жития о преподобном Варлааме Керетском, опубликованного и прокомментированного Л.А. Дмитриевым[12]; устных рассказов о нём[13]; возможно, автор привлекал и литературный источник – «Старину о Варлааме Керетском» Б. Шергина[14]. Житие Варлаама Керетского в житийном дискурсе занимает особое место, ибо, как писал Л.А. Дмитриев: « героем его становится не подвижник во славу веры, церкви, но человек, совершивший тяжкое преступление». «Необычный для агеографии характер жития» в том, что подвиг его – не отшельничество, не деяния укрепляющие могущество церкви, а тяжкий повседневный труд в море, и прощение, дарованное Варлааму, также тесно связано с заботами мореходов», – справедливо утверждает исследователь[15].

Обращение современного писателя к житию не может не опираться на определённую традицию: в русской литературе, прежде всего XIX века, где житийные образы и мотивы мощно и своеобраз-

но использовали А.К. Толстой, Н.С. Лесков, Л.Н. Толстой. Вместе с тем Д.Г. Новиков употребляет «житийные» материалы так, как художник, имеющий право на вымысел[16]. Отношение к агиографическому источнику и характер работы над ним убеждают, что писатель усвоил народные представления о православии. Эти представления лишены догматической точности, однако они зачастую глубоко отражают сущность православных воззрений на человеческую жизнь. Уже в экспозиции рассказа современный автор учитывает опыт русской классики, прежде всего XIX века, и отвечает на вызовы рубежа XX и XXI, ориентируется на человека как важнейшую составляющую выявленного кода «родная земля», усиливает психологическую канву повествования. Трагическая нота звучит в признании героя: «Ох, и смешно мне, братия, теперь, хоть и прошло времени совсем мало » (С. 5).

Лишь обозначенный в рассказе Тургенева мотив-намёк на потаённую интимную жизнь Касьяна (тайна родственной близости Касьяна и похожей на него, как две капли воды, Аннушки, не явленные в тексте во всей полноте и трагизме социально-нравственной характеристики), что не лишает рассказ глубины драматизма. В рассказе Новикова в реалистической детализации и парадоксальном психологизме трагедийно воссоздана в динамике взаимоотношений мужчины и женщины.

В эпоху откровенной чрезмерности в художественном описании интимной близости мужчины и женщины тургеневский код позволяет современному писателю не быть физиологически вульгарным либо сентиментальным. В рассказе «Другая река» плотская близость освещена высоким целомудрием: в самом начале пасторской деятельности Варлаама и его семейной жизни каждый день наполнен гармонией и радостью. Вот почему благодарен он Господу за веру, надежду («всё Бог мне дал»), «а пуще всего благодарил Отца нашего за свою Варвару», в его сознании она – «чудо», «красота» (С. 6). Главный акцент писатель ставит на духовную составляющую, что особенно ярко воплощается в исповедальном слове героя: «не только красотой телесной блажила меня, но и всей душой своей, казалось, ко мне стремилась», «причём такой красотой, что не верил я своему счастью» (С. 6). В сознании священника Колы любовь и верность в браке – естественное состояние людей, давших обет верности в супружестве Богу, в традиционном христианском понимании блуд это – тяжёлый грех.

При всей реалистичности картины прелюбодейства жены в рассказе Новикова неверность и её облик обретают черты демонические. В этом эпизоде реализуется древний мотив любовного сожительства женщины и беса[17], «ведьмой» видит её Варлаам на «корабле норвегов» (С. 10). Комплекс мотивов преступления священника – это не только обида на жену и чувство ревности, заглушившие рассудок, но и житийный мотив торжества дьявола над человеческим сердцем и разумом, которой писатель воплощает в мир чувственной страсти. Варлаам впоследствии осознает, что при виде беснующейся жены (он её неожиданно увидел плящущую на корабле норвегов, «раскрасневшуюся от веселия низкого»), и «забыл я Бога в тот миг, забыл веру свою и упование», «только гнев чёрный внутри остался и поднялся наливной волной» и небольшим якорем, подвернувшимся под руку, «пошёл крушить направо – налево… Её первую убил» (С. 10–11).

Убив жену, священник Варлаам, «совершает путешествие внезапное» (С. 13), не один год мается он по морю на лодке, на носу которой женское тело, завёрнутое «в кусок холста» (С. 11): «Долго ходил я по морям, покоя не ведая, – внутри рвалось и кричало всё, снаружи руки без устали трудились делом морским», – признаётся Варлаам (С. 14). Так его жизнь превращается в житие.

В прозе Д. Новикова бытовая обыденность трансформируется в мощный поток бытия, благодаря пересозданию жития Варлаама Керетского, актуализации мотива спасения как итогового развития идей, обобщённых в лейтмотивах: грех (вина) – раскаяние (покаяние) – искупление (воскресение) – преображение. Путь преподобного в тексте жития и в рассказе связан со стихией воды, моря, образ которого обретает под пером Новикова выразительное реальное наполнение: «Шторма страшные видел я, братие, где требуха воды взрывалась, вздымаясь бешено и небесами грозя» (С. 14), но и символическое звучание, связанное с «морем житейским», в котором человеком овладевает гордыня, сомнение: «… занесёт тебя в лихие места, и смутит нечистый душу. И усомнишься» (С. 7). Но вслед за этим происходит и другое чудо: через время ветер срывает холст с «укрутка страшного», с которым Варлаам плавал не один год (после убийства жены он завернул её тело в парус и отнес на нос лодьи (С. 15).

Только после искупления, когда «унёс ветер прах истлевший и любовь мою с ним», Варлаам понял, что «не в смерти, а в жизни спасение искать, и трудиться вечно, неустанно, помня всё, других

устерегая. И воздал в слезах славу господню» (С.15). Истинное прибежище Варлаам находит на земле, посреди скал и лесов, где струится «благодатная живая светлая река», впадающая в море (С. 15).

Новиков создаёт остро фабульный рассказ: священник совершит тяжелейший грех – убьёт в затмении собственную жену, после чего начнётся его крестный путь, который автор объединит с исканиями молодого героя – нашего о современника.

Глубокое знание о прошлом, о человеке былых времён в рассказе становится нравственным ориентиром, прозрением и предупреждением человеку XXI столетия. Д.Г. Новиков усиливает сложную парадигму духовное / телесное. Повторяющиеся мотивы сопрягают внутренний мир молодого безымянного героя и священника Варлаама: у нашего современника только «отчаянная надежда на счастье» в душе и вместе с тем предчувствие трагедии, а священник «за счастьем своим <…> не заметил вовремя неладного» в своей семье и совершил убийство (С. 8). Найденная Новиковым словесная формула – «смеюсь слезами» – конечно, не гоголевский смех сквозь слёзы; это тот смех, амбивалентный характер которого имеет «разрушительное и созидательное начала одновременно»[18]. Это смех над соблазном гордыни, обернувшейся трагедией: грехом убийства человека.

Повествование от первого лица, где «я» – и участник событий, и рассказчик, способствует психологической глубине текста, требует от писателя не только разнообразия в стилистике, но помогает выявить авторскую позицию. По сути, перед нами диалог, который автор ведёт с самим собой и читателем, чтобы ответить на главные вопросы бытия: что же прежде всего необходимо современному человеку.

Если тургеневский герой стихийно осознаёт, что беда мира и человека в том, что нет справедливости, то есть просто констатирует существующий порядок вещей, то герой Новикова говорит о тех фундаментальных основах мироощущения человека, которые не имеют твёрдой опоры в его душе и не торжествуют в мире, отсюда его хаос.

Многофункциональный тургеневский код «родная земля» даёт возможность писателю XX столетия открыть и в нашем современнике ту же очарованность души, как основополагающую черту творческого характера русского человека. В свою очередь он помогает и читателю понять истинные ценности в человеческом характере.

Определяющая черта мира природы в рассказе Тургенева, её динамичность и очеловеченность проявляет себя в рассказе разнообразными художественными функциями, в том числе способностью возрождать нравственное начало в человеке. В рассказе «Другая река» писатель изображает северную природу как особую силу, способную вершить судьбы, автор передаёт чувство глубинной связи человека с землей и пониманием человека как частицы космоса.

Герои Новикова (священник Варлаам и молодой наш современник) и случившиеся с ними события разделены временем, но в тексте их судьбы постоянно перекликаются. Разграниченные временем, они объединены, как мы подчеркнули, пространством. Композиционный принцип параллелизма позволяет писателю сопоставить мотив греха – злоба и ревность, которые поднимаются с тёмной глубины человеческой души и усилить мотив предзнаменования: он выполняет функцию своеобразного предупреждения молодому герою, которой приблизился к опасной черте. Заметим еще раз, что для тургеневского Касьяна невозможно убийство даже мелкой птахи, вот почему и не без его «помощи» не заладилась охотничья удача. Знаток Севера, автор рассказа «Другая река», влюблённый в северный край, хорошо знает, что в суровых отдалённых краях «без охоты на зверьё малое и большое», не проживёшь, поэтому все герои его рассказа охотой добывают пропитание. Молодой современный герой предстаёт опытным знатоком воды и леса, зверья и птицы. Но привычка всё брать от земли, легко проливать кровь живой твари притупляет не только чувство душевной боли, но рождает чувство обыденности. Крестный, искупительный путь житийного героя Варлаама зеркально отражается в судьбе нашего современника; не случайно и обозначение места, куда он устремляется лечить душу, – это «Крестовые озёра», помеченные на карте тремя крестиками. Здесь всё значимо: и название озёр, и цифра три, в какой-то степени имеющие ассоциативный характер с искупительным подвигом Иисуса Христа.

Структурным центром рассказа Новикова, подобно тому, как в большинстве классических рассказов И.С. Тургенева, В.М. Гаршина, В.Г. Короленко, А.П. Чехова, И.А. Бунина, является движение мыслей, чувств героя, в чём и проявляется лирическое начало современного писателя. Не случайно мотив пути – основной в этом рассказе – заключает и реальные, хотя абсолютно разные картины пути-дороги героев, священника поселения Колы и молодого чело-

века, который не случайно не имеет имени (в отличие, например, от его друга Юры), ибо в нём писатель запечатлел облик целого поколения молодых людей России, чьё вхождение в самостоятельную жизнь связано с рубежом XX–XXI столетий, временем кризиса философских, социальных, нравственных понятий, временем распада и хаоса, преступления как обыденности жизни, и путь нравственного становления, «восставание» кающегося грешника.

Молодой герой на современном снегоходе – это представитель поколения молодых с «нестроением души», не имеющий твердой нравственной опоры, отсюда – метания и сомнения молодого человека, душа которого кровоточит ещё и любовной изменой, но одновременно в которой живёт и «отчаянная надежда на счастье» (С. 8).

Путь нашего современника, мотив покаяния также связан со стихией воды, которая в начале его пути на Крестовые озёра под колёсами снегохода, «на десятки километров по морю или по снежным волнам <…>», и в финале рассказа с темнотой таинственной покоится под толщей озёрного льда, когда герой, распластанный, едва не замерзает на нём (С. 8).

Отмечая близость поэтики русского классика и писателя нашего современника, обратим внимание на концовку текстов. И.С. Тургенева некоторые литературоведы упрекали в какой-то рыхлости, незавершённости финалов рассказов книги «Записки охотника», но правы те исследователи (Г.А. Бялый, Ю.В. Лебедев), которые писали, что подобная незавершённость приглашает читателя к раздумью, к продолжению сюжета.

Священник Варлаам не один год мается по морской стихии на лодке «со страшным укрутком на носу» и, пройдя испытания многие, понимает, что не в смерти, а «в жизни спасение искать, и трудиться вечно…» (С. 15).

Повторяющиеся мотивы сопрягают внутренний мир нашего современника и священника Варлаама. Дмитрий Новиков выстраивает модель пути формирования гармонического человека, его скрытую тоску по совершенству и «отчаянную надежду на счастье», возможность победы в человеческой душе истинных нравственных принципов в такое время, когда « не порядочность, а сила в сознании многих стала главною» (С. 8).

Авторская позиция писателя близка к христианскому пониманию жизни и смерти, где смерть – переход, естественное про-

должение жизни в мире ином. Позиция автора и героя не всегда идентичны. Тургенев справедливо заметил: «Ходишь среди героев своего романа, видишь себя между ними и в то же время сознаёшь всю разницу между собой и другим «я», которое там…»[19]. Если для тургеневского Касьяна и героя рассказа Новикова Варлаама земля и её составляющие (моря, реки, леса) – непреходящая ценность, то современному герою важны лишь внешние, эстетические красоты природного мира: он даёт зарок долго не ездить на Север. По дороге на Север, забираясь в глушь, куда он едет «лечить» душу от обиды, злобы и беды, видит он дивные картины природы, в описании которых, проникнутом трогательным лиризмом, угадывается поэтическая душа автора. Видит он «солнцем облитых птах» – красивых, доверчивых, невинных косачей; Кереть мнится ему не спящей красавицей, а «проказливой девчонкой»; лед в устье Керети, «бел», «сверкающе ярок», но синеющий тёмно и опасно; тишину нарушает «шерстяное шептание ветра» (С. 7, 13, 16). Красоту мира как творение Божие молодому герою ещё предстоит открыть, познать, но на этом пути его ждут тяжкие испытания, ему предстоит ощутить грань, разделяющую жизнь и смерть.

Код «родная земля» имеет и ещё одну важную составляющую, по-разному отражённую в текстах: оба писателя запечатлели не только красоту и величие родной земли, но и запустение, гибель дорогих сердцу мест. В рассказе Тургенева мотив нерадивого отношения к земле обозначен пунктирно, на первый взгляд, незначительными деталями. Д.Г. Новикову достаточно одной детали, чтобы заострить внимание на теме возрождения заброшенной и поруганной «родной земли». Когда снегоход вместе с молодым героем и его другом Юрой стремительно набирает ход по пути на Крестовые озёра, наш герой над губой чупинской замечает строящийся сруб, причём автор выбирает удивительное сравнение, которое вводит читателя в атмосферу тёплого дома, светлого начала жизни: «сруб новый, ладный весь свежий, словно хлеб утренний» (С. 9). Как оказалось сруб этот – будущая часовня в честь Варлаама Керетского. Эта деталь – образ выполняет нравственно-психологическую функцию: молодой человек до приезда в Поморье о святом, его житии никогда не слышал, как и вообще мало задумывался о главных вопросах бытии. Таким образом, символ бывшего хаоса и разрушения сопрягается с христианским созна-

нием и картиной русской земли, изукрашенной церковными куполами в рассказах героя Тургенева.

Многофункциональный тургеневский код «родная земля» даёт возможность писателю XX столетия открыть и в нашем современнике ту же очарованность души, как основополагающую черту творческого характера русского человека. Это умение осознавать красоту окружающего мира помогает героям Д.Г. Новикова выстоять в мире нестроения и сохранить цельность души.

В свою очередь он помогает и читателю понять истинные ценности в человеческом характере, становится нравственным ориентиром, прозрением – предупреждением человеку XXI столетия.

Выявление кода «родная земля», анализ двух текстов в заданном ракурсе оказались чрезвычайно плодотворным, ибо позволили обнаружить сходство в интерпретации проблем, единство принципов познания мира и вместе с тем акцентировать заострить внимание, благодаря творчеству Д.Г. Новикова, на нивелировании в сознании нашего современника важнейших нравственных постулатов: размытость основополагающего понятия «родная земля», особенно в эпоху всеобщего скепсиса приводит к духовной катастрофе и личности, и общества.

Наполняемость кода «родная земля» Тургеневым и Новиковым обращает сегодняшнего читателя к незыблемости постулата для человека христианского мира о божественном творении Земли и всех тварей на ней живущих. В мировосприятии «родной земли деревенским безземельным мужичком – мудрецом Касьяном, проживающим ныне в Юдиных выселках, но родом с Красивой Мечи – реки с многозначительным названием, и, с другой стороны, Русского Севера кольским священником Варлаамом и героем – нашим современником в рассказе «Другая река», есть главная составляющая жизни человека на земле – любовь к ней и ко всему живущему.

Двуфабульный рассказ писателя «Другая река», как мы отмечали, начинается монологом – признанием, которое выкристализовалось в слове, обрело истину после пережитых преступления и нечеловеческих испытаний: «И только пройдя испытания многие, понимать начинает, что верой спасаться должен, а остальное отринуть, ибо слишком жесток мир, слишком мало любви в нём, и справедлив Бог в человецех – смири гордыню» (С. 5).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лотман Ю.М. Текст в тексте //Лотман Ю.М. Избранные работы: В 3-х т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. С. 148–160; Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис:Прогресс, 1992.

2. Некрасов Н.А. Полн. собр. соч и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1981. Т. 2. С. 49; Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 5. С. 550 ; Ахматова А.А. Собр. соч: В 2 т. М., Изд-во «Правда», 1990. Т. 1. С. 291.

3. Лебедев Ю.В. Русская литература XIX века: 2-я половина. М.: Просвещение, 1990. С. 70.

4. Новиков Д.Г. Вожделение. М.: Вагриус, 2005. С 5. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с обозначением страницы.

5. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М.: Наука, 1979 .Т 3. С. 312. В дальнейшем ссылки на это издание – в тексте; римская цифра обозначает том, арабская – страницу; сочинения сопровождаются пометой «С».

6. Бернштам Т.А. Русская народная культура Поморья в XIX – нач. XX в. Л., 1983. С. 197.

7. Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе / пер. с фр. М., 1999. С. 6

8. Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе / пер. с фр. М., 1999. С. 6

9. Гришунин А.Л. Примечания // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30.т. Сочинения: В 12 т.; Письма: В 18 т. / И.С. Тургенев; Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – 2. изд., испр. и доп. – Москва: Наука, 1979. Сочинения. Т. 3. С. 469.

10. Чистов К.В. Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). М.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2003. С. 396.

11. Чистов К.В. Указ. соч. С. 22.

12. «Повесть о преподобнем Варлааме Керецком. Вкратце изложено. [Подготовка текста и комментарии Л.А. Дмитриева]: Дмитриев Л.А. Повесть о житии Варлаама Керетского // Памятники русской литературы: X–XVII вв. / Ин-т рус. лит-ры. – М.-Л., 1970. (Тр. Отд. Древнерус. лит., Т. XXV.С. 191–196).

13. Дмитриев Л.А. Повесть о житии Варлаама Керетского // ТОДРЛ. Памятники русской литературы X–XVII вв. М.-Л., 1970. С. 178–196.

14. Шергин. Б. Поморская баллада. Старина о Варлаамии Керетском // Шергин Б. Гандвик – студёное море. Архангельск: Сев.-Зап. Кн. изд-во, 1977. С. 95–98.

15. Дмитриев Л.А Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII–XVI вв.: Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. Л.: Наука, 1973. С. 242; 249.

16. Иванова Т.В. Поэтика пути житийного и современного героев в рассказе Д. Новикова «Другая река» // Фольклор и этнография: К девяностолетию со дня рождения К.В. Чистова: Сборник научных статей / Отв. ред. А.К. Байбурин, Т.Б. Щепанская. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 178–188.

17. Пигин А.В. Из истории демонологии XVII века: Повесть о бесноватой жене Соломонии: Исследование и тексты. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1998.

18. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 3.

19. Медведев П.В. В лаборатории писателя. Л.: Сов. писатель, 1971. С. 57.

Сведения об авторе

Иванова Тамара Васильевна, к.ф.н., доцент филологического факультета, Петрозаводский государственный университет.

Круг интересов: изучение развития литературы в её взаимосвязи с фольклором (на примере творчества А.К. Толстого); вопросы жанра и стиля И.С. Тургенева; своеобразие лирики Н.А. Некрасова; проблема взаимосвязи творчества Н.С. Лескова и А.К. Толстого; проблематика и поэтика творчества Е.И. Замятина; проблема цикла в прозе и поэзии; имя и его функция в лирике А.С. Кушнера; автор и герой, художественное пространство и время, «чужое» слово в тексте.

Ivanova Tamara Vasilyevna, candidate of Philology, associate Professor of the faculty of Philology, Petrozavodsk state University.

The range of interests: a study of the development of literature in its relationship to folklore (on the example of creativity by A. K. Tolstoy), questions of genre and style of I. S. Turgenev, the author and the hero, the artistic space and time.

ДИАЛОГ КУЛЬТУР:
Тургеневские мифологемы и коды в отечественной и зарубежной литературе

Л.Н. Полубояринова
Санкт-Петербург (Россия)
Государственный университет

ТУРГЕНЕВСКИЙ КОД В РОМАНЕ Л.ФОН ЗАХЕР-МАЗОХА «БОГОРОДИЦА»

Аннотация
Эта статья посвящена «сектантскому» роману австрийского писателя Леопольда фон Захер-Мазоха «Богородица», в котором прослеживаются тургеневские «мифологемы и коды», в частности, в контексте нашего исследования важно указать на безошибочность психологического и художественного чутья Захера-Мазоха, увидевшего в жизни русских хлыстов и, главным образом, в фигуре «хлыстовской богородицы» «свой» материал – и в смысле этнографической его уникальности и в смысле его явственного «мазохистского» потенциала[1]. Почти наверняка можно утверждать, что интерес к этой теме просыпается у Захер-Мазоха по прочтении «Степного короля Лира».
Ключевые слова: Леопольд фон Захер-Мазох, сектантство, Тургенев, «Богородица», Степной король Лир».

TURGENEV` S CODE IN LEOPOLD VON SACHER MASOCH` S NOVEL „HAIL MARY“

The article deals with the “sectarianism“ novel by Austrian writer Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895) "Hail Mary" (1882) in the aspect of the presence in it of elements of Turgenev’s novel "King Lear of Steppe." Transfer of the Masoch’s plot to Russian symbolism (Andrey Beliy) is also traced.
Keywords: Leopold von Sacher-Masoch, sectarianism, Turgenev, „Gottesmutter”, "King Lear of Steppe"

Тургеневские «мифологемы и коды» в серьезной мере определяют наследие австрийского прозаика Леопольда фон Захер-Мазоха (Leopold von Sacher-Masoch, 1836–1895) как на поверхностном (заимствование отдельных тем, мотивов, сюжетных ходов и деталей), так и на глубинном уровне (философские основания мазохизма, механизм сочетания Эроса и Танатоса, образы «номадических» пространств)[2]. Очевидны следы присутствия «тургеневского кода» так-

же и в позднем тексте Мазоха – романе «Богородица» («Die Gottesmutter»). Данный роман, написанный в конце 1870-х гг., – несомненно, одно из лучших и одновременно – одно из наименее изученных произведений Мазоха.

Почти ничего не известно об обстоятельствах создания романа, вышедшего на языке оригинала в Лейпциге в 1882 г.[3], за два года до этого, однако, опубликованного в петербургском журнале «Нива» в русском переводе под названием «Пророчица»[4]. В значительной мере загадочным остается и происхождение сюжета. Например, лишь гипотетически возможно судить об этнографических и религиеведческих источниках Мазоха, снабдившего генеральную сюжетную линию – трагическую историю любви галицийского крестьянина Сабадила и предводительницы местных сектантов Мардоны – впечатляющим набором подробностей из жизни духоборческих и хлыстовских религиозных сообществ. Наконец, малоизученной остается и история рецепции мазоховского текста, в ходе которой уже в XX и XXI вв. возникают его интересные вариации как «высокого» (А. Белый), так и тривиального (Х. Эверс, Б. Акунин) литературного ряда.

По степени проявленности мазохистского фантазма изучаемый роман Мазоха сопоставим разве что с «Венерой в мехах» („Venus im Pelz“, 1869). В известной мере мазохизм «Богородицы» даже более «первозданен» и «аутентичен», нежели сплошь взращенный на «культурно-образовательном коде» (Х. Бёме[5]) фантазийно-экспериментальный конструкт «Венеры». В отличие от более раннего романа, в «Богородице» мазохистский сценарий складывается не по воле образованного героя-мазохиста, замыслившего реализовать в союзе с любимой женщиной одну из заветнейших своих фантазий. Протагонист «Богородицы» – пригожий собою, чувствительный душою и не чуждый грамоте, однако не расположенный к углубленной рефлексии крестьянин Сабадил не «выстраивает» сознательно мазохистской ситуации, не «воспитывает» для себя из возлюбленной «домину». Случается так, что субстанция мазохизма «извне» захватывает героя: мазохистское «радость-страдание» своеобразно разлито в самой атмосфере этого «сектантского» романа. Источники мазохизма в «Богородице» – природные (степь, в том числе как символ стихийно-женского, материнского), этнические (герои романа – галицийские украинцы, т.е., в мазоховском изводе – «русины» или «русские») и религиозные (безоговорочное повиновение главе секты – «богородице» и пророчице Мардоне,

выразительнице «господней воли» – главное условие пребывания в данной религиозной общине, и в этом смысле мазохистским «договором» оказываются связанными все ее члены).

Неслучайно поэтому в данном романе Мазоха изобилие массовых сцен садомазохистского характера, таких, например, как травля сектантской общиной провинившихся, – тех, кто осужден единоличным судом Мардоны, или сцены коллективной расправы над ними. Так, судилище над Софией Кануллой, совершившей супружескую измену, выливается в преследование обнаженной «преступницы» разъяренной толпой, за которой шествует верхом на лошади прекрасная Мардона в мехах – одновременно судья и палач. В подобных эпизодах «Богородицы» возможно отметить целый ряд моментов, предвосхищающих гораздо более позднюю рефлексию по поводу психологии толпы[6]. Важен однако также и «чисто мазоховский» момент смычки страдания травимой жертвы и садизма палача в своеобразном эротически и эстетически релевантном симбиозе, рефлектируемом сторонним наблюдателем, в функции которого выступает не участвующий в травле Сабадил. Ср.: «Слезы сострадания наворачивались ему на глаза, но в то же самое время суровость прекрасной наездницы и смертельный ужас ее жертвы заставляли его сладострастно содрогаться и против собственной воли, с каким-то чудовищным любопытством, наблюдать за зрелищем, от которого он бы прежде с отвращением отвернулся»[7].

Тем не менее наиболее отчетливо и пластично реализуется – и, по сути, доводится до своего логического предела – мазохистский фантазм не в групповых и не в массовых сценах, но, как это прийто у Мазоха, на «частном», «камерном» примере взаимоотношений внутри одной любовной пары: самой богородицы и рядового члена секты (Сабадила).

«Настала ночь. Жертва безмолвно и покорно лежала на кресте. Желтое пламя свечи, красный огонь из печки и голубоватый лунный свет озаряли ее странным, призрачным светом.

– Прошу тебя, Мардона, – начал Сабадил прерывающимся голосом, – положи конец моим мукам.

– Их прервет лишь смерть, – спокойно отвечала она.

– Так дай же мне умереть, – взмолился он, устремив на нее жалобный взгляд, исполненный нечеловеческих страданий. – Я умру с радостью, если такова твоя воля, и смерть мне будет сладка, если ее мне даруешь ты.

– Я сжалюсь над тобой, – сказала Мардона. – Я сама нанесу тебе последний удар.

– Благодарю тебя, – молвил Сабадил.

Казалось, он с любопытством глядел, как она брала молоток, а затем выбирала гвоздь. Холодная дрожь пронизала Сабадила. Сердце громко стучало, он видел, как она спокойна, как безжалостна и как прекрасна. Он видел, как роскошный куний мех льнет к этому телу, созданному лишь для любви, и лихорадочный страх смерти сменился сладострастной дрожью.

Мардона опустилась на колени. Спокойно глядя Сабадилу в глаза, она нежно обвила руками его голову и поцеловала его, а потом, полулежа на нем, закатала рукава своей шубы и медленно вбила гвоздь ему в самое сердце.

Жертва лишь слегка вздрогнула.

– Сладко – о, как сладко, – прошептал Сабадил, когда его алая кровь обагрила белые руки Мардоны.

Нимфодора и София читали отходную молитву.

Будто задремав, он уронил голову на грудь.

Он был мертв». (Б, 491–492)

Данная сцена – триумф смерти и пароксизм любви одновременно. Сабадил «карается» богородицей Мардоной не только за любовную измену (он, измученный промискуитетом возлюбленной, осмелился вступить в любовную связь с двумя другими сектантками – именно этим двум женщинам богородица приказывает собственноручно пригвоздить героя к кресту). За банальной драмой ревности – подлинный накал и трагизм справедливого «гнева Божьего», обрушивающегося на «неверного», однако также и Божья милость и благость провидения и эпифания истинного просветления, даруемого лишь крестным страданием.

Эрос, равнозначный в своем крайнем проявлении Татантосу, умирание как акт полового соития, предсмертные судороги, переходящие в сладострастный трепет, своеобразный триумф любви в смерти, – в данном оксюморном сочетании американская исследовательница романа Е.Коуре справедливо усматривает предвосхищение эстетики декаданса[8]. Эстетически весом и значим в приведенной сцене также и иконически закрепляемый «типично мазохистский» обмен гендерными ролями: активная, пенетрирующая роль (гвоздь в руках Мардоны в данном случае – гораздо более выразительный аналог фаллоса, нежели хлыст в руках Ванды в «Венере в мехах»)

предназначена женщине, тогда как мужчине отведена пассивная, страдательная позиция.

