87222

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

SLAVICA

XXIII.

ADIUVANTIBUS

L. DEZSŐ, I. MOLNÁR, E. NIEDERHAUSER, F. PAPP

REDIGIT

ENDRE IGLÓI

DEBRECEN, 1986

СОТРУДНИКИ НАШЕГО ТОМА

ЛУИ АЛЛЕН
(см. Slavica XVIII.)

ТИБОР БАРОТИ
(см. Slavica XXI.)

ЖУЖАННА ЗЕЛЬДХЕИ-ДЕАК
(см. Slavica VI.)

И. ЗОГРАБ
старший преподаватель заведующий кафедрой иностранных языков Университета Виктории
(Новая Зеландия, Уэллингтон)

М. ЙОВАНОВИЧ
(см. Slavica XXI.)

ЕВА КАГАН-КАНС
профессор университета
(США, 47 405 Индиана, Блумингтон)

ФЕРЕНЦ КАЛО
доцент при кафедре русской литературы пединститута им. Хо Ши Мин
(Венгрия, 3301 Эгер)

ЭРЖЕБЕТ КАМАН
(см. Slavica XIII.)

ЛАСЛО КАРАНЧИ
(см. Slavica XI.)

РОЛЬФ-ДИТЕР КЛУГЕ
профессор,
Семинар славистики университета
(ФРГ, Тюбинген)

АЛЬБЕРТ КОВАЧ
доцент при кафедре русской литературы университета
(Румыния, Бухарест)

М. КУПЛЁВСКИЙ
доцент при кафедре русской литературы пединститута
(Польша, Жешув)

Д. КШИЦОВА
доцент при кафедре русской литературы университета
(Чехословакия, Брно)

ИШТВАН ЛЕКЕШ
доцент при кафедре мировой литературы университета им. Л. Кошута
(Венгрия, 4010 Дебрецен)

Е. ЛОГИНОВСКАЯ
доцент при кафедре русской литературы университета
(Румыния, Бухарест)

Ю. ЛОТМАН
профессор, заведующий кафедрой русской литературы университета
(СССР, Тарту)

М. ЛЭСЮВ
доцент при кафедре русской литературы университета
(Польша, Люблин)

Л. МИКРУТ
ассистент при кафедре русской литературы университета
(Польша, Люблин)

Э. МИНЦ
профессор при кафедре русской литературы университета
(СССР, Тарту)

В. НЕДЗВЕЦКИЙ
доцент при кафедре русской литературы МГУ
(СССР, Москва)

С. ПЕНЧИЧ
профессор, заведующий кафедрой русской литературы университета
(Югославия, Ниш)

Л. СУХАНЕК
профессор при кафедре русской литературы университета
(Польша, Краков)

ПИТЕР ГЕНРИ
профессор, заведующий кафедрой русской литературы университета
(Великобритания, Глазго)

ИШТВАН ХЕТЕШИ
старший преподаватель при кафедре русской литературы университета им. Януса Паннониуса
(Венгрия, Печ)

В. ЩУКИН
профессор при кафедре русской литературы университета
(Польша, Краков)

ЛАСЛО ЯГУСТИН
доцент
(см. Slavica XV.)

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

SLAVICA

XXIII.

ADIUVANTIDUS

L. DEZSŐ, I. MOLNÁR
E. NIEDERHAUSER, F. PAPP

REDIGIT

ENDRE IGLÓI

DEBRECEN, 1986

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIII. 5–24. 1986 Debrecen

Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия

Ю. ЛОТМАН

Изучение сюжетной структуры романа в тех наиболее зрелых фармах, которых этот жанр достиг в XIX веке, все еще находится в неудовлетворительном состоянии. Несмотря на большое число общих и частных работ, сюжет романа как особый семиотический механизм остается еще скорее областью отдельных счастливых наблюдений, чем структурно описанным объектом. Значительно продвинулось описание романа как многоголосной структуры и связанной с этим игры точками зрения, появился ряд робот, развивающих идеи М.М.Бахтина о хронотопе, определенные результаты дали опыты т.н. "мотивного анализа" (здесь отрицательную роль сыграло смешение у популяризаторов этой идеи мотива как теоретико-музыкального термина с мотивом в смысле А.Н.Веселовского). Весьма многообещающи работы по выяснению мифологической подпочвы романа, особенно под тем углом зрения, который был задан работами В.Н. Топорова.

Одновременно обескураживающе неудачными были попытки непосредственного перенесения на роман в его развитых формах методов, успешно применяющихся в работе с более простыми видами текстов. Так, опыты реализации на материале романа модели волшебной сказки В.Я.Проппа (и его последователей, пытавшихся, вопреки Проппу, придать его схеме, соответственно модифицированной, характер универсальной структуры нарративного текста) не дали ожидаемых результатов. Еще менее удачными оказались демонстрации модели "тема - приемы выразительности - текст". Представляющая собой перенесение модели "смысл-текст" на заведомо более сложный объект, модель эта воскрешает старинное риторическое представление о заданной "материи", которую ритор украшает по ограниченным, заранее заданным правилам. Представление о том, что "темы - " невыразительны" и "призваны фиксировать чистое содержание"[1] представляет тему как нечто вычленяемое и сохраняющее свою

семантику и вне данной структуры текста. Кроме того, ни в логической модели генерирования художественного текста, ни в реально-психологическом процессе творчества первичность темы как некоторого самодовлеющего сообщения ничем не доказана и скорее противоречит всему, что мы знаем в этой области, чем вытекает из него.

Принципиальная несводимость, в данном случае, сложных моделей к простым вытекает из глубоких отличий их структуры. Структура волшебной сказки отличается простотой и устойчивостью. Она имеет "закрытый" характер и, если говорить не о генезисе, а о взаимодействии с внехудожественным миром, на протяжении своего тысячелетнего бытования предохранене от контактов. Этим определяется интернациональный характер волшебной сказки и то, что "все волшебные сказки однотипны по своему строению"[2]. Если внесказочная реальность вторгается в ее текст ("тут Иван стал в змея из нагана палить"), то она не проникает в инвариантную структуру ее сюжета. Эпизод этот все равно будет включаться в парадигму вариантов функции "бой" (по Проппу). Между тем, очевидно, что в тексте романа XIX в. (или органически связанных с ним жанров, вроде драмы той же эпохи) картина совершенно иная. Смысл конфликта между режиссером, предлагающим, чтобы герой закололся кинжалом, и автором, который считает, что герой должен застрелиться, в "Театральном романе" Булгакова в том, что оружие меняет сюжет и его отношение к внесюжетной реальности: кинжал создает театрально-бутафорскую ситуацию, револьвер вводит сцену в контакт с действительностью. Замена в том же романе револьвера садовой лейкой меняет жанр произведения. Приведем еще пример. В балладе Бюргера "Ленора" жених героини пал в войске фридриха у стен Праги. Жуковский, трансформируя "Ленору" в "Людмилу", актуализировал сюжет, перенеся место гибели жениха в район действия войны с Наполеоном 1807 г. (значимость этого переноса для читателей была отмечена Шевыревым[3].

Близ Наревы дом мой тесный....
Там, в Литве, краю чужом...

Однако фольклоризм баллады проявляется в том, что при описании сюжета "мертвый жених" разница между "Ленорой" и "Людмилой" окажется не релевантной. Обе баллады - варианты одного сюжета. Между тем, если представить себе роман в формах XIX в., то перенесение исторического места и времени неизбежно породило бы д р у-

г о й сюжет. В "Пиковой даме" между Лизаветой Ивановной и Томским происходит следующий диалог: "Кого это вы хотите представить? - тихо спросила Лизавета Ивановна. - Наумова. Вы его знаете? - "Нет! Он военный или статский?" - Военный. - "Инженер? - Нет! кавалерист. А почему вы думали, что он инженер?"[4] Совершенно очевидно, что если "номенклатура и атрибуты действующих лиц представляют собой переменные величины сказки", что позволяет В.Я. Проппу резко отграничить "вопрос о том, к т о в сказке действует, от вопроса о действиях как таковых"[5], то с героем-кавалеристом весь сюжет "Пиковой дамы" был бы невозможным. Таким образом, то, что А.Н.Веселовский назвал "современной повествовательной литературой с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности"[6], находится в совершенно иных соотношениях с внетекстовой семиотикой культуры, чем относительно непроницаемые для нее фольклорные тексты.

Одновременно и внутренняя структура сюжетной организации современного романа (в дальнейшем мы будем говорить о романе лишь в рамках XIX столетия, не имея в виду ни ранних форм, ни трансфармации этого жанра в XX веку, уже не оговаривая содержание термина "роман") отличается принципиально от канонов фольклорного нарративного текста. В последнем случае, говорить ли о сюжете, как сумме мотивов (Веселовский) или функций (Пропп), подразумевается строгая иерархическая замкнутость уровней. Роман свободно втягивает в себя разнообразные семиотические единицы- от семантики слова до семантики сложнейших культурных символов - и превращает игру их в факт сюжета. Отсюда кажущееся хаотическое многообразие сюжетов этого жанра, их несводимость к инвариантам. Однако эта пестрота иллюзорна: многообразие втягиваемого в текст культурно-семиотического материала, как увидим, компенсируется повышением моделирующей функции текста. В определенном смысле роман серьезнее сказки и теснее связан с внеэстетическими задачами.

Для того, чтобы стать сюжетной единицей, встречающийся в тексте элемент должен обладать "свободой действия", т.е. способностью входить с другими элементами в автоматически непредсказуемые комбинации. Естественно, это чаще всего происходит с персонажами, которые становятся в романе основными сюжетными единицами. Однако могут становиться участникаи "сюжетной игры" и насы-

щенные символическими значениями "вещи" (например, шинель Акакия Акакиевича). Чаще всего последнее встречается в новелле и кинематографе,однако, возможно и в романе.

Однако не все персонажи являются в точном значении "действующими лицами". Они разделяются на субъекты и объекты действий. Сюжетная роль первых и вторых различна.

В связи со сказанным делается очевидно, что поэтика сюжета в романе-это, в значительной мере, поэтика героя, поскольку определенный тип героя связан с определенными же сюжетами. Это особенно заметно в циклах повествовательных текстов (новелл, романов, кинофильмов) со сквозным героем. Очевидно, что участие Шерлока Холмса, Растиньяка или Шарло - Чарли Чаплина значительно детерминирует сюжет текста.

С точки зрения сказки, функция "победа" может синонимически реализовываться тем, что враг "побеждается в открытом бою, он побеждается при состязании,он проигрывает в карты" и т.д. Однако в романе дуэль на пистолетах и за зеленым сукном рождают совершенно различные сюжеты. Если представить себе, чтобы Арбенин и Звездич в "Маскараде" или улан и казначей в "Тамбовской казначейше" стрелялись, как Онегин и Ленский, то перед нами были бы совершенно другие сюжеты. Таким образом, реализация сюжетного инварианта с помощью тех или иных элементов может в романе превратить текст в пародийный или столь существенно трансформировать сюжет, что он фактически отделится от инвариантного ствола и получит самостоятельное художественное бытие.

Это связано с тем, что элементы текста: - наименования предметов, действий, имена персонажей и пр.-попадают в структуру данного сюжета, уже будучи отягчены предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой. Они не нейтральны и несут память о тех текстах, в которых встречались в предшествующей традиции. Вещи - социо=культурные знаки - выступают как механизмы кодирования, отсекающие одни сюжетные возможности и стимулирующие другие. Каждая "вещь" в тексте, каждое лицо и имя, т.е. все, что сопряжено в культурном сознании с определенным значением, таит в себе в свернутом виде спектр возможных сюжетных ходов. На пересечении этих потенциальных возможностей возникает исключительное богатство трансформаций и перекомбинирования сюжетных структур, определяемых традициями жанра в их взаимодействии с "сюжетами жизни".

Создается исключительно емкая динамическая структура, дающая писателю неизмеримо большие сюжетные возможности, чем сказочнику, и создающая иллюзию полной безграничности писательского произвола в построении сюжета. Эту структуру, которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову, сюжетов, мы будем называть сюжетным пространством.

Деталь-реалия в повествовательных фольклорных текстах внесюжетна. Если она не принадлежит к разряду " волшебных предметов", а является лишь инструментом, с помощью которого реализуется та или иная инвариантная функция, она включается лишь в поверхностный слой текста, не влияя на ход сюжета.

В романе XIX века деталь сюжетна. Если в фольклорных жанрах схема сюжета исходно дана и каждый клишированный элемент этой схемы определяет выбор последующего, то в романе возмущающее воздействие на сюжет внесюжетных элементов создает лавинообразный рост сюжетных возможностей. Та или иная бытовая деталь или сцепление обстоятельств, повышаясь до уровня сюжетного элемента, создает новые возможности развития событий. При этом способность той или иной детали играть сюжетную роль часто определяется вне текста лежащей социальной и бытовой семиотикой эпохи. Функция ордена, завещания, колоды карт, закладной или банковского билета и способность этих (или иных) предметов сыграть сюжетообразующую роль определяется их принадлежностью к внехудожественным социальным структурам. В этом глубокое различие между, например, детективом и криминальным романом типа "Преступления и наказания". Социальная открытость детектива мнимая. Все, что может быть сведено к инвариантам "преступление", "улика", "ложная версия" и др., оказывается взаимозаменяемыми вариантами, переведенными на язык сказочной загадки или трудной задачи.

Резко возрастающее в XIX в. разнообразие сюжетов привело бы к полному разрушению повествовательной структуры, если бы не компенсировалось на другом полюсе организации текста тенденцией к превращению больших блоков повествования и целых сюжетов в клише. Такое клиширование приводит к активизации архаических сюжетных моделей, хранящихся в памяти культуры.

В силу уже отмеченной проницаемости сюжетного пространства романа для внеположенной ему культурной семиотики, разные типы культуры характеризуются различными сюжетными пространствами (что не отменяет возможности выделить при генетическом или типологическом подходе сюжетные инварианты). Поэтому можно говорить об историко=эпохальном или национальном типах сюжетного пространства. В данном случае нас будет интересовать русский роман XIX века.

Объект этот тем более интересен, что генетически сюжетика русского романа XIX в. восходит к европейской и еще в XYШ столетии строится по практически одним и тем же схемам. Национальное своеобразие остается в пределах бытовой окраски действия но не проникает еще в самую структуру сюжета. Создание "русского сюжета" - дело Пушкина и Гоголя. Попробуем проследить трансформацию лишь некоторых сюжетных схем, не претендуя, однако, на исчерпывающее описание "сюжетного пространства".

В сюжетике Пушкина особую роль играет оппозиция дэнди ⟷ разбойник. Джентльмен и атаман шайки могут со=противопоставляться, и действия их, в этом случае, будут порождать два контрастных и, одновременно, восходящих к единому инварианту сюжетных ряда или сливаться в одном лице. В первом случае возникают пары типа Гринев - Пугачев, Пелам - Федор Орлов, во втором - Дубровский, Якубович в "Романе на кавказских водах", Онегин в сне Татьяны (не исключено, что в нереализованных планах "Евгения Онегина" предполагалась встреча Онегина с разбойничьим атаманом). Вероятна соотнесенность в сюжетных замыслах Пушкина Сильвио и Кирджали. Такое противопоставление устойчива и для европейского романа: Вотрен - Растиньяк, Жан Вальжан - Мариус и серия разбойников-джентльменов от Ринальдо Ринальдини и Жана Сбогара до графа Монте-Кристо могут быть дополнены целой галереей персонажей массовой литературы.

Разбойник как персонаж, изъятый из стабильных социальных связей, обладал высокой степенью свободы поступков и поэтому легко мог выполнять сюжетную функцию того нарушителя исходного равновесия, который вызывает всю последующую цепь событий. Дэнди также лицо "вне закона", поскольку основа его поведения - эпатирование общества. Предельно связанный законами общества, он, одновременно, и их нарушитель. Широкое распространение этой оппозиции не дает

права видеть, например, в антитезе Ставрогин - Федька непременно пушкинскую традицию, но принадлежность к одной и той же линии сюжетного поля, в данном случае, не вызывает сомнений.

Распространенность сюжетов этого типа связана с тем, что они давали возможность показать весь социальный срез общества сверху донизу и эффектно сопоставить так называемое преступное и мнимопорядочное общество. Это создавало обширное сюжетное поле с огромным числом возможностей. Специфические варианты этого сюжета дает вальтерскоттовский роман, рассмотрение которого, хотя он и оказал сильное влияние на русскую романную традицию, не входит в нашу задачу.

Сопоставление типового "западного" и "русского" романа, при всей условности любой столь обобщенной характеристики, может быть сведено к следующему. Еще Салтыков-Щедрин в известном "Введении" к "Господам ташкентцам" противопоставил западный роман как семейный "в положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский)" русскому роману как общественному. Однако с чисто сюжетной точки зрения к этой характеристике можно было кое-что добавить. Кроме того, следует иметь в виду, что Салтыков-Щедрин говорил о западноевропейском романе *своего времени*. Очевидно, что, например, к романам Бальзака такая характеристика неприменима.

Если рассматривать чисто сюжетный аспект, то западноевропейский роман XIX в. может быть охарактеризован как вариация сюжета типа "Золушка": герой занимает некоторое неподобающее (не удовлетворяющее его, плохое) место и стремится занять лучшее место. Вариантами могут быть удача и неудача в попытке улучшить свой статус; герой может быть добродетельным или преступником (соответственно, его попытки изменить свое положение могут быть усилиями, вызывающими сочувствие или имеющими преступный характер). Герой зла всегда активен. Если же в центре стоит герой добра, то носителем активности может стать его помощник, "добродетельный злодей", как Жан Вальжан или граф Монте Кристо. Все эти варианты имеют одну общую черту: речь идет об изменении места героя в жизни, но не об изменении ни самой этой жизни, ни самого героя.

В отличие от сказанного, русский роман, начиная с Гоголя, ставит проблемы изменения сущности героя и окружающей его жизни. При всей грубости такой характеристики, можно сказать, что в первом ("европейском") случае сюжетный архетип восходит к сказке, а во

втором ("русском") - к мифу.

Такая установка приводит к существенным трансформациям всей сюжетной структуры и, в частности, охарактеризованного выше двойного героя[7].

Герой, призванный преобразить мир, может быть исполнителем одной из двух ролей: он может быть "погубителем" или "спасителем" (сама такая антитеза - ср.: "Кто ты, мой ангел ли хранитель, Или коварный искуситель...", "Буду ей спаситель. Не потерплю, чтоб развратитель...." - обнаруживает трансформацию исходной любовной сюжетной ситуации: при этом "миру", России отводится функция женского персонажа "быть погубленной" или "быть спасенной", а активный персонах трансформирует мужское амплуа, вплоть до блоковского "Русь моя, жена моя" и пастернаковского "сестра моя жизнь" - сквозь призму гамлетовского Офелия - сестра=возлюбленная). "Погубитель", "соблазнитель" мира в романе после Гоголя получает устойчивые черты Антихриста. В этом качестве он, с одной стороны, наследует образный багаж демонического героя эпохи романтизма, а, с другой, усваивает народные и традиционные представления об этой фигуре. Он приходит извне как гибельное наваждение. Как писал некогда протопоп Аввакум: "Выпросил у Бога светлую Россию сатона"[8]. Но одновременно это и нашествие и в этом отношении ассоциируется с иностранным вторжением (ср.: колдун в "Страшной мести" и антихрист, и захватчик-чужеземец). От "внутренних турок" Добролюбова до рассуждений Сухово-Кобылина: "Было на землю нашу три нашествия: набегали татары, находил француз, а теперь чиновники облегли"[9] - проходит единая нить отождествления внутренней погибели с внешним вторжением. Последнее же, по свежей памяти Отечественной войны 1812 г., прежде всего ассоциировалось с Наполеоном. Так получилось, что персонаж, олицетворяющий национальную опасность, погибельные черты антихриста и воспоминание о нашествии, связывался с Наполеоном. Но имя Наполеона уже было отягчено символическими значениями предшествующей традиции.

Из романтических наслоений усваивалось подчеркивание в этом лице демонического эгоизма. Однако дальше начинались существенные нюансы. Если для Лермонтова (и позже для Цветаевой) важен был культ романтического одиночества, то рядом существовала и другая тенденция, в свете которой Наполеон связывался с рационализмом и расчетом. И. Киреевский в неоконченной повести "Остров" писал:

"Пришел человек, задумчивый и упрямый; в глазах - презренье к людям, в сердце - болезнь и желчь; пришел один, без имени, без богатства, без друзей, без тайных заговоров, без видимой опоры, без всякой силы, кроме собственной воли и холодного расчета .... Каким волшебством совершил он чудеса свои?

Все другие жили, он считал; когда другие развлекались в наслаждениях, он смотрел все на одну цель и считал; другие отдыхали после трудов, он складывал руки на груди своей и считал .... он все считал, все шел вперед, все шел одною дорогой и все смотрел на одну цель. Вся жизнь его была одна математическая выкладка, так что одна ошибка в расчете могла уничтожить все гигантское построение его жизни"[10]. Расчет, упорство, воля и "одна ошибка в расчете" будут постоянными чертами "наполеоновских" героев русского романа: Германна, Чичикова, Раскольникова. Происхождение Чичикова от комического варианта образа разбойника - плута (со всеми наслоениями пикарескной традиции), а Германна и Раскольникова от трансформированного романтического героя-эгоиста не отменяет их функционального подобия и генетического родства. "Чичиков, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона" (VI, 206)[11]; ср.: Германн "сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона" (VIII, I, 245). Курьезно, что Селифан называет лукавого пристяжного коня - своеобразного двойника Чичикова - "варвар! Бонапарт ты проклятой" (VI, 40-41). При этом этого же коня он называет "панталонник ты немецкой" (VI, 40), что ведет нас к кличке, которую дает Раскольникову неизвестный пьяный возница "Эй ты, немецкий шляпник!"[12]. Связь знаменательна.

Этот образ рационалистического антихриста легко становился аккумулятором антибуржуазных настроений. Все оттенки смысла от эгоизма до приобретательства и власти денег связывались с этой символической фигурой.

Пришельцем извне оказывается и герой-спаситель Если его положительные качества связаны с предпринимательской экономической деятельностью, то он порой оказывается перевернутым двойником все того же антихриста. Об этом говорит не только предполагавшееся Гоголем превращение Чичикова в героя добра, но и поразительное портретное сходство дьявольского ростовщика из "Портрета" и Костанжогло, особенно в раннем его облике, носившем имя

Скудронжогло. Ростовщик: "Темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверное. Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленное лицо ..... большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови..." (III, 121). Скудронжогло: "Смуглой наружности", "В нем было заметно южное происхождение. Волосы на голове и на бровях темны и густы, глаза говорящие, блеску сильного". Но заметна, однако же, была также примесь чего-то желчного и озлобленного [зачеркн.: Какой собственно был он нации]. Он был не совсем русского происхождения:(VII,189). Костанжогло "сам не знал, откуда вышли его предки" (VII, 61).

Однако двойники спаситель /погубитель могут иметь и другой смысл. Для Достоевского он будет воплощаться в Мышкине - Ставрогине. Оба они "приходят" из Швейцарии, предназначаемая им роль Мессии прямо противоположна по содержанию, но в равной мере терпит фиаско.

Антимифологическое мышление Тургенева будет сосредоточено не на поисках спасителя, а на изображении тех, в ком современное писателю русское общество ищет исполнителей этой роли. Тургенев пробует варианты героя, приходящего извне пространственно (Инсаров) и социально (передовой человек, приходящий к народу) и инверсию этого образа: герой из толщи русской жизни, не-приходящий, ибо органически в нее входящий.

Не менее серьезные трансформации происходят с персонажем, миссия которого-в переделку своей собственной сути. Сюжет этот отчетливо воспроизводит мифы о грешнике, дошедшем до апогея преступлений и сделавшегося после морального кризиса святым (Андрей Критский, папа Григорий и др.) и о смери героя, схождении его в ад и новом возрождении. Стереотип сюжета здесь задал Гоголь вторым томом "Мертвых душ"[13]. Чичиков, дойдя до предела преступленя, попадает в Сибирь (которая играет роль мифологического момента "смерть - нисхождение во ад") и претерпевает воскресение и перерождение. Сибирь оказывается исключительно существенным моментом пути героев. Именно здесь "небокоптитель" Тентетников, втянутый в политическое преступление проходимцем Вороным-Дрянным, должен был "проснуться" и переродиться. То, что место фактической смерти замещала каторга - политическая смерть, - соответствовало всей поэтике нарождающегося общественного романа. Сочетание исторической

конкретности и даже злободневности с весьма архаическими стереотипами характерно для построения сюжета этого типа. С одной стороны, то, что Уленька должна была последовать за Тентетниковым в Сибирь, не могло не вызывать и у Гоголя, и у его потенциальных читателей воспоминаний о декабристках. Так сюжет, некогда пущенный Рылеевым в "Войнаровском" и "Наталье Долгорукой", воплотился в жизнь[14] женами декабристов, вернулся в литературу в сюжетных линиях Уленьки Бетрищевой и Сонечки Мармеладовой.

По правдоподобному предположению Ю.Манна, в Сибирь должен был привести Гоголь и Плюшкина, который, предвосхищая судьбу некрасовского Власа, так восхищавшего Достоевского, должен был пережить Сибирь (= смерть и видение ада) и воскреснуть, сделавшись сборщиком денег на построение храма.

По отголоскам гоголевского сюжета или независимо от него, именно эта схема будет многократно повторяться в сюжете русского романа XIX в. Раскольников, Митя Карамазов, Нехлюдов, герои "Фальшивого купона" будут совершать преступление или осознавать всю преступность "нормальной" жизни, которая будет осознаваться как смерть души. Затем будет следовать Сибирь (= смерть, ад) и последующее воскресенье. Мифологический характер "сибирского эпизода" тем более очевиден, что в единственном романе, где каторга показана в реально-бытовом освещении - в "Записках из мертвого дома", - хотя в самом заглавии Сибирь приравнена смерти, сюжет воскресения отсутствует.

Показательно, что в "Казаках" - повести, также посвященной попытке "воскресения", воскресение не происходит именно потому, что герой не находится в мифологически-экстремальной ситуации: нет ни преступления, ни связанных с ним отчаяния и исчерпанности всех земных путей, нет смерти - ни гражданской, ни фактической - все сводится к барской прихоти.

Не существенно, с точки зрения движения сюжета, что преступник мог оказаться мнимым преступником, преступником в глазах преступного общества, жертвой (например, герой повести Степняка-Кравчинского "Павел-штундист"), взять на себя чужую вину и т.д. Важно, то во всех этих случаях встреча с некоторым "учителем жизни", просветление, преображение героя происходит именно после его гражданской смерти и локально связывается с Сибирью. В этом отношении характерен миф о Федоре Кузмиче (мы оставляем в стороне находящийся

вне нашей компетенции вопрос об исторической природе этого лица и рассматриваем лишь мифологический аспект, повлиявший на сюжет повести Л.Толстого). В сюжете отсутствует конкретное преступление, которое заменено осознанием преступности всей жизни как таковой; как часто в мифологических и мифа-сказочных текстах, реальная смерть заменена подменной. Но очень показательно именно для русского варианта, что - при отсутствии ссылки или каторги - воскресение происходит именно в Сибири. Весьма вероятно, что если бы реальный Федор Кузмич объявился не в Сибири, а где-нибудь в Орловской губернии или Новороссийском крае, в Западных губерниях или на Кавказе, мифогенная сила его личности была бы значительно ослаблена. Н.Ю. Образцова обратила мое внимание на то, что тот же архетип реализуется и в "Войне и мире": возрождению Пьера Безухова предшествуют встречи с рядом "учителей жизни" ("благодетель" Баздеев, Платон Каратаев), но только второй беседует с ним в плену, который функционально равен мифологической смерти и сибирской каторге "русского романа". И только единство этих моментов приводит к возрождению героя. Одновременно можно было бы отметить что *отсутствие* каторги в варианте повести "дьявол", где Евгений Иртенев совершает убийство, и в "Крейцеровой сонате", где, как говорит Позднышев "решено было", "что я убил защищая свою поруганную честь" "и от этого меня оправдали", приводит к отсутсвию также сюжета возрождения.

Одновременно возникает демифологизирующая линия (например, в "Леди Макбет Мценского уезда" Лескова), вершиной которой является "Остров Сахалин" Чехова.

В свете сказанного приобретают особенно глубокий смысл слова Салтыкова-Щедрина о том, что завязка современного романа "началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась .... Сибирью". Гоголь хотел, чтобы "Мертвые души" появились одновременно с картиной Иванова "Явление Христа народу", в которой художник ставил себе цель изобразить момент нравственного возрождения человечества с отчетливым оттенком утопизма[15]. Он писал А.Иванову: "Хорошо бы было, если бы и ваша картина и моя поэма появились вместе" (XIV, 217). А.Стасов увидал в "Воскресении" Толстого "невероятное Преображение"[16]. Слияние современного и мифологического начал организует сюжетное развитие того направления, о котором Салтыков-Щедрин в уже неоднократно цитированном тексте писал: "Я могу сослаться на величайшего из русских художников, Гоголя, который дав-

но предвидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности". Если сводить всё сущность дела к противопоставлению: "семейный роман - общественный" и именно в этом последнем видеть сущность "русского романа", то романы Тургенева, безусловно, выступят как "общественные" и "русские". Тогда они резко отделятся от фантастико-философских повестей того же автора или таких произведений, как "Степной король Лир". Однако стоит приглядеться внимательнее, и делается очевидным единство *всей* прозы зрелого Тургенева, с одной стороны, и ее своеобразие при сопоставлении с такими явлениями русского общественного романа, как проза Толстого или Достоевского.

На этом фоне проза Тургенева резко выделяется. Формальным признаком отличия является отсутствие в произведениях Тургенева мотива возрождения, его заменяет мотив абсолютного конца - смерти. Смерть героя (или ее сюжетные адекваты) почти обязательно завершают развитие действия у Тургенева. При этом смерть в сюжетном движении романов и повестей Тургенева выступает в двойном свете: с точки зрения героев и направленности всего повествования, она неожиданна и сюжетно не мотивирована. Тургенев сознательно усиливает эту черту: если смерть Инсарова подготовлена его бедностью, болезнью и в какой-то степени закономерна - приближение ее ощущается другими персонажами и не является полностью неожиданным для читателя, - то смерть Базарова подана как нелепая случайность. У читателя даже возникает чувство, что автор просто не знал, как ему показать своего героя в действии, и он вынужден был прибегнуть к своеобразному deus ex machina, чтобы искуственно развязать сюжетные узлы. Однако эта "бесс сленность" и "немотивированность" гибели героев, сметающая все их планы и расчеты, для самого автора глубоко мотивирована.

Сюжетное повествование Тургенева строится на столкновении осмысленности и бессмысленности. Противопоставление это задано еще Гоголем, его столкновением "существователей" и "небокоптителей", бытие которых лишено смысла, с человеком, имеющим цель. Чем возвышеннее, благороднее и, что для Гоголя очень важно, *национальнее* эта цель, тем осмысленнее индивилуальное существование. Смысл "возрождения" Чичикова и должен был состоять в обращении героя от узколичных целей к целям общенациональным. При наличии высокой цели и полном слиянии личных устремлений с нею, индивидуальная гибель обретает черты "высокой трагелии". Она получает *смысл*. И гибель

Остапа, и смерть на костре Тараса не воспринимаются как доказательства бессмысленности их предшествующих устремлений - напротив, именно конец их жизни освещает ее предшествующее течение высоким смыслом. Трагедия гоголевской смерти в том и заключалась, что сам он считал, что еще не разгадал своего предназначения. Убежденный, что высшими силами он предназначен для высокого предназначения, он винил себя в том, что еще не нашел ждущего его пути, и боялся безвременной смерти. Писательский путь показался ему суетным и ложным, а другого он еще не нашел. И смерть в момент, когда он еще не поднял *свой* крест, действительно была для него трагедией, лишающей предшествующую жизнь смысла. Однако гибель мученика на арене Коллизея или аскета, умирающего от того, что *все* отдал ближним, не бросила бы для Гоголя иронического отблеска на их деятельность. Трагедия героев Тургенева в том, что смерть не вытекает из их деятельности, а ею не предусматривается, она не *входит в расчеты*. Героический сюжет у Гоголя - отрицание смерти, и Гоголь, именно потому, что боялся в своем реальном бытии смерти, искал возможности "смерть попрать". Для Тургенева именно героизм утверждает неизбежность обессмысливающей его концовки. Герои, чья жизнь не имеет смысла, в произведениях Тургенева не умирают. Лишь только жизнь Кистера, благодаря его любви к Маше, обретает смысл, как он уже у Тургенева обречен пасть жертвой бессмысленного Лучкова ("Бретёр"). Заключительная фраза: "Маша .... жива до сих пор"- означает, что жизнь для героини после гибели возлюбленного потеряла всякий смысл. Не только смерть Базарова или Инсарова, звучащая как насмешка над их планами и деятельностью, но и смерть Рудина на баррикаде выглядит как бессмысленная и не венчает предшествующей жизни, а подчеркивает ее неудачность. Правда, бессмысленность и бесцельность подвига для Тургенева не снижает, а увеличивает его ценность но и ценность подвига не придает ему смысла.

Поскольку мифологический сюжет строится на неслучайности и осмысленности событий (смысл мифа именно в том, что хаотическую случайность эмпирической жизни он возводит к закономерно-осмысленной модели), романы и повести Тургенева в русской литературе XIX в. играли демифологизирующую, отрезвляющую роль. Но поэтому же они звучали как выпадающие из общей структуры "русского романа". Их легко можно

было осмыслить как романы "неуспеха", т.е. увидеть в них негативно реализованную европейскую модель. Это, конечно, искажало подлинную тургеневскую структуру, смысл которой - не в успехе или неуспехе героев на жизненном поприще, а в осмысленности или бессмысленности их существования.

Эффект бессмысленности возникает при взгляде "из другого мира", с точки зрения наблюдателя, не понимающего или не принимающего мотивировок, целей и логики того мира, в который он врывается или который он наблюдает. Когда Павел Петрович Кирсанов "раз даже приблизил свое раздушенное и вымытое отличным снадобьем лицо к микроскопу, для того, чтобы посмотреть, как прозрачная инфузория глотала зеленую пылинку и хлопотливо пережевывала ее какими-то очень проворными кулачками, находившимися у ней в горле"[17] с позиции вне находящегося и безразлично созерцающего наблюдателя то, что "для себя" осмысленно, становится бессмысленным. Но не только для Павла Петровича, а, по сути дела, и для Базарова лягушки, которых он режет, и инфузории, созерцаемые им под микроскопом, имеют смысл лишь в перспективе его, Базарова, целей: он хочет их резать или препарировать, чтобы узнать, чтобы посмотреть, "что у нее там внутри делается". Каковы ее собственные цели и входит ли в них перспектива быть "распластанной", ему безразлично. Ему безразличен и внутренний смысл природы. Слова: "Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник",[18] принципиально игнорируют внутренний - *свой* - смысл природы. Базаров стремится насильственно подчинить ее своим целям. А природа игнонирует цели Базарова и своим вторжением превращает все его планы в бессмыслицу. "Стариков Кирсановых" Базаров рассматривает таким же взором, как Павел Петрович Инфузорию, и их поведение представляется ему, естественно, бессмысленным. Но и поведение - Базарова - бессмысленно для мужика, видящего в нем "шута горохового".

Постоянное вторжение природы с ее законом смерти и рождения, вытеснения старого молодым, слабого сильным, тонкого грубым и с ее равнодушием к человеческим целям и идеалам, ко всему, что организует человеческую жизнь, делает эту последнюю бессмысленной и, следовательно, трагической. Но это не высокая трагедия смысла, а безнадежная трагедия бессмыслицы.[19]

У Тургенева, который, как уже было сказано, выступает как демифологизатор по отношению к романным схемам своего времени,

имеется своя мифология. Сюжеты его произведений разыгрываются - и это уже неоднократно отмечалось - в трех планах: во-первых, это современно-бытовой план, во-вторых, архетипический и, в-третьих, космический.

Первый план реализует коллизии, в которых автор стремится отразить наиболее животрепещущие аспекты своей современности. Здесь его интересуют *типы*, в которых он видит воплощение тенденций бурлящей вокруг него жизни и старается быть предельно злободневным.

Второй план раскрывает в новом старое или, вернее, вечное. Типы современности оказываются лишь актуализациями вечных характеров, уже созданных великими гениями искусства. Злободневное оказывается лишь кажимостью, а вечное - сущностью. И если в первом случае сюжет развивается как отношение персонажей между собой, то во втором, как отношение персонажей к их архетипам, текста - к тому, что стоит за ним.

Третий план - космический, природный. С его точки зрения, оба предшествующих бессмысленны. Своим присутствием он "отменяет" их. Руализуется он как смерть. В тексте его носитель - конец.

Последовательное вторжение одного плана в другой меняет мотивировки, показывает случайное как закономерное, а кажущееся закономерным разоблачает как "человечекский балаган".

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

Проза Тургенева идет в ином русле, чем ведущие тенденции русского романа XIX в., своим глубинным пластом. Этот пласт предсказывал прозу Апухтина и русских символистов. Однако другие пласты повествовательной прозы Тургенева не только развивались "в русле века", но во многом были понятнее читателю, чем сложные структуры Толстого и Достоевского. Это определило своеобразный феномен. Тургенев читался как бы на нескольких уровнях: одни читатели сосредоточивали внимание на злободневном изображении идейных конфликтов и считали возможным "не замечать" концовки или относить их за счет "непоследовательности" автора. Так, например, Писарев считал смерть Базарова легко элиминируемым элементом, лишь искажающим правдивость романа. В отношении персонажей к архетипам можно было

усматривать литературную полемику (например, с романтизмом). Структура расслаивалась, и различные ее уровни имели различную историко-литературную судьбу.

На самом же деле Тургенев составлял своими романами и повестями необходимое дополнение к единому и едино-различному целому, которое называется русской прозой XIX века, дорисовывая ее сюжетное пространство.

Примечания

1 А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. Поэтика выразительности. Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 2 Wien, 1980.

2 В.Я. Пропп Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969, 26.

3 С.П. Шевырев. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. - Москвитянин, 1853, кн. 2, № 2, отд. I, 83.

4 Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т. - М., Изд-во АН СССР, 1937-1949, т.VIII, кн. I, 232. В дальнейшем все ссылки на это изд. даются в тексте.

5 В.Я. Пропп Цит. соч., 79.

6 А.Н. Веселовский Собр. соч. СПб. 1913, т. П, вып. Ш, 2.

7 Мы говорим о двойном герое, поскольку джентльмен-разбойник (как и всякие образы-двойники) - результат раздвоения единого персонажа-оборотня, что подтверждается, в частности, легким "склеиванием" этих фигур. Естественное сочетание: днем светский человек - ночью разбойник (ср. Якубович в планах "Романа на кавказских водах": днем картежник, любовник - ночью "черкес") может заменяться инверсией: джентльмен среди разбойников - разбойник среди "людей света". В первом случае герой принадлежит двум мирам и страшен своей мимикрией: куда бы он ни попал, он неотличим от "других". Это Чичиков. Во втором случае он везде чужой и всегда противостоит окружающему. Таков типичный герой Вальтера Скотта - тори среди вигов, виг среди тори, аглийский офицер в Шотландии, шотландский бунтовщик в Англии. На противопоставлении этих двух типов построена антитеза Гринев - Швабрин. Сложно сочетаются оба аспекта в Дубровском.

8 Русская историческая библиотека, т. XXXIX: Памятники истории старообрядчества XVII в. - Л.: Изд-во АН СССР, 1927, кн. I, вып. I, стб. 52.

9 А. Сухово-Кобылин Картины прошедшего. М., 1869. 265.

10 И.В. Киреевский Полн. собр. соч. в 2-х т. М., 1911, т. П, 182-183.

11 Цитаты из сочинений Гоголя и Пушкина даются по полн. акад. собр. соч. (Пушкин, т. I-XVI, 1937-1949; Гоголь, т. I-XIV, 1940-1952). Ссылки даются в тексте.

12 Ф.М. Достоевский, Полн. собр. соч. в 30-ти т. - Л.: Наука, 1973, т. VI, с. 7. "Панталонник немецкий" - совсем не бессмысленное, а исполненное для Гоголя значения словосочетание. Полковник Кошкарев убежден, "что если только одеть половину русских мужиков в немецкие штаны, - науки возвысятся, торговля подымется, и золотой век настанет в России" (VII, 63). "Панталонник немецкий" - это цивилизатор на манер Петра Великого. Наименование чубарого коня Бонапартом и Петром Великим одновременно дает этому образу, хотя и шуточную и пародийную, но достаточно значительную перспективу. Особый смысл получает и перенесение ассоциаций этой клички на "петербургского героя" Раскольникова. Показательно, что для Кошкарева высшим авторитетом служит "пример Англии и сам даже Наполеон" (VII, 64). Сухой рационализм выстраивает в единый парадигматический ряд власть расчета, власть денег, власть буквы закона,власть бюрократии и бездушной бумаги. Все это умещается в символическом образе Запада.

В кличке, которую Селифан давал чубарому, видимо, отразились и бытовые впечатления от народных толков. Так одна из дам (Воейкова) в мемуарах 1812 г. посала: "Мы слушали, как ямщики, запрягая лошадей, кричали на них: "Куда пятиш(ь)ся, Барклай проклятый!" (ЦГАЛИ, ф 1937, оп № 2, ед, хр. 90, л. 3 об.)

13 Реконструкцию сюжета второго тома поэмы см.: Ю. Манн, В поисках живой души."Мертвые души": писатель - критика - читатель. - М. Книга, 1984, 300-324. Хотя основные черты сюжета сожженной книги современникам были известны, дело, однако, не в этом: Гоголь чутко выразил спонтанные черты рождающегося "русского сюжета", который мог возникать в литературе и совершенно независимо.

14 См.: Ю.М. Лотман. Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). - В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., Наука, 1975, 49-51.

15 См.: Ю.М. Лотман. Истоки "толстовского направления" в русской литературе 1830-х годов. - Учен.зап. Тартуск. ун-та, 1962, вып. 119. Тр. по русск. и сл. филологии, т.V.

16 Лев Толстой и В.В.Стасов. Переписка 1878-1906. Л., 1929, 236.

17 И.С. Тургенев, Полное собр. сочинений и писем в 30 тт., Сочинения, т. VII, М.-Л., "Наука", 1981, 134.

18 Там же, 43.