Довольно сложное смешение гендерных ролей показательно и для символического, точнее, мифологического уровня сцены. Как «богоматерь», Мардона изначально представительствует в семиотическом пространстве романа за слияние функций алиментарных (кормилица), диффузно-эротических («любовь» заклинается как главная субстанция, скрепляющая межличностные отношения внутри общины, в которой принято приветствовать друг друга поцелуем в губы[9]) и архаически-карательных (в романе выведен целый набор разнообразнейших наказаний, практикуемых по отношению к провинившимся членам общины, от покаянных молитв и жесточайшего поста до упоминавшегося публичного бичевания и побивания каменьями, обливания на морозе холодной водой и распятия). Ее сфера – женское, «довербальное», «доязыковое», или, в систематике Ж. Лакана, «воображаемое» («имагинегное» – l'imaginaire)[10]. Исследователи обращают внимание на богатство и разнообразие акустического фона «Богородицы»: «Роман оригинальным образом аккумулирует и артикулирует шумы, не-язык, молчание и язык»[11]. «Неязыковое»: пение птиц, шум дубравы, плеск вод, влюбленное глоссолаллическое лепетание поклонников богородицы, сладострастные стоны, стенания и крики мучимых жертв, – составляет акустическое сопровождение Мардоны и представительствует за единый поток эротизированного «материнского», в котором своеобразно уравниваются рождение и смерть.

Однако то, что лежит между этими двумя акустически маркируемыми «экзистенциальными» пределами: социальная жизнь индивидуума, ролевое поведение в обществе, язык, – т.е. традиционно «отцовское», «символическое» начало, – также подпадает ведению Мардоны. Недаром «богородица» выступает единовластной главой сектантской общины – не только в религиозно-духовном, но также и в административном, экономическом и юридически-правовом (суд и расправа) плане. Узурпация ею «отцовских», символических функций, в частности, «Слова» божественного откровения очевидна: героиня именует себя «наместницей Бога на земле» (Б, 393) (ср. также: «Господь открылся миру в женщине: во мне» – Б, 384). Важно, что в разных ситуациях, нередко под влиянием эротического угара, сектанты клятвенно заверяют Мардону, что не признают другого Бога кроме нее. Ср.: «Я верую в тебя ... потому что люблю

тебя!» (Б, 387). В данном смысле «логична» фраза, обращенная распятым Сабадилом к Мардоне: «Я умру с радостью, если такова твоя воля», – она созвучна словам Христа из Моления о чаше: «Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как я хочу, а как Ты». (Мф 26; 39), и подразумевает в качестве адресата высказывания Бога-Отца и инцестцуозно вожделеемую Богородицу в одном лице[12]. В силу очевидного наличия маскулинных коннотаций в образе Мардоны и символизируемый героиней Эрос в равной мере представительствует за пассивно-эротичное, женское, и за мужское, агрессивно-сексуальное начало, недаром в половую связь богородица вступает, по своему выбору, не только с мужчинами, но и с женщинами-сектантками[13].

В репрезентации одновременно «материнского» и «отцовского» Мардона выглядит гораздо боле последовательной и «тотальной», нежели Ванда «Венеры в мехах». Последняя, как известно, в конце романа отказывается от патерналистских (авторитарных, карательных) функций в пользу Грека, выступающего по отношению к Северину в роли «символического отца», что приводит к «остановке» сценария и переходу впоследствии также и самого Северина на «садистско-отцовские» позиции. В отличие от Ванды-Венеры Мардона, со всей очевидностью, идет в реализации мазохистского проекта (который, напомним, предполагает, по Делёзу, союз матери с сыном с целью полной аннигиляции «отцовского» начала) до конца: до полного растворения «отцовского» и «мужского» в своем – материнско-женском и до сладко-жуткого растворения себя и возлюбленного-«сына» в стихии мазохизма.

«До конца» идет и Сабадил как более «совершенное» издание Северина: его мученическую кончину на кресте возможно воспринять одновременно как гипостазирование «каиновской» проблематики[14] и как ее «преодоление». (О заложенном в замысле «Наследия Каина» «движении от Каина ко Христу» писал Ж. Делёз[15]).

О тургеневском «Степном короле Лире» (1870, нем. 1871), точнее, о небольшом эпизоде повести, связанном с нравами хлыстов, как о претексте «Богородицы» Захер-Мазох опосредованно высказывается сам в 1887 г. В своем эссе о русских сектах он недвусмысленно заявляет: «Тургенев представил их (духоборов. – Л.П.) в своем “Степном короле Лире”. Я сам подробно изобразил секту духоборов и их женского “Папу” в новелле “Богородица”»[16].

Автор известной биографии Тургенева Борис Зайцев отмечает чуждость писателя-западника экстатическим проявлениям религиозности[17]. Почти эскизный, но редкостно выразительный образ хлыстовской богородицы Евлампии, возникающий в концовке повести о «степном короле Лире», – свидетельство интереса совсем другого рода – наиболее «живого и жгучего» (В.Топоров)[18] интереса всей тургеневской жизни и творчества, выражавшегося в неизбывной тяге к любви, сильной, как смерть, нередко и несущей смерть – точке сопряжения Эроса и Танатоса.

В соответствующем пассаже «Степного короля Лира» герой-рассказчик, проводящий лето в деревне Мурино под Петербургом, обращает внимание на «одинокий дом, стоящий у перекрестка двух дорог и обнесенный высоким и тесным частоколом», в котором ему чудится «что-то таинственное, замкнутое, угрюмо-немое, что-то напоминавшее острог или больницу»[19]. Далее о загадочном жилище читаем: «С дороги только и можно было видеть, что его (дома. – Л.П.) крутую, темной краской выкрашенную крышу. Во всем заборе находились одни ворота; и те казались наглухо запертыми; никакого звука не слышалось никогда за ними. Со всем тем вы чувствовали, что в этом доме непременно кто-нибудь обитает: он вовсе не являл вид заброшенного жилья. Напротив, все в нем было так прочно, и плотно, и дюже, что хоть осаду выдерживай!» (226). Лишь впоследствии герой, уже узнав о том, что таинственный дом – место обитания хлыстовской богородицы, случайно наблюдает выезд ее самой из ворот – на пролетке, запряженной могучим, откормленным конем, в сопровождении беспрекословно ей повинующегося «мужчины лет тридцати, замечательно красивой и благообразной наружности» (227) .

Интересно, что Н.Л. Бродский, автор единственной до сих пор серьезной работы о сектантских образах у Тургенева[20], сводит свои рассуждения о «хлыстовском» эпизоде тургеневской повести, по сути, к его пересказу[21]. Действительно, если подойти к данному пассажу с точки зрения реалистической референциальности, он и свидетельствует лишь о «типичном» для русской жизни середины XIX в. явлении: о тайне, которой себя окружают хлысты, об экономическом процветании их общин, о беспредельности власти «богородиц» в них. Гораздо больше скажет читателю этот эпизод, если принять во внимание фигуру рассказчика и особенность его реакции на Евлампию-богородицу. Внешне холодная и гордая красота,

жестокость и властность Евлампии страшат и притягивают (именно – сексуально манят) одновременно:

«Я узнал ее немедленно, я ни единого мгновения не колебался, да и нельзя было колебаться: таких глаз, как у ней – и особенно такого склада губ, надменного и чувственного, – я ни у кого не видывал…». Далее говорится о «самоуверенном, строгом и горделивом» лице Евлампии «Не простым спокойствием власти – пресыщением власти дышала каждая черта; в небрежном взоре, который она на меня уронила, сказывалась давнишняя, застарелая привычка встречать одну благоговейную, безответную покорность. Эта женщина, очевидно, жила, окруженная не поклонниками – а рабами; она, очевидно, даже забыла то время, когда какое-либо ее повеление или желание не было тотчас исполнено!» (227).

Образ хлыстовской богородицы Евлампии, безраздельно властвующей в хлыстовском «корабле», соотносится здесь по принципу аналогии с образом ее старшей сестры, также холодной и «недоброй» (169), при этом носительницы «сухой, злой прелести» (224) Анны. В Анну, старшую его многими годами, рассказчик, будучи подростком, был тайно влюблен: «..мне казалось, что полюби меня Анна Мартыновна или только захоти поцеловать меня своими тонкими жесткими губами, – я бы от восторга до потолка подпрыгнул» (169).

Латентно присутствующий в фигурах обеих сестер – Гонерильи и Реганы шекспировского претекста – эротизированный образ жестокой и прекрасной «матери» (рассказчик влюблен в «злюку» Анну, много старшую его, а Евлампия уже по статусу своему – «мать», «богородица») явственно доминирует в конце повести благодаря не только тому труднообъяснимому, амбивалентному обаянию, которое в них вкладывает автор, но также и по логике сюжета. Оба мужских персонажа, претендовавшие на «власть» над сестрами, устранены: отец Харлов доведен бессердечием и жестоким обращением до эксцесса и гибели, Слёткин, муж одной сестры и любовник другой, отравлен Анной, теперь единоличной владелицей харловского имения. Торжество жестокой женской прелести над «слабым», пасующим мужским началом (в виде самого Харлова, Володьки Слеткина, рассказчика) – один из подспудных лейтмотивов тургеневской повести.

В контексте нашей проблемы важно указать на безошибочность психологического и художественного чутья Захера-Мазоха,

увидевшего в жизни русских хлыстов и, главным образом, в фигуре «хлыстовской богородицы» «свой» материал – и в смысле этнографической его уникальности и в смысле его явственного «мазохистского» потенциала[22]. Почти наверняка можно утверждать, что интерес к теме просыпается у Захер-Мазоха по прочтении «Степного короля Лира». В частности, Евлампию Харлову Мазох ассоциирует со «своим» типом «прекрасной садистки» (или «оральной матери», по терминологии Делёза: «великая кормилица и та, что приносит смерть»[23]). Штудии доступной австрийскому автору религиеведческой литературы дополняют «импрессионистический» тургеневский образ хлыстовской богородицы необходимыми этнографическими деталями.

Стоит отметить, что «Богородица» – не первое и не последнее обращение Захер-Мазоха к теме русского сектантства. О духоборах же речь идет в изданной посмертно в сборнике «Grausame Frauen» (1907) повести «Аталия со Злотой Реки» («Athalia von Zlita Reka»). В мазоховских новеллах «Странник» („Der Wanderer“, 1870) и «Два паломника» („Zwei Pilger“, 1882) тематизируется одна из наиболее загадочных русских мистических сект – бегуны. О тех же духоборах и бегунах, а также о липованах, шалопутах, скопцах, скрытниках и ряде других (подчас вымышленных) сект говорится в цитировавшемся выше специальном эссе Мазоха[24]. Показательно, что сектоним «хлысты» Мазохом при этом ни разу не употребляется, хотя некоторые элементы нравов и ритуальных практик хлыстовских общин переносятся им на другие секты, например, практика «живых богородиц» – на духоборов, практика флагеллянтства – на вымышленных «небесных радетелей» (Himmelspender) из еще одного сектантского романа Мазоха – «Душегубка» («Seelenfängerin», 1886), действие которого происходит в Киеве.

Стабильный интерес австрийского автора к мистическим русским сектам и немалая эрудированность Мазоха в этом вопросе тем более примечательны в условиях почти полного отсутствия в Западной Европе в XIX веке достоверных письменных источников на тему русского сектантства. Более-менее подробное изложение основ вероучения хлыстов и скопцов, вместе с образчиками их фольклора, вышло на немецком языке уже после написания мазоховского романа[25]. Мазох же демонстрирует знание многих деталей и обстоятельств русской «запретной» религиозной жизни, позволяющее предполагать наличие у него, помимо «сектантских» про-

изведений И.С. Тургенева, т.е. текстов «Касьян с Красивой Мечи», «Странная история» и «Степной король Лир», с разной степенью интенсивности «отражавшиеся» в творчестве австрийского писателя, – дополнительных источников сведений о русском сектантстве. Возможно, одним из таких «источников» был Вильгельм Козегартен (Kosegarten, 1792–1868), являвшийся в 1850-е-60-е гг. профессором политической истории Грацского университета, т.е. ближайшим коллегой Мазоха, отправлявшего в то время в Граце должность приват-доцента отечественной истории. В первой половине 1840-х гг. Козегартен вместе со своим университетским другом историком и антропологом бароном Августом фон Хакстхаузеном (Haxthausen, 1792–1866) совершает путешествие по России, результатом которого оказывается вышедшая в трех частях книга[26], отдельные части книги были написаны Козегартеном[27]. Ряд фрагментов этого исследования посвящен обрядам русских хлыстов и духоборов. Не исключено, что в устных беседах Козегартен мог делиться с коллегами также сведениями и о других русских сектах, в частности, о бегунах.

В эссе 1889 г. Мазох ссылается на личную встречу с русской сектантской богородицей и подробно излагает содержание своей с ней беседы[28]. Эпизод этот, скорее всего, вымышленный. Как известно, во взрослом возрасте Мазох лишь однажды (летом 1858 г.) наведывается на свою галицийскую родину. Теоретически он мог в ту пору посетить селение Бела Криница (Фонтана Альба), бывшее «единственным уголком владений австрийских», в котором обитали беглые российские сектанты (по преимуществу липоване)[29]. Маловероятным делает это предположение, однако, тот факт, что интерес к русским сектам просыпается у Мазоха лишь значительно позже, к концу 1870-х – началу 1880-х гг.

«Богородица» удивительна и уникальна тем, что весь ее 200-страничный объем являет собой, по сути, нарративизацию краткого тургеневского эскиза. В свойственной ему манере Захер-Мазох «достраивает» «детализирует», развивает лишь намеченное у Тургенева – т.е. последовательно заполняет «пустые места» тургеневской повести. Правда, уступка реалистической заповеди референциальности заставила австрийского автора привязать действие своего романа к Галиции (к селению Тарговица Польна) и заменить название секты – у него вместо нетипичных для Украины хлыстов действуют часто встречавшиеся в Малороссии (правда, чаще в восточной, нежели в западной ее части) духоборы. Тот факт,

что у рационалистической секты духоборов не приняты были живые богородицы[30], мало смущал Захера-Мазоха: вряд ли кто-нибудь из его читателей-современников обратил внимание на данную несуразность[31].

Захер-Мазох вместе со своим героем проникает за казавшийся у Тургенева столь неприступным забор, окружающий обиталище сектантов. То, что явлено у Тургенева как манящая загадка, раскрывается в романе Мазоха – вполне в духе представлений XIX в. о сектантском быте. За забором добротный жилой дом, со всеми признаками по-крестьянски простого, притом однако благоустроенного и отлаженного быта. Рационально организованный труд здесь удел всех сектантов – мужчин и женщин, кроме богородицы Мардоны. Внешность ее, описанная Мазохом, в основном и в ряде мелких деталей (ср.: высокий рост, стать, русые волосы, голубые глаза, надменный изгиб губ) повторяет портрет тургеневской Евлампии.

На территории сектантской общины находится дом, предназначенный для молельных собраний. Последние происходят в большей его половине, меньшая же, оформленная в «будуарном» стиле, предназначена для «интимных» встреч Мардоны с возлюбленными, которых она вербует для себя из членов секты или «на стороне» (один из ее любовников – правительственный чиновник из окружного города, другой – офицер). Молельный дом снабжен черным ходом, а забор – второй калиткой, выводящей в лес. Любовникам Мардоны, под страхом остракизма, запрещена ревность, «разрешены» же при этом богатые дары-подношения, в частности, роскошные меха.

Сабадил, становящийся на время «избранником» богородицы, по сути, являет собой экспликацию фигуры сопровождающего Евлампию мужчины – по виду крестьянина или мещанина, «замечательно красивой и благообразной наружности, в опрятном черном армяке и низко на лоб надетом черном картузе» (227).

Таким образом, хлыстовская парадигма художественно продуктивным образом накладывается в «Богородице» на мазохистский фантазм. Как уже было показано, Сабадил в заключительном ритуале принимает на себя функцию Христа, а Мардона[32] явлена по отношению к нему во всех трех хлыстовских ипостасях – «матери» (привод в секту), возлюбленной (их отношения до разрыва) и ритуального палача – убивающего Христа на благо общины.

Своеобразным продолжением «тургеневско-мазоховского» сектантского кода можно считать первый роман Андрея Белого, «Сереб-

ряный голубь», печатавшийся в журнале «Весы» в течение 1909 г. и вышедший отдельным изданием в 1910 г.. «Серебряный голубь», как известно, преломляет в своей проблематике и художественной структуре одну из ключевых проблем русского XIX в. – Восток и Запад[33], точнее – Россия между Востоком и Западом, еще точнее – известную оппозицию славянофильства и западничества[34]. Хлыстовство, символически выведенное в романе как «секта голубей»[35], представительствует за диффузно бродящие, вот-вот готовые сомкнуться с революционной «бациллой» силы Востока. Белый был, как и все ведущие символисты, знаком с религиозной практикой сектантов[36], тем не менее, при написании романа близкой оказывается для него именно полуфантастическая мазохистская реконструкция хлыстовства, вышедшая из-под пера австрийского автора. Ряд важнейших схождений двух романов уже был отмечен Р. Дёринг-Смирновой[37]: уход главного героя, филолога-античника и поэта Дарьяльского, подпавшего обаянию «духини» Матрены, к сектантам, его духовно-плотское сожительство с нею (под эгидой насылаемого главарем секты Кудеяровым Св. Духа), ритуальное убийство (в интерпретации А. Эткинда – кастрация[38]) героя в конце, парадоксальным образом возникающее у него, умирающего, чувство «блаженства». Параллели можно было бы продолжить. Например, описание «хлыстовского» («голубиного») гнезда – двора Еропегиных – совпадает, по логике интертекстуальной памяти, с эскизно намеченными еще у Тургенева и развитыми у Мазоха пространственными параметрами хлыстовского подворья; смиренная Аннушка-Голубятня у Белого напоминает рядом черт мазоховскую Нимфодору: и в том и в другом произведении руками молодой привлекательной сектантки «устраняется» некто неугодный сектантской общине.

«Серебряный голубь» обнаруживает, как известно, наряду с гоголевским (откровенная стилизация сказа), также и пушкинский («Золотой петушок»), лермонтовский («Тамара», «Демон»), достоевский (убийство Шатова), некрасовский (атаман Кудеяр из «Кому на Руси жить хорошо»), блоковский и ряд других литературных и биографических (Сергей Соловьев и Александр Блок как «явный» и «скрытый» прототипы Дарьяльского, Любовь Менделеева-Блок как прообраз Матрены, Д. Мережковский как прототип Кудеярова и др.) – «слоев»[39]. Исследователями давно отмечен также и принцип «разрушенной аналогии»[40] или «двуреференциальности персонажей»[41], показательный для интертекстуальной логики романа. Инте-

ресующая нас хлыстовская парадигма «Богородица – Христос» также вначале задается у Белого в явной ориентации на Мазоха и на реальный хлыстовский дискурс, чтобы подвергнуться деконструкции в конце.

«Духиня» сектантка Матрена, избранная на роль Богородицы «голубями», должна понести и родить от поэта-интеллигента «голубиное дитятко», однако зачатие это не состоялось, во многом потому, что для влюбленного в Матрену Дарьяльского сама она – некрасивая и грубая, но сексуально притягательная – объект его инфантильных эротических фантазий, символическая мать, родина, Россия. Ср. недвусмысленное указание на материнско-сыновнее в отношениях Дарьяльского и Матрены в центральной, 4-й главе романа:

«С первой (возлюбленной – т.е. оставленной Дарьяльским ради Матрены «баронессиной внучкой» Катей. – Л.П.) – нежный ты, хоть и властный мужчина; а со второй? Полно, не мужчина ты, но дитя: капризное дитя, всю-то будешь тянуться жизнь за этой второй, и никто никогда тут тебя не поймет, да и не поймешь ты сам, что вовсе у вас не любовь, а неразгаданная громада тебя подавляющей тайны»[42]. Преизбыток инфантилизма и женственной пассивности, при дефиците мужского, «фаллического», «отцовского» начала – ведущая мысль рецензии Н. Бердяева на «Серебряный голубь»[43].

Совместное «дитятко» было бы символическим плодом инцеста и потому не рождается. Так же как Матрена – несостоявшаяся Богородица, Дарьяльский – несостоявшийся Христос: его убийство в конце романа бессмысленно, незрелищно и потому нежертвенно.

«Мазохистское» или «мазоховское», и, таким образом подспудно «тургеневское» – вошло в роман и помимо хлыстовского контекста, отразившись в любовном треугольнике «Матрена-Кудеяров-Дарьяльский» (для Белого, как известно, отражавшего его отношения с Блоком и Менделеевой-Блок[44]). В роли мазохистского субъекта выступает в данном случае сектант-столяр, наблюдающий «ради возвышенной цели» за половым актом своей духини и ее любовника-интеллигента. Типичные три роли фантазматического мазохистского «сценария»: страдающий от Эдипова комплекса сын, жестокая мать и жестокий же, наказующий отец (эти роли у Белого взаимозаменяемы) – разбавляются в итоге появлением «четвертого» – скопца Сухорукова, собственно, инициатора и исполнителя убийства Дарь-

яльского. «Четвертый» – таково несколько обескураживающее название заключительной, роковой главы романа[45].

От Тургенева через Мазоха к Белому – на данной траектории движения возможно, таким образом, «вживе» наблюдать процесс формирования своеобразного транснационального «сектантско-мазохистского» кода и его удивительные метаморфозы. Будучи изначально (у Тургенева), при наличии диффузно эротического подтекста, связанным по преимуществу со специфическим религиозно-этнографическим феноменом (секта хлыстов), данный код обрастает у Мазоха, «прочитывающего» русское сектантство как «мазохизм»[46], целым набором фантазматических коннотаций. «Вернувшись» в Россию в творчестве Белого, сектантско-тургеневско-мазохистский код, не утрачивая своей эротической подкладки, проецируется теперь уже на уровень национальной и европейской истории, выступая инструментом толкования важных и сложных оппозиций, таких как «Россия (народ) и интеллектуалы», «интеллигенция и революция», «Запад и Восток».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ср. рассуждения А. Эткинда по поводу «вирулентности» русских сектантских реалий для «европейских любителей сильных ощущений» (исследователь имеет при этом в виду в том числе и автора «Богородицы»): «Перемножая русскую экзотику на мистику тайных сект, хлыстовство создавало необычайно удобную среду для концентрации свободно плавающих эротических зарядов. Реальность, с одной стороны, вполне историческая, а с другой стороны, совершенно загадочная, русское сектантство идеально соответствовало целям контекстуализации желаний». (Эткинд А. Хлыст. Эткинд А. Хлыст: (Секты, литература и революция). М., 1998. С. 141).

2. См. об этом в гл. 4 «Тургенев и Захер-Мазох» нашей книги Леопольд фон Захер-Мазох – австрийский писатель эпохи реализма. СПб., 2006.

3. Sacher-Masoch L. von. Die Gottesmutter. Leipzig, 1882. Роман был через шесть лет переиздан в Берлине, в XX же веке его переиздавали в оригинале лишь однажды, в составе сборника «эротических» текстов: Erotische Literatur 1787–1958 / Hg.von B.Doppler. Wien; Köln, 1990. S. 47–206.

4. Захер-Мазох Л. Пророчица. Повесть // Нива. 1880. №№ 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

5. См.: Böhme H. Bildung, Fetschismus und Vertraglichkeit in Leopold von Sacher-Masochs «Venus im Pelz»// Leopold von Sacher-Masoch / Hg. von I. Spörk, A. Strohmaier. Graz, 2002. S.11–40.

6. Ср., например, работу З. Фрейда «Психология масс и анализ поведения толпы» (1921) и эссе Э. Канетти «Масса и власть», опубликованное в 1960 г. «Чувство преследования», «разрядка», «жажда разрушения», эффект «безопас-

ности» травящей толпы, травматологический потенциал «приказа» – все эти категории каннетиевского анализа толпы (см.: Canetti E. Masse und Macht. Frankfurt a.M., 1987) возможно было бы проиллюстрировать примерами из Мазоха.

7. Захер-Мазох Л. фон. Мардона / Пер. с нем. Е. Бурмистровой // Захер-Мазох Л. фон. Демонические женщины: Роман. Повести. Рассказы. СПб., 2006. С. 401. В дальнейшем, за исключением специально оговоренных случаев, роман цитируется по этому изданию с указанием в скобках сокращения «Б» и страниц.

8. Koré C.E. Decadace and the Feminine: The Case of Leopold von Sacher-Masoch. Diss. Standford University, 1983. S. 252.

9. О «любви» к «матушке-Богородице» как залоге «Божьей милости» трактуют многие хлыстовские песнопения. Ср.: «Кому матушку любить // В божьей милости ходить…» (Цит. по: Панченко А.А. Христовщина и скопчество: Фольклор и традиционная культура русских мистических сект. М., 2002. С. 467).

10. О триаде «символическое» – «воображаемое» – «реальное» см. лекцию Лакана: Лакан Ж. Символическое, Воображаемое и Реальное // Лакан Ж. Имена-Отца /Пер. с фр. М., 2006. С. 9–50.

11. Quignard P. Die Sprache der Ebene // Leopold von Sacher-Masoch/ Hg. von I. Spörk? A.Strohmaier. Graz, 2002. S. 253. О богатстве акустики романа см. также: Koré C.E. Decadace and the Feminine. S. 235–236.

12. Наделяя Мардону в равной мере «материнскими» (типично женскими) и «отцовскими» (типично мужскими) функциями, Захер-Мазох реализует в ее образе «гендерное смешение», показательное для восприятия русскими сектантами своих пророчиц и богородиц, например, знаменитой в Закавказском округе Домны-пророчицы: «Относительно Домны было <…> такое общее мнение, что она хоть и девкой зовется, но в действительности совсем не девка. “Она у нас двустнастная, – передавали мужики по секрету, – не то, чтоб девка и не так чтобы мужиком можно было назвать. Одно слово, двустнастная … Так уж ей видно поставлено от Бога.”» (Дингельштедт Н. Закавказские сектанты в их семейном и религиозном быту. СПб., 1885. С. 223).

13. См.: Б, 428–429, 472.

14. См.об этом в нашей статье: Новеллистический цикл Леопольда фон Захера-Мазоха «Наследие Каина»: К семантике заглавия // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология, востоковедение, журналистика. 2007. Вып. 1. С. 19–25

15. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха / Пер. с фр. // Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха. Фрейд З. Работы о мазохизме. М., 1992. С. 309–310.

16. Sacher-Masoch L. von. Russische Secten // Nord und Süd: Eine deutsche Monatsschrift. Breslau. Dez. 1889. Bd.52. S.354.

17. Зайцев Б. Жизнь Тургенева // Зайцев Б. Далекое. М., 1991. С. 221–222.

18. Топоров В.Н. Странный Тургенев. Четыре главы. М., 1998. С.54.

19. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. / Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1978.Т. 8. С. 226. Далее сноски на повесть И.С. Тургенева даются по этому изданию с указанием в скобках страниц.

20. Посвященная аналогичной тематике работа Р.-Д. Клуге носит скорее реферативный характер и не содержит, по сравнению с книгой Бродского, сколько-нибудь существенного приращения научного знания. См.: Клуге Р.-Д. Сектантство и проблема смерти в «Записках охотника» И.С. Тургенева // Annales philologiae slavicae niversitatis Debreceniensia de Ludovico Kossuth nomonatae. Slavica. 1986. Т. 23. С. 25–36.

21. См.: Бродский Н.Л. И.С. Тургенев и русские сектанты. М., 1922. С. 38–39.

22. Ср. рассуждения А. Эткинда по поводу «вирулентности» русских сектантских реалий для «европейских любителей сильных ощущений» (исследователь имеет при этом в виду в том числе и автора «Богородицы»): «Перемножая русскую экзотику на мистику тайных сект, хлыстовство создавало необычайно удобную среду для концентрации свободно плавающих эротических зарядов. Реальность, с одной стороны, вполне историческая, а с другой стороны, совершенно загадочная, русское сектантство идеально соответствовало целям контекстуализации желаний». (Эткинд А. Хлыст. Эткинд А. Хлыст: (Секты, литература и революция). М., 1998. С. 141) .

23. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха // Захер-Мазох Л.фон. Венера в мехах. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха. Фрейд З. Работы о мазохизме / Пер. с нем. и фр. М., 1992. С. 233.

24. См.: Sacher-Masoch L. von. Russische Secten. S. 347–369.

25. См.: Pfitzmaier F. Die Gottesmenschen und Skopzen in Russland; Die Neuere Lehre der russischen Gottesmenschen; Die Gefühlsdichtungen der Chlüsten // Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Bd. 34. Wien, 1884. S. 143–238 ; Bd. 35, Wien 1885, S. 194–219).

26. См.:Haxthausen A. von. Studien über die inneren Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Rußlands. Tl.1-3. Hannover, 1847–1852.

27. См. Об этом: Schmidt Ch. Ein deutscher Slawophile? August von Haxthausen und die Wiederentdeckung der russischen Bauerngemeinde 1843/44 //Russen und Russland aus deutscher Sicht. 19. Jahrhundert. Von der Jahrhundertwende bis zur Reichsgründung / Hg. von M. Keller. München, 1992. S. 195–216.

28. См.: Sacher-Masoch L. von. Russische Secten. S. 349–353.

29. См. об этом: Сборник правительственных сведений о раскольниках / Сост. Кельсиев В.И. Лондон, 1860. Вып. 1. С. 84–85.