19 Таким образом роман Тургенева, с точки зрения намерений и замыслов героев, всегда "роман неудачи". Это сближает его с "западной" романной моделью успеха-неуспеха как основной сюжетной

коллизии. Однако сами цели героев носят не личный, а общественный характер и связаны не со стремлением устроить личную судьбу, а с попытками переустроить жизнь, что тяготеет к "русской" модели. Это позволяло воспринимать романы Тургенева как "русские" в западном контексте и "западные" в русском.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 25–36. 1986 Debrecen

Сектантство и проблема смерти в „Записках охотника" И. С. Тургенева

Р.-Д. КЛУГЕ

Цикл рассказов и очерков "Записки охотника" со времени первой публикации более 135-ти лет тому назад пользуется не прекращающимся интересом читателей. Сверх того, сборник почти с самого начала является предметом литературоведческих исследований. Необычный успех "Записок охотника" , которые сам Тургенев в одном из писем к своему немецкому издателю в Митаве назвал "wahrscheinlich das Bleibendste von allem, was ich je geschrieben habe"[2], имеет, наряду с единодушно восхваляемым гуманным пафосом, разные причины:

1. В стилистической области такой причиной является до педантичности разработанная техника нюансировки в изображении обыденной жизни. Описание мелких, малозначительных и само собой разумеющихся деталей была в то время новаторством, которое помогло проложить в России путь поэтическому реализму как стилю.
2. В связи с этим в историко-литературном процессе проявляется актуализация тогда так называемой "низкой темы" и низкого содержания, которые связываются с реалистическим стилем. В дополнение к изображению бедности низких слоев городского населения "Петербургских сборников" Н.А. Некрасова в жанрах очерков и рассказов воспроизводит Тургенев провинциальную жизнь крепостной России. На основе этой социально-критической литературы развил В.Г. Белинский теоретически программу т.н. "натуральной школы". Наконец
3. поводом успеха является общественная и освободительно-политическая функция книги. Она показала человеческую полноценность и человеческое достоинство игнорированного до тех пор в литературе крестьянина. Барин редко достигает у Тургенева такой человеческой полноценности. Помещики

изображаются часто слабыми, даже морально сомнительными. Крепостной крестьянин и богатый помещик являются представителями двух враждебных классов отжившей в экономическом и социальном отношениях политической системы. Одновременно они призывают читателя к критической оценке этих отношений. Этот взгляд отражается в восприятии Записок охотника , начиная с запрета цензурой, которая наряду с консервативной критикой видела в книге опасную идеализацию сословия крестьян, через положительный отклик в кругах народников и социалистов, и кончая большей частью Тургеневоведения до сегодняшнего дня. Однако, некоторые критики, как П.Л. Лавров и Максим Горький, указывали на многочисленные бунты и восстания и упрекали Тургенева в пренебрежении революционным сознанием срели крестьян[3]. Тургеневские крестьяне, по мнению этих критиков, - пассивные и смиренные страдальцы, вызывающие только сочувствие, или странные чудаки, как, например, герой очерка "Касьян с Красивай Мечи"(1851).

Однако, и в этом очерке можно доказать, что упреки в пассивности поверхностны и идеологически предубеждены.

Необычный облик Касьяна - его карликовый рост, резкие черты лица, странно испытующий и пронзительный взгляд - соответствует его необычному поведению. Угрюмый и неразговорчивый, он вначале отталкивает от себя рассказчика, барина, ищущего помощи, обзывает его грешником и вовсе не хочет ему помочь. Тургенев характеризует Касьяна эпитетом странный (и соответствующими синонимами). Этот эпитет "странный" является центральным фактором идейной структуры очерка и дает ключ к его интерпретации: содержание очерка окутано таинственностью. Загадочно неприветливое поведение Касьяна, его молчаливость в начале очерка, а затем его внезапное, темпераментное красноречие. Касьян, хотя без работы и без доходов, отказывается от денег и собственности. Загадочно также и происхождение девушки Аннушки, живущей с ним и похожей на него. Странны его страсть к бродяжничеству и его тоска по беспредельной степи, его гнев, что охотники убивают дичь, его благоговение перед родниковой водой и теплой кровью как перед святым деянием и, наконец, странна его жгучая тоска по справедливой, райской стране. В конце очерка на вопрос охотника, кто же этот Касьян, ямщик Ерофей называ-

ет его юродивым[4]. Но этот ответ, введший некоторых интерпретаторов в заблуждение, неудовлетворителен. Итак, Касьян производит впечатление довольно странного человека с отклонением от обычной нормы. Он не подчиняется общественному образу жизни.

Из писем Тургенева мы знаем, что он сам сомневался, поймет ли читатель его героя[5]. Ради цензуры ему приходилось выражаться намеками. Однако, А.И. Делаво в своем французском переводе (1854) сумел доказать, что Тургенев изображает в Касьяне сектанта[6]. Какое значение Тургенев уделял сектантсву, которое в середине XIX-го века вследствие преследований со стороны властей снова оказалось в центре внимания русской общественности, следует из записи одного разговара Варнгагена фон Энзе с Тургеневым от 6-го августа 1856 г. Варнгаген пишет:

"Тургенев подробно рассказывает о положении в России. Два главных вопроса: Увеличение численности сектантов. Крепостное право[7]".

В 1922 г. Н.Л. Бродский показал[8], что, по его мнению, в лице Касьяна мы имеем дело с представителем секты бегунов или странников. Из-за враждебного отношения к государству эта секта жестоко преследовалась.С 1849 г. Иван Аксаков, который в это время часто общался с Тургеневым, участвовал в государственно-административных расследованиях дела странников. Секта странников (бегунов) была основана беглым солдатом Ефимом в 1784 г. Он же, в свою очередь, вышел из группы федосеевцев - одной из основных ветвей старообрядцев (беспоповцев)[9]. Старообрядцы отделились от государственной церкви после реформ патриарха Никона во второй половине XVII-го века. Секта странников широко распространялась в низших слоях народа, среди крепостных, мелких ремесленников и купцов. Места, которые посетил Касьян (Ярославль, Москва, Саратов, Курск и др.) около 1840 г. являлись центрами этой секты.

Учение странников основано на эсхатологических высказываниях Откровения Иоанна Богослова; особенно важны все места, касающиеся Антихриста. Некоторые пророчества - по толкованию сектантов - уже исполнились.[10] Странники рассматривали свою собственную жизнь, как и жизнь и события во всем мире, только с точки зрения Апокалипсиса и верили, что только они обладают единственно достоверным пониманием и толкованием Откровения Иоанна. Из этого вытекают отдельные учения и правила их поведения, которые точно определяют

кажущиеся странными поступки самого Касьяна:

1. Молчаливость, сдержанность, отказ в помощи рассказчику-охотнику. Охотник, как барин, является представителем никоновского дьявольского царства Антихриста и с его помощью обладает властью и имуществом. По отношению к слуге дьявола христианская заповедь любви к ближнему не может быть действительной.
2. Отрицание охоты как убийства животных и проливания крови. По убеждению странников только еретики принимают "теплую кровь"[11].
3. Внезапное красноречие и знания Касьяна: он не только грамотен, но даже начитан в Библии и в других церковных книгах и употребляет такие выражения как "божья благодать", "воды небесные" и т.д. или необыкновенные славянизмы. По Писанию чувствует себя обязанным "свидетельствовать о правде"[12]. В связи с этим Тургенев описывает экстатическое выражение Касьянова лица. Среди странников ценились грамотные люди. Странники занимались чтением Библии и других религиозных книг. Этим и объясняются образованность Касьяна и необычная для крепостного грамотность.
4. Касьяново искание истины и правды. По убеждению странников, истина и правда исчезли вследствие реформ патриарха Никона и Петра Великого. С тех пор духовная и гражданская власть будто служат Антихристу, а сей мир уже превратился в Вавилон Апокалипсиса. Только в невидимом граде Китеже[13] - по другим мнениям в одном городе на берегу Каспийского моря - истинная вера и набожность сохранятся до конца мира. В надежде найти этот новый Иерусалим, много искателей истины отправлялись в путь странничества. Так как рассказчик-охотник не знает этого мировоззрения, он не понимает ни речи Касьяна, ни выражения его лица.
5. Отказ Касьяна от денег и частной собственности. Странники считали монеты и бумажные деньги с изображением царя дьявольскими знаками Антихриста [14]. Частное имущество - дело сатаны, так как по воле Бога все принадлежит всем. Из этого вытекает
6. бездеятельность и отрицание работы по религиозному убеждению. Касьян отказывается работать и оправдывается словами: "Я живу, как Бог прикажет". Это не является пассивной праздностью и бродяжничеством. Это поведение он и понимает как

службу Богу и сопротивление дьяволу, потому что своим ничегонеделанием он препятствует дальнейшему распространению дьявольского царства. Поэтому Касьян волнуется и стесняется, когда его спрашивают о его профессии. Он боится, что в нем узнают странника и что его арестуют и накажут.

7. Безбрачие Касьяна. Странники отрицают брак и рассматривают его как большой грех, так как он служит дальнейшему укреплению дьявольского мирового порядка [15]. Кроме этого, таинства причастия, совершаемые церковью, имеют, по странническим убеждениям, антихристианский характер. Однако, эта своеобразная догма не мешала странникам жить в свободном, незаконном браке. Этим и обьясняется отношение Касьяна к его, по-видимому, незаконной дочери Аннушке. Из этого апокалиптического мироотрицания вытекает, наконец,

8. отрицание грешного мира. До начала последней борьбы с сатаной, которая начнется с возвращения Христа, надо буквально убегать из сферы влияния дьявола (оттуда и название "бегун", происходящее от глагола "убегать"), через постоянное странствование удаляться от сего грешного мира. Кто, напротив, покоряется властям, тот поклоняется дьяволу: "Во всем дух антихристов возвем нас." Бегуны или странники отвергали всякое подчинение власти и правительству, решительно высказывались против всех основ и учреждений государственного строя, отрицали присягу, подати, оброки, рекрутскую повинность, право собственности, паспорта и т.д. Вследствие всего этого они убегали от этого мира Атнихриста: "Достоит таитися и бегати." Бегство казалось единственным путем спасения и свободы. Бегуны придали бегству религиозную санкцию [16]. Понятие бегства и паломничества известно в христианской церкви. Однако, странники понимали его дословно и придавали буквальному бегству и бесцельному странствованию сотериологическое значение. Критики неоднократно пытались прийти к выводу, что бегство ведет странников в нетронутую природу [17]. Этот факт они толковали как пантеистическое или экологическое уважение природы. Но это слишком принужденный вывод: дело в том, что природа как творение Бога вне мира сатаны, воплощающегося во всякой государственности.

Известный исследователь творчества Тургенева, Н.А. Бродский, называет Касьяна космополитом, потому что ему чужда всякая привязанность к своей родине. Этот взгляд, однако, не считается с коренным убеждением секты бегунов, содержащемся в самом ее названии. Подчиняясь Божьей воле, странник покидает свою родину и доверяет себя защите Бога. Так и Касьян отправился в путь, чтобы посетить те места, где его секта была особенно распространена. Она располагала хорошей организацией, устраивала тайные ночлеги и организовала определенные маршруты.

Из всего этого следует доказательство выдвинутого в начале тезиса, что прилагательное "странный" является лейтмотивом в изображении сложного образа Касьяна. Сверх того прилагательное "странный" указывает на скрытый смысл сюжета очерка, который показывает жизнь и поведение члена секты странников. По Далю сами странники вместо нарицательного прилагательного "страннический" употребляли слово "странный", что в это время было общепринято и в других кругах.[18]

Касьян, как сектант, не является представителем социального слоя. Его отрицательное отношение ко всему миру шире социальной критики, направленной исключительно против недостатков и несправедливости общественного строя. Касьян вообще не подчиняется никакому государственному и общественному порядку, он отрицает все основные нравственные и идейные принципы государства и церкви. Он делает все с непоколебимой убежденностью. Его взгляды и его поступки вытекают из его веры.

Если душевная полнота и уверенность Касьяна основаны на его твердой вере по отношению к трансцендентности, то в смерти, являющейся неотвратимым вторжением трансцендентности в земную человеческую жизнь, появляется та критическая ситуация существования (existenzielle Grenzsituation), в которой окончательно обнаруживается вся сущность морали и открывается глубочайшая истина всего человеческого существа.

Хотя проблема умирания и смерти разрабатывается в 11 из 24 очерков и рассказов "Записок охотника"[19] (смерть является несколько раз даже центральной темой), этим вопросом, насколько мне известно, исследователи занимались пока только редко. Некоторые новые работы[20] обращают внимание лишь на поздние произведения Тургенева.

Описание и оценка смерти изменяются во всем творчестве Тургенева сравнительно мало: смерть - это хаос, вторжение пустоты, аб-

солютного, безусловного разрушения. В очерке "Призраки" (наброски сделаны в 1849 г., очерк закончен в 1863 г.) Тургенев описывает смерть как неудержимо распространяющуюся, отвратительную желтую массу, излучающую все замораживающий холод.

Аналогично отношение писателя к смерти и в его ранней поэзии, аналогичен страх перед смертью, искажающий героя рассказа "Жид" (1846). Но самое потрясающеее изображение смерти находим в очерке "Мой сосед Радилов" ("Записки охотника"). Вот как главный герой очерка переживает смерть своей жены:

> "....На другое утро вошел я к жене, - дело было летом, солнце освещало ее с ног до головы, да так ярко. - Вдруг я увидел... (Здесь Радилов невольно вздрогнул.) Что вы думаете? Глаз у нее не совсем был закрыт, и по этому глазу ходила муха... Я повалился, как сноп...."
>
> (ПСС, III, 55)

Эта картина напоминает пластичность и силу стиля Льва Толстого.

В очерке "Смерть" (1847) к центральному мотиву ведет безутешный образ засохшего леса. Эта тема варьируется пять раз: срубленная рябина убивает сторожа Максима. Он, умирая, признает свою судьбу как наказание Богом за неуважение воскресенья как церковный праздник и в последние минуты жизни думает только о материальном положении своей семьи. Также заболевший мельник Василий принимает свою смерть без возражаний. Перед смерью он покидает больницу, чтобы дома привести в порядок свои земные дела. Крестьянин, получивший ожог третьей степени, не жалуясь и не размышляя, ждет кончины в своей избушке; так же спокойно примиряется со своей судьбой студент-разночинец Сорокоумов; наконец, совсем коротко, рассказывается о том, как умирает старая барыня. Она, будучи уже в агонии, хочет еще вытащить рубль из-под подушки, чтобы оплатить причащающего ее попа. Рассказчик называет это спокойное и смиренное умирание выполнением давней церемонии и объясняет его удивительной способностью русского человека. Эти предсмертные сцены наряду с кончиной Чертопханова и со смертью Лукерьи в "Живых мощах" следует рассматривать на фоне вышеупомянутого полного трагизма отношения Тургенева к смерти. Именно тогда возникает вопрос: откуда умирающие берут столько сил для своей мирной смерти? Только Лукерья умирает как верующая христианка. Чертопханов умирает достойно и спокойно, не будучи, однако, христианином.

И последние земные заботы умирающих в очерке "Смерть" кажутся на первый взгляд не христианскими, а, наоборот, почти языческими. Ключ к толкованию этой проблемы предоставляет рецензия Тургенева на романтическую трагедию Н.В. Кукольника (1809-1868) "Генерал-лейтенант Паткуль"(1846-47)[21], где в длинном отступлении Тургенев обсуждает проблему смерти. Он пишет, что страх перед Богом облегчает смерть, и цитирует книгу Пророка Исаии, гл. 38,1: "Устрой в дому твоем, умираеши бо ты и не будеши жив!"[22] Именно так ведут себя умирающие в "Записках охотника." Здесь, как у Касьяна, прямое, дословное понимание Священного Писания, выражающее цельное, неразмышленное, основанное на глубокой вере отношение к трансцендентности.

По Дильтею[23] и Унгеру[24] ограничение человеческого существования смертью является решающим фактором для понимания и оценки жизни. Крестьяне у Тургенева живут в гармонии с природой. Они не размышляют о жизни в целом. Поэтому смерть в их жизни - как парадоксально бы это ни звучало - внутренне присуща. В этом, по Гершензону, и заключается удивительная гормония бытия крестьянских героев Тургенева, которое само является природой [25]. Подобное этому писал и Пауль Хейзе[26]. Это естественное слияние жизни и смерти как дополнительных проявлений бытия [27] сильно повлияло на ранние работы Льва Толстого [28].

Хочется подчеркнуть, что это положительное отношение к смерти в творчестве Тургенева свойственно только литературным героям в "Записках охотника" - помимо, пожалуй, ухода от мира Лизы ("Дворянское гнездо") и смерти Базарова ("Отцы и дети"). В задуманном первоначально для "Записок охотника" очерке "Поездка в Полесье" смерть является неотъемлемой частью природы. Но здесь природа холодная, равнодушная и враждебная к человеку, так что рассуждающий рассказчик, видя ее постоянные изменения, чувствует себя мухой перед слоном. Тоже другие герои Тургенева без исключений дрожат от страха или сознают свое бессилие, когда стоят перед смертью. Для пояснения хочется обратить внимание на своеобразную статью Тургенева "Гамлет и Дон-Кихот"(1857/59). В ней излагаются две основных концепции человека и мировоззрения Тургенева. С одной стороны разсышляющий и поэтому неспособный к действию, психически сломанный, онтологически неустойчивый, аристократический тип Гамлета. Ему противопоставлен способный к действию, уверенный в себе и душевно цельный, но наивный и даже огра-

ниченный, прямой тип Дон-Кихота. Если сравнить их отношение к трансцендентности и смерти, становится ясным, что эти основные типы представляют собой то, что Вальтер Рем характеризует как два коренных отношения к феномену смерти. С другой стороны - гармоничная и мирная кончина без болезненных размышлений о ней, а с другой стороны - жизнеотрицающее и рассуждающее отношение к кончине, превращающееся в страх, когда действительно приближается смерть.[29] В "Записках охотника" Тургенева эти философские позиции распределены, как мне кажется, недвусмысленно: первая - одобряющая жизнь и смерть как неразделимое единство у тех, у кого жизнеощущение укоренено в трансцендентности, другими словами, по Шлейермахеру, у "религиозных" людей. Это-представители русского прошлого (сектанты, старообрядцы), консервативное, провинциальное дворянство и тесно связанное с природой крестьянство. Представители же второй позиции - это разъышляющие о жизни и дрожащие перед кончиной атеисты, просто традиционно или ритуально набожные члены господствующих слоев и безбожной, но рассуждающей прогрессивной интеллигенции.

Теперь, наконец, можно опровергнуть цитированное в начале статьи возражение о мнимо неправильном долготерпении, о всетерпимости тургеневских крестьян. Их сознание не тупо покорное, но религиозное. Для тургеневских крестьян характерно религиозное сознание, которое не совпадает с православной догмой государственной церкви, а не революционное сознание. Эта оценка соответствует суждению Проспера Мериме, который в 1868 г. хвалил "Записки охотника" потому, что Тургенев не преувеличивает, а показывает простых русских крестьян в их спокойном гармоническом отношении к жизни и к смерти и не приписывает им никакого критического или даже революционного сознания.[30] Я думаю, что Тургенев прав в этом отношении и что он в своих "Записках охотника" реалистически передал сущность крестьянской действительности. По крайней мере история оправдала его точку зрения в отрицательном отношении крестьян к реформе 1861 г., а также в неудаче народников, которым не удалось подстрекнуть крестьян к революционным действиям.

Примечания

1. Расширенная и дополненная редакция моей статьи "Sektierertum und Todesproblem in I.S. Turgenevs 'Aufzeichnungen eines Jägers'" в книге: H. J e l i t t e, R.-D. K l u g e (ed.) "Festschrift für Heinz Wissemann", Frankfurt, Bern, Las Vegas, 1977, 201-216.

2. H a n s v o n R i m s c h a. "Die bisher unbekannten Briefe Ivan S. Turgenevs an seinen deutschen Verleger Erich Behre in Mitau", в журнале: "Jahrbücher für Geschichte Osteuropas", т. 18, 1970, 564.

3. Ср. В. Г. К о р о л е н к о: "Тургенев и 'Записки охотника'" в книге: "'Записки охотника'. Сборник статей", Орел, 1955, 10.

4. Юродство встречается впервые в "Повести временных лет": Под 1074 г. рассказывается о монахе Исакии, который защищается от искушения дьяволом необыкновенной формой аскетизма: Он отказывался от своего здравого рассудка и притворялся сумасшедшим. Этот аскетический "подвиг" объясняется и оправдывается дословным истолкованием Священного писания, например в Первом послании к Коринфянам (гл. 4, 9-10) апостолы называются "безумными Христа ради". Исакий выступает как представитель т.н. крайнего "египетского" аскетизма и критикует тем самым "палестинский" "продуктивный" аскетизм, который ввел в Киево-Печерскую лавру игумен феодосий.
Как известно, юродство распространялось в России как специфичный образ религиозного, но тоже морального и социального протеста особенно в XV и XVI вв. С другой стороны юродство надо однако оценивать и как индивидуальное бегство или даже тунеядное бродяжничество. В художественной литературе 'юродивые' встречаются довольно часто; самым известным примером является Николка в трагедии А.С. Пушкина "Борис Годунов".
И.С. Тургенев резко отрицательно относился ко всякому роду юродства. В его рассказе "Странная история" (1869/70) отвретительный эгоистический юродивый губит не только молодую героиню, но влияет пагубно даже на все общество. Тургенев критиковал, что немецкий переводчик его очерка передал слово "юродивый" такими выражениями как "Narr in Christo" (безумец Христа ради) или "Glückseliger" (блаженный), которые воспринимаются немецкими читателями слишком положительно, и объяснил термин "юродивый" следующим образом:

> "Unter Jurodiwi versteht man in Rußland gewisse Fanatiker, die ähnlich den orientalischen Saitens (sic! - P.-Д. K.) oder indischen Fakirs die Benehmlichkeiten des Satans vernichtend im Lande umherscheifen. Der (sic! P.-Д. K.) Volk betrachtet sie mit frommer Scheu, behandelt sie mit höchster Achtung, hält ihren Eintritt in das Haus für glückbringend und sucht sinnlosesten (sic! P.-Д. K.) Reden dieser Blödsinnigen als göttliche Offenbarungen und Prophezeiungen auszudeuten."
>
> (ПСС, X, 473)

5. См. письма И.С. Тургенева к Е.М. Феоктистову от 16/II и 4/III-1851 г.

6. Первый французский перевод "Записок охотника опубликовал в 1854 г. Эрнест Шарьер (Ernest Charrière, 1805-1870). Против этого неточного перевода и против его использования в цели антирусской пропаганды во время Русско-турецкой (Крымской) войны во франции протестовал Тургенев во втором издании своего произведения на французском языке в переводе А. И. Делаво (Henri Hyppolit Delaveau, ?-1862). Ср. "Записки охотника. Сборник статей", Орел, 1955, 56. и ПСС, IV, 556.

7. К. А. Varnhagen von Ense, "Werke", т. 13, 1870, 111 и сл. стр.: "Turgenev gibt ausführlichen Bericht über den Zustand in Rußland. Zwei Hauptfragen: Der Anwachs der Sektierer. Die Leibeigenschaft."

8. Н. Л. Бродский. "И.С. Тургенев и русские сектанты", Москва, 1922, 6 и сл. с.

9. О бегунах ср. Н. Л. Бродский, ук. соч., 3 и сл. с. Н. М. Никольский, "История русской церкви", Москва-Ленинград, 1981, с. 234 и сл. с. E. Sarkisyanz: "Rußland und der Messianismus des Orients", Tübingen, 1955, 53 и сл. с. и 78 и сл. с.; Viktoria Pleyer: "Das russische Altgläubigentum", München, 1961, 34 и сл. с. и 141 и сл. с.

10. Откровение Иоанна Богослова, гл. 13-22.

11. Третья книга Моисеева. Левит, гл. 17.

12. Ср. Евангелие от Иоанна, гл. 15, 27: "А также и вы будете свидетельствовать, потому что вы сначала со Мною."

13. "Повесть о сокровенном граде Китеже" (XVII в.). Ср. статью "Китежская легенда" в кн. КЛЭ, т. 3, столбец 577.

14. Бегуны вычисляли при помощи старославянских букв из имени патриарха Никона (сл. Никитосъ) и звания царя (сл. Императоръ = 10 (И) + 80 (п) + (е) + 100 (р) + 1 (а) + 300 (т) + 70 (о) + 100 (р) апокалиптическое число 666; ср. Откровение Иоанна Богослова, гл. 13, 18: "Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его шестьсот шестьдесят шесть.

15. Ср. ук. соч. Н. Л. Бродского, 20.

16. Там же, 22.

17. Сз. комментарий в ПСС, IV, 556.

18. В. И. Даль: "Толковый словарь живого великорусского языка", т. 4, С.-Петербург-Москва, 2-ое изд. 1882, 335 и сл. с.

19. "Уездный лекарь"; "Мой сосед Радилов"; "Бежин луг";"Касьян с Красивой Мечи"; "Смерть"; Петр Петрович Каратаев"; "Гамлет Щигровского уезда"; "Чертопханов и Недопюскин"; "Конец Чертопханова":, "Живые мощи";"Стучит!"

20. K E. L a g e: "Theodor Storm und Iwan Turgenjew", Heide/ Holstein, 1967; M.D. Ledkovsky: "The other Turgenev", Würzburg, 1973; Г. А. Бялый. "Л. Толстой и 'Записки охотника' Тургенева", в журнале "Вестник Ленинградского государственного университета", 1961, № 14, вып. 3, 55-63.

21. ПСС, I, 274 и сл. с.

22. Я цитирую старославянский текс, который приводит и Тургенев, потому что в русском переводе искажается сьысл: "Сделай завещание для дома товоего ...."; ср.: "Библия или книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета", Издание Московской патриархии, Москва, 1956, 710.

23. W. D i l t h e y. "Über die Einbildungskraft der Dichter", Berlin, 1878.

24. R. U n g e r. "Literaturgeschichte als Problemgeschichte", Königsberg, 1924, с. 18 и сл. с.

25. М. О. Г е р ш е н з о н. "Тургенев", Москва, 1919, 70.

26. P. H e y s e . ["Turgenjew"], в журнале: "Literaturblatt des deutschen Kunstblattes", 1-ый г., 1854, 96.

27. T. Wedel. "Tri smerti (russ.Ü: Drei Tode)", в книге: "Kindlers Literatur Lexikon", т. 11, Zürich, [1973], 9564.

28. Сз. указанную статью Г. А. Б я л о г о (прим. 20).

29. W. R e h m: "Orpheus. Der Dichter und die Toten", Düsseldorf, 1950, с. 457.

30. Ср. Литературное наследство , т. 31/32, с. 707 и сл. с.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIII. 37–52. 1986 Debrecen

Отцы и дети: текст, рассказчик, читатель

Э. КАГАН-КАНС

Прошло более столетия со дня смерти Тургенева, но мы все еще находим новые стороны в его творчестве. Иногда кажется, что у нас возникает некоторая двойственность при подходе к творчеству Тургенева. С одной стороны нам, как критикам, кажется, что о нем сказано уже все возможное. С другой стороны - мы снова и снова возвращаемся к нему и как читатели, и как критики, чувствуя, что мы что-то упустили. Как бы там ни было, он, безусловно, гораздо сложнее, чем мы привыкли думать.

Можно с полным основанием утверждать, что "Отцы и дети" являются наиболее сложным из его романов, так как и идея книги и характеристика Базарова заново исследуются и пересматриваются. К тому же именно этот роман воспринимался как cause célèbre еще при жизни автора.

Цель этой статьи - рассмотрение "Отцов и детей" с точки зрения повествовательных приемов и манеры изложения и выдвинуть некоторые предположения, касающиеся вопроса о том, почему Базаров был и поныне остается столь загадочной фигурой.

Во время выхода "Отцов и детей" в свет тургеневский роман был воспринят, как политическое заявление. В своем романе Armance Стендаль писал: "Введение политики в роман может иметь эффект револьверного выстрела во время концерта [1]. Для некоторых современников Тургенева "Отцы и дети" действительно прозвучали как револьверный выстрел. Но с современной точки зрения этот роман дает ощущение порядка и восстановленной гармонии.

Строя сюжет из эхементов романтического рассказа, семейного романа, очерка из провинциальной жизни и даже пасторали, Тургенев преобразует традиционную схему, чтобы передать новую картину, мифопоэтическое видение цельности и симметрии. Даже последний абзац книги, который определенно мог бы послужить центральной темой од-

ного из фантастических рассказов Тургенева о любви побеждающей смерть, здесь служит для нового утверждения и восстановления семьи и самой жизни как единственных ценностей.

Но несмотря на это, в данном романе, как ни в каком другом произведении Тургенева, читатель дезориентирован противоречивыми впечатлениями. В течении всего романа возникает напряжение между загадочным, сильным героем и его разоблечением. И вот это напряжение, которое Тургенев создает при помощи определенных повествовательных средств, исподволь воздействует на читателя.

В последнее время термины читатель и публика, воспринимаемые раньше как нечто очевидное, приобрели исключительно важное значение. Используя некоторые концепции "Rezeptionsaesthetik" в теории Вольфганга Изера[2] и Стэнли фиша,[3] нам хотелось бы предложить свою интерпретацию этого широко известного романа, определенную некоторыми идеями этой новой теории.

Центральным фактором для прочтения любого литературного произведения является взаимодействие структуры и рецептора. Изучение литературного произведения должно быть сосредоточено не только на самом тексте, но в такой же степени на реакции читателя на этот текст.

Уэйн Бут отмечает, что наиболее удачным прочтением текста является такое, где артор и читатель находятся в тесном согласии друг с другом.[4] Читателя следует направить на определенное размышление некоторыми указателями, но такими, которые не сводятся к одной лишь риторике. Читатель должен сам ощутить настоящее значение романа под воздействием этих указателей.[5]

Именно такое влияние текста и читателя делает возможным существование литературного произведения. Жорж Пуле очень образно описывает это явление, когда он называет текст неподвижным материалом :
"они (слова) ждут, чтобы кто-нибудь пришел и освободил ох от их материальности и неподвижности".[6] Роль читателя ни в коей мере не пассивна, его общение с текстом - это динамический процесс самоисправления и читателю нужно постоянно приспосабливать свою позицию. Например в "Отцах и детях"история Фенечки или прошлое Павла Кирсанова открывают новые стороны у этих героев. Несомненно, что читателю приходится осуществлять целую серию решений, пересмотров, предчувствий и восстановлений в процессе чтения текста.

Авторы романов восемнадцатого и начала девятнадцатого веков никогда не уклонялись от возможности манипулировать отношением читателя, рассказчик становился своим собственным комментатором и не боялся вторгнуться в мир, который он описывал. Автор двадцатого века, с другой стороны, прячется за своей работой или, по остроумному выражению Джэймса Джойса, "занимается полировкой своих" ногтей". Поэтому читатель современного романа лишен той помощи, которую писатели 18-го века ему представляли в виде целого набора приемов, начиная с серьезного совета, кончая сатирой и иронией. Стадии перехода легко заметить в литературе 19-го века, где водоразделом является так называемый "реалистический роман". Необходимо было развить новую стратегию, с помощью которой автор сумел бы поставить читателя перед лицом целого ряда ценностей и понятий, которые он хотел предоставить ему для приятия или отвержения.[7]

Вторая половина 19-го века в области романного жанра прошла под знаком идеала объективности изложения, когда незаметный автор не вмешивается в повествование, чтобы сделать моральную оценку или объяснить, интерпретировать свою работу читателям.

Дружба Тургенева с Флобером и их духовная близость хорошо известны и не нуждаются в объяснении.[8] Также хорошо известно, что идея о том, что присутствие автора должно быть максимально стерто, получила свое распространение в романах и теории Флобера. Теперь вопрос заключается в том, насколько далеко Тургенев отходит от традиционного рассказчика первой половины 19-го века и как он совмещает новую установку на объективность изложения, используя вездесущего рассказчика третьего лица, и в то же самое время предлагает читателю определенную точку отправления.

В целом интонация Тургеневского рассказчика почти всегда ровна, как бы находясь в одной тональности. Кроме того, прямое и фактическое изложение событий и равномерное их раскрытие несомненно поддерживает доверие читателя к этому рассказчику.

И все таки нам необходимо поближе рассмотреть сам текст; ясно, что текст, представленный в этой манере, мог бы смертельно наскучить читателю, если бы он не вводил какое-то разнообразие.

У каждого читателя всегда находится под рукой огромное количество разнообразных приемов, к которым он мог бы прибегнуть. Некоторые из самых значительных проблем, стоящих перед автором, использующим повествование от третьего лица - это степень всезна-

ния, которую рассказчик должен проявить, частота комментариев и вмешательств, которую он может позволить себе. И, может быть, самое проблематичное - это как представить внутреннее состояние и точку зрения героя.

Надо заметить, что Тургенев очень пользуется уже тогда устаревшим приемом прямого обращения к читателю, а если он это и делает, то обычно избегает риторического тона. Эти нечастые обращения сводятся к сухим указаниям вроде: "читатель найдет ее в следующей главе" [9](221) или "И лица их изменились с тех пор как мы их видели в последний раз" (364), где рассказчик отождествляет себя с читателем. Он также сводит к минимуму эмоционально-окрашенные вставки. Одна довольно тяжеловесная вставка, которую читатель мгновенно понимает как открыто-ироническую - это описание Кукушкиной и Ситникова. Вмешательство и сатирическая манера изложения уменьшают художественное впечатление. Тургенев довольно редко пользуется подобными отступлениями. Как можно заметить в "Евгении Онегине" а чисто повествовательных отступлениях рассказчик наиболее отходит и от читателя и от своего героя, в то время как Тургенев не позволяет читателю отойти от его героев. С другой стороны, рас - сказчик неизменно заявляет о своем присутствии там,где он переходит от одной сцены к другой или делает заключения, и именно этот прием является излюбленным приемом Тургенева. После того как спор Базарова и Аркадия чуть не дошел до драки и эта ссора была во время предотвращена стариком Базаровым, рассказчик вмешивается в ход действия и предупреждает, что подобные столкновения между друзьями чреваты неизбежным отчуждением: "Но никакая дружба долго не выдержит таких столкновений" (327). Этот вывод, данный в довольно бесстрастных словах рассказчика, предотвращает отождествление читателя с каким бы то ни было героем, так как их мысли и чувства скрыты от нас.

Подобная ситуация возникает, когда Тургенев обрывает короткой фразой сцену, чреватую серьезными и противоречивыми последствиями, например, когда Аркадий и его отец обсуждают роль Фенечки, которая их обоих смущает. Рассказчик вмешивается со словами: "Бывают положения трогательные, из которых все-таки хочется поскорее выйти"(214).

Этот повествовательный прием довольно широко используется Тургеневым, в основном как средство ограничения эмоционального или

психологического напряжения. Компактность таких фраз служит своего рода "маяком" , освещающим интеллектуальный путь читателя или, другими словами, автор мыслит за читателя.

Вышеприведенные примеры лишь выявляют литературные применения общих мест или трюизмов. А теперь обратимся к другому примеру, который можно назвать модифицированными сентенциями . Эти крайне сжатые заявления, использующие возвышенно лирический и эмоциональный словарь, служат для управления и укрепления взаимосвязи читателя с героями. В то же самое время они служат для подчеркивания важности событий через посредство этого словаря.Описание объснения в любви Кати и Аркадия хорошо иллюстрирует эту мысль:
"Он едва стоял на ногах и только твердил Катя, Катя .... а она как-то невинно заплакала, сама тихо смеясь своим слезам" (378)
За этим следует вмешательство рассказчика:
"Кто не видел таких слез в глазах любимого существа, тот еще не испытал, до какой степени, замирая весь от благодарности и от стыда, может быть счастлив на замле человек".(378)

Это краткое философское утверждение, произнесенное по-дружески,[10] но с тоном некоторого превосходства, указывает на расстояние между рассказчиком и влюбленными и, в то же самое время, как бы призывает к сочувствию читателя.

Для Тургенева также характерна склонность к общим рассуждениям ex cathedra, в которых обходится внутренний мир героя. Эти рассуждения следует отличать от трюизмов, которые обсуждались ранее. Например, описывая родителей Базарова после смерти их сына, рассказчик обобщает личное горе в афористическом утверждении:
"Но полуденный зной проходит и настает вечер и ночь, а там возвращение в тихое убежище, где сладко спится измученным и усталым"(397)

Авторское повествование как бы дает общее положение о человеческой натуре - что даже такое горе со временем уменьшится и наступит облегчение. Эта склонность к обобщениям служит для явственно-парадигматического образа человека. Авторская риторика обращена к тайнам и законам человеческого бытия вообще. Именно это успокаивающее ощущение порядка, исходящее от рассказчика, передается в таких фразах, как "хорошо известно..." и т.п.

Временами кажется, что рассказчик прилагает особое усилие к тому, чтобы предотвратить взаимосоюз читателя с кем-либо из героев. Ярким примером этого служит сцена, в которой Павел Кирсанов

приходит к Фенечке и умоляет ее любить и быть верной его брату Николаю. Из наших сведений о прошлом Павла, а именно о его страстном романе с загадочной княгиней R, легко можно догадаться о сложных чувствах Павла в то время, когда он целует фенечкину руку; суммируя происходящее словами:
"А в это мгновение целая погибшая жизнь в нем трепетала" (361) - рассказчик снижает эмоциональное воздействие на читателя.

Часто рассказчик выдает свое несовершенное знание героя или будущих событий. Когда, например, молодой герой в повести "Первая любовь" не в состоянии разобраться в событиях, читателю ясно, что причиной этого является его наивность. в "Отцах и детях" причины этому различные: в конце четвертой главы /после приезда Аркадия и Базарова/ ни Базаров, ни читатель не знают ничего о прошлом Павла Кирсанова. Более того, ни новоприбывшие, ни читатель, не вполне понимают отношения между Фенечкой и Николаем Кирсановым. Перед читателем три краткие эрительные сцены:
"Возвращение сына взволновало Николая Петровича. Он лег в постель, но не загасил свечи, и подпершн рукою голову, думал долгие думы"(211).
Затем следует описание Павла, сидящего у себя в кабинете и глядящего на огонь в камине:
"Бог знает, где бродили его мысли, но не в одном только прошедшем бродили они; выражение его лица было сосредоточенно и угрюмо, чего не бывает, когда человек занят одними воспоминаниями" (211)
И, наконец, образ Фенечки в ее маленькой комнате, сонно смотрящей на своего спящего ребенка, заканчивает этот отрезок.

Воздействие этих кратких сообщений направлено на то, чтобы:
1. вызвать ожидание будущего разъяснения о Фенечке и Николае;
2. намекнуть на возможные трудности и 3. усилить впечатление и заинтересовать загадочной личностью Павла.

Рассказчик здесь приближается к читателю, признаваясь в своем несовершенном знании риторическим вопросом:"Бог знает, где бродили его мысли".

В ранний период романной традиции продолжительные описания внутреннего состояния героя сводились, в основном, к форме изложения от первого лица, в то время как в романах, написанных в третьем лице, описывалось внешнее поведение героев, а их внутреннее состояние выражадось лишь косвенно, посредством жеста и диалога. Обилие приемов речи в типичном романе 19-го века выявляет тенденцию

к драматической форме повествования. Это очень ясно заметно у Диккенса. Более того, романисты понимали, что диалоги представляли собой сложную семиотическую систему, в которой прямая речь должна была дополняться такими данными, как например, манера речи говорящего, его настроение и жесты. Показ того, как герой говорил и как он реагировал на речь другого, являлся средством раскрытия его внутреннего состояния [11].

Несомненно, что драматический опыт Тургенева немало помог ему в его умелом использовании диалога. Советский критик Курляндская отмечает схожесть функции диалога у Тургенева и Достоевского.[12] Она считает, что у обоих писателей герои достигают полной свободы самовыражения лишь в драматических действиях. Тургеневская техника изложения в его романах состоит в чередовании драматических сцен с суммирующими описаниями, в которых рассказчик обрисовывает ситуацию, затем позволяет развиться диалогу, но таким образом, что его голос в какой-то степени контролирует и перебивает голос героя. Убедительным примером этого является сцена между Базаровым и Одинцовой (в 17-ой главе), где произнесенные слова скрывают невысказанную дуэль между героями. Влюбленный Базаров заявляет о своем намерении уехать. Флиртующая с ним Одинцова, неуверенная в своих чувствах к нему, все же уговаривает его остаться. "Одинцова покусала угол носового платка: "Думайте, что хотите, но мне будет скучно, когда Вы уедете". Именно описание ее жеста рассказчиком, а не сами ее слова, выдают истинное положение дел.

Современная техника повествования в целом представляет собой калейдоскоп переплетающихся между собой прямой речи, косвенной речи, внутреннего монолога, несобственно прямой речи и авторского изложения.[13] Для своего времени Тургенев удивительно разнообразен в использовании этих различных приемов изложения. Одним из наиболее интересных примеров является диалог между Базаровым и Аркадием, который начинается в конце шестой главы, где Аркадий пытается объяснить другу личность своего дяди. В этом разговоре отражена их индивидуальная речь. Затем диалог переходит в авторское повествование, где и раскрывается история Павла.

Прерванный этим изложением диалог вновь возобновляется в конце следующей главы. Вставленный рассказ (о прошлом Павла) графически не отделен от диалога и вливается в разговор друзей без перерыва. Почему Тургенев счел, что трагическая история Павла

нуждалась в речи рассказчика? Очевидно, что писатель не мог доверить Аркадию заключения, обобщения, сжатость изложения, не нарушая естественности его голоса. Романтическая и загадочная фигура Павла нуждается в авторской лирической интонации.

Так же как диалог создает иллюзию действительной передачи того, что герои говорят друг другу, методы раскрытия сознания героя различными средствами создают иллюзию действительной передачи истинных мыслей героя.

Возможность услышать голос чужого сознания является одной из условностей изложения от третьего лица и представляет собой часть более широкой системы условностей, касающихся транспарантности литературного сознания[14]. Значительным открытием (и широко используемым Достоевским и Флобером) в области повествовательных средств была несобственна прямая речь - "erlebte Rede". Несобственно прямая речь используется в основном в романах от третьего лица, в которых рассказчик может передать внутренние процессы мысли героев в их естественном развитии. Наиболее простым описанием несобственно прямой речи является следующее определение: неперсонифицированный рассказчик ставит себя в момент передачи слов или мыслей героя непосредственно в сфере опыта героя и принимает точку зрения последнего относительно времени и места действия.[15]

Лео Спицер говорил, что наиболее простым определением несобственно прямой речи является мимикрия:[16] требуется большое мастерство, чтобы в литературном письменном языке передать ощущениие разговорного языка. В романе есть несколько примеров, где, хотя форма изложения не является несобственно прямой речью, рассказчик, тем не менее, подделывается под идиосинкразическую речь мещанки Фенечки, когда он описывает ее ребенка:
"Она надела на него красную рубашечку с галуном на вороте, причесала его волосики" (230). Красная рубашечка и волосики - из словаря Фенечки, а не литературной речи рассказчика.