30. В учении и обрядовости хлыстов более силен мистический и поэтический элемент, стремление воплотить «духовное» в реально-эмоционально переживаемом (а также созерцаемом, осязаемом) телесном. Рационалисты и «прозаики», духоборы предпочитали как раз обратное, т.е. «развоплощение» библейских истин, их аллегоризацию и переведение в план абстрактных представлений и моральных постулатов. Ср. их популярное толкование Св. Троицы: «Бог Отец есть сила, память, Бог Сын есть разум, Слово, а Бог Дух святой – воля» (см.: Новицкий О. Духоборцы: Их история и вероучение. Изд-е 2-е, передел. и доп. Киев, 1882. С. 221). Мардона у Мазоха цитирует

этот духоборческий постулат (см.: Б, 384). Единственный, но яркий пример явления «живой богородицы» у духоборов – Лукерья Васильевна Губанова, успешно управлявшая (именно в статусе богородицы) закавказской духоборческой общиной с 1864 до своей кончины в 1886 г. (см. о ней: Буткевич Т.И. Обзор и русских сект и их толков. С. 224–226). Этот факт, вряд ли известный Захер-Мазоху, был настолько малотипичен для духоборов, что философ В. Розанов, упоминая о Губановой в одном из эссе, ошибочно относит ее именно к хлыстовству (см.: Розанов В.В. Апокалипсическая секта (Хлысты и скопцы) СПб., 1914. С. 54–58). О дальнейших отличиях духоборчества от хлыстовства см.: Новицкий О. Духоборцы. С. 11. Об элементах духоборческого вероучения, ритуальных практик и быта духоборов в романе «Богородица» см. также в наших комментариях к изданию: Захер-Мазох Л. фон. Мардона / Пер. с нем. Е. Бурмистровой // Захер-Мазох Л. фон. Демонические женщины. С. 504–511.

31. Несоответствие сектонима и изображаемых ритуальных практик не бросилось в глаза также и русским экспертам по альтернативной религиозной жизни. Так, в книге К. Кутепова, одном из наиболее солидных источников сведений о хлыстах и скопцах, находим следующий отзыв о мазоховском романе: «Автор <…> сообщает прекрасные сведения о том важном значении, какое имеют пророчицы и богородицы в хлыстовских кораблях» (Кутепов К. Секты хлыстов и скопцов. 2-е изд. Ставрополь-Губернский, 1900. С. 14).

32. Имя сектантской богородицы, по-видимому, искусственно сконструировано Мазохом: звучание двух символически значимых (в частности и в особенности для хлыстов) женских имен: Мария как символ духа и Марфа как символ плоти накладывается на слогово-акустическую схему имени Матрена, усвоенного, по-видимому, благодаря чтению тургеневской прозы (ср. значимый для австрийского автора очерк «Петр Петрович Каратаев», героиню которого звали Матреной). Последнее имя Мазох использует в своей прозе и в «чистом» его виде. Ср. его поздний короткий рассказ «Matrena» (1890). Ориентируясь в своем «Серебряном голубе» на сектантский роман Мазоха, А. Белый своеобразно «высвобождает» исходное женское имя из сложной «шифровки» Мазоха: его героиню-сектантку зовут Матрена.

33. Серебряный голубь» замышлялся как первая часть неоконченной трилогии «Восток или Запад», второй частью которой стал «Петербург» (1911–1913).

34. Собственно, и интонации современных автору критических откликов на «Серебряный голубь» в серьезной степени зависели от «славянофильской» или «западнической» ориентации соответствующего рецензента. См. подробный анализ рецепции романа современниками, в том числе Н. Бердяевым, З. Гиппиус, Д. Мережковским, М. Кузьминым в кн.: Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е гг.: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 295–298.

35. Именуя своих сектантов «голубями», Белый следует обычаям российских хлыстов и скопцов. Ср.: «Русские мистические секты любили птиц особенной любовью. Скопцы, когда они отделились в XVIII веке от хлыстов, называли себя “белыми голубями” в отличие от “серых голубей”, хлыстов»

(Эткинд А. Хлыст. С. 423). Однако также и у Мазоха находим богатую орнитологическую топику. Ср. начало романа: «Сабадил, молодой крестьянин из Солиско, отправился в лес послушать пение птиц. Еще в детстве, едва заслышав их голоса среди густой листвы, он вмиг забывал о своих игрушках <…>. Когда Сабадил вырос, он научился ловить птиц в расставленные силки и сети, плел для них клетки из гибких прутьев, и избушка его родителей зимой и летом была наполнена свистом, щебетом и заливистыми трелями» (Б, 315). См. об этом в гл. 4 «Тургенев и Захер-Мазох» нашей книги Леопольд фон Захер-Мазох – австрийский писатель эпохи реализма. СПб., 2006.

36. Ср. пассаж из мемуарно-биографической трилогии А.Белого, относящийся к моменту начала работы над «Серебряным голубем»: «… мой обостренный интерес к религиозным искателям из интеллигенции и народа оказался разведкой писателя, прослеживающего в подоплеке исканий поднимающуюся тему хлыстовства; последнее, видоизменяясь, просачивалось отовсюду; эротика и огарочничество как следствие реакции, разливаясь в интеллигенции, были почвой появления хлыстовской эпидемии в столицах; я имел беседы с хлыстами, я их изучал и по материалам (Пругавина, Бонч-Бруевича и других); но более всего интересовали меня многовидные метаморфозы хлыстовства…» (Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 315).

37. См.: Döring-Smirnov R. Сектантство и литература: («Серебряный голубь» Андрея Белого) // Christianity and the Eastern Slaves: Russian Culture in Modern Times / Ed. by R. P.Hugies. V.2. Berkeley, 1994. С. 191–199.

38. Эткинд А. Хлыст. С. 144–146.

39. См. подробный обзор претекстов романа: Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е гг. С. 278–299.

40. См.: Döring-Smirnov R. Сектантство и литература. С. 193.

41. Топоров В.Н. О «блоковском слое» в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» // Russian Literature. 1996. Vol. 40. Special issue. Andrej Belyj. Amsterdam, 1996. P. 147.

42. Белый А. Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995. С. 122.

43. См.: Бердяев Н. Русский соблазн: (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // Русская мысль. 1910. ноябрь. Т. 31. кн. 11. Отд. 2. С. 104–115.

44. См.: Топоров В.Н. О «блоковском слое» в романе Андрея Белого «Серебряный голубь». С. 150.

45. Еще одна несомненная аналогия «Мазох (мазохизм) – Белый» отмечена (на основе анализа автобиографических высказываний Белого, а также его поэмы «Христос воскрес» и романа «Петербург»), исходя из близости чрезвычайно важного в контексте творчества А. Белого образа метели с ее функцией «замутнения взгляда», «нейтрализации и стерилизации захватываемого ею положения вещей» и «замораживания» – и ключевой для Мазоха ситуации «подвешивания» (энтропии – suspense) в работе: Чубаров И. Символ, аффект и мазохизм: Образы революции у А. Белого и А. Блока // Новое литературное обозрение. 2004. № 1 (65). С. 142–147.

46. Другой видный представитель австрийской культуры Зигмунд Фрейд, как мы помним, «перевернет» спустя несколько десятилетий данную аналогию,

прочитав «мазохистское» как «русское», когда сделает (в статье 1924 г.) вывод о мазохистской предрасположенности «столь многих русских типов характера». (См.: Фрейд З. Экономическая проблема мазохизма // Захер-Мазох Л.фон. Венера в мехах. С. 363).

Сведения об авторе
Полубояринова Лариса Николаевна
профессор кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ

Poluboyarinova Larisa Nikolaevna, Professor, Department of history of foreign literature, St. Petersburg state University

С.Д. Симеонова
Орел (Россия)
Музей им. И.С. Тургенева

БОЛГАРСКИЙ КОД И.С. ТУРГЕНЕВА (переводы произведений писателя на болгарском и сербском языках в коллекции ОГЛМТ)

Не слова надо переводить, а силу и дух.
И.А. Бунин

Аннотация
В статье рассматриваются проблемы перевода произведений И.С. Тургенева на болгарский и сербский языки с использованием уникальных книжных материалов из фондового собрания Редкой книги Орловского Государственного литературного музея И.С. Тургенева.
Ключевые слова: переводческий код, грамматический строй, конструкция оригинала и перевода, литературные связи.

BULGARIAN CODE OF I.S. TURGENEV (translations of the works of the writer in the Bulgarian and Serbian languages in the collections of OGLMT)

The article discusses the problems of translation I.S. Turgenev ‘ s works in Bulgarian and Serbian languages with the use of unique materials from the collection of Orel I.S. Turgenev State United Literary Museum.
Key words: translation code, grammatical structure, the design of the original and translation, literary connections.

Языки по-разному «видят» мир, по-разному формируют сознание своих носителей. Самое сложное – переводить религиозные, философские и художественные тексты. Чрезвычайно важно умение писать на родном языке. Когда языки оригинала и перевода принадлежат к разным культурам, переводчика подстерегают особые трудности; однако и работа с близкими, принадлежащими к одной языковой группе и родственной культуре языками сложна и подчас сложнее, нежели переводы, к примеру, с английского на русский.

В процессе работы над оригиналом переводческий **код** позволяет найти словарные соответствия, опереться на особенности грамматического строя, смысловую конструкцию оригинала и перевода. По утверждению Е.А. Огневой, «<…> слово иностранного происхождения перекодируется в процессе перевода»[1].

Необходим минимум условных изменений по сравнению с оригиналом, чтобы достичь адекватного перевода. Задача переводчика – не только передать смысл и суть текста, но и художественную ценность произведения, идейную и эстетическую составляющие.

Творчество перевода несовместимо с буквализмом, поэтому, по словам, Б.Л. Пастернака, оно должно «<…> становиться вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью»[2].

Литературный перевод – это искусство, а не «техническое» воссоздание структуры оригинального текста. Для работы над ним необходимы точность, литературная грамотность и ясность. Художественные тексты специализируются на передаче эстетической информации, которой подчиняется всё остальное, а средствами оформления служат, как принято, эпитеты, сравнения, метафоры, авторские неологизмы, повторы фонетические, морфемные, лексические, синтаксические, лейтмотивные, игра слов, ирония, «говорящие» имена, диалектизмы и др. Для выявления индивидуальной авторской специфики необходим полный стилистический анализ подлинника. Возьмём для примера отрывок из стихотворения в прозе И.С. Тургенева «Памяти Ю.П. Вревской»:

Оригинал:	**Перевод на болгарский язык Георгия Карастоянова:**
«Пусть же не оскорбится её милая тень этим поздним цветком, который я осмеливаюсь возложить на её могилу»[3].	«Нека не се оскърби нейната милая сянка от това късно цвете, което се осмелявам да сложа на нейния гроб»[4]

Перед нами практически дословный перевод фрагмента, который никоим образом не нарушает восприятия эстетической целостности произведения, чему в конкретном случае способствует близость двух родственных языков.

Сложнее со стихотворными текстами. Например, отрывок из «Крокета в Виндзоре»:

Оригинал:	**Перевод Г. Карастоянова:**
«Вернулась домой и в раздумье стоит…	«Кралицата връща се в своя палат
Склонились тяжёлые вежды…	И в размисъл погледа свежда
О ужас! Кровавой струёю залит	И вижда, във кърви е целият плат
Весь край королевской одежды.	На нейната кралска одежда.
“Велю это смыть! Я хочу позабыть!	“Британски реки, помогнете ми вий,
На помощь, британские реки!”	Измийте петното по-скоро!”
“Нет, ваше величество!	“Грешите, кралице, не ще се измий
Вам уж не смыть	Кръвта на невинните хора”»[6].
Той крови невинной вовеки”»[5].	

У меня нет цели делать полный анализ вышеприведённых текстов, но отдельные моменты можно отметить в качестве примеров. Скажем, в оригинале находим словосочетание «тяжёлые вежды» – и сразу возникает ощущение значительности, весомости, а в переводе – «погледа свежда» («опускает взор», пер. – С.С.). Или: в оригинале – «кровавая струя», в переводе – «петно». Разумеется, тургеневское слово в данном случае звучит более внушительно и мощно.

В отличие от нашего времени произведения русских писателей XIX века переводились на французский, немецкий и английский языки постоянно, чему на Западе способствовал И.С. Тургенев, являвшийся связующим звеном между русской и французской литературой XIX века. Его собственные рассказы, повести и романы пользовались успехом не только во Франции и Германии, но и в славянских землях, особенно в Болгарии и Сербии.

Благодаря Тургеневу у молодой болгарской интеллигенции формируется высокая для того времени эстетическая культура, которой предстояло решать важные проблемы национального развития. И эти проблемы входят в творческий кругозор И.С. Тургенева в годы высокого художественного подъёма писателя и остаются в его сознании и произведениях на целых три десятилетия, находя различные формы выражения. Спектр его размышлений о болгарских проблемах органически связан с живым интересом к судьбам славянских народов.

Отношение И.С. Тургенева к болгарам, выраженное в его художественных произведениях, обусловило в свою очередь особое

расположение болгар к автору «Накануне», «Крокета в Виндзоре» «Дрозда – II» и др. Это проявилось в стремлении многих болгар добиться личной встречи с великим писателем. Эти встречи помогали Тургеневу узнавать жизнь и судьбу болгарского народа, ближе знакомиться с его интеллигенцией, сведения о которой писатель мог почерпнуть от Аксаковых, М. Погодина, С. Шевырёва и др., с которыми болгары, учившиеся в Москве, поддерживали связь.

Небезынтересно будет вспомнить, что в 50–60 гг. XIX в Москве учились: Любен Каравелов, Найден Геров, Константин Миладинов, Райко Жинзифов, Нешо Бончев, Сава Филаретов и др. И.С. Тургенев знакомился с жизнью болгарского народа при посредстве журналиста Стефана Бобчева.

В 1879 году С. Бобчев просил разрешения у Тургенева на перевод романа «Накануне» на болгарский язык. Идеал освобождения отечества от чужеземного рабства – **код** данного произведения И.С. Тургенева. Само упоминание имени Инсарова вызывает представление о великой преданности и патриотизме, поэтому переводчик обратился к роману «Накануне» в первую очередь. Писатель согласился на это и даже обещал написать предисловие к первому переводу. В корреспонденции газеты «Болгарин» (г. Русе) сообщалось об этом факте, а также о том, что Бобчев получил разрешение автора на перевод некоторых рассказов из «Записок охотника»

А ранее, в 1876 году, тот же переводчик опубликовал в газете «Стара Планина», издававшейся в Бухаресте, стихотворение И.С. Тургенева «Крокет в Виндзоре», упомянутое мною ранее, где писатель с присущей ему художественной мощью раскрывает трагедию народа, в частности, после поражения Апрельского восстания 1876 года. В России же это произведение было опубликовано только в 1881 году. Публикация в болгарской газете сопровождалась следующей редакторской заметкой: «Ниже приводим поэтический труд известного русского поэта и литератора Ивана Тургенева, во-первых, потому что это имеет современное политическое значение, а, во-вторых, стихотворение вызвало большой шум в европейской печати. В этой поэзии славный русский литератор очень тонко и великолепно представил роль английской политики в восточном вопросе и ощущение того, что будущее принесёт Англии в результате её современного несправедливого поведения»[7].

Вышеприведённое произведение входит в собрание сочинений и писем И.С. Тургенева на болгарском языке, изданное в 1957–59 гг.

в издательстве «Народна култура». 10 томов данного собрания – собственность Орловского объединённого государственного литературного музея И.С. Тургенева и находятся в коллекции научной библиотеки музея.

До освобождения Болгарии от турецкого ига некоторые произведения И.С. Тургенева печатались в русских учебных пособиях, из которых особой популярностью пользовалась известная «Хрестоматия русской словесности» А.Д. Галахова. К примеру, она была у основоположника новой болгарской литературы П. Славейкова – большого почитателя творчества Тургенева. Экземпляр этой хрестоматии, принадлежавший патриарху болгарской литературы, ныне хранится в Софийской государственной библиотеке. Как известно, в книге Галахова был опубликован рассказ И.С. Тургенева «Лес и степь».

В основном фонде отдела русской книги ОГЛМТ хранится несколько экземпляров хрестоматии Галахова А.Д., изданных в разные годы, а именно:

– 1853 год, университетская типография, Москва; ч. III с примечаниями /ОГЛМТ. РК ОФ. Ф. 150.ОП. 1.268. № 10677/101/;

– 1864 год, типография Морского министерства, Санкт-Петербург; т. II; данный том принадлежал И.С. Тургеневу, о чём свидетельствует *экслибрис* писателя /ОГЛМТ. РК ОФ. Ф.1. ОП. 2. 3. №325/4618/;

– 1866 год, том I с публикацией рассказа И.С Тургенева *«Лес и степь»* /ОГЛМТ. РК ОФ. Ф. 150.ОП. 1. 269/.

В научной библиотеке ОГЛМТ находятся уникальные издания повестей И.С. Тургенева «Ася», «Песнь торжествующей любви» на болгарском языке, изданные в 40-е годы 20 века Софийским издательством «Игнатов» А.Д.

До конца 19 века в Болгарии книги издавали сами переводчики, собственники типографий или книжных лавок. Иногда они руководствовались коммерческими целями, общественной конъюнктурой, школьной программой и т.п. Постепенно менялся тип издателей. Пришли люди высокой культуры, владеющие иностранными языками.

Издательство «Игнатов и синове» основано в 1890 г., т.е. после освобождения Болгарии от турецкого ига. Издавало фантастику, сказки, а также сочинения классиков, например: Л. Толстого, И. Тургенева, М. Лермонтова и др.

С издательством сотрудничали переводчики высокого класса: будущий академик Людмил Стоянов, писатель Димитр Симидов, Васил Каратеодоров и ряд других мастеров пера и знаменитых переводчиков.

В течение двух десятилетий с издательством работал филолог, литературный критик, переводчик Людмил Стоянов. Его первый самостоятельный перевод – роман Тургенева «Накануне» (1912 г.). Соредактор журналов «Весы» и «Геперион». В 30-е гг. 20 в. активно выступал против фашизма, за что жестоко был избит полицией и интернирован в Пазарджик. После 2-й мировой войны занимал ответственные должности в сфере науки и культуры; в 50-е гг. активно участвовал в подготовке и публикации сочинений и писем Тургенева И.С. на болгарском языке в качестве научного консультанта и переводчика. В данном издании переводчиком писем Тургенева был Атанас Далчев. Закончил философский факультет Софийского университета, стажировался в Париже, знал несколько европейских языков и переводил сочинения Бальзака, Стендаля, Тургенева, Чехова и др.

«<…> не каждый, кто свободно владеет иностранным языком, годится стать переводчиком (речь идёт о художественной литературе: беллетристике, поэзии, драматургии). Несмотря на некоторые необходимые качества, основная необходимость для дела – талант, а он включает в себя своеобразную языковую интуицию <…>»[8].

Это высказывание принадлежит болгарскому переводчику Димчо Чолакову (псевд. – Димитр Стоевски). Для него перевод, будь то с немецкого или русского языка, – сокровенное дело; он брался за вещи, соответствующие его душевному настрою. Сотрудничал с издательством «Игнатов», работая над переводами Гёте, Шиллера, Тургенева и др. Деятельность болгарских литераторов в сфере переводов произведений И.С. Тургенева помогала укреплению национального самосознания, стремления к совершенству.

Когда мы берём в руки публикации повести «Вешние воды» в переводе К. Георгиевой, «Записки охотника» в переводе В. Каратеодорова (2 экземпляра этих изданий на болгарском языке хранятся в научной библиотеке ОГЛМТ), в первую очередь обращаем внимание на традиционное желание болгарских издателей поддерживать интерес своих читателей к лучшим образцам русской классической литературы, каковыми всегда были произведения И.С. Тургенева. Вышеупомянутые книги увидели свет в издательстве «Народна культура» в 50–70 гг. XX столетия. Это издательство популяризиро-

вало произведения многих русских писателей, в частности, писателей-орловцев: Ф.И. Тютчева, И.С. Тургенева, И.А. Бунина, – способствуя укреплению литературных связей двух братских славянских народов.

Лучшие переводчики Болгарии, работая над русскими художественными текстами, всегда бережно подходили к объекту перевода и его воссозданию как произведения искусства, единого по своему содержанию и форме, сохраняющему национальное и индивидуальное своеобразие.

Переводчика по праву можно сравнить с самим писателем, ибо он как бы заново переписывает всё произведение.

Было бы несправедливо проигнорировать книги из коллекции научной библиотеки ОГЛМТ на другом славянском языке – сербском. К примеру, «Дым» И.С. Тургенева.

После революции 1917 года и разгрома белого движения в России тысячи русских оказались в эмиграции в Югославии. Самой значительной колонией эмигрантов стала Новосадовская под Белградом. Белград стал главным русским издательским центром Югославии и одним из основных в Европе. Самым крупным было издательство «Братья Грузинцевы», организованное в 1920 году. В нём выходила в свет «Дешёвая библиотека русской литературы». Были опубликованы произведения А.П. Чехова, И.С. Тургенева, А.С. Пушкина и др.

Научная библиотека ОГЛМТ располагает книгой-раритетом, изданной в 1920 году в Белграде – «Пожар на море» И.С. Тургенева в переводе Чича Вукайло, а также уникальным экземпляром повести И. Тургенева «Песнь торжествующей любви», изданным в Скопие в переводе Васила Икономова.

В коллекции библиотеки ОГЛМТ хранятся книги «Отцы и дети» и «Записки охотника», изданные уже в советское время в Белграде в 1961 году в издательстве «Просвета», сформированном в 1945 г. на традициях издателя Геце Кона. Нет знаменитых сербских писателей, кого не представляло бы это издательство, включая лауреата Нобелевской премии Иво Андрича – автора романа «Мост на Дрине».

Подводя итоги, хочется ещё раз напомнить, что художественный перевод как активная форма литературных связей сближает народы и культуры. Но, к большому сожалению, переводы русской классической литературы 19 – начала 20 вв. не воспринимаются массовым современным зарубежным читателем в связи с изменением

языковой среды; обновления переводов происходят крайне редко. По сути, отсутствие за рубежом социально-культурного заказа на переводы русской литературы привело к резкому сокращению количества специалистов по художественному переводу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Огнева Е.А. Художественный перевод: проблемы, передачи компонентов переводческого кода. [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://diss.seluk.ru/monografiya/761722-1-hudozhestvenniy-perevod-problemi-peredachi-komponentov-perevodcheskogo-koda-udk-8203-81-25-bbk-833-812-7-o-38-ogneva-hudozhestvenn.php

2. Пастернак Б.Л. Заметки переводчика // Зарубежная поэзия в переводах Б. Пастернака. М., 2001. С. 547.

3. Тургенев И.С. Стихотворения в прозе. М., 1967. С. 81–82. ОГЛМТ. РК ОФ. Ф. 1. ОП. 1.555. № 16485.

4. Карастоянов Г. Приятели на България. Изд-во «Отечество». София, 1981. С. 13. ОГЛМТ. РК ОФ. Ф. 1. ОП. 1. 254. № 14703.

5. Тургенев И.С. ПСС. Т. XIII. М.-Л., 1967. С. 293. ОГЛМТ. НБ. № 1065.

6. Карастоянов Г. Приятели на България. Изд-во «Отечество». София, 1981. С. 12. ОГЛМТ. РК ОФ. Ф. 1. ОП. 1. 254. № 14703.

7. Велчев П. Большой друг Болгарии. Нова Зора. № 41. 2008. (Пер.: С. Симеонова). [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.novazora.net/2008/issue41/story.08.html

8. Сборник «Изкуството на превода». София, 1976. С. 147. (Пер.: С. Симеонова).

Сведения об авторе

Симеонова Светлана Дмитриевна, научный сотрудник фонда Музея И.С. Тургенева в Орле.

Сфера интересов: творчество И.С. Тургенева, переводы Тургенева на болгарский язык.

Simeonova Svetlana Dmitrievna, the research associate of fund of the Museum I.S. Turgeneva in Oryol.

The range of interests: Turgenev's works, Turgenev's translations into Bulgarian.

Е.В. Гулевич
Гродно (Беларусь)
Государственный университет им. Я. Купалы

ТУРГЕНЕВСКИЙ «РУССКИЙ» КОД В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ДЖЕЙМСА

Аннотация
Цель данной статьи – выявить типологические черты сходства и различия в творчестве Ивана Тургенева и его американского последователя Генри Джеймса. Сопоставительный анализ произведений писателей подтверждает наличие тургеневского кода в творчестве Джеймса на разных этапах. При этом характерна эволюция восприятия литературного опыта русского писателя американским. Сопоставительный анализ романов «Дворянское гнездо» Тургенева и «Американец» Джеймса, рассказов Тургенева «Три встречи» и Джеймса «Четыре встречи» демонстрирует их сходство в особенностях обрисовки персонажей, построения сюжета, но также уже намечающиеся черты различий, иллюстрируя то, как американский писатель, изучая, применяя и преобразовывая творческий опыт Тургенева, шел к собственным открытиям.
Ключевые слова: Тургенев, Джеймс, «русский» код, типологические связи, сопоставительный анализ.

TURGENEV'S "RUSSIAN" CODE IN THE WORKS OF G. JAMES

The aim of the given article is to disclose common and differentiating typological traits in the creative art of Ivan Turgenev and his American follower Henry James. Comparative analysis undertaken in the article proves Turgenev's code existence in the works by H. James at different stages of his literary development. It is also stated that American writer modernized literary achievements of his Russian predecessor. Text analysis of the novels "A Nest of the Gentry" by Turgenev and "An American" by James, and stories "Three Meetings" by Turgenev and "Four Meetings" by James reveals their common features on the level of image description, and plot structure. At the same time differentiating traits become deeply tangible. This tendency illustrates the way American writer achieved his originality and novelty by studying, possessing, and later transforming the literary heritage of the Great Russian.
Key words: Turgenev, James, "Russian" code, typological links, comparative analysis.

Россия в восприятии Джеймса ассоциировалась, прежде всего, с Тургеневым. «Знакомство с книгами Тургенева было для него знакомством с Россией» [1, с. 28]. Как тысячи других американцев, «вчитываясь» в Тургенева, Джеймс открывал для себя новую стра-

ну. Поэтому все творчество Тургенева образует «русский текст» в восприятии американского писателя. При этом дистанцированность Джеймса от политических предубеждений русской действительности позволяла ему видеть в романах Тургенева в первую очередь произведения искусства.

Тургенев был очень близок Джеймсу, и как любой заинтересованный читатель он находит в произведениях русского писателя, прежде всего то, что желает найти, выделяет и отмечает то, что уже смутно зародилось в его творческом сознании и нуждалось лишь в стимуле к воплощению в литературную форму. Тургенев был для Джеймса своего рода катализатором, ускорявшим его творческий процесс.

Глубокий интерес Джеймса к художественному опыту русского писателя естественным образом нашел преломление в его личных творческих поисках. Влияние Тургенева проявилось в типологических схождениях между повестями и романами на проблемно-тематическом, сюжетном, мотивном уровнях, в реминисцентных перекличках (например, в названиях произведений: «Три встречи» у Тургенева – «Четыре встречи» у Джеймса, «Дневник лишнего человека» у Тургенева – «Дневник пятидесятилетнего» у Джеймса). При этом под влиянием вслед за А. Дима мы понимаем вспомогательный фактор, импульс к возникновению в нужный момент типологически сходного явления [2, с. 156].

Сопоставительный анализ романов «Дворянское гнездо» Тургенева и «Американец» Джеймса, рассказов Тургенева «Три встречи» и Джеймса «Четыре встречи», который предпринимается в данной статье, отчетливо демонстрирует их сходство в особенностях обрисовки персонажей, построении сюжета, но также уже намечающиеся черты различия прозы обоих мастеров, иллюстрируя то, как американский писатель, изучая, применяя, а впоследствии преобразовывая творческий опыт Тургенева, шел к собственным открытиям.

Роман «Американец» был написан в 1877 г. Создавая «Американца», Джеймс, как большинство молодых литераторов, опирался на предшествующую литературную традицию. Как говорил биограф Джеймса Л. Эдель, американский писатель «использовал работы других авторов и творил литературу из литературы» [3, с. 167].

В основе обоих произведений лежит извечный тургеневский мотив чистой, но обреченной любви. Лаврецкий любит Лизу, но критерии общественной морали убивают их светлое чувство: «В ее сердце едва только родилось то новое, нежданное чувство, и уже

так тяжело поплатилась она за него, *как грубо коснулись чужие руки её заветной тайны*! *(Курсив мой – Е.Г.)»* [4, с. 182]. Любовь вселяет надежду на будущее счастье и героям Джеймса, но моральные предрассудки разрушают их светлое чувство.

В обоих романах любовь «воскрешает» героев: любовь к Лизе помогает Лаврецкому возродиться от болезненных воспоминаний прошлого, от предательства жены; возможностью сердечного возрождения после неудачного насильственного брака со старым, но богатым человеком стала для Клер де Сентре любовь Ньюмена. Обоих героев любовь возвращает к жизни, открывает неожиданные, казалось, навсегда утраченные надежды. Любовь дарит им крылья, привносит осознание и ощущение счастья: Лаврецкий уверен в возможности счастья с Лизой, женитьба Ньюмена и Клер решена. Но именно в этот кульминационный в эмоционально-психологическом плане момент счастье героев рушится. Чувствуя невозможность жить без возлюбленного, и Лиза Калитина и Клер де Сентре отрекаются от мирской жизни, навсегда потерявшей смысл, и уходят в монастырь.

Романы также объединяют сцены описания жизни «высшего» европейского общества: бесчисленные парижские увеселительные вечеринки жены Лаврецкого и легкомысленность восприятия жизни парижскими аристократами с непременным оттенком презрения и надменности в обращении с людьми, не разделяющими их взгляды, иллюстрируют внутреннюю природную отчуждённость Лаврецкого от всего искусственного и пошлого; безмолвные презрительные упреки, которые читал Ньюмен в хищных глазах богатых знакомых семьи де Беллегард, снисходительные недобрые улыбки, которыми одаривали эти люди Ньюмена, способствовали только одному – уверенности в правильности своего решения жениться на Клер и навсегда увезти свою возлюбленную от цепкого мира лицемерия и испорченности. У обоих писателей любовная ситуация заостряет нравственную проблему: у Джеймса любовное чувство вплетается в проблему несовместимости мировоззрений и противопоставление моральных качеств представителей Нового и Старого Света, у Тургенева – патриархальной религиозной русской традиции и новым веяниям, которые ассоциируются с европейским влиянием.

Душевная слепота и сердечная черствость, ставшие естественными для матерей Лизы и Клер, позволяют им лишить счастья собственных детей, если их выбор не выходит за рамки людей их круга. Так, мать Лизы настаивает на браке с душевно недалеким Панши-

ным. Джеймс усугубляет ситуацию: деспотизм матери уже стал однажды причиной несчастья Клер, вступившей в брак не по любви; несмотря на глубокую душевную травму, ощущавшуюся в девушке ещё долгое время спустя после смерти нелюбимого супруга, мать предпринимает очередную попытку решить семейные проблемы с помощью дочери, заставив Клер, только начавшую верить в любовь и возрождающуюся после душевного оцепенения, отказаться от Ньюмена и связать свою судьбу с очередной «выгодной» партией.

Общность повествовательного пространства романов демонстрирует и сцена последних предсмертных минут отца Клер, которая напоминает последние мгновения жизни матери Лаврецкого: «Вспомнил он своё детство, свою мать, вспомнил, как она умирала, как поднесли его к ней и как она, прижимая его голову к своей груди, начала было слабо голосить над ним, да взглянула на Глафиру Петровну – и умолкла» [4, с. 85]; у Джеймса: «…маркиз открыл глаза, будто проснулся, и всех нас оглядел одного за другим … И тут… в комнату вошла миледи… Маркиз, как её увидел, громко и страшно закричал…Затрясся весь, потом закрыл глаза… Маркиз был мёртв!» [5, с. 474].

Особенностью тургеневской традиции, ставшей революционным открытием для молодого Джеймса, было осознание того, что не внешний сюжет, а противоречия и сложность внутреннего мира героев способны стать стимулятором художественного движения в пространстве романа. По примеру Тургенева Джеймс в романе «Американец» основой произведения делает не сюжетные коллизии, а постепенное развитие и раскрытие характера главных героев, попадающих в сложные жизненные обстоятельства, в ситуации морального выбора. Остроту романа создают эмоциональные переживания героев, крайности их духовных стремлений, составляющие смысловое ядро романа.

Влияние Тургенева представлено и в особенностях образной обрисовки главных героинь. Особенности душевного склада Клер де Сентре, ее тонкость, кротость, мягкость четко спроецированы на образ Лизы Калитиной.

Важно и другое: в своих статьях Джеймс неоднократно отмечал силу тургеневских женщин, указывая, что только они и есть «героини в прямом смысле слова…[6, с. 529]; «только они одни и обладают способностью принимать решения и действовать» [6, с. 530]. Тургеневский тип волевой женщины Джеймс переносит на страни-

цы собственных произведений. В романе «Американец» Клер де Сентре – тонкая, но решительная натура, как и её литературный прототип Лиза Калитина, способна принимать решения и отвечать за свои поступки. Обе, наперекор возможной ситуации, отдаются любви, обе, обжёгшись любовью, покидают мирскую суету, посвящая свою жизнь служению богу.

Гораздо менее схожи образы главных героев. Объясняется это тем, что американский писатель считал, что герои-мужчины Тургенева не наделены внутренней силой и волевыми качествами. Разница между Лаврецким и Ньюменом очевидна: Лаврецкий «не умел сходиться с людьми; …заколдованный круг расторгся, а он продолжал стоять на одном месте, замкнутый и сжатый в самом себе» [4, с. 60]; Ньюмен намного раскованнее: «Его манера держать себя отличалась некоторой излишней свободой…. Чувствовалось, что он ни от чего и ни от кого не зависит, готов приветствовать любые возможности, которые предоставит ему судьба, и вообще сам себе хозяин…» [5, с. 13].

И Лаврецкий и Ньюмен готовы любить, жаждут счастья рядом с любимыми. Но на миг появившись, их счастье безвозвратно ушло. Однако реакция героев на эту ситуацию различная. К Лаврецкому приходит осознание несбыточности счастья. Он покоряется судьбе: «Не бывать так не бывать – и кончено» [4, с. 203]. В отличие от Лаврецкого, Ньюмен не опускает руки, он готов к бою с семейством де Беллегард, готов идти против всего света английской аристократии с единственной целью – отвоевать возлюбленную. Он почти воплощает в жизнь план коварной мести. И только моральные приоритеты Ньюмена – нового человека Нового Света – не позволяют ему переступить через себя и тем самым слиться с нравственно прогнившим Старым Светом.

Уход Джеймса от тургеневской традиции в данной случае закономерен: в своей статье в 1903 г. Джеймс писал о слабости и безволии тургеневских героев: «самый наболевший для Тургенева вопрос – это вопрос об отсутствии воли <…> мужчины <…> страдают отсутствием воли», тогда как «женщины наделены ею с избытком» [6, с. 529]. Поэтому в своем романе он попытался представить образ сильного молодого человека. Но удалось ли это Джеймсу в полной мере? Бесспорно, Ньюмен не смирился с ситуацией отказа Клер, как это сделал Лаврецкий, осознав невозможность счастья с Лизой. Он продумывает различные варианты повлиять на семейство де Беллегард, но Ньюмен так долго и активно

думает, что забывает про Клер, которая поначалу уезжает из родного дома, а после уходит в монастырь. На наш взгляд, Джеймсу не удалось создать в романе «Американец» тип сильного мужчины, к которому стремился писатель, отходя от тургеневской традиции. По мнению Корнелии П. Келли, в романе «Американец» «в отличие от Тургенева, показ героя-неудачника Джеймсом не несет оттенка пессимистической окрашенности» [7, с. 240]. Это так. Но разве рвущийся в крайности оптимизм Ньюмена привел героев к счастью? Потеряв Клер, Ньюмен морально опустошен и душевно растерян. Пессимизм Лаврецкого бросается в глаза, но в душе этого пессимиста, упоённого счастьем прожитых мгновений, теплится огонек прошлых невозвратимых, но прочувствованных каждой клеточкой его естества незабвенных моментов настоящего счастья.

Таким образом, типологический анализ романов «Дворянское гнездо» и «Американец» демонстрирует наличие пресечений на сюжетном уровне, в особенностях характерологии, общей повествовательной структуре романа. Это подчеркивает факт наличия тургеневского кода в произведениях Джеймса, который особенно отчетливо сказался в период знакомства и непосредственного общения с русским писателем. Поскольку в тот момент Джеймс находился на этапе творческих поисков, еще с не вполне оформившимся видением целей и методов литературного письма, то творческие идеи Тургенева по существу в готовом виде ложились на страницы прозы молодого писателя.

Анализ рассказов Тургенева «Три встречи» (1852) и Джеймса «Четыре встречи» (1879) отчетливо демонстрирует уже не только их сходство, прежде всего на уровне мотивов, но и значимое отличие прозы Джеймса, показывает, как американский писатель, трансформируя тургеневский художественный опыт, постепенно шел к собственным открытиям.

Правомерность такого сопоставления подтверждается тем, что в письме к Ф. Хилл от 21 марта 1879 г. Джеймс благодарит ее за «рецензию на «Дэйзи Миллер» и «Три встречи» [8, с. 219], при этом допускает любопытную оговорку, соотнеся свой рассказ «Четыре встречи» с тургеневскими «Тремя встречами», обозначив, таким образом, и факт знакомства с рассказом русского писателя, и наличие интертекстуального диалога между ними.

Сопоставительный анализ рассказов Тургенева и Джеймса иллюстрирует черты сходства в образах главных героинь произведений.

Так, незнакомка Тургенева необычайно красива: «Лицо женщины, так внезапно появившейся передо мною, было поразительно прекрасно» [9, с. 89]. Красота героини Джеймса не столь выразительна, но девушка необычайно «очаровательна» и скромна. Обе героини отличались по-детски нежным цветом лица: «Нижняя часть ее лица, не скрытая кружевами маски, была почти младенчески нежна [9, с. 99]», «цвет лица её был как у ребёнка» [10, с. 268], у обеих были тонкие, но чувственные губы.

Обеих героинь губит любовь. Незнакомка Тургенева бросилась в омут страсти, забыв себя, не думая о будущем, доверившись возлюбленному, и была обманута. Героиня Джеймса также любит, но тихой, незаметной, тайной любовью. Обе героини стали жертвами своей любви. Их возлюбленные женаты. Но, если незнакомка Тургенева, отдаваясь роковой страсти, не думает о несбыточности счастья, то героиня Джеймса изначально осознаёт обречённость своей любви.

Сходные мотивы и сюжетные ситуации отчетливо выявляют отличие между Тургеневым и Джеймсом в их разработке. Наиболее очевидно это отличие проступает в функционировании общего для обоих писателей мотива статуи. Оба писателя указывают, что героини в определенные моменты напоминали статуи. На первый взгляд, это упоминание служит средством передачи необычной красоты каждой из героинь. Незнакомка Тургенева прекрасна и загадочна. Примечательно, что она всегда предстаёт в белом, тем самым визуализируя свою статуарность. Так, увидев незнакомку во второй раз, рассказчик заявляет: «Широкое белое платье облекало и теперь ее члены» [9, с. 94]. Герой Джеймса также отмечает, что у героини «была очаровательная головка, а волосы её были уложены как у греческой статуи» [10, с. 269].

Мотив статуи используется и для передачи психологического состояния героинь: обе напоминали статуи в моменты душевного волнения (как героиня Тургенева) и смирения (как героиня Джеймса). Но, если героиня Тургенева – женщина сильная, страстная, дерзкая, яркая, готовая бороться за своё счастье, то тихая покорность героини Джеймса словно обесцвечивает её саму – она обладала статуарностью взгляда: «её взгляд был прикован к альбому с фотографиями» [10, с. 271], «она снова обдала меня своим взглядом, направленным куда-то в сторону» [10, с. 281], во время плавания «её взгляд был прикован к линии горизонта… » [10, с. 277], а во время последней встречи «её взгляд был прикован к земле» [10 с. 304].

Безусловно, такие статуарные ассоциации в рассказах обоих авторов позволяют придать образам героинь вневременной характер, подчеркивая цельность их натуры и способность переживать глубокие чувства и душевные страдания. Вместе с тем мотив статуи, статуарные ассоциации выявляют разный подход Тургенева и Джеймса к проблеме соотношения искусства и действительности.

Тургенев решает эту проблему с романтических позиций, подчеркивая преобразующую силу искусства, творческого воображения. Не случайно в его рассказе большое место занимает мотив сна, видения.

Неземная женская красота соррентской незнакомки, о которой говорит герой, сравнение ее с образами бессмертных греческих богинь в рассказе Тургенева создает ощущение происходящего на грани сна и яви, реальности и обмана сознания; соррентская незнакомка представляется герою видением, женщиной-загадкой, фантомом, «загадочным существом» [9, с. 92], с которым так настойчиво его сводила судьба. Нематериальность героини усугубляется ещё и тем, что героиня безымянна. И даже сама природа, вторящая героям, находится в состоянии полусна: «день <…> тихий, серый, словно весь проникнутый вечером» [9, с. 88], «светлый туман» придавал всему состояние дремоты; наступала «не заснувшая ночь» [9, с. 91]. Более того, герой видит сны, продолжающие его неуемное стремление добиться разгадки таинственных случайностей, настойчиво нарушающих его жизненный покой. Так, герой рассказа «Три встречи» видит странный сон с участием своей незнакомки: героиня предстает в образе Психеи. Кроме того, рассказчик дважды сравнивает соррентскую незнакомку с Галатеей: «прекрасное сновидение, которое бы вдруг стало действительностью... статуя Галатеи, сходящая живой женщиной со своего пьедестала в глазах замирающего Пигмалиона...» [9, с. 100]. Но мере «узнавания» героини её загадочность разбилась о прозу жизни. Герой удивлен: «Неужели, – думал я, – эта женщина – та самая, которая явилась мне некогда в окне того далекого деревенского домика во всем блеске торжествующей красоты?..» [9, с. 101]; он боится дальнейшего сближения. Именно поэтому герой желает возврата … к *тому* идеалу. Он не хочет ничего знать о своей незнакомке, даже ее имя. Во время последней встречи он ощущает, что «от нее веяло холодом, как от статуи...» [9, с. 103], «я сидел подле нее и чувствовал холод и тяжесть на сердце» [там же]. Героиня словно снова отдаляется от героя, занимая прежнее место на пьедестале в

его сознании. Герой чувствует это: «возвратилась Галатея на свой пьедестал, и уже не сойти с него более….» [там же].

Тургенев не случайно обращается к мифам о Психее и Эросе, Галатее и Пигмалионе: отсылки к мифологическим сюжетам помогают ему выразить мысль о превосходстве искусства над жизнью и недостижимости творческого идеала. Сила искусства, по Тургеневу, такова, что оно способно полностью заменить жизнь.

Джеймс расставляет в своем рассказе иные акценты. Прежде всего, отличие проявляется в интерпретации любви, что отчасти объясняется личностными особенностями американского писателя, который на тот момент с суеверным ужасом чуждался любовной страсти, как в жизни, так и в творчестве. Но главное – события в рассказе Джеймса максимально реальны; героиня интересна автору и его герою как пример человека, не видевшего мира вне горизонта своего существования. В отличие от незнакомки Тургенева у нее есть имя, она до прозаичности реальна. Кроме того, Джеймс акцентирует внимание читателя на американском происхождении Кэролин. Так герой замечает: «Вы обладаете исконно американской страстью – страстью к красоте» [10, с. 302]; в разговоре с Кэролин герой выказывает озабоченность тем, не погибнет ли девушка во имя своей природной страсти к красоте. Так и случилось: как настоящая американка, со свойственной этой нации тягой к прекрасному, героиня погибает во имя красивой любовной истории, в которой, спасая кузена, гибнет сама. Совершенно очевидно, что вопрос о соотношении искусства и жизни Джеймс решает в пользу жизни: прекрасное скрыто в самой жизни.

Очевидно и другое: в «Четырех встречах» Джеймс создает образ тонкой женской натуры со сложным духовным миром, который раскрывается читателю постепенно, причем сквозь призму сознания героя, по мере описаний его «голосом» дальнейших встреч с девушкой. Читатель видит преображение героини в момент каждой новой встречи через личное впечатление героя. Таким образом, здесь зарождается принцип, ставший визитной карточкой американского писателя, – принцип «точки зрения», когда всё происходящее описывается глазами конкретного персонажа, который знает лишь то, чему сам является свидетелем, и выражает свой субъективный взгляд на происходящее. Общая повествовательная картина становится менее яркой (по сравнению с моделью описания всеведущего автора), но в то же время минимизируется роль посредника между героем и читателем. И если Тургенев отказывается от всеве-

дущего повествования и представляет читателю возможность *непосредственного* постижения чувственного мира *героя* (ведь, по сути, внутренний мир героини для читателя закрыт; безусловно, ее восприятие читателем – это исключительно индивидуальное видение героя, но он настолько поглощен красотой и идеальным внешним образом героини, что духовное развитие и раскрытие внутреннего мира героини ускользает от героя, а, как следствие, и от читателя), то Джеймс, основываясь на традиции объективированного тургеневского повествования, формулируя свой принцип «точки зрения» без абсолютного авторского вмешательства, который дает возможность постижения подвижности развития и изменения сознания *героини* через призму восприятия героя. Это означает, что Джеймс творчески развивает тот потенциал, который был лишь намечен в повествовательной структуре тургеневского рассказа.

Тургеневский код репрезентирован в рассказе Джеймса наличием общих мотивов и конкретных текстовых деталей. Очевидным и признанным является факт *наличия* творческой взаимосвязи между писателями. Однако Джеймс «снимает эскиз» с «Трех встреч», оставляя для себя лишь опорные конструкции, наделяя рассказ иным внутренним содержанием. Сравнительный анализ произведений двух писателей позволяет говорить о стимулирующем влияния Тургенева на Джеймса, о чем свидетельствует трансформации тургеневской идеи отказа от объективированного повествования в принцип «точки зрения» в творчестве Джеймса.

Таким образом, сопоставительный анализ произведений писателей подтверждает наличие тургеневского кода в творчестве Джеймса на разных этапах. При этом характерна эволюция восприятия литературного опыта русского писателя американским. Прослеживается определенная закономерность в характере «усвоения» Джеймсом особенностей тургеневской поэтики: если в ранний период, в частности в романе «Американец», вслед за Тургеневым материей повествовательного пространства становится проблема сложного внутреннего мира героя, то Джеймс периода конца 70-х гг., вглядываясь в произведения своего учителя более опытным взглядом, развивает идеи Тургенева на мотивно-проблемном и идейном уровнях. Пересечения становятся все более опосредованными; творческий диалог между писателями уже представлен не явными внешними соответствиями, а элементами, связывающими внутреннюю ткань произведений. Это иллюстрирует анализ рассказов Тургенева «Три встречи» и Джеймса

«Четыре встречи», где и русский мастер и его американский последователь изображают преобразующую силу любви, но, если любовь в «Трех встречах» представлена как неземное возвышенное чувство, облагораживающее одновременно и субъект и объект любви, то в «Четырех встречах» любовь – слепая напасть, дурманящая сознание того, кто испытывает на себе всю силу ее власти, ведущая к постепенному и неотвратимому угасанию любящего сердца. На уровне поэтики тургеневская традиция психологизации персонажей, с отказом русского писателя от роли всеведущего автора, в прозе Джеймса трансформируется в авторское самоустранение, где объемность и широта повествуемого представлена через прием точки зрения, что в свою очередь вело к свободе читательской интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Морозова, Т.Л. Уроки русского мастера: Генри Джеймс и И.С. Тургенев / Т.Л. Морозова // Филол. науки. 1973. № 4.

2. Дима, А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима. – Москва: Прогресс, 1877.

3. Edel, L. Henry James. A Life / L. Edel. – London: Collins 8 Grafton Street, 1987.

4. Тургенев, И.С. Дворянское гнездо / И.С. Тургенев // Полн. собр. соч. и пис.: в 28 т. – М.; Л., 1964. – Т. 7. – С. 123–294.

5. Джеймс, Г. Американец / Г. Джеймс. – СПб.: КультИнформПресс, 2003.

6. Джеймс, Г. Статьи Г.Джеймса / Г. Джеймс // Женский портрет / Г. Джеймс. – Москва: Наука, 1981.

7. Kelley, C.P. The Early Development of H. James / C.P. Kelley. – Urbaba: The University of Illinois Press, 1930.

8. Edel, L. H. James Letters / L. Edel. – Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1974–1984. – Vol. II: 1875–1883. – 1975.

9. Тургенев, И.С. Три встречи / И.С. Тургенев // Полн. собр. соч. и пис.: в 28 т. – М.; Л., 1963. – Т. 5. – С. 233–263.

10. Джеймс, Г. Четыре встречи. [Электронный ресурс]. – 2015. Режим доступа: http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/fourmeetings.html. – Дата доступа: 27.01.2015.

Сведения об авторе

Гулевич Елена Витальевна, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой перевода и межкультурной коммуникации УО «Гродненский государственный университет имени Я. Купалы».

Gulevich Elena Vitalyevna, candidate of Philology, associate Professor, head of Department of translation and intercultural communication chair of EE "Grodno state University named Yanka Kupala".

А.П. Уракова
Москва (Россия)
ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

«ЩЕДРОСТЬ» КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОД: ВОСПРИЯТИЕ И.С. ТУРГЕНЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ДЖЕЙМСА

Аннотация.
Заметки и статьи Генри Джеймса о Тургеневе, довольно спорадические, написанные «по случаю», представляют тем бо́льшую ценность для тургеноведения, что помещают творчество русского писателя в контекст западно-европейского литературного процесса, заодно проводя параллели между русской и американской литературой. Генри Джеймс не только был хорошо знаком с Тургеневым лично; творчество последнего оказало на него самого огромное влияние; Тургенев был близок Джеймсу и по своим эстетическим взглядам. Среди характеристик, которыми Джеймс наделял Тургенева мы хотели бы выделить «щедрость» (generosity). Говоря о Тургеневе как о «щедром» писателе, Джеймс имеет в виду не только его личные качества, но и особое свойство его таланта, в чем можно убедиться, поместив работы о Тургеневе в более широкий контекст джеймсовской критики. Оценивая писательский талант через способность «давать» (to give) и «тратить» (to spend), Джеймс выстраивает собственную иерархию реалистической литературы XIX века, ставя Бальзака выше Золя и предпочитая Тургенева Флоберу.
Ключевые слова: Тургенев, Генри Джеймс, щедрость, рецепция, Бальзак, Золя, Флобер

"GENEROSITY" AS A LITERARY CODE: THE PERCEPTION OF I.S. TURGENEV IN THE WORKS OF H. JAMES

Essays and notes on Turgenev by Henry James, largely sporadic and occasional, have indisputable value for Russian Turgenev Studies as they place the work of the Russian novelist within the context of West European literary process while at the same time drawing parallels between Russian and American literature. Not only was James personally acquainted with Turgenev, the work of the latter had a considerable impact on the development of the younger American author; James and Turgenev shared similar aesthetic views. James attributed "generosity" to Turgenev among other characteristics. Speaking of Turgenev as of a "generous" writer, he meant not only the personal qualities of the latter but also a peculiar property of his talent, which becomes evident by placing Turgenev's works in a

broader context of Jamesian criticism. Evaluating the writer's talent through capacities "to give" and "to spend," James created his own hierarchy of the 19th century realist literature as he put Blazac higher than Zola and preferred Turgenev to Flaubert.
Key words: Turgenev, Henry James, generosity, reception, Balzac, Zola, Flaubert.

В настоящей статье будет идти речь не столько о культурных кодах и мифологемах И.С. Тургенева, сколько о кодах и мифах, которые мы встречаем в критических текстах его младшего американского современника, Генри Джеймса. О влиянии Тургенева на Джеймса, а также о личном знакомстве двух писателей хорошо известно. Джеймс посвятил Тургеневу несколько критических статей и заметок, правда, как справедливо замечает Кристин Ричардс, все они носят спорадический, случайный характер. Вслед за Ричардс, выделим четыре основных работы: рецензия на «Вешние воды» и на «Степного короля Лира» в «Норт Америкен ревью» (1878); рецензия на роман «Новь» для «Нэйшн» (1877); некролог «Иван Тургенев» в «Атлантик мансли» в 1884 г. и энциклопедическая заметка «Иван Тургенев» в «Библиотеке лучшей мировой литературы» под редакцией Чарльза Дадли Уорнера[1]. Список дополняют отсылки к Тургеневу и его романам, разбросанные в критических статьях и предисловиях. Однако, невзирая на спорадичность разговора о Тургеневе, в оценке Джеймсом Тургенева прослеживается определенная система, которая напрямую соотносится с важными для него эстетическими кодами.

Один из таких кодов можно обозначить, как щедрость (generosity). Казалось бы, щедрость имеет мало отношения к эстетике, тем не менее, для Джеймса это качество становится главным критерием профессиональной оценки. В центральной работе Джеймса о Тургеневе, его некрологе, Джеймс сравнивает Тургенева с Флобером, причем не в пользу последнего. «В его гении [Флобера] было что-то нещедрое (ungenerous). Он был холоден, и отдал бы все, что у него есть, если бы он мог пылать. В его историях нет ничего подобного страсти Елены к Инсарову, чистоты Лизы, муки родителей Базарова, тайной раны Татьяны; и все же Флобер пытался, при помощи всех возможностей своего словарного запаса, прикоснуться к струнам патетического.»[2].

Отсутствие щедрости Джеймс трактует как изъян отдельных частей ума Флобера, их неспособность давать: there were certain parts of his mind that did not "give," that did not render a soul (P.114). Джеймс участвует в создании/поддержании мифа о холодности

Флобера, его неспособности выражать эмоции в художественной форме и вкладывать душу в свои произведения; как к художнику, потерпевшему неудачу, Джеймс испытывает к нему сочувствие, которое испытывал по отношению к Флоберу, как ему представляется, и Тургенев. Флобер страдал эмоциональными изъянами – неспособностью давать, любить, тратить душевные силы; Тургенев, напротив, отличался избытком, полнотой душевных качеств. Тургенев был «самым щедрым, самым нежным, самым очаровательным из людей» (P. 116). Сравнивая в «Искусстве вымысла» «Простую душу» Флобера и «Му-му» Тургенева, Флобер отдает предпочтение тургеневской повести, потому что «Му-му» задевает, трогает за живое, тогда как Флобер написал с формальной точки зрения безупречную вещь, но эта вещь оказалась неудачной, плоской[3].

Почему щедрость? Отсутствие щедрости у Джеймса не всегда означает холодность и душевную черствость. Щедрость – это заведомо более широкая категория. Джеймс говорит еще об одном безмерно щедром писателе – Бальзаке: «у нас складывается впечатление, что он тратил (spent) намного больше», чем Джордж Элиот, Толстой и Золя[4]. Бальзак тратит от избытка, у него нет того, что Джеймс называет «сознанием ограниченного капитала»[5] – сознания, характерного для многих его подражателей. Одного из таких подражателей, Эмиля Золя, Джеймс, например, считает художественным банкротом. Его основной недостаток – схематизм, несоответствие межу схемой и собранным материалом – Джеймс считает прямым следствием его нежелания тратить время. «Как если бы можно получить опыт, даже самый необходимый минимум для того, чтобы суметь показать опыт других, не тратя время», говорит Джеймс[6]. Нещедрость Золя понимается Джеймсом иначе, чем нещедрость Флобера: если Флобер не «отдает» / не вкладывает чувства и эмоции в силу душевного, природного изъяна, Золя скуп на время, он страдает патологическим страхом потратить часть самого себя и своей жизни впустую. Его произведения тоже лишены жизни, но по другой причине: им не хватает содержания, пережитого жизненного материала; его знание о жизни ограничено его заметками подобно тому, как его талант действует в режиме экономии, работает с ограниченным капиталом.

«Но именно в *трате*, я думаю, в трате времени, страсти, любопытства, связи – заключается подлинное искусство имитации», говорит Джеймс[7].

Щедрость, по Джеймсу, это способность тратить и давать, причем эта способность как бы естественная, не требующая больших усилий. У Бальзака просто есть, что тратить; он делится с нами избытком своей щедрости. Недостаток щедрости, способности тратить, как в случае с Золя и Флобером, приводит к неудаче – будь то плоскость или схематизм. Для Джеймса Тургенев, Бальзак и Вальтер Скотт – фигуры одного порядка. Несмотря на то, что Джеймс относился к тургеневским текстам весьма критически и признавал, что в отличие от Бальзака и Скотта, Тургеневу не хватало «архитектуры», идеального соответствия между бесценным материалом и структурой романа или рассказа (P.111). Формальные изъяны, тем не менее, значили для Джеймса много меньше, чем недостаток щедрости.

В художественном творчестве самого Джеймса герой зачастую определяется своей способностью или неспособностью давать. По этому принципу, например, противопоставлены Изабелла Арчер и ее муж мистер Озмонд в «Портрете дамы»: если Изабелла с легкостью отдает мужу состояние, которое она сама получила в дар от Ральфа Тачита, Озмонд не способен ничего дать взамен; он может только брать, он потребитель par excellence. Героиня «Трофеев Пойнтона» Фледа Велч страдает прямо противоположной патологией: она не способна брать, участвовать в обмене, владеть, причем эта неспособность принимает формы невротического отказа от всего, что она может / могла бы получить. Героиня позднего романа «Крылья голубки», фантастически богатая, но смертельно больная Молли Тилль может только отдавать, но не может ничего получить взамен: «Я даю и даю и даю […] только я не могу слушать или получать или принимать – я не могу согласиться. Я не могу совершить сделку»[8]. Способность к безусловному дару, без надежд на взаимность, вызывает столь же безусловное сочувствие автора; можно сказать, что это качество пропорционально любви, которую автор испытывает к своему персонажу.

В романах Джеймс моделировал этические ситуации, граничащие с невозможным. Как он неоднократно подчеркивал, способностью безусловно давать – причем давать от полноты, от избытка – обладает только жизнь.

Художник, который изображает жизнь, имитирует ее, следовательно, должен в определенной степени подражать этому ее качеству. Бальзак, например, творит как сама Природа и, как природа, не тер-

пит и не приемлет пустоты. Тургенев не обладает масштабностью Бальзака – этого «возвышающегося над нами идола»[9]. И однако его повести «производят впечатление самой жизни, а не ее переделки или компиляции (rechauffe)» (113). Такой эффект во многом связан и с творческим методом Тургенева, который, в отличие от многих других писателей, отталкивается от характеров, а не от истории. Вместо того, чтобы развивать историю, сюжет, он собирает своего рода досье на персонажей, пишет биографию каждого: все, что они сделали, что с ними произошло до начала повествования и т.п. Джеймс пишет о том, что Тургенев уподобляется криминалист, собирающему досье на подозреваемых лиц. Только после этого Тургенев задавался вопросом: что я заставлю их сделать? Таким образом, изначально Тургенев шел по сложному пути: он не редуцировал жизненный материал к истории, к нарративу; история сама вытекала из материала, заведомо более избыточного, чем тот, который требовался для романа или повести. Тургенев отказывается идти на поводу у читателя, который говорит: «нам наплевать на мужчин и женщин; мы хотим хорошую историю». «И, тем не менее, *Елена* [«Накануне»] – хорошая история, и *Лиза* [«Дворянское гнездо»], и *«Новь»* хорошие истории» (P. 112). Избыточный метод Тургенева приводит к хорошей литературе, даже если ей и не хватает «архитектуры». В то же время, как подчеркивает Ричардс, Тургенев в критике Джеймса предстает как создатель искусной в формальном отношении прозы, когда возникает сравнение с Толстым[10]. Толстой – это рефлектор, подобный природному озеру, огромная жизненная масса; он поражает своей монструозностью, как беспрецедентный, не имеющий аналогов случай, но в отличие от Бальзака, не вызывает эстетического восхищения[11]. Тургенева Джеймс ставит выше Толстого, потому что он не только отражает-транслирует жизнь, но и придает ей некую форму. Если применить категорию щедрости к оценке Джеймсом Толстого, она в этом случае не работает: Толстой не столько тратит, как Бальзак, Природа и жизнь, сколько отражает все, что попадает в поле его зрения; он настолько имманентен природе и жизни, что отсутствует даже малейший зазор, необходимый для того, чтобы состоялся акт траты, передачи, иными словами, чтобы состоялся подлинный творческий акт.