Иногда читателю действительно трудно определить, кому принадлежит высказывание - герою или рассказчику. Это особенно важно там, где из-за отсутствия авторской риторики, знание рассказчика о психологии героя совпадает со знанием этого последнего.[17] Любопытно, что два отрывка в "Отцах и детях", в которых обнаруживается такое совпадение, описывают размышления Аркадия (205), а затем

Николая (249-251), когда эти персонажи любуются природой. Изложение начинается эпическим монологом, введенным такими вступительными фразами, как "он подумал" или "он вспомнил" и которое даже поставлено в кавычки, как это и делается при передаче обыкновенной прямой речи. Далее оно переходит сперва к высказываниям типа внутреннего монолога, а затем и к несобственно прямой речи, которая незаметно вливается с собственными замечаниями рассказчика, продолжающимися в той же интонации, что и речь героев. Родственность эстетического переживания между отцом и сыном Кирсановыми, с одной стороны, и рассказчиком, с другой, перекидывает мост между ними в восприятии читателя.[18] В этот момент ценности подразумеваемого автора и Кирсановых совпадают. Несомненно, что это родство усиливает значение роли Кирсановых в романе, что и подтверждается в финале произведения.

Принято считать, что главной темой романа "Отцы и Дети" является личность Базарова. Не приходится сомневаться, что действие построено почти исключительно вокруг него. Однако, когда мы начинаем рассматривать отношение рассказчика к Базарову, оно не может не вызвать удивления. Как известно, в начале мы узнаем о Базарове из реакции других героев на него; явно, что рассказчик как бы находится совершенно вне мыслей этого героя, и этот прием вызывает любопытство читателя.

По мнению Изера, в то время как читатель пытается найти последовательную схему в тексте, его "интерпретация" может быть поколеблена возможностью другого прочтения, хотя в начале он может лишь смутно ощущать эту возможность.[19] Таким образом, он постоянно вынужден принимать решение, которое подтверждает или опровергает эту "интерпретацию". Так например, в начале мы сталкиваемся с "загадочностью" Базарова. Как ни странно, знаменитый "нигилизм" Базарова передается в не слишком глубоких выражениях его друга Аркадия, а позднее даже в неуклюжих речах жалкого и не очень умного Ситникова. Это в некотором смысле компрометирует ценность идей Базарова.

Прямые же высказывания Базарова о его идеологии переданы в коротких фразах без всяких авторских комментариев и сопровождаются только определениями рассказчика вроде "с презрительной усмешкой (236), или "с коротким зевком" (241), или же "с надменной гордостью" (244). Его прямая речь преднамеренно грубая и жесткая:

"Это что за фигура! На остальных баб не похожа" (266) говорит он, когда впервые видит Одинцову. Первый визит Базарова к Одинцовой не только рисует его неуклюжесть; рассказчик передает его разговор нарочито небрежным перечислением:
"Базаров толковал о медицине, о гомеопатии, о ботанике" (271).
Короткий монолог Базарова перед Одинцовой и Катей, в котором он говорит о физиологическом равенстве всех людей (которых он, кстати, лишает какой бы то ни было духовной индивидуальности) сопровождается авторским замечанием о внешности Базарова и его предполагаемых мыслях:
"Базаров говорил все это с таким видом, как будто в то же время думал про себя: "Верь мне или не верь, это мне все едино."(277)
Затем рассказчик комментирует это объективным замечанием:
"Он медленно проводил своими длинными пальцами по бакенбардам, а глаза его бегали по углам" (277). Каким бы наивным ни был читатель, которого впечатлила научная речь Базарова, он все таки должен отойти и подумать о тех сведениях, которые он только что получил: а именно то, что уверенность Базарова лишь напускная, его неловкость в свете явно заметна и следовательно искренность его высказываний вызывает сомнение.

Читатель постоянно слышит от Аркадия о том, что Базаров чувствует себя неловко, хотя Аркадий наивен, он не может не заметить этого. Читатель же узнает об этом и через восприятия Одинцовой. Контраст между былой надменностью, презрением и равнодушием в отношениях Базарова с Павлом Кирсановым и его растерянностью в новой обстановке, дают читателю дополнительные сведения о герое и начинают превалировать над предыдущей интерпретацией.

Цветан Тодоров считает, что мы обычно не сознаем, насколько текст повторяет себя и как вновь воспроизводится каждое событие и каждый разговор[20]. Следовательно, автор имеет важную роль в процессе построения образа. Функция повторений в образе Базарова (его надменность, с одной стороны, и его неотесанность - с другой) служит для "заземления" и снижения монолитного образа, который мог бы создаться у читателя.

Даже последователи и обожатели Базарова начинают сомневаться в своем герое. Сначала Аркадий замечает определенные изменения в Базарове по отношению к Одинцовой. Охлаждение продолжается после презрительных слов Базарова о Ситникове, которые неприятно режут

слух Аркадия:
"Мне нужны подобные олухи. Не богам же, в самом деле, горшки обжигать" (304) говорит Базаров. После того, как Базаров и Аркадий отталкивают Ситникова от себя, даже это жалкое существо восстает:
"На следующий день .... сильно досталось двум противным гордецам и невежам" (305)

Невысказанный разрыв между Базаровым и Аркадием продолжает расширяться до самого конца романа. Тут Аркадий полностью отказывается от мыслей, которые он высказывал в подражание своему ментору, и возвращается к семейной позиции.

Постепенно дистанция между Базаровым и читателем тоже увеличивается и очевидными становятся различия между сознанием повествователя и героя. Читатель получает возможность заглянуть в мысли Базарова после того, как Павел Петрович вызывает его на дуэль. Вместо былой самоуверенности читателю показаны его противоречивые эмоции: стыд за то, что он предал хозяина (Николая) поцеловав Фенечку, злость из-за того, что Павел его увидел в это время, страх быть убитым. Этот хаос эмоций еще более усиливается в кошмарах, которые его мучают всю ночь (350-351). Нам кажется, что эта сцена является апогеем романа, по крайней мере в плане развития характера Базарова. После этого события быстро ведут к развязке - к его смерти. Рассказчик теперь обращает внимание читателя на два любовных треугольника": Николай-Фенечка-Павел и Катя-Аркадий-Одинцова и их разрешение.

Поразителен тот факт, что отсутствие "всезнания" рассказчика в основном относится к Павлу. В одной из эмоционально насыщенных сцен Павел возвращается к себе, бросается на диван и смотрит в потолок с отчаянием:
"Захотел ли он скрыть от самых стен,что у него происходило на лице, по другой ли какой причине, только он встал, отстегнул тяжелые занавески окон и опять бросился на диван" (233) Нам представляется, что именно Павел является настоящей рамантической фигурой в романе, и именно он описывается в более загадочных тонах, чем Базаров, и именно он окружен тайной.

Ничего нового нет в утверждении, что Павел - это двойник Базарова. Несмотря на их взаимную враждебность и внешнюю противоположность, они обнаруживают заметное сходство. Не стоит здесь оста-

навливаться на относительно незначительных проявлениях этого сходства (как, например, их влечение к Фенечке или их реакция на дуэль). Обратимся к главному, что объединяет их в романе и противопоставляет их остальным героям; имеется в виду та разрушительная и иррациональная страсть, которая поглощает обоих. Несмотря на заявления Базарова о физиологическом сходстве всех женщин, его чувство к Одинцовой опровергает эту материалистическую теорию и подтверждает неповторимость каждой любви.

Тот Базаров, который предстает перед нами на смертном одре, это романтик, побежденный любовник, которому пришлось отказаться от всех своих априорных верований в превосходство человеческого ума, и принять истину о бессилии человека перед лицом таких внерациональных явлений, как любовь и смерть.

В конце Базаров - неудавшийся герой. Павел, с другой стороны, сохраняет свою загадочность на протяжении всего романа. От начала до конца он остается подтверждением того романтического принципа, который поставил Базарова на колени.

Несомненно, что "развенчание" Базарова для читателя является результатом нашего все более близкого знакомства с ним. Завуалировав Павла налетом таинственности, рассказчик позволяет читателю сохранить целостный, нераздробленный образ романтического героя.

По мнению Изера, структура литературного текста состоит из ряда схем, повторенных на основе целого ряда стратегий, функция которых состоит в том, чтобы помочь читателю создать цельное представление текста.[21]

Теперь задача читателя - понять текст и все, что в нем заключается, так как обобщающее суждение нам не представлено. Следует ли нам оценивать Базарова на фоне других литературных произведений? Типичен ли он в этом смысле? Или, может быть, его значение следует искать в более широком контексте моральных и общественных ценностей.[22]

Ответ читателя зависит от того, как он заполнит пробелы в тексте. Читая роман, у нас постепенно возникает ощущение, что Базарову следует приспособиться к окружающему миру. Читатель все больше и больше осознает, что у Базарова не достает чуткости оценить себя и свое поведение.

Причина отчужденности Базарова - его моральная негибкость - становится все более очевидной. В "Отцах и детях" мы видим

слепоту (непонимания себя) иллюзии и наконец истину, через которые проходят поиски героя, прежде чем достичь окончательного понимания себя.

Тот же самый процесс возможен для читателя. В конце концов читатель должен занять определенную позицию, сделать выбор между различными точками зрения, постепенно отвергнуть одну систему ценностей и принять другую.

Эстетическое воздействие "Отцов и детей" зависит от того, насколько затронуты критические способности читателя, с тем, чтобы он мог распознать социальнуую действительность в романе как беспорядочное перекрещивание различных точек зрения и мог под конец выбрать истинную реальность.

Само название является ключом к роману, ведь он не называется "Базаров", а "Отцы и дети". Базаров, как личность, заслоняется в конечном итоге повседневными типами - Аркадием, Николаем, Катей, Фенечкой. Индивидуальные страдания, радости, страхи к концу романа должны быть забыты в свете новой бытовой деятельности. Возникает уверенность в том, что существует вневременной и неизменяющийся, постоянный мир, который лишает значительности "les faits divers" из которых складывается жизнь необыкновенной личности.

Распознание и раскрытие истины чрезвычайно распространенный путь завершения романа. Вот почему развязка повествования часто вводит новую информацию; в данном романе именно эпилог, находящийся вне рамок романа, привносит подобную информацию. Необыкновенная личность исчезает. Типическая остается. Даже горе стариков-родителей обобщается как типический случай.

По контрасту с короткими рассказами Тургенева, где мир не - предсказуем и враждебен,в конце "Отцов и детей" устанавливается гармонический порядок, создается взаимопонимание между читателем и рассказчиком, нечто вроде дружественного союза после прочтения трудного текста. Однако здесь слово автора непреднамеренно активизировал настороженность читателя, вовлекая его в критический процесс переосмысления образов романа. Этот активный читатель может не ощутить завершение романа в согласии с намерением автора, и поэтому текст и герой остаются загадочными.

Примечания

1. S t e n d h a l. Armance. Hazan, Paris, 1949, 100.

2. F i s h. "Literature in the Reader: Affective Stylistics," New Literary History, 11, Fall, 1970.
W. I s e r. The Implied Reader, Johns Hopkins University Press, 1974.
The Act of Reading, Johns Hopkins Universtiy Press, 1978.

3. W. I s e r. The Implied Reader. XII.

4. W. B o o t h. The Rhetoric of Fiction. University of Chicago Press, 1961. 138.

5. W. I s e r. The Implied Reader. 30.

6. G. Poulet. "The Phenomenology of Reading", New Literary History, 1, Fall, 1969, 55.

7. W. I s e r. The Implied Reader. 102.

8. E. K a g a n - K a n s. L'Orient et le mysticisme chez Flaubert et Tourgueniev "Les Actes du Congrès Nourgueniev et la France" 5, 1982.

9. И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений. Том 8-ой, Наука 1964. Далее ссылки в тексте указывают на страницы этого издания.

10. E. K a g a n - K a n s. Hamlet and don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision. Mouton, 1979, 8.

11. L. H e l l g r e n. Dialogues in Turgenev's Novels. Almquist and Wiksell, Stockholm, 1980, 86.

12. Г. Б. К у р л я н д с к а я. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972, 264.

13. A. S h i k m a n. Ten Russian Short Stories: Theory, Analysis, Interpretation , Essays in Poetics, 2,2, Keele, 1977, 54.

14. D. C o h n. Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton University Press, 1978, 76.

15. S. S. L a n s e r. The Narrative Act, Princeton University Press, 1981, 188.

16. R. P a s c a l. "Narrative Fictions and Reality", Novel 11, No. 1, 1977, 89.

17. D. C o h n, 133.

18. I b i d. 34.

19. W. I s e r. The Implied Reader, 282.

20. T. T o d o r o v. "Readings as a Construction", The Reader in the Text, eds. Suleiman and I. Grossman, Princeton University Press, 1980, 71.

21. I s e r. The Implied Reader. 287-8.

22. S h i k m a n, 76.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIII. 53–60. 1986 Debrecen

Кавалер де Грие русской провинции

Ж. ЗЕЛЬДХЕИ-ДЕАК

Все немногочисленные критические отзывы о рассказе Тургенева Петушков (1847) связывают ее с русской литературной традицией. Уже Дружинин указывает на влияние Гоголя[1], А.Григорьев пишет о связи "Петушкова" с "натуральной школой" и традициями Гоголя и называет рассказ самой удачной из ряда попыток "сантиментального натурализма[2]. В конце прошлого столетия Брюсов видит самую существенную черту "Петушкова" в том, что в нем автор "выводит человека, живущего почти растительной жизнью, и показывает, как такой человек переживает любовь, ревность, чувство оскорбленного самолюбия и т.п."возвышенные"чувствования...и мы невольно сострадаем ему; а если автор заставил полюбить своего героя, он уже достиг много." И дальше Брюсов указывает, что в рассказе часто чувствуется влияние Гоголя, особенно "Женитьбы" и "Шинели"[3].

В 1959 году, ровно через сто лет после появления статьи А. Григорьева, В.В. Виноградов в работе "Тургенев и школа молодого Достоевского" (конец 40-х годов XIX века) формулирует итоги стилистического изучения "Петушкова" следующим образом: "Стиль рассказа "Петушков" сложен. В нем объединились и специфические качества индивидуального стиля Тургенева - индивидуальные ростки, пробивающиеся через толщу установившейся к середине 40-х годов общей системы "натурального" изображения, и своеобразно отобранные приемы гоголевского стиля, и новые принципы речевой характеристики персонажа и его речеведения, выдвинутые Ф.М. Достоевским. Естественно, что манера Достоевского больше всего дает себя знать в форме изображения Петушкова, гоголевская система - в приемах рисовки слуги Онисима и в общей структуре повествовательного стиля, индивидуальные приемы стиля Тургенева - в обрисовке образа Василисы, а отчасти и ее тетки, в способах спайки разных элементов или частей сюжета.[4]

Л.М. Петрова в статье "Натуральная школа и повести Тургенева 40-х годов" рассматривает "Петушкова" как повесть, завершающую собственно "натуральный" этап в творчестве Тургенева.[5]

И герои и среда в "Петушкове" так типичны для русской провинции, что на первый взгляд трудно себе представить сравнение этого рассказа с любым западноевропейским произведением. Но наше мнение изменится, если мы вспомним и те произведения Тургенева, уже из заглавия которых явствует, что автор в них адаптирует чужие, в данном случае шекспировские образы и ситуации. Я имею ввиду очерк "Гамлет щигровского уезда", написанный несколько позже, чем Петушков (в 1848 г.) и повесть "Степной король Лир", созданную гораздо позже. Правда, эти произведения очень по-разному "адаптируют" определенные элементы шекспировского творчества. В "Гамлете щигровского уезда" нет и следа сюжетных мотивов "Гамлета" Шекспира, но герою рассказа, русскому гегельянцу 40-х годов, уже присущи все черты гамлетовского характера, которые впоследствии были описаны в статье Тургенева "Гамлет и Дон Кихот" (эгоизм, безверие, всепоглощающая рефлексия, неспособность к непосредственному чувству и т.д.).[6] Написанный же на повороте 1860-х 1870-х годов "Степной король Лир" назван так не в последнюю очередь из-за сюжетного сходства с трагедией Шекспира[7]. И все же есть одна важная черта, присущая обоим произведениям. Как на это указывает заглавие каждого из них, Гамлет *щигровского уезда*, *Степной* король Лир), шекспировские образы и ситуации переносятся в очень прозаическую русскую провинциальную среду, и при этом автор показывает сложное переплетение "русского" и "общечеловеческого". Если мы обратимся к "Петушкову", учитывая эту "технику" снижения классических образов на уровень русской провинциальной жизни, то, может быть, идея близовсти "Петушкова", представляющего типично русские образы и среду, с одним из хорошо известных Тургеневу западноевропейских произведений не будет нам казаться так уж дикой. Я имею ввиду роман аббата Прево "Манон Леско"[8]. Разумеется, широко начитанному Тургеневу был известен этот знаменитый роман и другие произведения Прево. Еще до создания "Петушкова", в рассказе "Три портрета", он упоминает другое сочинение Прево: "Приключения Маркиза Глаголя или жизнь благородного человека, оставившего свет,[9] а после окончания "Пеушкова", в письме к Полине Виардо от 5/17 января 1848 года сообщает, что переводит "Манон Леско"[10]. Он переводил роман

Прево на испанский язык для практики в этом языке. Тем не менее, очевидно, прав Леонид Гроссман, который пишет: "Это значительный момент его трудов и дней. Он брался за переводы лишь самых близких, дорогих и глубоко плениших его созданий...Маленькая книжка аббата Прево должна была сильно взволновать Тургенева, если он взялся за перевод французского текста в самом разгаре работы над записками охотника и первыми комедиями, между Бирюком и Нахлебником [11]. Л.Гроссман пишет и о том, как рококо заворожило Тургенева, как атмосфера "пудры и мушек" отражается в его творчестве.[12] Все это относится к таким произведениям Тургенева, где изображаются "русские парижане", как, например, "степной вольтерьянец" Лучинов-сын и Лучинов-отец в "Трех портретах", или - гораздо позже - отец Сусанны в "Несчастной", эти странные порождения переплетения внешних признаков "европеизации" и навыков феодальных русских помещиков. В "Петушкове", однако, мы не видим ничего подобного. Тут нет и следа русского "рококо", нет попытки воспроизвести стиль, повествовательную манеру любого французского произведения XVIII века[13], здесь отсутствует также и авантюрный сюжет, характерный для романа Прево. Но в рассказе есть один очень важный мотив, в дальнейшем возвращающися в разных произведениях Тургенева - мотив роковой любви к недостойной женщине. Здесь, пожалуй, этот мотив впервые получает место в творчестве Тургенева, а в дальнейшем он будет повторяться в "Переписке", начатой раньше, но законченной позже, чем Петушков, в рассказе "Затишье", в повести "Вешние воды" в "Бригадире" и т.д.[14]

В "Петушкове" нигде не дается указания на связь с "Манон Леско", однако мы здесь наблюдаем почти такое-же снижение образов, как в двух упомянутых "шекспировских" произведениях Тургенева. Причем "Петушков" занимает между ними в известном смысле промежуточное место, т.к. в нем, кроме мотива власти над беззащитным героем слепой, неотвратимой любви-болезни наблюдается и некоторое, хотя не столь четкое, как в повести "Степной король Лир" сюжетное сходство с романом Прево. Правда, Петушков не блестящий молодой аристократ, как кавалер де Грие, а бедный, одинокий, стареющий поручик, проживающий в городе О... южнорусской глуши, Василиса не куртизанка, вращающаяся в высоких кругах, а молодая провинциальная красавица, но в их отношениях многое напоминает отношения кавалера де Грие и Манон Леско. Правда, мы должны все время

иметь ввиду, что эти черты сходства вырисовываются на подлинно русском, провинциальном фоне. Как и кавалер де Грие в Манон, Петушков влюбляется в свою роковую красавицу при первой случайной встрече, но у Тургенева даже эта случайность носит подчеркнуто прозаический характер: Петушков не может завтракать без белой булки, поэтому он отправляется в булочную, где при первой же встрече страстно влюбляется в Василису, как кавалер де Грие сразу же пленяется Манон. В отличие от де Грие Петушков не совершает преступлений, фабула развертывается на гораздо более повседневном уровне, но он так же унижается перед Василисой, как молодой аристократ перед Манон; подобно де грие и Петушков не может не осознать, что Василиса обманывает его, изменяет ему, врет, он неоднократно - как и де Грие - решает порвать с коварной красавицей, но каждый раз передумывает и пытается продолжать прежние отношения. Необходимо, однако, отметить и разность: Манон уверяет де Грие, что любит его, и, в самом деле, по-своему она привязана к кавалеру, изменяя ему в тех случаях, когда им нехватает денег для необходимой ей роскошной жизни. Василиса же не любит Петушкова, хотя в начале очень принужденно утверждает, что любит его. (Интересно, что Онисим намекает на то, что она не хочет любить Петушкова потому, что не получает от него подарков: Петушков хвалит Василису, которая, по его мнению, "бессребренница", "Не интересанка, нечего сказать. Ну хоть бы я ей - ничего ведь не давал, ты сам знаешь:. "Оттого-то она вас и бросила" - отвечает беспощадный Онисим[15]) Петушков, таким образом, еще в большей мере унижен, чем де Грие (эта разница подчеркивается и концовкой тургеневского рассказа, о чем речь впереди.) И де Грие и Петушков рискуют своей карьерой ради своей любви, - оба терпят унижения не только от любимого сушества, но и от тех, кто считает эту связь недостойной общественного положения героя. Разумеется, у молодого аристократа и этот конфликт развертывается в более высоких сферах, чем у Петушкова. Но - хотя последнего не ожидает карьера вроде карьеры де Грие, - для него в провинциальной русской среде, при его бедности, "сиротстве", быть поручиком - все-таки - чин, он для Онисима и для мещан маленького города все-таки - барин, а Василиса, как и Манон в романе Прево - стоит на общественной лестнице значительно ниже его. Таким образом он - как и кавалер де Грие - жертвует всем ради своей любви, он терпит и грубость начальника: в добав-

ленной позже сцене описывается унижение Петушкова грубым, бесчеловечным майором.