Итак, имитация жизни по Джеймсу связана не только и не столько с миметическими особенностями писательской манеры, сколько с избытком, излишком материала, который может послед-

ствие сложиться в историю, обрести ту или иную форму. И в этом отношении весьма показательно начало статьи-некролога «Иван Тургенев». Статья начинается с того, что Джеймс приводит речь на похоронах Тургенева Эрнеста Ренана. «Тургенев, сказал Ренан, таинственным, неисповедим образом получил дар благороднее всех прочих: он родился по сути своей безличным» (97). Пассаж Ренана кажется Джеймсу настолько красноречивым, что он его цитирует целиком. «Его сознание не было сознанием индивида, к которому природа была более или менее благосклонна; это было в некотором роде сознание самого народа. Прежде, чем родиться, он жил тысячи лет; бесконечный поток грез скопился в глубине его сердца. Ни один человек не был олицетворением всей нации: поколения предков, оставленные позади в дреме веков, бессловесные, через него обрели жизнь и речь» (97). Джеймс комментирует: «Я привожу эти слова, потому что мне приятно их привести; ибо, хотя я понимаю, что имеет в виду месье Ренан, называя Тургенева безличным, я хотел бы посвятить эти несколько страниц воспоминаниям об этом чудесном человеке, продиктованным личным знакомством и общением» (97). Говоря о Тургеневе, прежде всего, как о человеке, как об уникальной, неповторимой личности, Джеймс, тем не менее, не упускает из вида безличное, имперсональное начало, отмеченное Ренаном. И не только когда говорит, вслед за Ренаном о России, которая едва ли не благодаря одному Тургеневу, стала ближе и доступнее для тех, кто говорит по-английски, по-французски и по-немецки (97). Безличное в Тургеневе, то, что позволяет голосам немых поколений говорить сквозь него, то, что делает его персонажей одновременно индивидуальными и типическими, во многом сродни тому, что Джеймс называл «жизнью», которая расходует свои ресурсы не иссякая, жизнью, которая тратит от избытка.

Таким образом, код щедрости в эстетической системе Джеймса выступает в качестве своеобразного фундамента для канонизации и мифологизации фигуры Тургенева и как личности, и как писателя. Мифологизации, которая развивалась в разных направлениях: Тургенев как едва ли не единственный проводник в западный мир иноязыкой и потому как бы немой страны;

Тургенев как выдающийся французский писатель, включенный Джеймсом в книгу о французской литературе; Тургенев как учитель и одновременно двойник Джеймса, писатель-экспатриант, который, подобно Джеймсу занимал положение одновременно вы-

годное, в чем-то привилегированное и одновременно очень уязвимое (заметим, что пары Англия/США, Франция/Россия были типологически близки, причем не только в культурном, но и в языковом плане, учитывая, что в России французский был вторым родным языком образованных людей); Тургенев как «американский» писатель (Джеймс в своей энциклопедической статье о Тургеневе воображает ситуацию, что плантатор Виргинии или Северной Каролины усваивает аболиционистские взгляды и становится великим американским писателем, а «Записки охотника» сравнивает с «Хижиной дяди Тома», подчеркивая эстетическое превосходство рассказов Тургенева над романом Стоу[12]); наконец, Тургенев как целостная, гармоничная личность: его творчество является как бы продолжением широты его души, щедрости и отзывчивости его характера (Джеймс особо пишет о филантропических занятиях Тургенева, помогающего бедным русским литераторам в Европе; его финансовое положение тоже является немаловажным подспорьем его творчества: у Тургенева есть доход, достаточный для того, чтобы не заниматься халтурой). Личное отношение Джеймса к Тургеневу как таковое выходит на первый план в его критике, что, разумеется, объяснимо как личным знакомством, так и, например, жанром некролога, если говорить об одной этой, важной для понимания отношения Джеймса к Тургеневу работы. Но личный, персональный аспект также вводит необходимый элемент близости, доверительности и интимности двух современников, старшего и младшего. В отличие от далеких – и в эстетическом, и в культурном плане Толстого и Достоевского, Тургенев предельно близок: это учитель, друг, писатель парижского круга; в отличие от французских писателей, он оригинален; «его сопровождало чувство разнообразия жизни, знания странных и далеких вещей, он обладал горизонтом, в котором легко теряется парижский горизонт – столь знакомый, столь лишенный тайный, столь exploité» (P. 105). Соединение близкого и далекого, личного и имперсонального, частного и типического производит причудливый эффект: Тургенев становится частью персонального мифа Джеймса, в котором не последнюю роль играет щедрость, проявленная русским мэтром по отношению к молодому американскому писателю, чья европейская карьера началась не без его участия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Richards Ch. Occasional Criticism: Henry James on Ivan Turgenev // The Slavonic and East European Review 78.3 (Jul. 2000). P. 463.

2. James H. Ivan Turgenieff. // James H. The Art of Fiction: and Other Essays. Ed. M. Roberts. Oxford. N.Y., 1948. P. 114. Далее в тексте цитаты из некролога приведены по этому изданию с указанием страниц в скобках.

3. James H. The Art of Fiction // James H. The Art of Fiction: and Other Essays. Ed. M. Roberts. Oxford. N.Y., 1948. P.15.

4. James H. The Lesson of Balzac // James H. The House of Fiction. Ed. L. Edel. L., 1957. P. 79.

5. Ibid.

6. James H. Emile Zola // James H. The House of Fiction. Ed. L. Edel. L., 1957. P. 75.

7. Ibid.

8. James H. The Lesson of Balzac. Op. cit. P. 85.

9. James H. The Wings of the Dove. M., 2006. P. 358.

10. Richards Ch. Op. Cit. P. 486.

11. James H. Turgenev and Tolstoy // James H. The House of Fiction. Ed. L. Edel. L., 1957. P. 170.

12. James H. Ivan Turgenev // http://www.eldritchpress.org/ist/hjames1.htm.

Сведения об авторе.

Александра Павловна Уракова – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы А.М. Горького РАН.

Information about the author.

Alexandra P. Urakova – PhD in Philology, Senior Researcher at the Department of Modern European and American Literature, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

ПРИЛОЖЕНИЕ

УКАЗ

ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

О праздновании 200-летия со дня рождения И.С.Тургенева

Учитывая большое значение творчества И.С.Тургенева для отечественной и мировой культуры и в связи с исполняющимся в 2018 году 200-летием со дня его рождения, п о с т а н о в л я ю:

1. Принять предложение Правительства Российской Федерации о праздновании в 2018 году 200-летия со дня рождения И.С.Тургенева.

2. Правительству Российской Федерации:

образовать организационный комитет по подготовке и проведению празднования 200-летия со дня рождения И.С.Тургенева;

обеспечить разработку и утверждение плана основных мероприятий по подготовке и проведению празднования 200-летия со дня рождения И.С.Тургенева.

3. Рекомендовать органам исполнительной власти субъектов Российской Федерации принять участие в подготовке и проведении мероприятий, посвященных празднованию 200-летия со дня рождения И.С.Тургенева.

4. Настоящий Указ вступает в силу со дня его подписания.

Президент
Российской Федерации В.Путин

Москва, Кремль
5 марта 2014 года
№ 114

Виктор Ерофеев
Москва (Россия)
Писатель

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «И.С. ТУРГЕНЕВ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: ТУРГЕНЕВСКИЕ МИФОЛОГЕМЫ И КОДЫ» 25 НОЯБРЯ 2014 Г.

Я очень серьезно отнесся к просьбе редакции «Огонька» обсудить юбилейные торжества Тургенева. Это было их предложение, но я к этому, действительно, отнесся серьезно, потому что я совсем недавно как-то углубился в нашего любимого писателя. Вы знаете, что он оказал очень сильное влияние и на Хемингуэя, и на ту литературу, которая, в свою очередь, сыграла еще большую роль в моем становлении. Получилось, что он как бы дед тех, кто на меня повлиял, и я просто вернулся к истокам, я обнаружил, что те ценности, которые мне дороги, зарождались именно в этом, я бы сказал, наиболее приличном с точки зрения общественных и политических взглядов писателе России. Тургенев – такой самый достойный, приличный человек. Это сложное качество в России, потому что мы всегда находимся под очень большим давлением разных обстоятельств – и политических, и семейных, и моральных, и метафизических, и надо всё это как-то совместить для того, чтобы не растерять себя, а, с другой стороны, совместить со временем.

Для меня Тургенев – пример человека, который остался верен себе, который раздражал даже царя-освободителя именно своим удивительно независимым поведением. Человека, который глубоко любил страну без всякого ложного патриотизма и при этом глубоко любил Европу и понимал ее, и чувствовал, и был знатоком не только литературы, но страны и быта. Я имею в виду Францию. Мне кажется, что это тот человек, который, наверное, был просто самым европейским по тесноте и по близости общения [с французскими писателями], с Флобером был, что называется, на «ты». С великим Флобером! Вот это переживание...

В моей жизни, сильно совмещенной с Европой, для меня Тургенев был личным примером этого незаметного мужества, невидимого героизма. Был человеком, который одновременно нашел возможность обозначить эпоху, я имею ввиду нигилизм. Я пришел к Тургеневу через «Отцов и детей» и был потрясен (каждый раз, перечитывая, читаешь по-другому) глубиной этого образа, в котором, между прочим, совместились самые разные психологические комплексы самого Тургенева. Хотел ли он туда пойти дальше с ними, хотел ли он, наоборот, отойти от них, но вот как все эти переживания, все эти сомнения создали такой глубокий образ.

Вообще писатель состоит из сомнений, в отличие от журналистов. Он должен подвергать себя сомнению. Сомнение – это и есть тот позвоночник, который необходим для утверждения стиля. А сомнение, которое является также и страданием, естественно, совершенно. Это свойственно даже другу-противнику Тургенева Достоевскому, то же самое было у него, но про Достоевского нельзя сказать, что политически он оказался человеком приличным. Некоторые заявления его абсолютно неприличны, очень сильно напоминают какие-то патриотические, ураганные высказывания других времен. У Тургенева почти нет ошибок, и в то же время он очень человечный. Этот инцидент с пожаром на корабле, который многих заставил сомневаться в его каких-то [качествах]… Когда человек талантлив, он получает особый заряд жизненного обеспечения, т.е. эта жизнь дается неслучайно, и беспокойство за эту жизнь возрастает с проявлением таланта. Всё не так просто, нельзя обращать на талантливого человека такое же количество среднеарифметического внимания, как мы привыкли, у него всё сложнее. Я не говорю, что можно всё оправдать в Тургеневе, я не говорю этого. Мне кажется, есть такие вещи – я беру сейчас моральные и бытовые категории [которые нельзя оправдать]… Но мне думается, что Тургенев – невероятный счастливчик: он, когда надо, пострадал, когда нужно, кусал локти, когда нужно, был обижен вниманием, что называется... Какие-то люди, мало ему приятные, вышли на авансцену, ну и так далее, и так далее.

Мне кажется, что спор с Достоевским, спор с Толстым очень сильно были нужны для его творчества.

Вся его любовная драма тоже отразилась так, как должна была отразиться. Счастливая любовь – самая несчастная история для большого писателя … она присутствует, это так, но это есть исклю-

чение. По-моему, Розанов говорил о том, что счастливые семьи мешают писателю.

Если всё это, что я сказал, наложить на сегодняшнее время, то понимаешь, что Тургенев жутко раздражительная фигура из-за всего того, что происходит у нас, особенно в этом году. Раздражительная, потому что он говорит о том, что самое страшное, что может сделать писатель, это согласиться с властью, какой бы она ни была. Писатель может даже морально куда-то провалиться, он может сделать какое-то ужасное количество ошибок, он даже может написать что-то неудачное, но если он начнет брататься с властью, то не отмоется. И надо сказать, когда мне это пришло в голову, со мной случился такой странный случай. Мне предложили написать предисловие к книжке человека, сам человек предложил мне написать предисловие к своей книжке, и через две недели он стал министром культуры. Боже мой! Он не знал, я не знал. За всю историю моей литературной жизни я не видел более изумленных, непонимающих и недоброжелательных глаз у всех моих коллег: «Ты чего это министру культуры предисловия пишешь?». Всё что угодно, только не это.

Мне кажется, что представление о любви, стране, самое мне близкое, – тургеневское. Это разделение замечательной, красивой, очень талантливой страны с невероятно ей неподходящим, для ее качества и значения, коррумпированным режимом, который из режима в режим остается тем самым же режимом, в общем, опошляет представление о стране. Это – тургеневское. И когда в стране тяжело, то хочется опереться на Тургенева. Это представление, раннее для русской культуры, не первое, но раннее, о том, что писатель должен всё-таки находиться в двух или трех культурах, в двухкультурье, т.е. писатель, который не обращает глубокого внимания на другую культуру, не входит с ней в контакт, всё равно начинает грешить ложной этнографичностью и провинциальностью, уже совсем не ложной. Вот у Тургенева этого нет. У него есть тот самый лабиринт зеркал двусторонний, когда культуры, глядя друг на друга, дают возможность ему довольно глубоко понять человеческую природу и значение культуры и цивилизации, того, чего не понимает человек одной культуры. Это тоже для меня очень близко, т.е. просто родное. Для меня как автора «Русской красавицы» совершенно понятно, что так писать о любви, как Тургенев, никто не писал. Для меня это тоже было счастьем, что в нашей литературе есть такое глубокое переживание и ощущение необходимости. Есть

ощущение независимости писательского дела от переживаний по поводу ужасов нашей общественной и политической жизни. Ангажированность не может переходить в полное слияние с писательским трудом, потому что иначе писатель становится раздраженным, горячим. Надо садиться за стол с холодной головой. Это пожелание, которое редко кто из русских авторов выполняет.

И потом, конечно, ощущение красоты жизни, когда приезжаешь в Спасское-Лутовиново. Ты понимаешь, что это был человек, который просто умел жить. Эта красота русской барской жизни, ощущение того, что мы вообще потеряли в жизни, это тоже очень важно.

Выстраивается большое количество пунктов, которые накладываются на сегодняшнее время; оказывается, что они во многом совершенно противоречат нынешним представлениям. В этом ничего удивительного нет, просто на горячих точках русской истории эти противоречия начинают дымить. Завеса такая возникает. Государство всегда лицемерно, во всех странах, тут удивляться нечему. Это мы от того, что у нас совсем плохое государство, становимся большими идеалистами, чем остальные. Это мы, как в детстве, все хотим космонавтами стать, а французы думают, может лучше стать хорошими бухгалтерами. Это потому, что у нас только космонавты могут что-то сделать, а там и бухгалтеру можно хорошо жить. Это тоже надо иметь ввиду. Здесь не стоит особенно удивляться тому, что этот конфликт существует. Тому, что государство обычно лицемерно, что диалог «государство – общество – личность» по своей форме – это монолог государства, с одной стороны, а, с другой стороны, или нежелание, или восстание. Никто не нашел идеальной модели, но у нас она настолько вульгарно-примитивна, что, естественно, просто вызывает гнев, и этот гнев очень опасен. Он поглощает писателя. У меня сегодня в «Огоньке» есть статья, не знаю, прочитали ли вы ее, что у нас с литературой полный *швах*. Я написал такое слово, потому что у нас сейчас полоса *неплохой* литературы, не хорошей и не плохой. Но *неплохая литература* – самое страшное, что может произойти с литературой. И там привожу в пример моего друга польского драматурга Януша Гловацкого. Януш замечательно, мне кажется, сказал, почему поляки не написали своего «Фауста». Они не написали своего Фауста, потому что слишком ненавидели царизм, русскую цивилизацию, или ее отсутствие, и весь пыл ушел в ненависть. У Тургенева этого не было, и

это очень важно. Была дистанция, которая существует между даром, который надо защищать, и своей позицией. Мне нравится в Тургеневе, и это мне очень в нем близко, что Тургенев готов общаться со своими оппонентами и при этом иметь свое особое мнение. Он готов общаться. Потому что это еще одна великая русская привычка – не общаться с теми, кто имеет другую точку зрения, и отсюда невозможность вести диалог.

Конечно, самое страшное происходит с писателем на уровне славы, и мало кто умеет ее достойно нести, как корону. Неслучайно Достоевский в «Бесах», ну что вам говорить, как специалистам, там немножко иронизирует над нашим сегодняшним героем. Хотя сами знаете, какие между ними были отношения. Но славу трудно, трудно нести, потому что дело не в том, что ты знаменит, а в том, что ты становишься предателем тех друзей, которые тебе становятся неинтересны. Потому что ты вдруг увидел новые горизонты, и те, с кем ты учился, дружил, кого ты любил, с кем ты спал, вдруг становятся тебе не интересны. И тебя объявляют предателем за то, что тебе открываются новые горизонты жизни. Ты начинаешь видеть далеко, ты заглядываешь в Америку, заглядываешь в Китай, ты заглядываешь в ту же Францию, и ты меняешься, потому что с этим очень трудно совладать. У Тургенева этот процесс был очень сложным, потому что у него была большая слава, и не всегда все были им довольны в этой связи. Знаменитый человек не может быть бабским, мужским, детским и старушечьим угодником. Он вот неугоден по большому счету, он вот должен быть, а что неугодник – это никому не нравится.

Я вчера рассказывал моей жене Кате, что позавчера выступал на большом немецком собрании, я там довольно популярный писатель, в этом смысле есть что-то схожее с Тургеневым, потому что, как вы знаете, Тургенева больше всего переводили в Германии, больше чем в других странах. И вот когда мы пошли в ресторан, и я увидел, как люди бьются за то, чтобы сесть поближе ко мне, я подумал: боже мой, какой ужас! Это ощущение того, что тебе ведь надо как-то на это реагировать, люди теснятся, и надо говорить: вот этого посадить рядом, а вот этот пусть там подальше. Но это на маленькой площадке, а когда романы твои становятся всемирно известными, как у Тургенева, то, конечно, такие ощущения очень болезненны.

Я, конечно, на тургеневской стороне в этом печальном споре с Толстым. Мне кажется, что Тургенев со своей дочкой, и со своим

вообще желанием создать из дочки свободного человека, безусловно, более прав, чем Толстой, и эти его обидные демократические ляжки… Боже мой, уж чего-чего, а нашей демократии так мало, то хотя бы на ляжках было бы немножко демократизма. Не в нашей стране шпынять за демократию, где такой маленький ресурс и демократии, и либерализма, и мы это ощущаем каждодневно; если еще за это шпынять, тогда что останется? Останутся какие-то мракобесы, что мы и наблюдаем.

Вы видите, что я лично, сам по себе, очень ценю Тургенева как какую-то помощь мне по жизни, реальную помощь. Я бы мог продолжать и дальше говорить, потому что ведь это не одноразово, это приходит и уходит на разных этапах жизни. А иногда от этого отталкиваешься потому, что ты видишь, что писатель слишком симпатизирует тому или другому герою. Я не говорю про Базарова, я говорю вообще и думаю, что ну не надо уж так прямо, давайте немножко подумаем, как лучше сделать… Но, с другой стороны, ты понимаешь, что это еще тот реализм, который еще не прошел через Джойса, еще не написан «Замок» Кафки, еще есть вещи, в которых есть наивность, иногда хочется по-другому посмотреть. Но это 19 век, в России только что крестьян освободили, еще рабство, еще совсем недавно написаны «Записки охотника» – это совершенно замечательное, просто замечательное [произведение], одна из жемчужин русской прозы. Поэтому просто нельзя требовать всего от человека, жившего в середине 19 века… Конечно, иногда хочется сказать: «Так нельзя, ты же мужчина, что ты там растекаешься», но ты понимаешь, что в 19 веке всё складывалось как-то иначе. И, наконец, вот этот инцидент с Гоголем, я имею в виду некролог и то, что Тургенев взял да из Петербурга отдал его в Москву, и напечатал, и полтора года, если что поправьте меня, там [в Спасском-Лутовино] просидел. У меня дедушка бухгалтер был, поэтому у меня на цифры хорошая память, и это тоже пригодилось. Как-то так сложилась жизнь у меня, что и это тоже пригодилось, тоже пошло, я имею в виду это противостояние. Я недавно был в Михайловском, тоже подумал, как там красиво, такая красота, как в Спасском-Лутовинове, сослали в красоту человека. Он должен был по дому встретиться с провинциальными девушками, поразмышлять. И здесь [в Михайловском] то же самое. Спасское-Лутовиново – замечательное место, замечательный музей. Конечно, это один из настоящих культурных центров России, рассадник просвещения и нашей цивилизации.

Наконец, и это, наверное, главное. Очень часто достается людям, которые имеют независимые взгляды. Они – пятая колонна, они все эти взгляды почерпнули на Западе или еще где-то – в Америке, у госдепа, райкома, обкома госдеповского… Вы знаете, эти взгляды, по большей части, пришли к нам из классической русской литературы, которая оказала влияние на тот же Запад, смешалась там, и еще непонятно, кто на кого больше повлиял. И поэтому, когда думаешь о том, как ты видишь свою страну, свою Родину, то мысли Тургенева совпадают с какими-то идеями о том, чтобы мы жили в свободной, процветающей, динамической, работоспособной стране, и это не имеет никакого отношения к каким-то заимствованиям, мыслям как какой-то имитации сознания. Кто не готов погрузиться в тургеневскую двухкультурность, ощутить наши невероятные культурные связи с Европой, тот, конечно, не способен понять те желания, которые связаны с нашим будущим. Ясно совершенно, и это беда, что примерно то же самое можно было сказать во времена Тургенева, ничего не изменилось. Лучшего ничего не случилось. Мы прошли через страшный период. Сейчас еще, может быть, [проходим], я не говорю про этот год, он особенный, но предыдущие годы были все же получше.

Тургенев – веха, показатель состояния страны, состояния ее морали, коррупции, таланта и так далее.

Перед вами сидит человек, который абсолютно никогда ничего длинного и последовательного не писал про Тургенева, но вот видите, собрался и сказал. Женщины знают, когда погружаешь что-то во что-то, я имею в виду что-то кулинарное, то это что-то пропитывается. Вот я пропитался Тургеневым, и поэтому моя статья в «Огоньке», она даже была не особенно полемична и направлена против того человека, которому я случайно написал предисловие, как вы понимаете. Но с другой стороны, вас всех ожидает то, что и полагается, – будет много лицемерия, не с вашей стороны, будет много трубадурства такого казенного, вот и всё. Но мне кажется, что надо просто любить Тургенева, а всё остальное воспринимать как государственную шелуху. Вот и всё.

Коробкина: Большое вам спасибо за ваше вступительное слово, за вашу речь, в которой вы выразили, высказали столько уважения к Тургеневу, сколько за все наши конференции мы не сделали, а у нас это седьмая конференция. Действительно, вы очень хорошо сформулировали всё то, что каждому из нас как бы мнилось, но не

каждый мог сказать. Я бы сказала, что это вообще-то заявка на речь при открытии памятника Тургеневу. Мы надеемся, что такой памятник будет установлен на Остоженке, место там действительно есть, возле музея Тургенева…

Ерофеев: Я думаю, вместо меня, я даже очень хорошо представляю, кто может выступить…

Коробкина: Но здесь у нас заведующая музеем Тургенева Елена Валерьевна Полянская. Общественность скажет свое слово относительно того, кто должен выступать.

Ерофеев: Я с удовольствием, я чисто практически скажу, что вы меня можете использовать в корыстных целях. Я с удовольствием, как говорил Толстой, с удовольствием выступлю и помогу, потому что у меня нет барьера с Тургеневым, никакого, это не против моих желаний. Поэтому вы как-то сформулируете, когда подойдет срок, ваши ко мне требования, и я постараюсь…

Коробкина: Начнем разговор с нашей аудиторией. Коллеги, пожалуйста, кто хотел бы задать Виктору Владимировичу вопрос или высказать свое мнение о статье, которую мы читали, и, я знаю, по-разному к ней отнеслись.

Я хотела бы спросить: «Ну что, не отмечать тургеневский юбилей, ведь всё равно будет много лицемерия, всё равно повернут не в ту сторону, в какую бы нам хотелось, или что-то сделать, что в наших силах, чтобы какой-то другой Тургенев, настоящий, предстал перед нашим изумленным обществом?»

Ерофеев: Вы задаете самый трудный вопрос на самом деле. Я так понимаю, что мы для этого и встретились, потому что всё это превращается из будущего в настоящее. Вот я посмотрел, как открывали памятник Александру I, и естественно, это всегда в России – за чей-то счет жить политически. Это и есть паразитирование на великих людях. Я скажу вам так: я считаю, мы все должны отметить юбилей Тургенева, потому что это наш любимый человек. Понимаете, если мы отмечаем, то – ну вот смотрите… У меня тоже есть приливы и отливы, были периоды, когда некоторые властные структуры ко мне относились с симпатией, присылали правительственные телеграммы в день рождения. Они состояли из лицемерных слов. Но я считал, что те друзья, которые приходили ко мне на день рождения, они же совсем не правительственные телеграммы. Надо просто отметить так, как юбилей любимого человека. Его зовут Тургенев. Ну так сделаем вот так, а если там кто-то там по-другому, если кто к нам

присосется… Нет, надо обязательно отметить. Отмечали в более страшные годы Пушкинский юбилей 1937-го года, не забывайте, и всё равно сделали замечательно по поэтической стороне Пушкина…

Из зала: Позвольте мне внести предложение в связи с тем, что вы говорите?

Ерофеев: Пожалуйста, я вообще никакой не председатель вечера…

Выступающий из зала: Я обращаюсь ко всем сразу, не только к вам. Я уже предлагала Тургеневской библиотеке, и сейчас, в связи с тем, что вы сказали об этом погружении в атмосферу Тургенева, я вспоминаю о своем предложении: не просто читать Тургенева в библиотеке, а устроить прочтение нон-стоп в течение, скажем, суток, как это делают в Петербурге в музее Достоевского. Вот сутки читают, и это создает, действительно, очень такое живое, настоящее общение людей заинтересованных, возможность встретиться душою с автором. Очень много единомышленников вокруг этого возникает.

Ерофеев: Мне кажется, что если кто-то хочет читать 24 часа, пусть читает (из зала: пусть читает дома) нет, почему дома, можно на скамейке почитать. Я совсем не против этой идеи. Просто, кто не хочет, тот не читает, а кто… Зачем запрещать? Ничего плохого нет в том, чтобы почитать Тургенева. Иногда запоем, целую ночь что-то читаешь, это же не значит, что ты с ума сошел, это значит, что понравилось, и всё. Смотришь – уже 7 часов утра… Не так давно такое было у меня с Тургеневым. И, кстати говоря, там же масса всего интересного, можно сопоставлять. Тургеневские девушки, их развитие, куда всё это делось и к чему это привело. Масса есть того, что становится очень актуальным при обсуждении…

Мне кажется, было бы полезно выработать именно тот самый, как в 19 веке говорили, «венок памяти», какой-то такой, настоящий. Будет ли это какая-то книга, будет ли это красивое открытие памятника, или ещё что-то. Надо подумать и посмотреть, чтобы государство это не особенно испортило, а с другой стороны, чтобы мы могли выразить нашу любовь, потому что, действительно, нам очень нужен Тургенев. Это не просто прекрасный писатель, это то, чего нам очень не хватает. Тургенева нам очень не хватает.

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «И.С. ТУРГЕНЕВ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: ТУРГЕНЕВСКИЕ МИФОЛОГЕМЫ И КОДЫ» (МОСКВА, 24–27 НОЯБРЯ 2014 Г.)

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

24.11.14, понедельник
Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева

14.00 Дневное заседание

14.30 – 17.30 Открытие конференции. Приветственное слово организаторов

Круглый стол на тему: Мифологемы, коды, концепты…

Ведущий Ирина Анатольевна Беляева, профессор Московского городского педагогического университета

Вступительное слово:

Чернец Лилия Валентиновна, профессор Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, филологический факультет

О понятии «код» в литературоведении и о тургеневском коде

Юдаева Олеся Владимировна, доцент Военного университета

Мифологема: лингвокультурологический подход

18.00 Антиюбилей «в тургеневском духе» 50-х: 70-летие театрального режиссера Бориса Голубицкого

25.11.14, вторник
Музей И.С. Тургенева

10.30 – 12.00 Утреннее заседание

Ведущий: Кофман Андрей Федорович, заведующий отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

Мифологемы и литературные коды романа И.С. Тургенева «Дым»

Доманский Валерий Анатольевич, профессор Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

Мифологема западничества и русские западники (И.С. Тургенев, В.П. Боткин и др.)

Гуминский Виктор Мирославович, главный научный сотрудник ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

Концепты *любовь, природа и мироздание* в художественном мире И.С. Тургенева

Недзвецкий Валентин Александрович, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова

Изображение охоты в творчестве И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого и охотничий миф

Полтавец Елена Юрьевна, доцент Московского городского педагогического университета

12.30 – 14.00

Ведущий: Доманский Валерий Анатольевич, профессор Государственного университета Морского и Речного Флота им. адмирала С.О. Макарова

"Отцы и дети" как философский роман

Кофман Андрей Федорович, заведующий отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

«Отцы и дети» И.С. Тургенева: «соединяющее слово» любви

Беляева Ирина Анатольевна, профессор Московского городского педагогического университета

Художественная формула «отцы» и «дети» в прозе И.С. Тургенева в 1850-е гг.