В рассказе "Петушков" любовь-рабство, любовь-болезнь появляется на двух уровнях. Недалекий Петушков и его суеверный слуга, Онисим, уверены, что бывают "приворотные зелья", и Онисим даже рассказывает случай, когда кого-то "приворотили" к старой повариxе, и он бегал за ней, повиновался его воле, и, наконец, умер: "вогнала его ... в чахотку"[16]. Такое объяснение фатальной, слепой любви "приворотом", конечно, соответствует только представлениям интеллектуально низких героев повести. Сам автор в этом рассказе высказывается о любви весьма кратко: "Любовь - дело случайное, существует сама по себе, как искусство, и не нуждается в оправданьях, как природа...", но сразу же снижает и это высказывание, когда добавляет: "сказал какой-то умный человек, который сам никогда не любил, но отлично рассуждал о любви"[17]. Такое понимание пагубной любви-болезни выражается не столько в авторских высказываниях, сколько во всей фабуле, в описании судьбы Петушкова. Последняя маленькая часть рассказа носит характер эпилога. В отличие от романа Прево, история любви Петушкова к Василисе кончается трагически только для него: через десять лет после описанных в рассказе событий он, худенький, "с красненьким носиком", живет в небольшом чуланчике в булочной, которой заведует Василиса с мужем своим, рыжеватым и послеповатым мещанином. Несчастный Петушков, который "любил выпить, но вел себя смирно[18], влачит жалкое существование, разрушенное роковой страстью, в то время, как Василиса, очевидно, достигла мещанского счастья. Автор ничего не объясняет, не делает никаких комментариев, он "высказал" свое мнение всем ходом жизни героя. Интересно, что в рассказе совсем другого типа - "Переписка" - рефлектирующий герой, которого тоже погубила сильная, непонятная разуму любовь к недостойной женщине, уже формулирует свое мнение о любви так, что это может считаться авторским мнением: "Любовь даже вовсе не чувство; она не развивается постепенно;.... обыкновенно она овладевает человеком без спроса, внезапно, против его воли - ни дать, ни взять холера или лихорадка... Подцепит его, голубчика, как коршун цыпленка, и понесет его куда угодно, как он там ни бейся и ни упирайся...В любви нет равенства.... Нет, в любви одно лицо - раб, а другое - властелин,... любовь - цепь, и самая тяжелая."[19] В романе "Манон Леско" кавалер

де Грие говорит о любви своему другу Тибержу: "Я изобразил ее, как один из тех ударов судьбы, которые влекут человека к гибели и от которых добродетель столь же бессильна защититься, сколь бессильна мудрость их предусмотреть"[20]. Это- квинтэссенция романа; она подтверждается всем ходом повествования. Понятно, что Тургенев обратил внимание на произведение, столь близкое его представлениям.

Примыкая одновременно к русским и западноевропейским традициям, и будучи в то же время оригинально тургеневским, "Петушков" явился органической частью творчества писателя. Это сравнительно раннее произведение предвосхищает мотив целого ряда позднейших рассказов Тургенева [1]: и упомянутых рассказов о любви-рабстве, роковой любви [2]и произведений, в которых шекспировские характеры или ситуации явно, как бы программно переносятся в русскую провинциальную среду,[3] и, наконец, существует определенная внутренняя связь между "Петушковым" и "Бригадиром", в котором, как и в "Петушкове, перед нами скрытая реминисценция: нигде не упоминается Прево, но идея любви-рабства явно роднит это произведение, как и Петушкова, с романом французского писателя. В повестях о роковой любви, у истоков которых стоит "Петушков", показана власть таких сил, пред которыми одинаково беспомощны и герои западноевропейских произведений, и жалкие "бригадиры", кавалеры де Грие русской провинции.

Примечания

1. А. В. Дружинин. Собрание сочинений, т. VII, СПб., 1865, 322-323.

2. А П. Григорьев. Сочинения, т. I, СПб., 1876, 314.

3. Брюсов о Тургеневе.(Публикация С. С. Гречкина и А. В. Лаврова.) В сборнике: "Тургенев и его современники". Ответств. ред. М.П.Алексеев, Л., 1977, 179.

4. Русская литература,1959, № 2, 49.

5. Л. М. Петрова. Натуральная школа и повести И.С. Тургенева 40-х годов. В. кн.: Пятый межвузовский тургеневский сборник. Тургенев и русские писатели. Курск, 1975, 141. О конкретных причинах обращения Тургенева к гоголевской теме и стилистике см. А. Н. Дубовиков - Е. Н. Дунаева: Примечания к Петушкову , Полн. собр. соч. и писем Тургенева, V,571 (в дальнейшем: Тургенев, Соч.; Тургенев: Письма.).

6. Ю. Д. Левин. Шестидесятые годы. В кн.: Шекспир и русская культура, под ред. М.П. Алексеева, М.-Л., 1965, 464.

7. Там же, 468. О повести "Степной король Лир" см. еще Л.М. Лотман, Введение к примечаниям к X тому соч. Тургенева, М.-Л., 1965, 416-417; А.Б. Муратов, Повести и рассказы И.С. Тургенева 1867-71 годов, Л., 1980, 58-97.

8. Л.М. Лотман указывает на связь "Бригадира" с "Манон Леско", ук. соч., с. 417. - Об этом же см. P. Brang, I.S. Turgenev. Sein Leben und Werk, Wiesbaden, 1977, 154.

9. Тургенев, Соч. V, 97.

10. Тургенев, Письма, I, 293/456.

11. Леонид Гроссман. Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе. Изд. второе, М., 1922.

12. Там же, 8-9. Об интересе Тургенева к XVIII веку см. еще Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм.М.-Л., 1962, 206-207; Л. М. Лотман, Вступительная статья к примечаниям, Соч. Тургенева, т.X, 422; примечания к повести "Степной король Лир", там же, 487.

13. В отличие от "Игрока" Достоевского, парижский эпизод которого включает и стилистику и характеры Прево. См.: P. Debreczeny, Dostojevskij's Use of "Manon Lescaut" in "The Gambler". Comparative Literature, Vol XXVIII, № 1.(Winter 1976, 1-18).

14. На то, что мысль о трагической любви была впервые развита Тургеневым в рассказе Петушков указывает Е. И. К и й к о. См. примечания к "Переписке" Тургенева, Соч. VI, 527. О теме роковой любви в "Петушкове" см. еще: E. K a g a n - K a n s, Hamlet and Don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision. The Hague, 1979, 60.

15. Тургенев, Соч. V, 171.

16. Там же, 164.

17. Там же, 147.

18. Там же, 177.

19. Тургенев, Соч. VI. 190. - О концепции трагической любви у Тургенева см. Г. А. Б я л ы й, ук. соч. 95-99.

20. П р е в о. История кавалера де Грие и Манон Леско. Литературные памятники, М., 1964, 61.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIII. 61–70. 1986 Debrecen

Тургенев и Шопенгауэр. К постановке вопроса

Л. АЛЛЕН

Шопенгауэр был злым гением, своеобразным философическим двойником Тургенева, особенно начиная с тяжелого, кризисного 1862-го года.

Это афкт, что диалектика душевного и духовного, способность быстро воспламеняться и так же быстро разочаровываться, во многом объясняют некоторую *неусмойчивость* писателя, известные действительно очень любопытные колебания. Но, если нельзя, конечно, впадать в какой-то антинаучный культ личности Тургенева, искусственно заглаживая его внутренние противоречия, то нельзя, опять-таки, слишком односторонне относиться к его двойственности. Именно она, эта двойственность, вполне понимаемая в тогдашних условиях, и определяет скрытый пафос его творчества, его неповторимое лирико-трагическое музыкальное своеобразие. И в этой чудесной симфонии голос Шопенгауэра не более, чем голос из хора.

Впрочем, быть двойственным еще не значит быть двуликим. У Бакунина явный перегиб, когда он в письме к В.Ф. Лугинину от 20 октября 1862 г. так предостерегал своего корреспондента: Тургенев, мол, великий и талантливейший писатель, он милый и симпатичный человек, но в области политики он *насмоящий полишинель*. Ближе к правде стоял все-таки Герцен, когда он в письме к. К.Д. Кавелину от 7 июня 1862 г. так выражался: "Тургенев дышит на ладан". Но и зесь, по-видимому, надо учесть некоторую дозу полемической пылкости и следует оттенить резкость этого суждения словечком *минутами*.

В тяжелые *минуты* грусти и даже саморасложения Тургенев мог действительно поддаваться нашептываниям своего демона, незваного

* Автор данной статьи свободно, а иногда критически развивает некоторые положения, уже высказанные покойным профессором Henri Granjard в его книге *Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps* (*Иван Тургенев и общественно-политические течения его времени*), Париж, 1954 г.

гостя и тайного посетителя его души, - Шопенгауэра. Но это случалось лишь временами и временно. Внемля порой голосу своего искусителя, писатель, не зря прозванный *Линцеем эпохи* из-за проницательности его взора, все же не соблазнился им до конца. Капитальный труд Шопенгауэра "Мир как воля и предствление" (Die Welt als Wille und Vorstellung) вышел в свет в 1818 г. и появился вторым изданием лишь в 1844 г. Новое миропонимание долго сопровождалось презрительным молчанием в самой Германии. Только в 1856 г. Лейпцигский университет предложил темой конкурса произведение Шопенгауэра. Этим выражалось официальное признание патентованных философов, которые до тех пор преклонялись исключительно перед Кантом и Гегелем. Шопенгауэр не без гордости заявлял в кратком предисловии к третьему изданию 1859 г.:

> Я, наконец, достиг своей цели и с удовлетворением вижу, что мое влияние начинается в то же самое время, когда кончается моя карьера.

Через год Шопенгауэр умер, но уже в 1862 г. в книге "Гегель и Шопенгауэр. Этюды о немецкой философии от Канта до наших дней" Фуше де Карейль познакомил французскую публику с его наследием. В России поэт Фет, друг Тургенева, посвятил несколько лет переводу ключевого творения Шопенгауэра с третьего издания 1859 г. Некоторые критики, в том числе в тридцатые годы советский литературовед Михаил Карлович Клеман, выдвинули гипотезу о раннем влияниии Шопенгауэра на Тургенева, начиная с "фауста" ("фауст" был окончен в течение лета 1856 г.) и в особенности с "Дворянского гнезда" (1856 г.).

> Одно убеждение вынес я из опыта последних годов, - пишет Тургенев в "Фаусте", - жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное - вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, - исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща; а в молодости мы думаем: чем свободнее, тем лучше; тем дальше уйдешь. Молодости позволительно так думать; но стыдно тешиться обманом, когда суровое лицо истины глянуло, наконец, тебе в глаза.

Под убеждением, вынесенным "из опыта последних годов", следует, конечно, подразумевать комплекс личных впечатлений, вынесенных Тургеневым за последние годы до 1856 г. Он чувствует себя в России все более изолированным. Он глубоко разочаровался, встретив во Франции Полину Виардо, ставшую внезапно для него почти чужим существом. Приблизившись к старости, он вдруг испытал тяжкую грусть перед перспективой остаться без домашнего очага. Вообще пятидесятые годы характеризуются для Тургенева углублением внутреннего кризиса, нарастанием навязчивого сомнения в том, родился ли человек для свободы.

Два года спустя после "фауста" тот же навязчивый мотив об "исполнении долга", как необходимой основной "заботе" человека, переметнется в "Дворянское гнездо". Внутренне колеблясь, пока она считала Лаврецкого свободным, Лиза воспринимает неожиданное возвращение Варвары Павловны как божественную кару.

> - Да, - сказала она глухо, - мы скоро были наказаны /.../. Нам обоим остается исполнить свой долг /.../. Такой урок недаром; да я уж не в первый раз об этом думаю. Счастье ко мне не шло; даже когда у меня были надежды на счастье, сердце у меня всё щемило /.../. Все это отмолить, отмолить надо...

Вполне допустимо, что в 1848 и 1849 годы немецкий поэт Георг Гервег посвятил Тургенева в Париже в подробности того нового миропонимания, которое он позднее раскроет Рихарду Вагнеру в Женеве. Правда, самый принцип "исполнения долга" и религиозный подтекст мироощущения Лизы вообще чужды шопенгауэровской этике, в том виде, как она излагается в основном трактате немецкого философа "Мир как воля и представление".

В отличие от Канта Шопенгауэр не особенно настаивает на необходимости нравственного императива. По Шопенгауэру, основной добродетелью у человека является стремление к выявлению истины, которое воодушевляет "героического человека" в его ожесточенной борьбе против иллюзий, порожденных "миром как представлением". Сострадание помогает ему выносить трагическое ощущение "мира как воли". Самоотречение является прямым следствием сознания бесцельности слепого влечения к жизни. Хотя Тургенев отмежевывается отчасти в пятидесятые годы от внутренней логики Шопенгауэра, оставаясь в конечном итоге ближе к Канту и Гете, некоторые элементы шопенгауэров-

ского мироотношения уже налицо,а именно, некоторая доза волюнтаризма, известное стремление к освобождению от мира через самоотвержение, бескорыстное эстетическое созерцание и аскетизм. Уже намечается зародыш какой-то пессимистической философии, основанной на сомнении относительно разумной сущности мира.

Впервые Тургенев упоминает о Шопенгауэре в письме к Герцену от 4 ноября 1862 г. после ожесточенной полемики вокруг "Отцов и детей". В это время глубоко разочарованный Тургенев вторично замкнулся в себе как после 1848 г. Он добровольно покинул Россию, и как он полагал, уже навсегда. Он поселился в Баден-Бадене, следя лишь издалека за общественно-политической борьбой на родине. И как раз в этот период, читая и перечитывая Шопенгауэра, размышляя о проблематике немецкого философа, он начинает все больше проникаться сомнением о будущности человечества,где царят глупость и насилие. Новый пессимизм Тургенева оформляется как раз в том же 1862-м году, определяя целый комплекс понятий и тематическую связность его произведений последнего периода. Этот пессимизм отныне пропитает его мирооцущение, и пропасть, отделяющая его от нового поколения, будет все более расширяться. Образ разочарованного старика уже затемняет образ пылкого пророка необходимых перемен.

Если влияние Шопенгауэра не могло целиком объяснить жизненную скуку, которая мало-помалу овладевала душой Тургенева в пятидесятые годы, то учение франкфуртского философа, бесспорно, меняет душевный склад и тематику писателя начиная с 1862 года.

В пятом письме "Концов и начал" Герцен описывал в духе шопенгауэровских анализов духовный распад западного мира. Отвечая ему, Тургенев советует Герцену глубже вчитаться в основные тезисы Шопенгауэра. Эти тезисы годятся не только для Запада, но и для человечества в целом. Рассердившись, Герцен возражает ему 22 ноября 1862 г.: "Замечаешь ли ты, что ты с своим Шопенгауером... становишься нигилистом". Слово "нигилист", разумеется, истолковывается здесь не в "Базаровском", т.е. революционном смысле, а в перспективе восточного мудреца, который удаляется от реального существования мира и желает погрузиться в нирвану.

Подчинение Тургенева влиянию Шопенгауэра, поэтически ощутимое в "Призраках" (1855-1863) и в "Довольно" (1862-1864), получит уже более явное общественное выражение в "Дыме" (1867) и найдет

предсмертный оттолосок в "Поэмах в прозе"(1878-1881). Оно объясняется каким-то психологическим предопределением. Тургенев просто нашел у Шопенгауэра философское обоснование того пессимизма, который, начиная с его разочарования 1848 года, так часто омрачал его одинокие размышления. Писатель был издавна чувствительным к внутреннему разладу, существующему как в природе, так и в человеке и в истории, не только русской, но и всемирной (см. по этому поводу его истолкование русских былин в письме 1853 г. к Сергею Аксакову). Впрочем, ранний оптимизм Тургенева не обходился без грустных неожиданных ноток. Этим объясняется внезапное вторжение печальных раздумий в такое светлое произведение, как "Накануне" (1860)

> ...След Елены исчез навсегда и безвозвратно, и никто не знает, жива ли она еще, скрывается ли где, или уже кончилась маленькая игра жизни, кончилось ее легкое брожение, и настала очередь смерти. Случается, что человек, просыпаясь, с невольным испугом спрашивает себя: неужели мне уже тридцать... сорок... пятьдесят лет? Как это жизнь так скоро прошла? Как это смерть так близко надвинулась? Смерть, как рыбак, который поймал рыбу в свою сеть и оставляет ее на время в воде: рыба еще плавает, но сеть на ней, и рыбак выхватит ее - когда захочет.

Сквозь трещину, готовую прорваться, возникнет, начиная с 1862 г., целая тематика, которая до тех пор дремала в подсознании писателя, ожидая краха радужных иллюзий, чтобы ожить в виде уже связной поэтикофилософской системы. Эмпирический мир является только миром представления, видимости, мечты, дымных тучек. Ужасы природы и всемирной истории объясняются ожесточенной и бесконечной борьбой между различными формами объективации человеческой воли, трепещущим и извращенным влечением к жизни, которое естественно разрешается страшными катастрофами. Вся беда человечества происходит от раздробления его на личности: индивидуум обречен на уединенную жизнь и, тем самым, закон индивидуализации вступает в противоречие со стремлением человеческой массы к самосохранению, за счет существования индивидуума, чья обособленность совершенно не признается на уровне целого. Вечно подвергаемый гонениям индивидуум обратился бы в зверя, если внешнее насилие государства не укрощало бы его беспрерывно. Тут космологический пессимизм соприкасается с общественно - философической проблематикой. Человек

может найти спасение лишь в бескорыстном эстетическом созерцании, естественном проявлении познавательной способности, независимой от воли.

"Призраки" разрабатывают шопенгауэровскую тематику в меньшей степени, чем "Довольно". Как ни бушует разъренное море перед утесами острова Уайт (гл. 9), эти описания дикой природы представляются нам не более, чем условными поэтическими образами, которые контрастируют с другими, более спокойными и оригинальными картинами: ночная тишь над Волгой (гл. 6), весь в лучезарном пару остров Isola Bella (гл. 14), прекрасный, старый, могучий Шварцвальд (гл. 20). Трагическое понимание истории, как смеси насилия и панического страха, которое выражается в образе грубого, грозного Рима (гл. 13), в картине кровавого бунта Степана Разина (гл. 16) оттеняется несколькими идиллическими штрихами, посвященными изысканной и несколько чопорной жизни немецких княжесть 18-го века, излюбленного периода Тургенева, наиболее соответствовавшего его духовным и художественным стремлениям. Пессимистическая, чисто шопенгауэровская атмосфера, схватывает читателя за горло лишь в последних страницах этой фантастической сказки. Эллис, женщина-вампир, летит со своей жертвой над большими современными городами, где собирается кучами тупой, хилый народ, угнетенный своими хозяевами, и это видение человечества вполне соответствует духу немецкого философа-скептика.Обитаемая часть земли, созерцаемая с точки зрения Сириуса, представляет для нового Микромегаса не более, чем ничтожную кочку, "нарост на огненной песчинке нашей планеты, по которому проступила плесень, величаемая нами органическим, растительным царством". "Люди-мухи", которые тут суетятся и корчатся в смешной борьбе с неизменной и неотвратимой судьбой, вызывают чувство отвращения. В этом обманчивом и призрачном мире единственной подлинной реальностью является смерть. Летая между небом и землей, смерть, в образе страшного чудовища, захватывает Эллис, которая стремилась очеловечиться, т. е., говоря шопенгауэровским языком, индивидуализироваться:

> О, я несчастная! Я могла бы воспользоваться, набраться жизни.. а теперь...Ничтожество, ничтожество!

Отныне печальный герой этого странного приключения будет содрогаться при одной мысли о смерти и "ничтожестве".

Но не только любовь к женщине-вампиру способна вызывать по-

добное чувство отчаяния. Любовь к простой смертной женщине приводит к тому же итогу. Доказательством этого служит "Довольно", чей подзаголовок гласит "Отрывок из записок умершего художника". Этот художник умер добровольно, разуверившись в том, что страсть может искупить бессмысленную жестокость человеческой жизни. Как только прошла молодость, человек больше не может обмануть себя и солгать самому себе. Он теряет охоту действовать и хотеть. Ему остается только одно: презирать самого себя и сознавать свое ничтожество. Такое сознание - единственное "достоинство мыслящего тростника", по глубокому намеку Блеза Паскаля (гл. 13).