Зямзина Лариса Леонидовна, редактор ЗАО «Коммерсантъ. Издательский Дом»

15.00 – 16.30 Дневное заседание

Ведущий: Недзвецкий Валентин Александрович, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова

Мотив свободы в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети»

Лоскутникова Мария Борисовна, доцент Московского городского педагогического университета

Призма лермонтовского романа в осмыслении тургеневского «отставного денди» («Отцы и дети»)

Семухина Ирина Александровна, доцент Уральского государственного университета

Тургеневская мифологема нигилиста в творчестве О. Уальда

Гальцова Елена Дмитриевна, ведущий научный сотрудник ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

16.30 – 19.00

Круглый стол на тему: Навстречу 200-летию И.С. Тургенева. «Несвоевременный Тургенев». При участии писателя Виктора Ерофеева

Ведущий Круглого стола: Елена Дмитриевна Гальцова, ведущий научный сотрудник ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

26.11.14, среда
Музей И.С. Тургенева

10.30 – 12.00 Утреннее заседание

Ведущий: Семухина Ирина Александровна, доцент Уральского государственного университета

Лишний Гамлет Чернского уезда. Возможные реальные источники концепта «лишний человек»

Грибкова Елена Михайловна, зав. сектором Музея И.С. Тургенева

Оппозиция: старый/молодой, учитель/ученик в отношениях Тургенева и Марко Вовчок на материале их переписки

Чайковская Ирина Исааковна, преподаватель Центра изучения русского языка для американцев

Мифологема птицы в "таинственных повестях" и "Стихотворениях в прозе" И.С. Тургенева

Дубинина Татьяна Геннадьевна, доцент Московского городского педагогического университета

12.30 – 14.00

Ведущий: Векуа Елена Викторовна, научный сотрудник Музея И.С. Тургенева

Роль средств предикации в создании образа Лемма (по роману И.С. Тургенева "Дворянское гнездо")

Ковина Тамара Павловна, доцент Московского государственного университета путей сообщения

Новаторские тенденции характерологии романа И.С. Тургенева "Новь" (динамика кода "тургеневская девушка")

Григоренко Елена Степановна, доцент Одесской национальной академии пищевых технологий

Современна ли тургеневская девушка? (Из опыта проведения олимпиады для старшеклассников по творчеству И.С. Тургенева)

Минина Светлана Павловна, зам. директора по научно-методической работе средней образовательной школы № 29 «Гармония» (г. Пятигорск)

15.00 – 18.00 Дневное заседание

Ведущий: Гальцова Елена Дмитриевна, ведущий научный сотрудник ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

Мифологемы « вода» и «дождя» в произведениях И.С. Тургенева

Романова Галина Ивановна, профессор Московского городского педагогического университета

Миф о Геракле в контексте повести И.С. Тургенева "Муму"

Векуа Елена Викторовна, научный сотрудник Музея И.С. Тургенева

Монтаж в повести И.С. Тургенева "Призраки"

***Гулевич Елена Витальевна*,** зав. кафедрой перевода и межкультурной коммуникации Гродненского государственного университета имени Я. Купалы

“Любовь” как мифологема в повести И.С. Тургенева "Первая любовь"

Петраш Елена Григорьевна, профессор Военного университета

И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой о романтизме

Полосина Алла Николаевна, старший научный сотрудник Музея-усадьбы «Ясная Поляна»

Тургенев и Достоевский: мифы и реальность баденской встречи 1867 года

Ребель Галина Михайловна, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

27.11.14, четверг
Государственный литературный музей,

10.30 – 12.00 Утреннее заседание

Ведущий: Петраш Елена Григорьевн, профессор Военного университета**,** старший научный сотрудник Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева

Тургеневский интертекст в австрийской повествовательной прозе 2-й половины XIX века

Полубояринова Лариса Николаевна, профессор кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ

Рецепция французской культурой творчества Ивана Тургенева как явление общеевропейского порядка

Жукова Наталья Владимировна**,** старший преподаватель кафедры французского языка Национального исследовательского университета "Высшая школа экономики"

«Болгарский код Тургенева» (на материале переводов произведений И.С. Тургенева на болгарский язык)

Симеонова Светлана Дмитриевна, научный сотрудник фондов Музея И.С. Тургенева в Орле

12.30 – 14.00

Ведущий: Ребель Галина Михайловна, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

"Щедрость как литературный код: восприятие И.С. Тургенева в творчестве Г. Джеймса"

Уракова Александра Павловна, старший научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

Неопубликованный биографический очерк В.И. Дмитриевой о Тургеневе (1909, собрание ГЛМ) в контексте формирования и утверждения тургеневских кодов

Медынцева Генриетта Львовна, научный сотрудник Государственного литературного музея

Соколова Татьяна Виленовна, научный редактор Национального исследовательского университета "Высшая школа экономики"

Код «родная земля» в рассказах Д.Г. Новикова и И.С. Тургенева

Иванова Тамара Васильевна, Петрозаводский государственный университет кафедра скандинавской филологии доцент, кандидат наук

15.00 – 17.30 Дневное заседание

Ведущий: Уракова Александра Павловна, старший научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН

Рассказ И.С. Тургенева «Собака». Опыт прочтения

Маслова Юлия Валерьевна, аспирант Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма

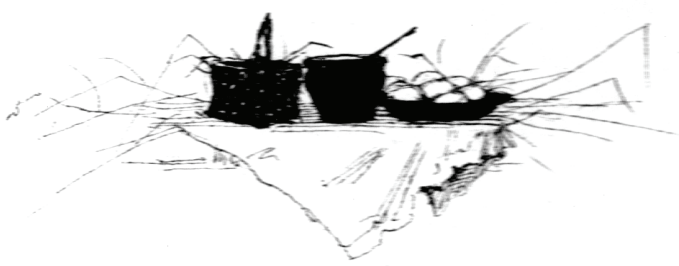
И.С. Тургенев о природе и мироздании: взгляд из современности

Зыков Николай Аполлонович, аспирант МГУ имени М.В. Ломоносова

Презентация сборника «Тургеневские чтения выпуск 6»

Подведение итогов Конференции

19.00. «Месяц в деревне». Встреча с творческой группой фильма. Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева



MISCELLANIA

Г.Л. Медынцева, Т.В. Соколова
Москва (Россия)
Государственный литературный музей

НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК В.И. ДМИТРИЕВОЙ О ТУРГЕНЕВЕ (1909, СОБРАНИЕ ГЛМ)[1] В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ И УТВЕРЖДЕНИЯ ТУРГЕНЕВСКИХ КОДОВ

Аннотация
Статья посвящена неопубликованному биографическому очерку об И.С. Тургеневе, написанному к 25-летию со дня смерти писателя, которое в силу разных причин отмечалось в 1909 г., а не в 1908 г. Автор очерка – известная в свое время и ныне почти забытая писательница народнического толка В.И. Дмитриева (1859–1947). Рукопись хранится в собрании Государственного литературного музея (Москва, Россия). Очерк написан как лекция для слушателей Воронежского народного университета. Авторы статьи проводят ретроспективный анализ текста очерка и выделяют народничество как один из социокультурных факторов тургеневской мифологемы, а также определяют значение произведения В.И. Дмитриевой для последующих научно-популярных жизнеописаний Тургенева.
Ключевые слова: биографический очерк; В.И. Дмитриева; Государственный Литературный музей; И.С. Тургенев; мифологема; мемуары; народничество; народный университет; научно-популярное жизнеописание; рукопись.

UNPUBLISHED BIOGRAPHICAL ESSAY BY V.P. DMITRIEVA ON TURGENEV (1909. GLM COLLECTION) IN THE CONTEXT OF THE FORMATION AND STRENGTHENING OF TURGENEV CODES

This article is devoted to the unpublished biographical essay on Ivan Turgenev written for the 25th anniversary of his death observed, for various reasons, in 1909 and not 1908. The author of the essay, Valentina I. Dmitrieva (1859–1947), was a Narodnik writer, well known in her time but now almost forgotten.
The manuscript is in the collection of the State Literary Museum. The essay was written as a lecture to students of the Voronezh People's University. The authors of this article present a retrospective analysis of the text and identify Narodnichestvo as one of the sociocultural factors of Turgenev's mythologem. They also evaluate the

significance of V.I Dmitrieva's essay for subsequent scholarly and popular biographies of Turgenev.
Keywords: biographical essay; Ivan S. Turgenev; manuscript; memoirs; mythologem; Narodnichestvo (Populism); People's University; popular biography; State Literary Museum; Valentina I. Dmitrieva.

Писательница Валентина Иововна Дмитриева (в замужестве Ершова; 1859–1947) ныне практически забыта и известна лишь специалистам, но именно ее выдающийся талант отмечал А.М. Скабичевский в «Истории новейшей литературы 1848–1903 гг.», обратив внимание на то, что «это первая писательница на Руси, вышедшая прямо из народа»[2]. Ее произведения печатались преимущественно в журнале «Русское богатство», но также в «Вестнике Европы» и «Русской мысли», а рассказ «Малыш и Жучка» включался в детские хрестоматии и выходил отдельными изданиями еще и в советское время.

Очень интересны ее мемуары, в том числе книга «Так было. Путь моей жизни», первая часть которой вышла в 1930 г., а вторая не была издана до недавнего времени[3]; ее гранки с авторской правкой хранятся в ГЛМ. Не так давно удалось издать воспоминания о Екатерине Павловне Майковой (М.: Совпадение, 2009), чья жизненная коллизия прямо связана с историей создания романа Гончарова «Обрыв» (Майкова считается прототипом Веры), а отношение к ней Гончарова – с его авторской позицией, выраженной в романе[4].

Дмитриева была близка к народникам, подвергалась дознаниям за распространение нелегальной, в том числе народнической, литературы и арестам, была даже в заточении в Петропавловской крепости (1880), находилась под надзором полиции за политическую неблагонадежность. В конце 1891 г. она поселилась с мужем, Владимиром Аркадьевичем Ершовым (1859–1922), в Воронеже, работала эпидемическим врачом в Воронежской губернии (в том числе, как и А.П. Чехов, на холере в 1892 и 1893 гг.) и занималась литературным трудом[5]. С 1903 г. регулярно бывала в Сочи, а в советское время жила преимущественно в Москве, летом же – в Сочи, где и умерла в 1947 г. За ее архивом в Сочи была снаряжена в 1948 г. экспедиция из сотрудников Литературного музея. Сюда он и пришел, во времена директорства Бориса Павловича Козьмина (1883–1958), историка и литературоведа, который знал Дмитриеву, и она не раз отмечала его помощь в работе над воспоминаниями[6]. Инициатором же экспедиции, судя по всему, был Владимир Дмит-

риевич Бонч-Бруевич (1873–1955), создатель и первый директор музея, который с 1945 г. был главным редактором его изданий[7].

В рукописном фонде В.И. Дмитриевой в Государственном Литературном музее (ГЛМ, Москва, Россия), в числе целой серии неопубликованных очерков о русских писателях[8] (опубликован лишь текст о Гаршине[9]), хранится очерк о Тургеневе[10], который представляет собой интереснейшее – и можно сказать программное – свидетельство младшей современницы о писателе и о восприятии его биографии и творчества народнической и демократической средой. Вместе с тем очерк проливает свет на некоторые приметные черты формирования научно-популярных литературных жизнеописаний.

Свои очерки, подготовленные как лекции, Дмитриева читала в Воронежском народном университете и ездила с ними по России[11].

В начале XX века в России развернулось движение за создание народных университетов, и к концу 1907 были зарегистрированы около 15 обществ народных университетов, основу преподавания в которых составляла лекционная деятельность, а слушателями были преимущественно рабочие и служащие с невысоким образовательным уровнем: большинство окончили два-три класса начальной школы, встречались и неграмотные. Для такой аудитории и написан очерк Дмитриевой.

В Воронежском народном университете Дмитриева задумала и осуществила серию литературно-вокально-музыкальных вечеров, посвященных русским и иностранным писателям. Программа вечера строилась так, чтобы, по замыслу Дмитриевой, наиболее полно и ярко выявить перед слушателями и личность писателя, и характер его творчества. В самом начале вечера предполагался краткий биографический очерк, затем – отрывки из произведений самого писателя вперемежку с музыкальными и вокальными номерами[12]. В 1909 г., когда отмечалось (с опозданием на год) 25-летие со дня смерти Тургенева[13], Дмитриевой был написан очерк о нем.

В читательское восприятие Дмитриевой, происходившей из крестьян[14] (ее отец был еще крепостным) и принадлежавшей совершенно иной среде, нежели Тургенев, жизнь, творчество и репутация писателя вошли уже состоявшимися и отчасти мифологизированными, что и отражает биографический очерк, переводящий факты и обстоятельства жизни писателя, его творчество и их оценку в систему культурных кодов той аудитории, для которой пред-

назначался, понятных ей, а самому автору текста интересных и представляющихся актуальными.

Полностью текст очерка В.И. Дмитриевой о Тургеневе, с подробнейшими комментариями, будет опубликован в Тургеневском сборнике Пушкинского Дома. Здесь дается его обзор.

В очерке о Тургеневе (как, впрочем, и в других) Дмитриева с самого начала, набрасывая общую картину художественного мира Тургенева, выделяет образы, превратившиеся в словесные формулы и обросшие множеством значений: «Иван Сергеевич Тургенев!.. Какое славное, какое знакомое имя, и ни с одним из громких литературных имен не связано стольких самых задушевных воспоминаний, как с именем Тургенева. Когда вы его произносите, перед вами возникает целый ряд смутно-красивых образов, целая галерея картин русской природы, – то грустно-задумчивых, то озаренных бледным северным солнцем. Мечтательные девушки, ожидающие своего героя, красивая фигура русского Гамлета, русского «лишнего человека» с его тоской по идеале, с его благородными порывами, бесплодно угасшими в мертвой пустыне, русский мужик с загадочным лицом египетского сфинкса, сверкающие дали беспредельной русской равнины, молочный туман лугов и полей, одинокий крик коростеля в овраге, синий дымок костра на берегу реки, тенистые аллеи вековых лип – вся эта поэзия стародворянского быта, стародворянского гнезда, под внешней красивостью которого скрывались самые глубокие драмы, самые жестокие страдания искалеченной и оскорбленной человеческой души» (Л. 1).

Пользуясь опубликованными к тому времени источниками (множеством статей и воспоминаниями В. Житовой, Н. Островской, П. Анненкова, А. Панаевой, А. Фета, Д. Григоровича, А. Кони. М. Ковалевского, Е. Апрелевой, П. Боборыкина, П. Лаврова, П. Кропоткина и др.), Дмитриева соединяет в небольшом по объему очерке краткий биографический экскурс, обзор и краткий анализ творчества, литературный портрет. Все вместе создает цельный образ писателя, запечатлевающий не только его писательскую сущность, но и наружность, нравственный и психологический облик. В этом синтезе биографии, анализа творчества, литературного портрета, описания отличительных черт эпохи и состоит главное достоинство текста Дмитриевой. Не менее ценно и другое: лаконизм, краткая и исчерпывающая характеристика героев Тургенева и его самого, отбор и оценка фактов его жизни и событий отображенного времени, глубина

проникновения в суть творчества Тургенева, а также взвешенность суждений, отсутствие категоричности и пристрастности в оценках.

В биографии Тургенева Дмитриева акцентирует главные вехи (оставшиеся таковыми до сего времени), необходимые для понимания его творчества: влияние детских впечатлений (картины крепостного права) на создание «Записок охотника», увлечение гегелевской философией, жизнь вдали от родины по политическим мотивам и личным соображениям, из-за любви к Полине Виардо, ссоры, вызванные, по мнению деятельной Дмитриевой, «врожденной вялостью натуры», с Л. Толстым, Герценом, расхождения с кружком Некрасова и Добролюбова, разрыв с журналом «Современник».

Психологический тип Тургенева Дмитриева приравнивает к типу Гамлета, противопоставляя ему Дон-Кихота (Белинского) и дает краткое и точное резюме анализа этих типов в лекции самого Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» (1860). Сквозь призму предложенной Тургеневым оценки Дмитриева рассматривает и его собственный характер, подчеркивая духовную связь между ним и его героями – «лишними людьми». В то же время уделяя не меньшее внимание близким ей по духу «новым людям», она умеет соблюсти мудрое равновесие и отдает должное тем и другим. И вот уже ставшие штампом понятия «лишние люди», «гамлеты и донкихоты», которые так раздражают многих со школьных лет, но без которых, однако, невозможно обойтись при анализе творчества Тургенева, словно насыщаются жизнью, к ним возвращается первоначальная свежесть.

Все эти моменты, отмеченные Дмитриевой в биографии и творчестве Тургенева, возможно, современному исследователю и покажутся банальными, но очерк позволяет констатировать, что в 1909 г. они уже не просто бытовали и были частью вполне мифологизированной биографии Тургенева, а стали достоянием популярной – просветительской и предназначенной для самой широкой аудитории – разновидности этой биографии. Напомним, что Дмитриева ездила со своими лекциями по Воронежской губернии, которая в ту пору охватывала огромную территорию: в нее входили 12 уездов, среди них – части нынешних Липецкой, Курской, Белгородской и бывшей Харьковской областей.

И для широкого читателя, и для профессионалов-филологов статья Дмитриевой имеет значение как документ эпохи, особенно-

стью которого является народническая направленность в оценке литературных и общественных тенденций.

Вместе с тем тон Дмитриевой спокоен, корректен, уважителен даже в тех местах, где она опирается на явно идеологизированные оценки своих старших единомышленников-народников и солидаризируется с ними.

Соглашаясь, что Тургенев в пору создания романа «Новь» «уже настолько оторвался от русской действительности и так далеко стоял от представителей движения в народ, что типы русских революционеров вышли у него бледными и притом в самом одностороннем освещении» (Л. 21), она признаёт, что «даже при всех перечисленных неблагоприятных условиях, ему удалось подметить кое-какие характерные черты того типа, который в литературе и истории получил название “семидесятника”» (Л. 21). Черты этого типа, обнаруживаемые у Тургенева, по мнению Дмитриевой, следующие: «…Несмотря на некоторые смешные стороны, которыми Тургенев наделил своих героев, они точно так же, как Дон-Кихот, вызывают не насмешку, а уважение. И читая “Новь”, вы чувствуете, что Тургенев хотя и относится к ним с оттенком добродушной иронии, но и сам их уважает, и суровая Марианна, смешная и некрасивая Машурина, ограниченный фанатик [Маркелов][15], вызывают в нём чувство, похожее на восхищение перед их цельностью, перед их нравственной силой» (Л. 21–22).

Именно тоном очерк Дмитриевой отличается от ироничных и полемических оценок Тургенева радикальной революционно-демократической и народнической критикой и таких ее представителей, как Н.К. Михайловский и П.Н. Ткачёв[16], например.

Особое место в очерке занимает описание похорон писателя (не стоит забывать, что текст написан к 25-летию со дня смерти Тургенева). Это прямое и живое свидетельство человека, присутствовавшего на них, видевшего все своими глазами, а потому – свидетельство особо ценное, хотя и не уникальное среди других, сохранившихся. Именно благодаря собственному впечатлению автора у читателя и возникает чувство сопричастности к описываемому событию, а сам очерк переходит в этом месте в разряд мемуарных сообщений.

Несколькими словами Дмитриева сумела обобщить необходимые сведения (маршрут депутации, в которую она входила, огромное количество народа, обилие полицейских и жандармов) и передать атмосферу, светлую и возвышенную, отметив «ясный, солнечный день,

какие редко бывают в Петербурге», появление «вдали в солнечных лучах, траурной колесницы», тихо колыхавшейся белыми перьями, за которой «зеленел целый лес венков», точно пронесшийся над толпой ветер, обнажившиеся головы… «Полная тишина и молчание, только легкий шорох снимаемых шапок, да глухое шарканье тысяч ног по камням мостовой…» (Л. 23–25).

Работа Дмитриевой, по-своему синтезируя и переосмысляя лучшее, что было написано как младшими современниками Тургенева, так и его сверстниками, в том числе «людьми 1840-х годов», отмечена и художественным даром, и талантом критика, публициста и мемуариста. Это добротная оригинальная статья, благодаря художественному видению автора, отсутствию крайностей и безапелляционности в оценках, доныне сохраняющая свое значение как концентрированное выражение мнений целой эпохи.

Таким образом, очерк Дмитриевой в свете темы конференции – «Творчество И.С. Тургенева в современном мире: тургеневские мифологемы и коды» – нам кажется важен следующим:

– он дает определенный набор – «меню» – тургеневских кодов, утвердившихся к моменту создания очерка: «тургеневские девушки», «дворянское гнездо», «русские гамлеты и дон-кихоты», «лишние люди», «новые люди» и др., которые и поныне составляют ядро тургеневской мифологии;

– из всего многообразия бытовавших в критике мнений и суждений (а они были весьма разноречивы) Дмитриева выбрала именно то, что сохранило своё значение до сего времени, то есть наиболее бесспорное и с нашей точки зрения. Это свидетельствует, в первую очередь, о художественной интуиции Дмитриевой, но еще и о том, насколько прочно выбранные писательницей мнения и суждения укоренились к моменту создания очерка в литературе о Тургеневе, превратившись в коды;

– очерк, безусловно, несет на себе печать народнической идеологии в трактовке и тургеневской мифологемы, и кодов, что придает ему не только колорит времени и ценность исторического документа, но и позволяет говорить об эволюции и трансформации идеологем в оценках творческой и житейской биографии Тургенева критиками разных направлений (дворянская, революционно-демократическая, народническая, пролетарская), то есть о народничестве как социокультурном факторе в утверждении и трансляции тургеневской мифологемы;

– наконец, знакомство с биографией Дмитриевой и история создания ее очерка-лекции дают представление о механизмах внедрения, о формах и жанрах, участвовавших в трансляции тургеневских кодов и содействовавших их утверждению в демократической среде. Среди таких механизмов следует назвать народный университет как институцию, этому способствующую, а среди форм м жанров – научно-популярные очерк и лекцию, а также филармоническую программу, использованные Дмитриевой в ее работе с аудиторией.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. подробнее: Неизвестный биографический очерк-лекция В.И. Дмитриевой о Тургеневе: писатель в зеркале «характеристических деталей» / Вступительная статья Т.В. Соколовой; подготовка текста и комментарии Г.Л. Медынцевой, Т.В. Соколовой // И.С. Тургенев. Новые материалы и исследования. Вып. 4. М.; СПб.: Альянс-Археo, 2016. С. 784–809.

2. Скабичевский А.М. Истории новейшей литературы 1848–1903 гг. СПб.: Тип. Товарищества «Общественная польза», 1903. С. 400–401.

3. См.: Дмитриева В.И. Так было (Путь моей жизни) / Научн. ред. Ласунский О.Г. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2015.

4. См. подробнее: Ненарушаемая связь. К истории романа И.А. Гончарова «Обрыв». Воспоминания о Е.П. Майковой. Письма / Сост., подгот. текстов, примеч. и коммент., подбор илл. Т.В. Соколовой. М.: Совпадение, 2009.

5. См.: Дмитриева В.И. Автобиографический очерк // Сборник на помощь учащимся женщинам. М.: Типолитография Товарищества И.Н. Кушнерев и К°, 1901. С. 191–193.

6. Дмитриева В.И. Екатерина Павловна Майкова (Вера из романа «Обрыв» И.А. Гончарова) // Ненарушаемая связь. К истории романа И.А. Гончарова «Обрыв». Воспоминания о Е.П. Майковой. Письма. М.: Совпадение, 2009. С. 49, 83.

7. См. выписку из приказа № 159 по Государственному Литературному музею от 19 декабря 1945 г. ГЛМ. Ф. 287. Оп. 1. Д. 91.

8. В описи архива В.И. Дмитриевой в ГЛМ (Ф. 11. Оп. 1) значатся не публиковавшиеся очерки о Л. Андрееве (Д. 124, 125), К. Бальмонте (Д. 127), о Н. В. Гоголе (Д. 130), В.Г. Короленко (Д. 134), Д.Н. Мамине-Сибиряке (Д. 140), Н.А. Некрасове (Д. 141, 142), И.С. Никитине (Д. 143), Э. Ожешко (Д. 144), М.Е. Салтыкове-Щедрине (Д. 146), Л.Н. Толстом (Д. 147), Ф. Шиллере (Д. 151).

9. Дмитриева В.И. [Лекция о Вс. М. Гаршине. 1908] // Ненарушаемая связь. К истории романа И.А. Гончарова «Обрыв». Воспоминания о Е.П. Майковой. Письма. М.: Совпадение, 2009. С. 128–144.

10. ГЛМ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 148.

11. Дмитриева В.И. Екатерина Павловна Майкова (Вера из романа «Обрыв» И.А. Гончарова) // Ненарушаемая связь. К истории романа И.А. Гончарова «Обрыв». Воспоминания о Е.П. Майковой. Письма. М.: Совпадение, 2009. С. 81.

12. Дмитриева В.И. Так было. (Путь моей жизни.) Часть вторая. Л.: ОГИЗ; Молодая гвардия, 1931, С. 115. Верстка с авторской правкой. ГЛМ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 176.

13. См. подробнее: Каталог выставки в память И.С. Тургенева в Императорской Академии наук. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1909.

14. См.: Дмитриева В.И. Автобиографический очерк // Сборник на помощь учащимся женщинам. М.: Типолитография Товарищества И.Н. Кушнерев и К°, 1901. С. 191–193.

15. В рукописи ошибочно: Маркелов.

16. См.: Михайловский Н.К. Записки профана. «Новь». Роман в двух частях Ив. С. Тургенева… // Отечественные Записки. 1877. № 2. Отд. «Современное обозрение». С. 312–326; Ткачёв П.Н. Уравновешенные души. (Новь. Роман в двух частях. Сочинение И. Тургенева) // Ткачев П.Н. Избр. соч. на социально-политические темы: В 6 т. Т. 4. М.: Общество политкаторжан, 1933. С. 87–155.

Сведения об авторах

Медынцева Генриетта Львовна – научный сотрудник Государственного Литературного музея. Автор ряда экспозиционных проектов музея по литературе XIX века, а также публикаций по истории русской литературы и культуры XIX века, статей о выставках, обзоров коллекций ГЛМ, публикаций о материалах из собрания ГЛМ.

Medyntseva, Genriyetta l'vovna – researcher in the State Literary Museum (Moscow, Russia), author of several publications and exhibition projects on the history of Russian literature and culture of the 19th century, articles on exhibitions, reviews of the State Literary Museum collection, articles on the material in the State Literary Museum's collection

Соколова Татьяна Виленовна – филолог, автор экспозиционных проектов и публикаций по истории русской литературы и культуры, преимущественно XIX века, в том числе автор-составитель книги «Ненарушаемая связь. К истории романа И.А. Гончарова “Обрыв”. Научный редактор Изд. дома НИУ ВШЭ (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»).

Sokolova, Tatyana Vilenovna – specialist in literature, author of exhibition projects and publications on the history of Russian literature and culture, primarily of the 19th century; 1978–2003 – researcher in the State Literary Museum (Moscow, Russia); currently content editor in the Publishing House of the National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia.

Г.Л. Медынцева
Москва (Россия)
Государственный литературный музей

«СРЕДИ ЛЮДЕЙ МНЕ БЛИЗКИХ И ЧУЖИХ… ». К 195-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И.С. ТУРГЕНЕВА. ПО СЛЕДАМ ЮБИЛЕЙНОЙ ВЫСТАВКИ ТУРГЕНЕВА В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ А.С. ПУШКИНА

"AMONG PEOPLE, CLOSE AND ALIEN TO ME ...". TO THE 195th ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF I.S. TURGENEV. IN THE FOOTSTEPS OF THE ANNIVERSARY EXHIBITION OF TURGENEV IN THE A.S. PUSHKIN STATE MUSEUM

И что же так не везёт Тургеневу и нам вместе с ним? Как же изменчива и прихотлива его судьба! При жизни он кажется таким благополучным, несмотря на внутренний драматизм, прославленным и признанным современниками, русскими и европейцами; потом интерес к нему вытесняется всепоглощающей страстной увлечённостью его вечным соперником и ненавистником Достоевским как раз со стороны тех, чью эстетику он в зародыше носил в себе – поэтов и писателей Серебряного века, т. е. его наследников; в советское время его вновь любят и славят; теперь – снова охлаждение и обвинение в старомодности и кого же? – кто в своей эстетике намного опережал время. Но у него всегда сохраняется узкий круг верных ему поклонников, и эта верность пересиливает общее равнодушие и не позволяет забыть его.

Похоже, невезение – неизменный спутник Тургенева. Он пассивен, за него постоянно приходится бороться. Москва упорно не хочет признавать за ним прав на жительство: снесена Библиотека-читальня им. Тургенева, Музей Тургенева был открыт (и то как филиал музея Пушкина) после многолетней борьбы за него сначала энтузиастов – членов Тургеневского общества, потом возрождён-

ной Тургеневкой, в Москве до сих пор нет памятника писателю (в отличие от Петербурга). Тургеневские выставки также сопровождаются приключениями. То из барского особняка – мезонина уютного Аксаковского дома задуманную выставку перемещают в совсем неподходящее для Тургенева место – Высоко-Петровский монастырь; то деньги на оформление другой его выставки дают в последний момент, и монтаж заканчивается в день вернисажа, когда гости нетерпеливо ждут за закрытыми дверями. И вот очередной юбилей приносит новые неожиданности и огорчения.

В сентябре 2012 мне было сделано лестное предложение – принять участие в выработке концепции юбилейной выставки Тургенева к 195-летию со дня рождения и 130-летию со дня смерти.

Работали мы втроём: Елена Полянская (заведующая музеем Тургенева, филиалом ГМП), Елена Огнянова-Грибкова (зав сектором по науке в музее Тургенева) и я, давно знакомая с обеими, а с Е. Огняновой – давняя подруга.

Между нами сразу возникло удивительное, редкое взаимопонимание. Обычно создание экспозиции сопровождается ожесточёнными спорами.

Эта выставка задумывалась не просто как очередная юбилейная экспозиция, но как преддверие и подготовка 200-летнего юбилея писателя. На юбилейной выставке к 200-летию творчество и судьба Тургенева, вне всякого сомнения, должна рассматриваться в общеевропейском культурном контексте, во всех внутренних и биографических связях. Эта тема уже затрагивалась на последних юбилейных выставках ГЛМ: к 175-летию – «Посол от русской интеллигенции» (1993) и 190-летию – «Русский скиталец» (2008), но лишь конспективно, настолько, насколько позволяла коллекция.

При создании всех тургеневских выставок вводит в соблазн его биография, полная лиц и событий, и поэтический мир Тургенева отодвигается на задний план или даётся между прочим.

Учитывая всё это, мы сочли целесообразным развернуть перед зрителями – читателями Тургенева картину его художественного мира во всей её самодовлеющей ценности, чтобы подготовить их к восприятию столь глобальной темы, как место писателя в мировой культуре.

Кроме того, хотелось отметить и вхождение Тургенева в пушкинское пространство, в прямом и переносном смысле. Символич-

но, что именно благодаря Пушкину Тургенев обрёл собственный дом и таким образом не просто сбылась его мечта после смерти покоиться у ног своего кумира и «идола», но тот удостоил его чести сделать своим спутником и соседом. Ещё важнее внутренние переклички с Пушкиным в тургеневском творчестве, которые можно было бы лейтмотивом провести через всю выставку.

Название было заимствовано у М. Гершензона: *«Мечта и мысль Тургенева».* Эпиграфом выбраны пушкинские строки: *«Воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток».*

Первоначальная задача выставки – показать в зрительных образах основные темы и мотивы творчества и биографии Тургенева сквозь призму и по образцу «Стихотворений в прозе», являющихся итогом творчества и поэтической исповедью писателя.

Обращению к ним способствовало само экспозиционное пространство, представляющее собрание отдельных ниш, что легко соотносится с собранием стихотворений в прозе. Побуждает к этому и слово автора *«К читателю»*, предлагающее читать их не подряд, а «враздробь», что даёт право расположить их по собственному усмотрению, согласно законам зрительного восприятия.

Каждое из отобранных «Стихотворений в прозе», являющихся концентрацией всего творчества Тургенева, могло бы служить эпиграфом или завязкой к определённой теме. Все они выстраиваются в стройную цепь, в которой каждое следующее звено нанизано на предыдущее.

Стихотворения были сгруппированы нами вокруг нескольких мотивов:

Родина, Природа, Любовь, Писатель и критик, Молодость и старость, Враг и друг, Христос, Призраки, Болезнь и смерть. Эти темы пронизывают всё творчество Тургенева и позволяют представить их в прижизненных изданиях его произведений и в иллюстрациях к ним, в портретах конкретных лиц, пейзажах, усадьбах, видах городов и типологическом материале (портреты неизвестных, жанровые сцены и пр. и пр.), с непременным введением нескольких интерьеров – основного места действия тургеневских произведений.

Выставка выстраивалась как разворачивающееся воспоминание, начинаясь, в качестве пролога, с портрета старого Тургенева работы современного орловского художника, названного им «Во дни сомнений» – начало стихотворения «Русский язык», – и текста авторского обращения «К читателю», предваряющего «Стихотворения в прозе»:

Добрый мой читатель, не пробегай этих стихотворений сподряд: тебе, вероятно, скучно станет – и книга вывалится у тебя из рук. Но читай их враздробь: сегодня одно, завтра другое, – и которое-нибудь из них, может быть, заронит тебе что-нибудь в душу.

Тургеневским текстам на выставке отводилась особая смысловая и организующая роль; они выделялись среди остальных текстов – аннотаций и других цитат, пояснительных или информативных. Строки из «Стихотворений в прозе» служили путеводными маяками по всей выставке.

Первый зал включал две самые обширные темы: Родина и «Писатель и критик». Открывает «Стихотворения в прозе» «Деревня», задающая первой же фразой тему родины: *«… на тысячу вёрст кругом Россия – родной край».* Эта же тема начинала выставку, являясь её завязкой.

Родина в творчестве Тургенева – понятие широкое, включающее географическое и культурное пространство России, её историю, общественный уклад, национальный характер («русская специфика»), место рождения и формирования личности, родовые корни, русский пейзаж.

Родиной самого Тургенева можно считать не только Орёл и Спасское, но и в значительной степени Москву – символ России и символ дома, с которой писатель связан кровными узами, где в Донском монастыре сохранились могилы деда – Н.А. Тургенева, матери и многих родственников.

«Записки охотника», включённые в тему родины, служили органичным переходом к следующему разделу «Писатель и критик». В центре раздела – фигура учителя и друга Тургенева – Белинского, образ которого формирует всю тему, объединяя литературу и критику, а также дружеский кружок «Современника».

Эти разделы предполагалось разместить в 5 нишах с введением фрагментов интерьеров: комнаты Варвары Петровны, каморки Герасима, крестьянской избы, писательского кабинета.

Центральный, кульминационный зал посвящался трём «вечным», основополагающим темам Тургенева: любви, природы и искусства.

Левая половина экспозиции включала 5 разделов: 1. «Порог»; 2. Молодость и старость; 3. «Враг и друг». «Последнее свидание» 4. Античность – Христианство. («Нимфы» – «Христос») 5. «Призраки».

Первый раздел являлся бы естественным продолжением темы центрального зала, т.к. стихотворение в прозе «Порог» посвящено женскому самопожертвованию, как и стихотворение «Памяти Вревской», романы «Накануне» и «Новь».

Молодость и старость – лейтмотив не только «Стихотворений в прозе», но и всего творчества Тургенева. В романах он звучит как смена поколений. Потому в центре раздела был роман «Отцы и дети», в котором эта тема на первом плане.

Тема смерти продолжается в стихотворениях в прозе «Враг и друг» и «Последнее свидание» (посещение умирающего Некрасова), где идёт речь о примирении бывших друзей-врагов перед лицом смерти. Этот раздел отводился сложным взаимоотношениям Тургенева с русскими писателями, разрывам и примирениям.

Он служил естественным переходом к теме «Христос» («Монах», «Молитва», «Милостыня», «Ты заплакал…», «Живые мощи»), которая давалась в сопоставлении с темой античности («Нимфы»). Здесь предполагалось представить античные и библейские сюжеты в искусстве, виды античных и христианских храмов, иконы.

Последний раздел «Призраки», знаменующий победу над смертью, объединял таинственные повести, «Клару Милич», «Песнь торжествующей любви».

В эпилоге – прямое обращение Тургенева к Пушкину в стихотворении, озаглавленном пушкинским стихом «Услышишь суд глупца…»: «Ты всегда говорил правду, великий наш певец; ты сказал её и на этот раз». Пушкинскими торжествами и текстом стихотворения в прозе «Русский язык» заканчивалась выставка.

Специально для художника были сформулированы основные принципы подачи материала.

В соответствии с главной задачей выставки – воссоздать образный мир Тургенева, предлагалось сделать акцент на передаче эстетики писателя. Напомним в схематичной форме особенности поэтики Тургенева, поддающиеся зрительному воплощению: ясность, простота и чёткость мысли, лаконизм, стройность композиции, внутренняя структурированность произведения; конкретность и пластичность описаний в сочетании с лёгкостью и воздушностью, будь то внешность персонажей, бытовые сцены, пейзаж, одним словом, зримость изображаемого. Перед читателем одна картина и сцена сменяется другой, мобилизуя все органы чувств: они насыщены цветом, точнее его оттенками, движением и звуком. Если переводить это на язык

изобразительного искусства, тургеневские образы и картины бывают и живописными, и акварельными, и графическими. Писатель использует всю палитру изобразительных средств. Главное же – особая *«воздушная атмосфера, окутывающая повествование»* (В. Домогацкий), состоящая, говоря словами Салтыкова-Щедрина, из *«прозрачных, будто из воздуха сотканных образов»*.

Тургеневские эстетические принципы легли и в основу концепции выставки. В композиции использовано построение и повестей, и романов. Многие повести начинаются с конца – с воспоминаний героя, как например, «Ася» и «Вешние воды». Начало выставки – воспоминания Тургенева, а московская тема уподоблена предыстории, с которой начинается большинство романов Тургенева. Кульминация – любовная тема (как и во всех произведениях Тургенева), соединяющая две половины его жизни; развязка – крах надежд и иллюзий перед лицом смерти и утверждение жизни после смерти; эпилог – возвращение к началу, к истокам, к Пушкину – темам родины и творчества, воплощённым в стихотворениях в прозе «Русский язык» и «Услышишь суд глупца…»

У Тургенева чётко обозначено пространство, место действия, вне которого немыслимо представление о его творчестве: гостиная или салон, усадьба, природа – русский, реже немецкий и итальянский пейзаж. Это сцена жизни и самого Тургенева. Отсюда особая роль, наряду с прямым – биографическим и документальным – материалом, усадебных видов, интерьеров барских домов, особенно гостиных и салонов, и портретов населяющих их персонажей – типологических образов и реальных лиц, выступающих в двойной роли – как прототипы и в своём личном качестве (близкие знакомые, друзья или антагонисты писателя).

Неотъемлемый элемент эстетики Тургенева – «пейзажный аккомпанемент», сопровождающий главные события.

Если творчеству Тургенева 1840–1850-х можно найти аналоги в современном ему русском искусстве, то поздние его произведения сопоставимы с искусством рубежа веков. Тургеневым как бы предугадана эстетика «Мира искусства». Картина «Призраки» В. Борисова-Мусатова, как ничто другое, передаёт тургеневскую атмосферу. Художнику выставки предлагалось использовать её увеличенное воспроизведение, как и других картин художника.

Предполагалось непременное введение музыки в художественное пространство выставки и звуковое сопровождение (романсы П. Виардо; звуки леса, пение птиц и т.п.).

К великому сожалению, концепция выставки, по не зависящим от её авторов обстоятельствам, претерпела существенные изменения, и мы были вынуждены действовать в рамках традиционной, многажды варьировавшейся темы «Тургенев и его окружение».

Однако предложенное Е. Полянской название – первая строка тургеневского стихотворения «Толпа» «Среди людей мне близких и чужих», определившая содержание выставки, дало возможность избежать сползания к набившим оскомину «жизни и творчеству». Удалось также сохранить элементы, даже целые фрагменты первоначального замысла.

Основа биографии Тургенева и источник творчества – постоянное общение с литературными друзьями и недругами, родственниками и знакомыми, приятелями и случайными спутниками. Этому соответствует и обилие действующих лиц в его произведениях, где герои всегда имеют реальных прототипов. Тургенев везде – в России и за границей – становился центром культурной жизни, литературной, художественной и музыкальной. И воскрешая круг общения Тургенева, мы реконструируем целую культурную эпоху, а не просто его житейскую и творческую биографию.

Ключом к выставке могло бы послужить признание Тургенева «вся моя биография – в моих сочинениях», ставшее основой концепции и обусловившее главную задачу: показать взаимоотношения Тургенева с современниками, русскими и иностранными, через его творчество, сгруппировав действующих лиц вокруг романов и наиболее значимых повестей. То есть мы сделали творчество путеводителем по биографии, а не наоборот. Через повести «Первая любовь» и «Муму», начинающие выставку, показаны родители Тургенева; через роман «Рудин» – «замечательное десятилетие», или люди сороковых годов; через «Отцов и детей» – раскол в «Современнике»; через романы «Дворянское гнездо», «Накануне» и повести «о трагическом значении любви» – образы Полины Виардо и других женщин, к которым Тургенев питал любовные или дружеские чувства; через «Записки охотника» – круг друзей-охотников: С.Т. Аксакова, Л. Толстого, А. Фета; через роман «Дым» – взаимоотношения с Достоевским, Гончаровым, Тютчевым, К. Случевским, П. Жуковским.

Специфика и значение выставки – её масштаб: это вторая (если не считать юбилейной выставки 1909 года), после выставки Ли-

тературного музея 1968-го, совместная, межмузейная экспозиция. Она объединила материалы из 18 ведущих хранилищ России. Достаточно привести несколько примеров: Третьяковка не пожалела предоставить на выставку портреты Тургенева кисти Репина и Похитонова, «Московский дворик» Поленова (подаренный ему художником вариант «Московского дворик» висел у Тургенева в кабинете); Музей Л. Толстого – портреты Толстого и Тургенева работы Ге, чётки М.Н. Толстой; Пушкинский Дом – этюды Полонского с видами Спасского-Лутовинова; ГИМ – дагерротипы молодого Тургенева, Полины Виардо, Грановского. Множество экспонатов из других хранений (изображения, рукописи, книги с автографами мемориальные вещи), представляют не меньшую ценность. Несмотря на то, что реликвии и мемории тургеневской коллекции ГЛМ находились на постоянной экспозиции «Немое красноречие вещей» в Нарышкинских палатах, Литературный музей смог дать на выставку много самых разнообразных замечательных материалов: большой карандашный портрет Тургенева работы И. Астафьева (1884), фотографии и графические портреты Тургенева, П. Виардо и лиц из окружения писателя, портреты художников в офортах В. Матэ, виды усадеб и европейских городов, иллюстрации к тургеневским произведениям.

Выставка была развёрнута на огромной площади – трёх обширных залах нижнего этажа, носящих название «Под сводами», с 10 глубокими нишами, в которых размещены основные разделы с введением фрагментов интерьеров.

Центр залов занимали вертикальные витрины-шкафы с книгами, рукописями, фотографиями, дополняющими и комментирующими тематику экспозиции.

Выставку оформлял Александр Конов (художественное решение и дизайн). Размещением и развеской материала руководил художник ГМП Александр Бровин.

Художественное решение (по одному из объяснений Конова) было построено на контрасте между изысканным наполнением – мебелью, предметами быта, туалетами, символизирующими аристократическую, западническую сущность Тургенева, и элементами авангарда в оформлении заполненных мебелью ниш. Выступавшие из ниш деревянные, необработанные рейки, служившие для развески экспонатов, были призваны напомнить о «русской специфике» Тургенева, его связи с Россией. Это, видимо, остатки

оформления первого варианта проекта, предполагавшего создание образа липовой аллеи – удачный и точный символ тургеневского творчества. К сожалению, этот вариант не был принят. Окончательный проект унаследовал от первого жёлто-рыжий фон цвета опавших листьев на огромном коллаже из портретов друзей и знакомых Тургенева, размещённом на торцовой части зала, и подобие обломков веток.

Центральный, кульминационный зал сохранил в неприкосновенности первый вариант концепции. Он объединил темы любви, природы и искусства, собрав посвящённые им произведения разных лет, с романом «Дворянское гнездо» в центре. Все материалы группировались вокруг Полины Виардо, являющейся главной героиней раздела. В этом зале стоял рояль в окружении портретов П. Виардо, на фоне женских силуэтов на стекле. Белые силуэты П. Виардо в роли Нормы (в одноимённой опере Беллини) и Фидес (в опере Мейербера «Пророк») резко выделялись среди остальных чёрных, словно тени, изображений.

Хронологическим ориентиром в тематически скомпонованных сюжетах (как и в первом варианте) служил маршрут путешествий Тургенева в их временной последовательности, которым была отведена левая стена первого и третьего залов. Места пребывания Тургенева, представленные видами городов, памятников культуры и искусства, пейзажами, историческими событиями составляли своеобразную «линию жизни» и не позволяли заблудиться в обилии образов, лиц и фактов, наполнявших ниши противоположной стены.

Завершал выставку второй баннер – коллаж из портретов тех же, что и в первом зале, но уже постаревших лиц.

Проход, ведущий из последнего зала в первый и соединяющий прошлое с настоящим, имитировал станцию метро «Тургеневская». Был ли здесь лукавый умысел или нет, но такой финал наводит отнюдь не на радостные мысли, лишний раз напоминая о снесённой Библиотеке-читальне им. Тургенева и стоящем на этом месте мало замечательном памятнике не Тургеневу, который все принимают за писателя, а другому, хотя и замечательному человеку – выдающемуся изобретателю, инженеру и архитектору В. Шухову. И лишь название безликой станции дано Тургеневу в качестве возмещения ущерба.

Музейщики – самые строгие судьи своих коллег, но в целом многим (хотя и не всем) выставка понравилась. Претензии, конечно, были, и основная касалась соседства портретов советских и современных художников с первоклассными знаменитыми работами мастеров XIX в. Мнения разделились: одним это казалось естественным, других шокировало.

Авторы выставки убеждены в правомерности своего решения по трём причинам. Пафосность советских портретистов воспринимается в наше время уже как история и экзотика, а также позволяет сравнить восприятие личности и творчества Тургенева в разные эпохи.

Из портретов родителей сохранился лишь портрет отца, находящийся в доме Тургенева в Спасском, и предположительный миниатюрный портрет матери, экспонировавшийся в витрине на настоящей выставке. Её внешность известна по воспроизведению с утраченного оригинала. Поэтому современная реконструкция парных портретов родителей представляет несомненный интерес.

Большой портрет красавца-отца орловской художницы Ольги Сорокиной вызвал особенно бурные споры. Однако плох он или хорош (а это часто субъективно), нам он понравился проникновением в образ С.Н. Тургенева, каким он предстаёт на страницах «Первой любви» – покоряющим и обольстительным.

И третья причина. Все современные работы разместились в глубине ниш, что последовательно проведено по всей выставке, хотя мы заранее и не предполагали этого. Они были как бы отделены от остального материала и выполняли двойную функцию: помимо прямой, играли роль задников в театре и заменяли баннеры. Так что те, кому не нравились сами портреты, могли воспринимать только их служебную функцию.

Как всегда, выставка, даже в окончательном варианте, получилась лишь отчасти такой, какой мы её себе воображали. Прежде всего, не доставало задуманного звукового оформления: конечно же, пения (исполнения оперных партий и романсов из репертуара П. Виардо) и звуков природы – «шума лесов и пенья птиц».

Оформление точно соответствовало теме и названию: воссоздан единый мир героев Тургенева и его современников, в виде портретов и иллюстраций, в привычной для них обстановке – интерьерах гостиной, музыкального салона, родительских комнат, пи-

сательском кабинете. Вокруг – внешняя среда: русские и европейские города и пейзажи. Казалось бы, чего же боле?

Выставка получилась слишком строгой и аскетичной, возможно, за счёт расположенных по центру всех трёх залов (на месте предполагавшейся липовой аллеи) раздражающе-тяжеловесных (хотя и стеклянных) шкафов-витрин, придающих пространству сухой и казённый вид, нейтрализующих поэтичность экспонатов.

Остаётся утешаться тем, что при всех внешних трудностях не пострадала главная мысль, что зрители смогли насладиться созерцанием раритетов, которых не увидишь на постоянных экспозициях.

Т.П. Ковина
Москва (Россия),
Московский государственный университет
путей сообщения Императора Николая II

СОЗДАНИЕ ОБРАЗА ЛЕММА СРЕДСТВАМИ ПРЕДИКАЦИИ

Аннотация
В статье рассмотрены единицы предикатной лексики, использованной писателем для характерологического представления образа Лемма, героя романа «Дворянское гнездо». Анализируются прилагательные существительные, фразеологизмы, глагольная лексика в роли предиката, позволяющего автору более точно описать судьбу героя. Предикаты помогают автору в презентации концептуальной нравственно-философской идеи романа и определяет важнейшие признаки идиостиля писателя.
Ключевые слова: идиостиль, предикат, характеризация, персонаж, И.С. Тургенев, детализированный портрет, Лемм, Лаврецкий, образ, противопоставление, интенция, сюжет, предикация.

CREATING AN IMAGE OF LEMM BY MEANS OF PREDICATION

The article describes the predicative units of vocabulary used by the writer for the character of the character representation, the Lemma, the hero of the novel "Dvoryanskoe Gnezdo". Analyzed adjectives, nouns, idioms, verb vocabulary the role of a predicate, allowing the author to more accurately describe the fate of the hero. Predicates help the author present the concept of moral-philosophical ideas of the novel and defines the main characteristics of idiostyle of the writer.
Keywords: idiostyle, predicate, characterization, character of I. S. Turgenev, detailed portrait, Lemmas, Lavretsky, way, opposition, intention, plot, predication.

Создание детализированного портрета – яркая черта идиостиля русского писателя И.С. Тургенева. В данной статье рассмотрены единицы предикатной лексики, использованной писателем для характерологического представления образа одного из героев романа «Дворянское гнездо» Лемма, старого немца-музыканта. Этот персонаж был особенно дорог автору, анализ авторского комментария к портрету Лемма показывает, что в чертах, которыми он наделяет своего героя, отражена главная мысль писателя: не внешняя красо-

та и блеск являются определяющими в оценке человека, а внутреннее благородство и чистота помыслов.

Языковая палитра мастера слова разнообразна, лексический арсенал наполнен словами, с помощью которых эксплицируется авторское отношение к изображаемому, повествуется о событиях, способствующих развитию сюжета романа, дается оценка ситуаций и действий, вырисовывается персонажная зона в целом.

Привлечение определенного предиката связано с детерминирующей задачей дать представление о внешнем виде, то есть рассказать о чертах лица, росте, возрасте, включая отдельные детали, в том числе об одежде, о социальном положении, происхождении, национальности, роде деятельности, о характере, внутреннем мире, особенностях воспитания, убеждениях, воле, особых качествах личности героя и т. д. (аспектах «портрет персонажа», «тип персонажа», важных для идейно-художественного содержания произведения и др.), не декларируя явно своей оценки, что является важной чертой идиостиля писателя[1].

Исследование предикатов, избранных И.С. Тургеневым для создания образа Лемма, важно для понимания роли данного персонажа в романе «Дворянское гнездо» и определяет его место в образной системе тургеневских произведений. Выбор предиката связан с определенной авторской задачей: рассказать о жизни героя. В описание портрета Лемма Тургенев стремился включить детали, помогающие точно передать внутренний мир такого типа людей, взгляды, моральные установки, способности, показать тип человека искусства, в котором гармонично слились талант, глубокие знания, труд и мастерство.

Анализ автографа романа показал, что глава 5, посвященная биографии Лемма, «вырабатывалась с особой тщательностью: многие строки, фразы, слова имеют по нескольку вариантов. Отыскивались наиболее выразительные портретные штрихи, в рассказе о бродячей жизни музыканта отбирались наиболее характерные и вместе с тем трагические подробности»[2].

В начале романа И.С. Тургенев подробно расскажет о герое, мы узнаем все: его жизнь от рождения до последнего часа; его мечты разбогатеть в «великой России, этого золотого дна артистов» (199)[3] и надежды «о возвращении на родину», где «кто знает? – стал бы в ряду великих композиторов». Однако писатель не даст счастливой судьбы своему герою – «жизнь иначе его повела; не

под счастливой звездой он родился» (199) – образ Лемма, пожалуй, один из самых трагичных в системе тургеневских персонажей.

Связь характеристики, рождающейся в романе при описании черт внешности героя, с оценкой его внутреннего состояния в детализированном портрете вполне ощутима, и автор сам на нее указывает в первых сценах появления Лемма, «но за дверью гостиной в передней стоял только что пришедший, уже **старый человек,** которому, судя по выражению его потупленного лица и движениям плечей, романс Паншина, хотя и премиленький, не доставил удовольствия. Подождав немного и смахнув пыль с сапогов толстым носовым платком, человек этот внезапно съежил глаза, угрюмо **сжал губы,** согнул свою, и без того сутулую, спину и медленно вошел в гостиную» (197). СЖАЛ – глагол, который отражает изменения внешнего вида, замыкает личностное пространство героя. СЖАТЬ – 1. сдавить, стиснуть, заставить уменьшиться в объеме, уплотниться; Прижать друг к другу (два или несколько однородных предметов), плотно соединить. *Сжать губы, зубы*.[4] Вторичный смысл фразеологизма СЖАТЬ ГУБЫ указывает на закрытость внутреннего мира человека; фоновый смысл сочетания понятен всем говорящим и читающим на русском языке.

При создании портрета старого учителя музыки, представленного в противопоставлении портрету Паншина, «молодого блестящего чиновника из Петербурга», автор стремился показать человека объективно. Лемм вызывает внутреннюю симпатию у читателя и мысль о существовании душевных противоречий, на которые указывает «косвенный взгляд» на Лизу: «Старик **покраснел до ушей,** бросил **косвенный взгляд** на Лизу и торопливо вышел из комнаты (198). ПОКРАСНЕЛ ДО УШЕЙ – Покраснѣть до ушей (*иноск.*) во всю щеку, – сильно[5]. Употребление устаревшего слова *косвенный* при описании взгляда Лемма указывает на характерологическую особенность персонажа. КОСВЕННЫЙ-1. То же, что косой (устар.) КОСОЙ (перен). Подозрительный, недоверчивый, недружелюбный (о выражении глаз)[6].

В структуре романа автор отводит особое место герою: старый, бедный музыкант предстанет после рассказа о молодом, богатом, успешном Паншине (эта очередность не случайна). В романе Лемм является антиподом Паншина и, несомненно, со встречи этих двух героев начнет разворачиваться романный конфликт. Единицы предикатной лексики помогают в реализации авторской интенции.

О Паншине автор расскажет в главе 4: блестящий, делающий карьеру, энергичный молодой человек, но дилетант во всем, который «мило пел, бойко рисовал, писал стихи, весьма недурно играл на сцене» (196); «Паншин был действительно очень ловок, очень даровит» (196). Как указывает автор, к двадцати восьми годам Паншин «чин имел весьма изрядный», «шел вперед смело и весело», «жизнь его текла как по маслу» (196).

И совсем другая тональность в представлении Лемма (глава 5), который не сделал карьеры в России, старый, больной, но профессиональный музыкант, «поклонник Баха и Генделя[7], знаток своего дела, одаренный живым воображением и смелостью мысли», «пытал свое счастье», «сносил многое», «узнал нищету», «бился как рыба об лед» (199). Фразеологизмы «как по маслу» (О Паншине) и «бился как рыба об лед» (О Лемме) помогают автору более точно выразить абсолютную противоположность судеб. См.: КАК ПО МАСЛУ – Без помех, без затруднений и осложнений. БИЛСЯ КАК РЫБА ОБ ЛЕД – Тщетно, безрезультатно прилагать усилия, чтобы выйти из бедственного положения[8].

Важную роль в повествовании о жизни Лемма играют глагольные предикаты, с помощью которых автор разворачивает линию судьбы героя. Глагол исполняет роль структурно-смыслового компонента, ему в строе предложения принадлежит особая роль, глагольной группой мотивировано продвижение сюжета романа, обусловлена динамика развития конкретного образа[9].

С помощью цепочки глагольных предикатов, использованных автором при работе над образом Лемма, передается представление о жалкой судьбе немца-музыканта. Лемм в пять лет играл на трех инструментах, этим штрихом И.С. Тургенев указывает на исключительную одаренность своего героя, но переселение в Россию задержало развитие его таланта, «по пятому году **упражнялся** на трех различных инструментах, восьми лет он **осиротел**, с десяти **начал зарабатывать** себе кусок хлеба, вел бродячую жизнь (198). На двадцать восьмом году **переселился** он в Россию, **не хотел вернуться** домой нищим из России, **застрял** он в городе **и остался** в нем навсегда, давно ничего **не сочинял**» (199). Однако в миг творческого вдохновения Лемм предстает совсем другим, изменившимся, не жалким стариком, а великим музыкантом: могучая сила искусства преображает его, делает его движения «величественными»: «Старик, ни слова не говоря, величественным движением руки кинул из

окна ключ от двери на улицу». (274); «повелительно указал ему на стул» (274).

Выбор предиката при создании образа Лемма указывает на тесную связь между характером изображаемого героя и средствами, благодаря которым создается этот характер. В момент исполнения своей «страстной мелодии», пылающей любовью, у Лемма «орлиный взгляд», повелительные жесты: «Старик бросил на него орлиный взгляд» (275); «глядел строго», «лицо преобразилось». С помощью предиката *сделал,* И.С. Тургенев подчеркнет мощь таланта своего романного героя – Лемм создает музыку «торжествующей любви»: «Это я **сделал**, ибо я великий музыкант» (275). СДЕЛАТЬ – делать – Создавать, производить (какое-н. произведение литературы, искусства; арго писателей и художников) (ТСУ).

Однако этот волнующий музыкальный эпизод И.С. Тургенев завершает слезами Лемма, «сперва улыбнулся немного, потом заплакал, слабо всхлипывая, как дитя» (275). Почему величественную музыку завершает автор слезами исполнителя, которого хочется успокоить и пожалеть как ребенка? Словно пламя свечи вспыхнет и навсегда гаснет этот луч великого вдохновения: «музыки после него **не осталось**». Глаголом *не осталось* автор поставит точку на судьбе своего героя, чем усилит трагизм повествования.

Изображая Лемма как человека чистой души, И.С. Тургенев именно ему даст право обнажать нравственную сущность героев романа. В словах Лемма будет отражена скрытая тургеневская оценка персонажам романа: Лиза – «прекрасна», Паншин – «не прекрасен», зауряден. «**Она** (Лиза) может любить одно **прекрасное**, а **он** (Паншин) **не прекрасен**, то есть душа его не прекрасна (243). ПРЕКРАСНЫЙ – **1.** Очень красивый, отличающийся необыкновенной красотой; 2. *в знач. сущ.* ПРЕКРАСНОЕ – то, что соответствует идеалу художественной красоты, воплощает красоту (книжн. филос.) (ТСУ).