Вся беда состоит в том, что каждое сознательное существование естественно приходит в противоречие с жизнью природы, которая чужда времени и смерти. Вечное влечение к жизни, минуя личную судьбу индивидуума, заботится только о судьбе человеческого рода, как целого. Как и все другие создания, человек - сын природы, но природа-мачеха обходится с ним, как с любым насекомым. Она равнодушно рождает и умерщвляет его для того только, чтобы жизнь не гасла. Она - немая и глухая сила, которая действует лишь вслепую. Но как не были бы они эфемерны, все существа в некотором отношении вечны, поскольку они бесконечно повторяют себя с теми же чертами, а иногда и с той же красотой.

> Поблёкшее крыло бабочки возникает вновь и через тысячу лет тем же самым крылом той же самой бабочки; тут строго и правильно, и безлично совершает свой круг необходимость...но человек не повторяется как бабочка, и дело его рук, его искусства, его свободное творение, однажды разрушенное, - погибает навсегда...(гл. 16)

Точнее говоря, человек повторяет себя без конца. С начала времен его натура пошлая и подлая. Эта натура никак не может измениться и такая извечная данность исключает всякую возможность нравственного и общественного прогресса. С тех пор, как Шекспир создал Гамлета и Лира

> Его проницательный взор не открыл бы ничего нового в человеческом быту:всё та же пёстрая и в сущности несложная картина развернулась бы перед ним в своём тревожном однообразии. То же легковерие и та же жестокость, та же потребность крови, золота, грязи, те же пошлые удовольствия, те же бессмысленные страданья во имя...

ну хоть во имя того же вздора, две тысячи лет тому назад осмеянного Аристофаном, те же самые грубые приманки, на которые так же легко попадается многоголовный зверь - людская толпа,те же ухватки власти, те же привычки рабства, та же естественность неправды - словом, то же хлопотливое прыганье белки в том же старом, даже не подновленном колесе ...(гл. 14)

С тех пор, как мир является миром,

народы, как крестьянские мальчишки в праздничный день, барахтаются в грязи из-за горсти пустых орехов, или дивятся, разинув рты, на лубочные картины, раскрашенные сусальным золотом (гл. 17).

Но наряду с этой толпой, поддавшейся соблазну слепого влечения к жизни, существуют "величайшие из нас", творцы, среди которых

каждый более или менее смутно понимает свое значение, чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному (гл. 16).

Именно они выдумали великие, утешительные слова, *народность, право, свободу, гуманность, искусство,* те же самые слова, которые Тургенев произносил в присутствии графини Lambert, а Берсенев перед Шубиным. К несчастью эти утешительные слова являются одновременно источниками обмана, как для "творцов", так и для наивной толпы. Современный тиран, Наполеон третий, захватил власть как раз во имя *народности, права* и *свободы*. Превосходя лицемерием Шекспировского тирана, он теперь

почти готов поверить в собственную добродетель и спокойно почивает по ночам или жалуется на чересчур изысканный обед в то самое время, когда его полураздавленные жертвы стараются хоть тем себя утешить, что воображают его, как Ричарда III, окруженным призраками погубленных им людей...(гл. 14)

В конечном итоге, остаются только искусство и красота, которые "сильнее других слов", ибо, по Тургеневу,

Венера Милосская, пожалуй, несомненнее римского права или принципов восемьдесят девятого года (гл. 15).

В подобном утверждении не нетрудно услышать отголосок клубокого гражданского разочарования писателя. В некотором отношении Тургенев идет дальше Шопенгауэра. Немецкий философ считал эстетическое созерцание последним убежищем, ключом к освобождению от злополучного мира всего. По Тургеневу, эстетическое творение, как и всякое другое человеческое творение, является обманчивым. Художник должен выражать красоту, разлитую и рассеянную в безличных творениях природы. Как и все дети природы, художник обречен на то, чтобы "жить в мгновенье и для мгновенья" (гл. 16). Его бессознательный творческий акт вступает в противоречие с естественным порядком, который отвергает любую, раз и навсегда зафиксированную форму выражения.

Сиди в грязи, любезный, и тянись к небу!(гл. 16)

Впрочем, красота - понятие относительное, и ее плоды подвергаются скорой порче. "Палица варвара, бессмысленно дробившего лучезарное чело Аполлона" (гл. 15), служила орудием природе-мачехе,которая в своем слепом влечении к жизни разрушает любую цивилизацию, сколь прекрасной она ни была, как только ослабление ее жизненной силы делает из нее легкую добычу для грубого аппетита соседней, менее развитой страны.

В условиях такого мира, где понятия индивидуальности, гуманности, свободы лишены всякого смысла, величайшие из людей, трибуны или художники, личности, осознавшие свою оригинальность, которые хотят жить не для мгновенья, но творить для будущего, вырабатывая новый кодекс нравственных или политических ценностей, будут неизбежно доведены до убеждения, что, кроме них, царит один хаос и что их дело сведётся на нет. Для них естественным выходом будет самоубийство.

> Зачем... поплетутся они вновь в этот мир..., где живуче только то, что не имеет права на жизнь, - и, оглушая самого себя собственным криком, каждый судорожно спешит к неизвестной и непонятной ему цели? Нет... нет...Довольно...довольно...довольно! (гл. 17).

Шопенгауэр указывал на то, как человек, мучась от принципа индивидуализации, может освободиться через сострадание, учение о метемпсихозе и стремление к нирване. Тургеневу, по-видимому, не хватало желания или охоты подняться до такого философического отрешения. Он был, кажется, загипнотизирован зрелищем того *ничто*,

которое окружало и осаждало его. Потеряв всякую веру и надежду, он погружается в тот пассивный и безнадежный *нигилизм*, в котором упрекал его Герцен. Такой нигилизм отрекается от любой формы деятельности, в то время как Базаров, по крайней мере в начале своего недолгого пути, хотел разрушить для того только, чтобы заново строить.

Впоследствии Тургенев будет раскаиваться в том, что опубликовал "Довольно". В письме к М.М. Стасюлевичу от 8 мая 1878 г. он признается, что "Довольно" отражало только личные впечатления и воспоминания, которые, впрочем, было бы излишним сообщать публике. Такое *раскаяние* многое да значит.

Но следует ли нам, читающей публике, жалеть о том, что Тургенев отчасти под влиянием Шопенгауэра создал такую жемчужину русской прозы, как "Довольно"?

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 71–96. 1986 Debrecen

Базаров и Маяковский

М. ЙОВАНОВИЧ

1. В июне 1929 г. Вс. Мейерхольд начал работу над постановкой фильма *Евгений Базаров* по сценарию О.Брика и О.Леонидова. Сценарий этот ему почему-то не понравился, он его основательно переделал, и 25 декабря того же года на заседании литотдела и художественного совета "Межрабпомфильма" познакомил собравшихся с содержанием сценария, а также с ходом работы над его экранизацией. На роль Базарова и Одинцовой Мейерхольд пригласил Н.Охлопкова и З. Райх, но к этому времени Охлопков был занят съемками фильма *Путь Энтузиастов*. Театр Мейерхольда готовился к гастролям заграницей, а к концу 1930 г. картина по тургеневским *Отцам и детям* по до сих пор невыясненным причинам была забракована и проект ее реализации не осуществился [1]. В данной связи нас, однако, интересует не судьба очередного неудавшегося замысла Мейерхольда, а факт биографии Маяковского, с нею связанный. Дело в том, что Маяковский, узнав о готовящейся экранизации тургеневского романа, сделал Мейерхольду заявку на роль Базарова. "Я, конечно, не мог допустить его играть эту роль, - писал знаменитый режиссер по этому поводу, - потому что Маяковский как тип слишком Маяковский, чтобы кто-нибудь поверил, что он Базаров. Это обстоятельство меня заставило, к сожалению, отвести его кандидатуру как исполнителя главной роли в моей картине. Ну, как можно согласиться с тем, что он - Базаров, когда он - насквозь Маяковский?"[2] Хотя и из этой затеи ничего не вышло, думается, что Мейерхольд ошибся, и что сугубо прав исследователь В Альфонсов, утверждающий, что Базарова Маяковский "все-таки "играл", и неоднократно, - в своих стихах", поскольку "именно "как тип" он вмещает в себе и Базарова, вместе с многими другими, но отнюдь не в последнюю очередь"[3]. На самом деле, Маяковский, равно как и его поэтический субъект, обладал талантом перевоплощения, - в Дон-Кихота, Дон-Жуана, Заратустру, Ноя,[4] "идеальных"

героев писаревских критических сочинений, нигилистов Достоевского (начиная с Раскольникова и вплоть до Ивана Карамазова), даже в Христа [5]. К этому числу литературных и библейских персонажей бесспорно принадлежал и Базаров, несмотря на то, что Маяковский иронизировал над его создателем [6], считая "барскую тургеневскую деревню" [7] полной противоположностью тому, что являлось злободневным в русской современности и, следовательно, ждало своего отображения [8]. Вполне справедливым представляется поэтому мнение К. Чуковского (высказанное им в письме к Л.Брик от 2 июня 1963 г.), что Маяковский в иных "творческих системах" настойчиво и безошибочно находил "свое", "близкое", "сродственное": "Он переворачивал в уме каждое услышанное слово, каждую цитату из стихов, и каждую применял к себе... Она становилась фактом его биографии. Ими он определял свои отношения ко всем "предметам предметного мира"... Все случаи своей жизни он характеризовал чужими стихами и прозой..." [9]. В случае же с Базаровым, помимо всего прочего, о чем пойдет речь в настоящей работе, внимание Маяковского могли привлечь и два довольно странных обстоятельства данного порядка: отец поэта умер смертью сходной базаровской (от последствий "заражения крови") [10], одним же из девизов героя Тургенева было убеждение, что он "не умрет" (имеются в виду его размышления перед дуэлью), а "еще долго на свете маячить будет" [11]. Нетрудно догадаться, что по-своему суеверный Маяковский мог в этих "фактах" обнаружить "перст судьбы", что и обусловило его решение создавать свою биографию по базаровскому образцу.

2. "Очень умный", "умный и знающий" (13, 37) Евгений Базаров прежде всего "нигилист", т.е. "человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип" (19). Герой откровенно признается в том, что он "ни во что не верит", чем и привлекает к себе внимание Одинцовой (22,60). Руководствуясь лишь началом "пользы", Базаров полагает, что "в теперешнее время полезнее всего отрицание", причем отрицание "всего", - общественных и семейных устоев, искусства, религии, наук, даже медицины (40-41, 44, 22, 95), на поприще которой он собирается работать. "Строить" что-либо - "это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить" (41), - заявляет он не без гордости, ошарашивая этим "манифестом" своего непритязательного собеседника Николая Кирса-

нова. "Нигилизм" Базарова является следствием его антиромантических воззрений, его установки на трезвый реализм. Футурист Маяковский и его ранний герой унаследовали "нигилизм" базаровского типа под флагом "социал-анархизма" (11, 82, 167), "анархического" противостояния старому миру (12, 105). В строчках поэмы *Облако в штанах:* "Я над всем, что сделано, ставлю "nihil" (1, 235) спарафразирована "отрицательная" программа тургеневского героя; подобно Базарову, поэтический субъект Маяковского обрушивается на "все древнее" (1,46), добавляя к этому вызывающе и угрожающе: "Мы тебя доконаем, мир-романтик!" (1,326). С критикой "романтического" мира у Базарова было связано негативное отношение к разного рода общественным условностям (" он выше всего этого" (9) - сообщает о Базарове Аркадий Кирсанов), к "изящной стороне жизни" (77), к "красивой" фразе и "болтовне" [12]. У Маяковского наблюдается тоже самое; его герой - "разным условностям враг" (4,252), "изящная" и "красивая" жизнь осуждается поэтом в ряде сочинений наиболее прямо в *"Даешь изящную жизнь"* - (4,155-158), поэтический субъект Маяковского категорически выступает против "красивеньких фраз" (которые "болезни веков не излечат" - 3,88), "напыщенных слов" (4,185), "официальной болтовни" (2,43) [13].

От "нигилистов" базаровского типа герой Маяковского перенял также манеру их социального поведения - "возиться с людьми", "ругаться", "драться" (104, 43, 149). Его произведения пестрят "вызывающими" словами и словосочетаниями вроде "дразнить" (1,229), "кусаться" (1,135), "разозлить" (3,41) "бросать вызов" (3,240), "драться" (4,59), "ругаться" (4,179), "отбиваться и отгрызаться" (6,16), "выгрызнуть" (6,62), "вгрызаться" (11,172), "переругиваться" (12,8), и т.п.; в ранних стихотворениях *Нате!* и *Вам!* в этом отношении дана целая программа "базаровского" понимания необходимости провоцирования мира, не разделяющего воззрений героя [14]. Вслед за Базаровым, который не мог жить смирно, без "дерзости" и "злости" (149), Маяковский отвергал идею общественного "покоя", и в стихотворении *Помощь Наркомпросу, Главискусству в Кубе, по жгучему вопросу, вопросу о клубе,* иронизируя над затеей устроить клуб писателей для "спокойных" встреч, писал: "Вот вы организуйте т а к о й клуб, а я туда... ни ногой" (5,234). Бытовое поведение Базарова заставило Павла Кирсанова считать его "гордецом, нахалом, циником, плебеем" (36). Оценку эту

Маяковский воспринимает как описание его собственного бытового статуса, прямо называя своего героя "грубым гунном", "фатом", "площадным сутенером", "карточным шулером", "нахалом", "циником" (1,86,89,240;11,70) [15]. Подобному герою не чужды недостатки "безалаберной" жизни (3,239) - игра в карты, вино (1,55, 251;3,43 и др.) что, - правда, в гораздо меньшей мере, - характерно и для Базарова; он тоже не прочь выпить шампанского и поиграть в карты (108), готовясь заранее к обыденщине его будущей жизни уездного врача. Провокационное поведение поэтического субъекта Маяковского в целом восходит к аналогичным приемам Базарова, к его "презрительной (холодной, кривой, горькой) усмешке"(22, 44, 107, 148), "небрежным манерам"(36), "равнодушным" и "ленивым" жестам (39), "безчувствию" (101 и пр.), сопутствующим его обращению с другими героями. Герою Маяковского часто приходилось "скучать" (6,299; 10,310 и др.)[16] и "нервничать". "Нервы, должно быть...Выйду, погуляю. И на улице не успокоился ни на ком я "(1,114), - читается в стихотворении *Вот так я сделался собакой*. "Версты улиц взмахами шагов мну. Куда уйду я, этот ад тая!" (1,250) [17]. - пишет поэт в *флейте-позвоночнике*. "Надо немного обветрить лоб.Пойду, пойду, куда ни вело б"(2,289), - обдумывает своеположение герой поэмы *Про это*. Во всех приведенных цитатах налицо намеки на ситуацию Базарова, нервничающего после встреч с Одинцовой и не находящего себе утешения в ходьбе по лесу. Данное сходство подчеркивается и тем обстоятельством, что и Базаров, и Маяковский(его герой) ходили "крупными шагами"[18].

Гдавные враги Базарова - "аристократы", "баре". На взгляд героя, они представляют собою "стареньких романтиков", людей во всех отношениях "отставных", "архаическое явление"(14,37); этих "уездных аристократов" он не собирается "баловать", они для него "барчуки проклятые" и "дрянь", ему хочется поскорее выбраться из их "чужой" среды на волю (23, 141, 39, 128, 148). "Старики" Кирсановы именуются в романе Тургенева "отцами", и Маяковский охотно пользуется этим словом для определения своего отношения к властителям дум прошлого [19]; в его глазах они достойны базаровской меткой и уничтожающей оценки: "вы - или неспособные носить оружие рахитики или старые мешки, набитые морщинами и сединами, дело которых думать о наиболее безмятежном переходе в другой мир, а не о судьбах русского искусства" (11,75). "На шею вовек не класть

рук барской ораве", "Бей и разруху, как бил по барам", "Я/.../ ушел на фронт из барских садоводств поэзии - бабы капризной", "Барскую заносчивость скорей донашивай" (2, 67, 88; 6, 175; 10, 139), - вот краткая подборка цитат, свидетельствующих о "базаровском" восприятии русской аристократии Маяковским. Представляется поэтому отнюдь не случайным, что поэт в облике Присыпкина в *Клопе* обнаруживал именно "аристократические" замашки (10, 9), и что объектом его нападок на "вечное" и "бессмертное" понятие о красоте, оторванной от жизни, стала "потертая фотография богатой и тихой усадьбы" (11,26). Следуя примеру Базарова, Маяковский уже в иных общественных условиях "смотрит свысока" (3,217) и на буржуев, критикуя буржуазный культ ложной "сентиментальности", "гармонии", "нежности", "вежливости", "благородства", "благополучия" и "идеализации" (11,85); с другой стороны можно предположить, что базаровское отношение к "пошлости" (63) определило резкое и последовательное оспаривание поэтом "мещанских" явлений быта в поэме *Про это*, в ряде стихотворений типа *Выволакивайте будущее!*, в пьесах *Клоп и Баня*, в разных его речах и выступлениях 20-х годов[20].

Объектом иронии Базарова, однако, являются не одни только "аристократы", но и русские мужики, несмотря на то, что тургеневский герой "с надменною гордостию" подчеркивает, что его дед "пахал землю", а также на тот факт, что "слуги" Кирсановых чувствовали в нем "своего брата, не барина" (41,36). Базаров "презирает" мужиков, полагая, что "мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке", что "русский мужик бога слопает", что "русский человек" вообще "только тем и хорош, что он сам о себе прескверного мнения" (42,35). "Русский мужик, - рассуждает Базаров, - это тот самый незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Ратклиф. Кто его поймет? Он сам себя не понимает" (129). Поэтому герой Тургенева разрешает себе подтрунивать над мужиками, грубить им, иронизировать над их мнимой ролью "всей силы и будущности России", от которых будто бы "начнется новая эпоха в истории" (152). Сколь ни странно, "нигилист" Базаров не возражает отцу за то, что он "велел высечь" оброчного мужика; наоборот, он заявляет, что отец "очень хорошо сделал, потому что вор и пьяница он страшнейший" (110). С русским мужиком Базарову не по пути, и его суд над будущим крестьянской России вполне откровеннен и окончателен: "А я и возненавидел этого последнего мужика, филиппа или

Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну а дальше? (105). Маяковский в свою очередь как бы продолжает монолог Базарова относительно места и роли русского крестьянства в истории страны. Ему представляется, что "история в последней войне ввела новую силу - с о з н а т е л ь н у ю жизнь толп" (11,58), что "крушение старья" неизбежно (1,52) ; отсюда и его уверенность в том, что "зря, ребята, на Россию ропщем", что жизнь в деревне идет в гору, ибо рабочий и мужик совместными усилиями строят новое и оказываются даже в состоянии наводить порядки в области искусства: "Рабочий, крестьянин, швабру возьми, метущую чисто и густо, и месяц метя часов по восьми, смети халтуру с искусства" (2, 32, 227; 3, 133, 138; 2, 25, 108; 5, 258 и др.)[21]. С другой стороны, Маяковский не без горечи по-базаровски отмечал, что в России все еще "мало умеют" (5,227), а ее жители по-прежнему готовы склонять голову перед власть имущими;[22] по-прежнему русский человек "орет на жену", по-прежнему "на Руси одно веселье - пити", вследствие чего поэт искренне озабочен мыслью, что на его родине и коммунизм можно "пропить" (4, 52, 22; 5, 86, 88). Базаров бесспорно знал деревенские нравы и справедливо ругал мужика за его неготовность к изменению собственного быта; Маяковскому же хотелось верить, что мужик в состоянии воспрянуть духом, но в итоге все-таки должен был признаться, что о деревне "не пишет" потому, что ее "очень мало знает, меньше, чем город"(12, 110).