В сцене разговора Лаврецкого и Лемма о Лизе, автор покажет глубину душевных переживаний и трагизм положения Лемма. У Лемма нет друзей, ему не с кем поговорить «по душам», в лице Лаврецкого он почувствует собеседника и откроется ему, заговорив о самом сокровенном, «…все обаяния дороги, весны, ночи спустились в душу бедного немца, и он сам первый заговорил с Лаврецким» (241).

У Лемма есть своя тайна: «Он стал говорить о музыке, о Лизе, потом опять о музыке. Он как будто медленнее произносил слова,

когда говорил о Лизе» (241). Несомненно, Лемм влюблен в свою ученицу, он чувствует чистоту и красоту ее души, сердце бедного музыканта хранит надежду любви. Однажды Лемм сочинил для Лизы кантату, заглавный лист которой даже разрисовал, слова «Только праведные правы» и «Елизавете Калитиной» были окружены лучами» (200). Лемм стыдится своего чувства, понимая, что в его положении симпатии к Лизе могут быть нелепы и смешны: «Эта кантата и я – мы оба старые дураки; мне немножно стыдно…» (203). И все же в минуты, когда Лемм думает о Лизе, «лицо его казалось бледнее и моложе»; он мечтает сочинить что-нибудь высокое. «Звезды, чистые звезды, любовь», – шептал старик (242). Старый, несчастный немец, без отечества, без друзей, на «краешке гнезда» Калитиных.

В авторской презентации Лемма в роли предикатов используются прилагательные, способные давать качественную характеристику персонажу произведения: *старый* человек, *бедный* немец, *больной,* до времени *одряхлевший*, *полуразрушенное* существо и др. Портрет героя вызывает чувство жалости у читателя. СТАРЫЙ – 1. Достигший старости; противоп. молодой. БЕДНЫЙ – 1. Обладающий очень скудным достатком, неимущий. 5. Несчастный, возбуждающий жалость, сострадание. БОЛЬНОЙ – 1. Страдающий какой-н. болезнью, нездоровый; пораженный болезнью. ДРЯХЛЫЙ – Слабый, немощный от старости. РАЗРУШИТЬ – 2. Разорить, привести в полное расстройство; уничтожить (ТСУ).

Имена существительные в роли предикатов, использованных при характеристике Лемма, эксплицируют оценочно-характеризующее значение предиката, когда демонстрируется самооценка героя, «я не поэт» (242), «и не музыкант» (243), «я не безумец» (244). Характеризующий предикат, представленный именем существительным, является важным в художественном тексте, воздействует на эмоции читателя, передает характеристику с большой степенью прямоты, с резкостью, в случае использования стилистически окрашенных единиц, *не безумец* – это определяет человека, лишенного практической сметки в творчестве, без полета. БЕЗУМЕЦ – 1. Безрассудный человек (ТСУ).

Следуя избранному для себя принципу «тайной психологии», И.С. Тургенев открыто не выражает своего мнения о героях романа. Однако в авторских комментариях к портрету Лемма проявляется субъективное отношение автора к герою – жалость, граничащая с большим уважением, «но для того, кто умел не останавливаться

на первых впечатлениях, что-то доброе, честное, что-то необыкновенное виднелось в этом полуразрушенном существе» (199).

Автор наделяет Лемма важной миссией: в создании кульминации романа, сцене признания, «дивная» музыкальная композиция Лемма сопровождает романтическую любовь Лаврецкого и Лизы. «Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного: сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотою, она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял, похолоделый и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу, только что потрясенную счастьем любви; они сами пылали любовью» (275).

В художественном тексте авторское отношение к изображаемому может передаваться различными приемами, так музыку Лемма И.С. Тургенев проводит лейтмотивом всего романа. Автор касается самых тонких струн человеческих чувств и «обрисовывает» их звуками музыки. В начале романа писатель создает картины, где «звучит» музыка, но это слабые и тихие удары по клавишам, издаваемые рукой ученицы. По ходу романа музыкальный фон нарастает до «великолепной, торжествующей» музыки любви, созданной рукой «великого музыканта», в главной сцене, когда герои, Лиза и Лаврецкий, признаются друг другу в любви. К финалу романа «замолкает» музыка Лемма, ее больше не слышно, зато звучат бурные аккорды Паншина и Варвары Павловны, а в эпилоге музыка Лемма умирает вместе со своим создателем, «даже ноты не остались». Так же любовь Лаврецкого и Лизы вспыхнула и сразу погасла, о ней остается только с грустью вспоминать.

В судьбе эпизодического персонажа, музыканта Лемма, великий писатель И.С. Тургенев отразил и свою глубокую душевную боль о невозможности личного счастья. Единицы предикатной лексики использованы автором для презентации концептуальной нравственно-философской идеи романа «Дворянское гнездо» и в целом определяют важнейшие признаки идиостиля писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Леденёва В.В.* Особенности идиолекта Н.С. Лескова: средства номинации и предикации. – М. 2000, С 405.

2. Автограф «Дворянского гнезда», хранящийся в *Bibl Nat* представляет собой единственный дошедший до нас рукописный источник текста ро-

мана. Это черновая рукопись, запечатлевшая различные стадии работы автора над произведением – от первоначальной записи текста, рабочих помет и программ до последующих редакций, создававшихся в соответствии с изменениями исходного замысла. Хранится в отделе рукописей *Bibl Nat,* Slave 92, 94, 981; описание см.: *Mazon,* p. 63; фотокопия – *ИРЛИ,* Р. 1, оп. 29, № 191. (http://ruslit.traumlibrary.net/).

3. *Тургенев И.С.* Дворянское гнездо//Избранные сочинения. М., 1987. С. 199. Далее указаны страницы по данному изданию.

4. Толковый словарь Ушакова (http://ushakovdictionary.ru/). Далее в тексте – ТСУ.

5. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона (http://slovarionline.ru/bolshoy_tolkovo_frazeologicheskiy_slovar_mihelsona/).

6. Толковый словарь Ожегова (http://slovarozhegova.ru/). Далее в тексте – ТСО

7. Бах (1685–1750) великий немецкий композитор, органист, клавесинист; Гендель (1685–1759), великий немецкий композитор и органист.

8. Фразеологический словарь русского языка под ред. А.И. Молоткова. Изд. 2-е, М., 1968.

9. Ковина Т.П. Особенности идиостиля И.С. Тургенева: художественно – стилистическое использование слов в функции предиката (на материале романа «Дворянское гнездо»). – КДД, М., 2006.

Сведения об авторе

Ковина Тамара Павловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры «Русский язык и межкультурная коммуникация» Московский государственный университет путей сообщения Императора Николая II

Kovina Tamara Pavlovna – Candidate of Science (Philology), Docent of Chair of « Russian language and intercultural communication», Moscow state transport University of Emperor Nicholas II.

IN MIMORIAM

Ван Лие
Пекин (КНР),
профессор университета иностранных языков

К ПОРТРЕТУ УЧИТЕЛЯ

Больше двух лет назад ушел от нас профессор Валентин Александрович Недзвецкий. Он оставил нам богатство своих научных трудов, издания которых занимают в моих книжных шкафах несколько полок. Сейчас, когда я по приглашению русских коллег пишу памятную статью о нем, я смотрю на эти книги и невольно погружаюсь в теплые воспоминания.

Честно говоря, когда я был аспирантом МГУ (1992–1996), моей диссертацией руководил не Валентин Александрович Недзвецкий, а Петр Григорьевич Пустовойт. Но зато последующее двадцатилетнее дружеское общение с В.А. Недзвецким завершило для меня облик Учителя. Нет, для меня он не только Учитель, но и искренний друг, золотой человек и замечательный учёный.

Мое первое знакомство с Валентином Александровичем Недзвецким произошло в начале 1995 года. Когда я работал над своей диссертацией, мне оказалась очень полезной монография В.А. «История русской литературной критики XVIII–XIX веков». Другой замечательный профессор кафедры истории русской литературы, Александр Андреевич Смирнов, познакомил меня с автором понравившейся мне монографии. Первое впечатление, которое В.А. произвел на меня, было таково: он очень похож на Николая Некрасова. Я сказал В.А. о своем отношении к его работам, об их научной новизне, о том, что мне хотелось бы познакомить китайских литературоведов с его замечательным исследованием. Когда разговор зашел о возможности перевода книги на китайский язык, В.А. дал свое согласие. Итак, мы договорились о переводе. Наступили каникулы, и я с надеждой уехал на родину, рассчитывая, что, по крайней мере, несколько научных издательств с интересом отнесутся к публикации интересной монографии, в которой по-новому освещается история русской критики. Но, вопреки ожиданиям (а я не был на родине 4 года), ситуация с изданиями сильно изменилась: плановое хозяйство превратилась в рыночное. Издательства также перешли на коммерческие рельсы. Они стали инте-

ресоваться уже не чисто научными достижениями, а теми книгами, которые смогут принести им экономическую выгоду. К сожалению, вот так получилось, но В.А. отнесся к этому известию с великодушным пониманием. Именно с этого времени мы стали хорошими друзьями. Мне было приятно узнать и о дружбе В.А. с моим научным руководителем, профессором Пустовойтом. В.А. никогда не отказывал мне в советах и поддержке, рекомендовал мне научную литературу по Тургеневу, по общему литературоведению. Именно благодаря руководству моего руководителя, профессора Пустовойта, и помощи нового друга, В.А., мне удалось подготовить диссертацию, которая получила высокую оценку комиссии. Потом, на протяжении 20 с лишним лет мы с профессором Недзвецким переписывались, обменивались научными и житейскими новостями.

Общение с В.А. имело большое значение для моего научного роста, он был для меня примером ученого и одним из самых интересных собеседников. Каждый раз, когда я приезжал в Россию в научную командировку, мы встречались у него дома. Мы разговаривали о жизни, о работе, особенно о научных планах. Иногда засиживались до глубокой ночи. Он горячо одобрял мои работы и подбадривал меня, говоря, что из меня получится крупный ученый, так что я постоянно получал от В.А. поддержку и ценнейшие научные консультации по вопросам тургеневедения, по общим проблемам изучения истории русской литературы. Никак не могу забыть, новый 2004 год, который я встречал именно у него дома, и мы вместе наслаждались новогодней атмосферой и горячо обсуждали всякие научные вопросы.

С 9 по 11 сентября 2001 в Пекине проходила организованная мною международная научная конференция «Русская литература: традиции и современность». В работе конференции участвовал и В.А., горячо поддержавший мою инициативу, и его жена. Учитывая высокий научный авторитет профессора Недзвецкого, я хотел усадить его за стол президиума и познакомить его как Члена-корреспондента Международной академии наук педагогического образования со всеми участниками конференции, но он вежливо отказался от приглашения в президиум, скромно устроившись в уголке зала. Помню его замечательный доклад на тему «В.Г. Белинский о литературе риторической и художественной, или Главная заслуга Белинского перед русской литературой». Доклад был

не только включен в сборник научных статей «Русская литература: традиции и современность», вышедший под моей редакцией (издательство Пекинского университета, 2012), но и напечатан в переводе моей докторантки Чень Цзе в одном из самых престижных журналов в Китае по иностранной литературе – «Русская литература и искусство». В Китае эта статья крупного русского ученого заслужила высокую оценку и заполнила некоторые пробелы исследований русской литературы. Кстати, жена В.А., Елена Юрьевна также прочитала прекрасный доклад ««Война и мир» Л.Н. Толстого в контексте даосской философии», который также вызвал большой интерес участников конференции, особенно исследователей русской синологии. Пользуясь случаем, выражаю, как организатор конференции, супругам Недзвецким искреннюю благодарность за то, что они своими блестящими докладами прибавили интерес нашей конференции.

После конференции я был направлен Министерством образования КНР в МГУ как координатор межвузовских и международных научно-исследовательских проектов. Именно мой друг и учитель, профессор Недзвецкий всесторонне заботился о моей поездке: связался с моими будущими сотрудниками, с управлением общежития, с отделом иностранных дел и т.д. На второй день моего приезда в Москву коллеги устроили торжественный обед. Хотя моя тема называлась «Китайские писатели XX века в русских переводах и исследованиях», я не хотел расстаться с моим родным филфаком МГУ и в конце концов остался на филологическом факультете, а не в ИСАА. Только на родном факультете я чувствовал себя, как дома, и получал родственную заботу от друзей. Назначенная нашим Министерством тема стала дополнением к моим основным исследованиям, я собирал к ней материалы, но попрежнему занимался русской литературой, творчеством Тургенева, что рассматривал как свою ведущую тему. По моей просьбе факультет назначил профессора Недзвецким моим научным консультантом. Замдекана Надежда Дмитриевна не раз говорила мне: «Ван Лие, почему Вы не собираетесь стать докторантом Недзвецкого? Нигде больше не найдете такого профессора, книги которого выходят одна за другой». Но только сегодня я могу ответить, что у нас в Китае другая система, кандидат из России у нас в стране уже доктор. В то время я уже был постдоктором Пекинского университета. Конечно, жаль, что я в каком-то смысле упустил такой шанс,

как еще более тесное сотрудничество под руководством такого замечательного ученого, как В.А.

В.А. Недзвецкий широко известен в Китае. Он подготовил для Китая много специалистов, среди которых есть профессор китайского престижного университета, есть дипломат, есть сотрудник КАОН (Китайская Академия Общественных Наук). Подготовленные Недзвецким специалисты работают и в Китае, и в других странах. От имени всех китайских учеников В.А. скажу, что мы чтим память нашего уважаемого учителя, доброго друга и человека с большой буквы! Он всегда живет в наших сердцах.

Е В. Полянская
завотделом филиала Государственного музея А.С. Пушкина
«Мемориальный Дом-музей И.С. Тургенева»

ПАМЯТИ ЕЛЕНЫ МИХАЙЛОВНЫ ГРИБКОВОЙ

Елена Михайловна Грибкова (1958–2016)

27 мая 2016 года после тяжелой болезни ушла из жизни Елена Михайловна Грибкова, заведующая научным сектором Музея И.С. Тургенева на Остоженке. Очень горько и скорбно, когда уходят наши коллеги, единомышленники, друзья, вдвойне тяжело, когда уходят безвременно – Елене Михайловне было всего 57 лет…

После окончания в 1985 году филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (дипломная работа была посвящена «Стихотворениям в прозе» И.С. Тургенева) Е.М. Грибкова начала свою трудовую деятельность в качестве научного сотрудника Государственного литературного музея. Именно здесь вчерашняя студентка приобретала опыт, росла профессионально, всё глубже погружаясь в эпоху С.Т. Аксакова, Н.В. Гоголя, А.И. Герцена, И.С. Тургенева, с которой её органично связывала не только творческая и научная деятельность, но и ощущение духовной сопричастности. Неслучайно поэтому так увлеченно Елена Михайловна бралась за самые сложные проекты, требующие от исследователя и эрудиции, и полной душевной отдачи. Так складывалась ее работа и на выставке «Н.В. Гоголь» в конце 1980-х годов, и в доме А.И. Герцена, и в мемориальном музее Н.В. Гоголя на Никитском бульваре в 1990–1998 годах. Этим же вдохновлялись глубокие исследования, посвященные творчеству Е.П. Ростопчиной, русской Жорж Санд, – современнице А.С. Пушкина и И.С. Тургенева. Широкий культурный и

литературный контекст, в котором Е.М. Грибкова свободно ориентировалась, давал импульс для большого спектра творческих идей.

В Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева в течение 1998–2003 годов она была инициатором и организатором научных и научно-практических конференций, редактором Тургеневских сборников. В 2003–2007 годах приглашена в НО «Московский городской фонд поддержки школьного книгоиздания», где стала редактором журналов «Наша школа», «Клио» и «Путевого журнала». С апреля 2007 по сентябрь 2009 года заведовала сектором в НИИ комплексных проблем непрерывного педагогического образования МПГУ (бывш. МГПИ им. В.И. Ленина), работала с молодыми учеными, была членом комиссии по присуждению премий за лучшую студенческую работу, редактором юбилейного издания, посвященного 140-летней истории университета.

Но главной мечтой Елены Михайловны было создание в Москве на Остоженке музея И.С. Тургенева, писателя, которому она посвятила б*о*льшую часть своей научной и творческой жизни. Именно в музее любимого классика ей всегда хотелось трудиться и созидать. После открытия в 2009 году нового филиала Государственного музея А.С. Пушкина – Музея И.С. Тургенева на Остоженке Елена Михайловна Грибкова влилась в ряды его сотрудников, став во главе научного сектора. Порядочный, скромный и чуткий человек, талантливый ученый-литературовед, глубокий аналитик и вдумчивый исследователь биографии и творчества И.С. Тургенева, Елена Михайловна беззаветно любила свою работу, отдавая все свои знания и богатый многолетний опыт музею и людям. Она проводила экскурсии, была организатором и участником конференций, научных заседаний, помогала разрабатывать новые музейные проекты и воплощать их в жизнь. Е.М. Грибкова активно участвовала в создании концепции будущей экспозиции музея, открытие которой планируется после окончания реставрационных работ в доме на Остоженке. Е.М. Грибкова – автор ряда научных статей и публикаций. Среди последних – опыт атрибуции миниатюрного портрета матери писателя В.П. Лутовиновой (Тургеневой) из фондов Государственного музея А.С. Пушкина; атрибуция неизвестного письма отца писателя С.Н. Тургенева к сыну Николаю по поводу обучения сыновей в пансионе Вейденгаммера, выявленного ею в отделе письменных источников Государственного исторического музея. В настоящем сборнике опубликована статья Е.М. Грибковой «Лиш-

ний Гамлет Чернского уезда. К вопросу о реальных источниках концепта «лишний человек» у Тургенева» о старшем брате писателя. Последней работой Е.М. Грибковой стал комментарий к третьему изданию «Воспоминаний о семье И.С. Тургенева» В.Н. Житовой (Москва, 2016), где она выдвинула новую, неожиданную, но весьма убедительную версию происхождения автора воспоминаний, воспитанницы В.П. Тургеневой Вареньки Богданович-Лутовиновой, в замужестве Житовой. Эта работа Е.М. Грибковой получила одобрение и широкую поддержку тургеневедов.

Утрата нашей коллеги и друга невосполнима и горька. Еще горестнее сознавать, что Елене Михайловне не доведётся разделить с нами радость открытия обновлённого Музея И.С. Тургенева на Остоженке, о котором она мечтала и к созданию которого приложила все свои силы, знания и опыт. Светлая память о Елене Михайловне Грибковой навсегда сохранится в сердцах сотрудников музея и всех, кому посчастливилось её знать, дружить и работать с ней.

О.Б. Василевская
Москва (Россия),
зам. гл. ред. издательства «Русский путь»

ПАМЯТИ КОЛЛЕГИ ТАТЬЯНА ПЕТРОВНА ТОЛСТОВА (7 декабря 1962 – 5 июня 2016)

Татьяна Петровна Толстова (1962–2016)

5 июня 2016 года ушла из жизни Татьяна Петровна Толстова – высококлассный редактор, многолетний внештатный сотрудник издательства «Русский путь», человек тонкой и сложной душевной организации и редкостных личных качеств.

Однокашница, коллега, товарищ… Эти грани наших отношений сложно отделить друг от друга, за десятилетия знакомства они незаметно переплавились. Мы познакомились в конце 1980-х, обнаружили, что учимся на соседних курсах редакционно-издательского отделения журфака, ценим одни и те же лекции и семинары. В числе высоко чтимых нами преподавателей были доцент кафедры стилистики русского языка, автор учебника по методике редактирования К.М. Накорякова, тогда доценты, а ныне профессора кафедр русской и зарубежной литературы и журналистики В.Я. Линков и П.В. Балдицын…

Начавшееся на заре 2000-х годов сотрудничество Татьяны Петровны с «Русским путем» длилось до последнего года ее жизни – около полутора десятилетий (больше половины четвертьвекового существования издательства и почти треть ее оказавшейся столь короткой жизни). За эти годы ею подготовлены к печати десятки объемных и сложных научных изданий, которыми издательство может гордиться.

В ее лице издательство лишилось ценнейшего сотрудника, профессионала высочайшего класса, авторы и составители – чутко-

го и грамотного проводника в мир книги, а я – умного, тонкого, ироничного собеседника, коллеги, с которым можно было посоветоваться, и в разговоре не только совместно выработать решение сложного профессионального вопроса, но и обрести понимание, сопереживание и моральную поддержку, столь необходимые в нелегком редакторском труде. Разговоры с ней всегда укрепляли и поддерживали, открывали новые углы зрения.

Отдав ей в работу рукопись, за книгу можно было не беспокоиться – малейший намек на «халтуру» исключался (при том, что внештатная работа нередко именуется именно этим словом). Настоящий профессионализм не существует отдельно от ответственности, добросовестности, честности перед собой, порядочности – все эти качества отличали Татьяну Петровну в высшей степени. Она, кажется, физически не могла сделать работу «наискось», «по верхам». Живя очень аскетично, на крайне небольшую зарплату, она никогда не брала работу только «для заработка», отказывалась от выгодных, но профессионально неинтересных предложений, от участия в подготовке изданий, которые считала недостойными. Этим в нынешние времена могут похвастаться очень немногие.

Ни к одной книге она не отнеслась равнодушно, все пропускалось через себя, становилось частью ее собственной жизни. Не знаю ни одного автора, который в процессе совместной работы не проникся бы уважением и расположением к Татьяне Петровне, не остался благодарен ей за редакторскую помощь. Работа редактора не в последнюю очередь сопряжена с психологическими трудностями – благодаря уму, чуткости, удивительному такту Татьяна Петровна умела преодолевать их, гасить заложенный по умолчанию в отношениях редактора и автора конфликт, не задевая авторского самолюбия.

В последние десятилетия, с переломом эпох и появлением новых технологий, издательский процесс изменился. Вместе с неактуальными сегодня реалиями издательской жизни советской эпохи и докомпьютерной эры уходят и многие культурные традиции, отличавшие издания тех лет. Наше поколение успело краем застать старую школу редактирования и выучиться по ней, а применять полученные «знания, умения, навыки» привелось уже в иные времена. Нарастающие в последние годы как снежный ком приметы разрушения культуры книгоиздания были одной из сквозных тем наших разговоров с Татьяной Петровной.

Для Татьяны Петровны понятие культуры издания включало множество вещей – настоящий профессионал, она владела мастерством на всех уровнях. Из груды кирпичей она выстраивала красивое здание, превращая хаос бессистемно озаглавленных и разнородно оформленных материалов в единое целое – книгу с продуманной и логически стройной композицией. Тонко чувствуя слово, блестяще владела мастерством литературного редактирования, никогда не позволяя себе ненужной вкусовой правки. Прекрасно разбиралась в нюансах библиографического описания. От ее редакторского внимания не ускользали композиционные огрехи, смысловые и фактические неточности, противоречия, разнобой сведений, повторы, некорректное цитирование, несимметричное, избыточное или недостаточное комментирование, неряшливость оформления и многое-многое другое, а работу с обложками отличал безупречный художественный вкус. К каждой книге Татьяна Петровна умела подобрать свой «ключ».

За каждой выпущенной ею книгой – огромный, кропотливый, невидимый глазу широкого читателя труд (видимым становится только отсутствие редакторской работы – но это не про книги Татьяны Петровны). В числе подготовленных ею для «Русского пути» изданий – серия сборников «Тургеневские чтения», ведущим редактором которой она была с 2004 года, книга-альбом «Руины старого дома», объединяющая архивы скульптора и художника В.Н. и В.В. Домогацких (2009), сборник «Суконщики Поповы: “Записки о московской жизни” и не только» (2010), сборник материалов международной научной конференции «От Бунина до Пастернака: Русская литература в зарубежном восприятии: к юбилеям присуждения Нобелевской премии русским писателям» (2011), воспоминания актрисы Художественного театра М.Н. Германовой «Мой ларец с драгоценностями» (2012), двухтомник С.О. Шмидта «История Москвы и проблемы москвоведения» (2013) и многие другие…

Сохраняя лучшее из старой школы редакторского мастерства и соединяя традиции с современностью, она была носителем ныне уходящего *искусства подготовки книги*. Подготовленные Т.П. Толстовой в 1990–2010-х годах издания останутся как свидетельство личного противостояния разрушению книжной культуры в нелегкие для нее времена.

Думая о ней, вспоминаю бунинский рассказ «Бернар» – о многолетнем спутнике Мопассана в морских путешествиях, «чистосердечном и верном человеке и превосходном моряке», мастере,

любившем свое дело и делавшем его на совесть до последних дней. «Теперь он умолк навеки. Последние его слова были: “Думаю, что я был хороший моряк”».

…Что хотел он выразить этими словами? Радость сознания, что он, живя на земле, приносил пользу ближнему, будучи хорошим моряком? Нет: то, что Бог всякому из нас дает вместе с жизнью тот или иной талант и возлагает на нас священный долг не зарывать его в землю. Зачем, почему? Мы этого не знаем. Но мы должны знать, что все в этом непостижимом для нас мире непременно должно иметь какой-то смысл, какое-то высокое Божье намеренье, направленное к тому, чтобы все в этом мире «было хорошо» и что усердное исполнение этого Божьего намерения есть всегда наша заслуга перед ним, а посему и радость, гордость. И Бернар знал и чувствовал это. Он всю жизнь усердно, достойно, верно исполнял скромный долг, возложенный на него Богом, служил ему не за страх, а за совесть. И как же ему было не сказать того, что он сказал в свою последнюю минуту? «Ныне отпущаеши, владыко, раба твоего, и вот я осмеливаюсь сказать тебе и людям: думаю, что я был хороший моряк».

«Мне кажется, – продолжает Бунин, – что я, как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар».

Нечто подобное, что из природной скромности Татьяна Петровна, возможно, не сказала бы о себе сама, на правах коллеги и товарища выпало сказать о ней на прощание мне.

Т.П. Толстова в кругу коллег

Татьяна Прудникова
бывшая коллега по работе в МГУ

О ТАТЬЯНЕ ПЕТРОВНЕ ТОЛСТОВОЙ

Т.П. Толстова за рабочим столом

Очень трудно найти точные слова, чтобы написать о Тане...

Не так много прошло времени со дня ее ухода, еще слишком свежа печаль... Мы знали друг друга более 30 лет – со времени нашей совместной работы в методкабинете МГУ. Так случилось, что когда Таня вышла замуж, она стала жить по соседству со мной. Мы стали дружить, она крестила мою старшую дочь, мы справляли праздники вместе, старались помочь друг другу. При этом – удивительно и чудесно – наши жизни «проросли друг в друга».

Таня была необычным человеком. Она умела «поднять» тебя и увести в ей только ведомые высоты. Она была очень строга к себе, но всегда оправдывала промахи тех, кто был рядом. С ней, чуткой умницей, можно было говорить на любые темы, а как она умела слушать музыку и каждого, кто доверял ей себя...

Когда мы теряем близкого человека, нас мучает недосказанность – как выразить все важное, все высокое и ясное, всю радость, что я всегда чувствовала, когда Таня была рядом... Совершенно случайно я нашла эти слова молитвы Митрополита Антония Сурожского : …этот человек в моей жизни был светом, он был в моей жизни откровением правды, в мою жизнь он внес любовь, красоту, мудрость... Господи, помяни этого человека с любовью и лаской. Быть может, ее жизнь была крохотной свечкой, малым огоньком, но ее сияние осветило мой путь, ее горение зажгло любовью моем сердце... Помяни ее Господи: приношу Тебе свидетельство, что она была светом в мире, моим проводником, моим вдохновением.

Е.Г. Петраш
профессор Военного университета,
старший научный сотрудник
Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева

ПАМЯТИ ТАТЬЯНЫ ПЕТРОВНЫ ТОЛСТОВОЙ

Татьяна Петровна Толстова

5 июня 2016 года ушла из жизни Татьяна Петровна Толстова, постоянный редактор «Тургеневских чтений». Эта огромная потеря не только для ее семьи, родных и близких, но и для профессионального сообщества редакторов и, конечно, для нас, сотрудников Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева. Ведь Т.П. Толстова сотрудничала с нами с 2004 года, с начала издания первого номера «Тургеневских чтений». Это был профессионал с большой буквы, человек широкой эрудиции, вдумчивый, интеллигентный. Эта хрупкая женщина обладала огромной работоспособностью и была чрезвычайно ответственной. Работа с Татьяной Петровной мне, как составителю сборника, всегда доставляла огромное удовольствие, как это бывает, когда работаешь с человеком, знающим свое дело, стремящимся сделать его как можно лучше. Думаю, что и авторам, с которыми она обсуждала самые разные вопросы, касающихся их статей, было приятно думать, что редактор так внимательно относится к их труду. И все мы испытывали глубокое уважение к Татьяне Петровне и тогда, и сейчас, когда ее уже нет с нами.

Татьяна Петровна ушла из жизни совсем молодой женщиной. И когда я узнала об этом, то вопрос, «почему» так произошло, меня раздражал невероятно. Это «почему» тревожит всегда, когда уходят их жизни такие светлые люди!

Говорят, что нет незаменимых людей, но я не могу так сказать о Татьяне Петровне. Лично я осиротела! А ведь мы с ней не были подругами, да и встречались редко, и в основном по делу, но те дни, которые мы проводили вместе, готовя очередной выпуск «Тургеневских чтений», всегда останутся в моей памяти.

Для заметок

Научное издание

ТУРГЕНЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ
7

Подписано в печать 26.12.2018 г. Формат 60x90 1/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 25,0. Заказ 3025. Тираж 500 экз.

Отпечатано ООО «Издательство «Экон-Информ»
129329, Москва, ул. Кольская, д. 7, стр. 2. Тел. (499) 180-9407
www.ekon-inform.ru; e-mail: eep@yandex.ru