Базаров отвергал искусство, "не признавал" его (22,63). По его мнению, отец Аркадия "напрасно читает" стихи, поскольку Пушкин "никуда не годится", его поэзия "ерунда", в нынешнее время "романтики" не нужны, а надо читать лишь "дельные" вещи (14,37) [23]. Сходную оценку заслужил у него и Рафаэль, который "гроша медного не стоит" (44). Для Базарова показательно, что игру на виолончели (35-36) он считает признаком полного отставания от запросов времени. Признаваясь перед Одинцовой в том, что в нем действительно нет "художественного смысла", тургеневский герой к сказанному добавляет, что виды Саксонской Швейцарии в альбоме могли его заинтересовать "с точки зрения геологической, с точки зрения формации гор": "Рисунок наглядно представит мне то, что в книге изложено на целых десяти страницах" (67). В этом пункте Маяковский последова-

тельно шел за молодым "нигилистом" Тургенева, несмотря на то, что сам был поэтом. "Что поэзия?! Пустяк. Шутка. А мне от этих шуточек жутко" (2, 57), - писал он в стихотворении *О поэтах. Стихотворение это - одинаково полезно и для редакторов и для поэтов*, издеваясь над "меланхолической нудью"(2,59)современного поэтического творчества. В полемике с "братьями писателями" - сочинителями романтических од "пажам", "дворцам", "любви", "сирени кусту" он сделал беспрекословный вывод: "Если такие, как вы, творцы - мне наплевать на всякое искусство" (1,155); заключение это впоследствии неоднократно проверялось в ряде его произведени, направленных против "болоночьих лириков" и "голого эстетства" (2, 207; 12, 87), составляя исходный пункт его "лефовского" понимания задач искусства в революционную эпоху. Отмечая в *Радоваться рано:* "А Рафаэля забыли? /.../ А почему не атакован Пушкин?"(1, 178), Маяковский прямо перекликается с базаровской установкой на "бесполезность" искусства Пушкина и Рафаэля; в частности, утверждение поэта, что Пушкин "верил" только "в рубль" (1, 112) отсылает к базаровской оценке искусства, как "искусства наживать деньги" (22). "Диктатура глаза", провозглашаемая Маяковским в статье *Живопись сегодняшнего дня* (11,16), есть не что иное, как парафраз базаровского отношения к "рисунку"[24], тогда как "виолончель" в его понимании является синомимом "балалайки", "визга балалаечного" (3, 119) в стихах Маяковского. Наконец, весьма любопытно и сходство во взглядах Базарова и Маяковского на чтение книг. По мнению тургеневского героя, оно не может заменить "дело" (77). Маяковский с этим в принципе согласен. В его автобиографии *Я сам* читается: "Беллетристики не признавал совершенно" (1, 49). Запись эта относится к ранней юности; несколько позднее, когда поэт попал в бутырскую тюрьму, "беллетристика" временно "оттеснила" "теорию и практику" (1, 50), однако впоследствии, вплоть до конца его жизни, для Маяковского осталось показательным небрежное отношение к чтению (см., например, его признание в *Моем открытии Америки:* "Мне необходимо ездить. Обращение с живыми вещами почти заменяет мне чтение книг" - 6,298)[25] Во всяком случае, книге Маяковский предпочитал "живую жизнь" и ее строение, на его взгляд, "на книги одни" времени не следовало тратить, ибо они должны не лежать "на полке", а стать "оружием" (4,350; 6, 14; 5, 268-269); так он рассматривал и свое собственное творчество, о чем свидетельствуют его слова, высказанные на вечере, посвящен-

ном двадцатилетию его деятельности:"/.../ смысл этой выставки - показать, что писатель - революционер - не отщепенец, стишки которого записываются в книжку и лежат на полке и пропыливаются, но писатель - революционер является человеком - участником повседневной, будничной жизни и строительства социализма" (12, 100). Лишь при таких условиях Маяковский выступал в пользу "учебы" из книг, приветствуя их "просветительское" значение для рабочих и крестьян (3, 95, 369; 4, 334). Разумеется, его собственная поэзия считалась им наиболее нужной и полезной, о чем нагляднее всего оповещали строки из введения в поэму *Хорошо!*: книги Маяковского сражались против "квартирного мирка" и заряжали "строящей и бунтующей силой" уставших бойцов социализма (4, 359-360). "Положительная" программа Базарова исходит из его отношения к природе, которая есть "не храм, а мастерская, и человек в ней работник" (35). Эта общеизвестная формулировка, ставящая в угол исключительный интерес героя к естественным наукам (8, 21), полностью определяет и мировоззрение Базарова, и его поведение к окружающим, и его странные речи. С Одинцовой он разговаривает преимущественно о медицине, гомеопатии и ботанике, крестьянским детям толкует, что люди устроены "как лягушки",все "тайны" человеческой жизни объясняя "физиологией"; для него экземпляр водяного жука, им обнаруженный, имеет больший вес, нежели отношения мужчины и женщины (63, 16, 23, 27). Физика и химия - это его "коньки", поэтому вместо беллетристики Базаров широко рекламирует чтение книг Бюхнера, Пелуза и Фреми, Гано (37, 38, 77, 82)[26]. Маяковский и здесь с пунктуальной точностью следует за тургеневским "нигилистом". В автобиографии он записывает, что "после электричества совершенно бросил интересоваться природой", как "неусовершенствованной вещью"(1,45). Природа для него "только материал, с которым волен художник обращаться, как ему угодно" (11, 14); в природе красоты нет, ее создает только художник (11, 13), в силу чего подражание природе вызывает его резкую иронию [27]. Строчки Маяковского: "Деточка, все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь" (1, 175) ассоциируются с базаровским мнением о людях - "тех же" лягушках, а строки: "Хотите, новое выдумать могу животное?" (1, 292) прямо соотнесены с базаровским апофеозом касательно водяного жука. Весьма интересно и еще одно совпадение, - в "мастерской человеческих воскрешений" Маяковский самую ответственную роль отводит

"тихому химику", которому и направляет свое "прошение" его поэтический субъект (2, 297, 294)[28].

Базаров, как уже отмечено, сторонник "пользы"(40). Он верит только в "дело" (21), которым, однако, займутся новые поколения, ибо современные "нигилисты", за отсутствием подходящих общественных условий, "решились ни за что не приниматься" и "ничего не проповедовать" (42). Их работа исчерпывается "отрицанием", строить будут другие, которые придут на смену Базарову и его единомышленникам.[29] Маяковский и был представителем этих "других",унаследовавших идеи базаровского круга, поэтому в канун октябрьских событий он мог заявить, что первую часть своей программы - "разрушение" футуристы считают "завершенной", и что в их рукак "вместо погремушки шута" должен появиться "чертеж зодчего" (11,76). Верность началу "пользы" приняла у него формы борьбы за "тенденциозное" и "направленное" искусство, за искусство, идущее "из массы и для масс", за "нужность" литературной "вещи"; на его взгляд, писатель только тот, "кто полезен" (12, 207; 10, 136; 12, 12, 22; 6, 104). Если Базаров собирался "помогать людям" в качестве уездного врача, то Маяковский хотел делать то же самое своими стихами (2, 59); поэтому он гордо афишировал свою задачу поэта "больных, одного лишь "солдата" из "шеренги миллиардной", "ассенизатора и водовоза" революцией "мобилизованного и призванного", "рабочего" и "мастера" стиха (1, 87; 4, 72; 6, 175; 11, 166), который тем не менее мечтает о "созидании", об изобретении "новых роз" (1, 327; 2, 223).

Утилитарность базаровских воззрений связана и с его пониманием "прогресса", неотделимого от начал европеизации России (см. его положительное мнение об "английских рукомойниках" - 14-15). Русским, по его разумению, сначала надо "азбуке выучиться", а потом уж "взяться за Либиха"(22), иными словами, русские ученые должны пойти на учебу у немцев (их ученые - "дельный народ" - 21), ибо в естествознании немцы "наши учители" (21). К "прогрессу" тяготел и Маяковский, всячески пропагандирующий "делание жизни", вследствие чего поэзия у него приравнялась к "технике", к "зодчеству", к "точности математических формул", к "труду", поэты же именовались "творцами в горящем гимне - шуме фабрики и лаборатории" (1, 180-181, 192; 2, 224; 3, 149; 4, 27; 1, 237 и др.) Подобно "физиологу" Базарову, Маяковский "веру" обменял на "электричество, пар" "в душе", воспевая "машину и Англию", "электричество", "элек-

трическую лампу", "техников", "изобретателей" (1, 326, 243; 4, 117; 5, 345, 346); в этом же духе, вслед за тургеневским героем, рассматривающим человеческий организм, как "машину" ("расклеилась машина" - 90), Маяковский говорил о "моторе сердца", считая себя "советским заводом, вырабатывающим счастье" и ненавидя "человеческое устройство" за то, что оно не совсем идентично устройству "машины" (3, 17, 251; 5, 362). Ода "ванной" в стихотворении *Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру* (5, 18-19) имеет бесспорным источником базаровское высказывание относительно "английских рукомойников", являясь важной деталью его понимания задач европеизации страны. Задачи эти определил поэт таким образом: "Европейская техника, индустриализм, всякая попытка соединить их с еще непролазной бывшей Россией - всегдашняя идея футуриста-лефовца"(1,59). Отсюда особое его уважение к достижениям Германии, его убеждение, что у французов и даже всех европейцев стоит "поучиться" технике (2, 44; 6, 265, 290), его своеобразная любовь к грандиозным техническим сооружениям Запада (от Эйфелевой башни и до Бруклинского моста). "Пора знать, - писал поэт еще в 1914 г.,- что для нас "быть Европой" - это не рабское подражание Западу, не хождение на помочах, перекинутых сюда через Вержболово, а напряжение с о б с т в е н н ы х сил в той же мере, в какой это делается т а м!"(11, 47). Этому, по сути"базаровскому" положению Маяковский сохранил верность до конца хизни; футуристы и лефовцы, по его наблюдениям, открывали много "словесных Америк" (11, 111), однако они не собирались "итти на Запад" (12, 7), поскольку их ожидало "дело" у себя на родине[30].

3. Ущербность антиромантических воззрений Базарова проявляется нагляднее всего в сфере его л и ч н о й жизни - в отношениях с Одинцовой. Ситуация тургеневского "нигилиста" и в этом плане повлияла на ч а с т н ы й облик поэтического субъекта Маяковского и самого поэта, становящегося "на горло собственной песне" (6, 176). Базаров, как известно, с пренебрежением отзывался о браке, "полно" и "беспощадно" отрицал "семейный быт", ссылаясь, в частности, на явление снохачества (35, 44); по его мнению, брак Аркадия с Катей обладает всеми необходимыми условиями для того, чтобы стать "мещанским" браком [31]. Маяковский тоже отрицал традиционную семью, жил в "коммуне" с Бриками, доказывая в своих сочинениях (начиная с *Облака в штанах* и до *Письма товарищу Кострову из Парижа*

о сущности любви), что буржуазные семья и брак подлежат разрушению. Базаров отрицательно относился и к любви (все это - "романтизм, чепуха, гниль, художество", "белиберда" и "непростительная дурь" - 27,74). По его словам, "человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви:/.../ не мужчина, а самец", поскольку отношения между мужчиной и женщиной суть не что иное, как "Физиология"(27); от женщины нужно только "добиться толку",любовь же "чувство напускное", человек, который "полюбил"-"достоин сожаления"(75, 142, 80)[32]. Будучи знаком с ситуацией Базарова, Маяковский вносит некоторые поправки к умозаключениям тургеневского "нигилиста". Для него любовь тоже "пустяк" (*Пустяк у Они* - 1, 117), революционная пора "не время любовных ляс"(3,270), к тому же в окружающей поэта жизни наблюдалась лишь любовь продажная ("рубликов за сто" - 2,209), образ которой лег в основу *Облака в штанах*, любовь пошлая ("любовь цыплячья", "любвишка наседок", "любовь-дрянь", "прохожая пара чувств" - 2, 274; 5,361), характеризуемая базаровским выражением "хорошенькие лица" (1,246) и гиперболическим образом "миллиона миллионов маленьких грязных любят" (1,245). Однако в самом Маяковском, "навек любовью раненом" (5,361), таилось чувство "огромных чистых любовей" (1,245), и за исключением *Облака в штанах*, в котором обнаруживались отклики базаровской "физиологичности" (установка на "плотское", выраженная в символике "человека-мяса" и "человека-тела", вплоть до способа обращения к объекту любви: "Мария - дай!" - (1246") и пренебрежительного отношения к женщине, в его творчестве речь идет лишь о настоящей любви поэта, т.е. о том, что Базаров пережил во встрече с Одинцовой[33]. Поэтому понятно, почему у Маяковского почти нет перекличек с базаровскими ранними отзывами об Одинцовой (героиня - "барыня", "аристократка", "избалованная", "очень равнодушная" ко всему, что не составляет "комфорта" и "удобства", "нрава спокойного и холодного", "бабенка" - 57, 78, 66, 79, 67, 104), свидетельствовавших о том, что к Одинцовай он подходил с привычными для него мерками, как к женщине социально чужой и вместе с тем самке (Одинцова - "ой-ой-ой", "тертый калач" и т.п. - 61, 71)[34]. Если такие переклички и появляются, то они использованы Маяковским в иных целях (иносказательная семантика "млекопитающегося")[35]. Тем не менее именно сцена с Базаровым и Одинцовой в восемнадцатой главе романа Тургенева (хотя и без "плотских" атрибутов - "пожирающего взора" и

"почти зверского лица" героя - 85) в переиначенном виде стала подтекстом сцены состояния поэтического субъекта *Облака в штанах* в часы ожидания Марии.(Базаров стоял к Одинцовой "спиною", признаваясь в любви, он "уперся лбом в стекло окна" и после неприятного для него поворота событий "вышел"; герой Маяковского повернут "дряхлою спиною" к улице, потом "плавит лбом стекло окошечное" и, наконец, "выходит" на улицу проповедовать и доискиваться любви - 84, 85; 1, 230 и посл.)

Воздействие любовной встречи Базарова с Одинцовой прослеживается довольно четко в ряде любовных сюжетов Маяковского. Так, замечание тургеневского героя, что Одинцова "на остальных баб не похожа" (59), определило масштаб любовного контакта между поэтическим субъектом Маяковского и его возлюбленной, будь то царица Тамара из *Тамара и Демона* (которой "страстью и равных нет" - 3,70) или Татьяна Яковлева из *Письма Татьяне Яковлевой* ("Ты одна мне ростом вровень" - 5,357)[36]. Базаровские слова относительно того, что "не размышляя" отдаться любви не трудно (при его убежденности в том, что любовь - это "не по его части" - 80, 81), ассоциируются со строками из *Про это:* "Страшно - не любить, ужас - не сметь" (2,296). В этой же поэме любовь названа "смертельной любви поединком" (2,259), чем она была и для Базарова, к тому образы "дуэли", "дуэлантов" и "секундантши" также восходят к *Отцам и детям*, хотя и косвенно(тургеневский герой не погибал на дуэли, с Павлом Кирсановым он сражался не из-за Одинцовой, а из-за фенички)[37]. Базарова бесит сознание того, что он "глупо, безумно" (84) полюбил Одинцову, что "отвернуться" от нее он "не имел сил"; чувство любви возродило в нем "романтика", что в свою очередь вызвало его "негодование"[38] усиливаемое тем, что герой не в состоянии понять, что в нем "происходит" (75, 84). Вспыхнувшее чувство любви открыло "романтика" и в герое Маяковского, однако ситуацию Базарова поэт воспринимал как образцовую и достойную подражания, поэтому в *Облаке в штанах* и *Про это* он как бы "достроил" тургеневский сюжет, показав ч е м б ы л о на самом деле то, по поводу чего Базаров недоумевал(см. ряд "фантастических" трансформаций героя вследствие реализации метафор в названных поэмах). По этой причине герой Маяковского уже может более спокойно говорить о "нерешенном вопросе" - "о женщинах и о любви" (в стихотворении *Любовь* - 4,52)[39] даже афишировать тему любви в качестве главенствующей; вторая часть введения в поэму

Про это воспринимается в данном отношении как сжатый парафраз базаровской ситуации, понимаемой в ее "положительном" аспекте [40]. С другой стороны, установка поэтического субъекта Маяковского на "исповедь" "до края полного сердца" (*Ко всему* - 1, 130), на "последнюю любовь, яркую, как румянец у чахоточного" (*Флейта-позвоночник* - 1,253), на "громаду любовь," которую трудно "нести" и еще труднее "бросить" (*Люблю* - 2, 210, 211), на любовь "сплошных губ" и "сплошного сердца" (1, 229; 2, 210), на любовь "человеческую, простую" "до последнего стука в груди" (*Письмо товарищу Кострову* - 5, 364), по существу восстанавливает историю базаровского чувства к Одинцовой вплоть до их последней встречи.

Внутреннее состояние Базарова, исподволь осознающего, что он влюбился в Одинцову, его глубокий душевный кризис передаются Тургеневым по-разному, но обязательно в противовес "бывшему", "нигилисткому" поведению героя; в данной связи весьма показательно, что обычная для героя ирония (вроде реплики, брошенной Аркадию:" Я у ней не нанимался" - 87) на этот раз оказывается малоэффективной. При Одинцовой Базаров "конфузится", говорит "преувеличенно развязно" и больше, чем следовало бы, "краснеет", сердце его "рвется", руки "дрожат" (62, 63, 64, 80, 78); оставаясь одним, он чувствует явное недовольство собою, тревогу и раздражение, и тщетно пытается заглушить в себе непривычное для него чувство уходом в лес, подальше от людей, или запиранием в комнату (112, 73, 75, 81, 86)[41].Ситуация эта воспроизводится Маяковским сначала в окончательных строках стихотворения *Себе, любимому, посвящает эти строки автор* ("Пройду, любовищу мою волоча. В какой ночи, бредовой, недужной, какими Голиафами я зачат - такой большой и такой ненужный?" - 1, 132), а потом своеобразно развивается в образах поэмы *Облако в штанах* ("жилистая громадина стонет, корчится"; "а самое страшное видели - лицо мое, когда я абсолютно спокоен?";"Смятеньем разбита разума ограда. Я отчаянье громожу, горящ и лихорадочен"; "Напрасно. Тебя не вырву. Радуйся, радуйся, ты доконала! Теперь такая тоска, что только б добежать до канала и голову сунуть воде в оскал" и др. - 1, 230, 233, 255, 257). Ряд фрагментов базаровской ситуации откликается особенно в *Облаке в штанах*, например:

"Ведь вы, извините мою дерзость, не любите меня и не полюбите никогда?" (86) - у Тургенева;

"Будет любовь или нет? Какая - большая или крошечная?"(1, 231)

у Маяковского [42].

"Нет!/.../ Человек я бедный, но милостыни еще до сих пор не принимал" (148) у Тургенева;

"Вы не нищие, вы не смеете просить подачки!" (1, 236) у Маяковского;

"Меня вы забудете, /.../ мертвый живому не товарищ"(162) у Тургенева;

"Мария! Имя твое я боюсь забыть" (1, 246) у Маяковского;

"Завтра или послезавтра мозг мой, /.../ в отставку подаст. /.../ Не хочу бредить, /.../ Что за вздор?" /.../ До сих пор не трушу... а там придет беспамятство, и Ф ю и т ь!/.../ И довольно! /.../ Теперь... темнота..."(156, 158, 161, 162) у Тургенева;

"Уже сумасшествие. Ничего не будет. Ночь придет, перекусит и съест" (1, 242);

"Вас я не презираю, Анна Сергеевна, и вы это знаете"(84) у Тургенева;

"Смотри, даже здесь, дорогая, стихами громя обыденщины жуть, имя любимое оберегая, тебя в проклятьях моих обхожу"(2, 285).

Базаровское решение разговаривать с Одинцовой только" о предметах полезных"(78) обусловлено отсутствием у него привычки "высказываться"(83), его убеждением, что он человек "неинтересный", который "говорить не умеет" (77); герой Маяковского в *Про это* тоже "любит стихом" /т.е. тем, что характеризует его основное призвание/, "немея" в прозе (2, 285), а в *Письме Татьяне Яковлевой* и прямо заявляет: "буду долго, буду просто разговаривать стихами я" (5, 358)[43].

Итоги встречи с Одинцовой оказались для Базарова роковыми: он поистине понял, что люди друг на друга "не похожи, и что "всякий человек - загадка" (68, 78); к этому он был не подготовлен, поэтому его мысли относительно возможности "прогресса" в России ("Вчера я прохожу мимо забора и слышу, здешние крестьянские мальчики вместо какой-нибудь старой песни горланят: В р е м я в е р н о е п р и х о д и т ь, с е р д ц е ч у в с т в у и т л ю б о в ь..." - 151) отдают разочарованием, равнодушием и сдачей прежних позиций. К базаровским итогам герой Маяковского шел осознанно и неуклонно, как бы в т о р и ч н о проверяя их трагизм, причем в уже других общественных условиях. "Живу я один, бобылем..." (119) - бросает Базаров вскользь феничке, как бы шутя; но эти слова оборачиваются для него их трагической изнанкой, спасение

от которой герой обретает в случайной смерти. Герой Маяковского и в этом повторял судьбу Базарова, пребывая в полном одиночестве "впереди" своего времени (3, 144); его одинокие монологи-крики в *Надоело* ("Нет людей. Понимаете крик тысячедневных мук? Душа не хочет немая идти, а сказать кому?" - 1, 143), *Дешевая распродажа* ("все это - хотите? - сейчас отдам за одно только слово ласковое, человечье" - 1, 145) и ряде других стихотворений и поэм являлись великолепными реализациями метафор базаровского "нигилистского", гордого одиночества, в том числе одиночества из-за безответной любви, выход из которого поэт нашел в также случайной, но по-своему закономерной смерти.

4. Одиночество Базарова и Маяковского проявляется и в других сферах их жизни, в частности в их отношениях к родителям и детям. В детстве Базарова яма, оставшаяся от кирпичного сарая, и осина, росшая на ее краю, обладали силой "особенного талисмана", - возле них он "никогда не скучал"; впоследствии же, однако, воспоминания детства "не имели власти над ним" (102,98). Его родители души не чаяли в нем, отец "боготворил" его (101), мать даже не осмеливалась выражать свои чувства к сыну. Герой Тургенева продолжал любить их, однако ему мешали "излияния" их чувств и "нежничанье" отца, их патриархальный быт, занятый своей работой и размышлениями, он вел себя "небрежно" к ним, к тому же ему с родителями было "скучно" (101, 107, 151, 48, 110); о полном отсутствии контакта между родителями и сыном нагляднее всего свидетельствовало признание самого Базарова: " Я слышу, как она (т.е. мать - М.Й.) вздыхает за стеной, а войдешь к ней - и сказать ей нечего" (110). Тем не менее в минуту умирания он обратился к Одинцовой с просьбой не "разуверять" отца относительно его высокого мнения о погибшем сыне и "приласкать" мать, ибо таких людей, как они, "в вашем большом свете днем с огнем не сыскать" (162).

Маяковский тоже признавался (в поэме *Про это*) в том, что "в детстве, может, на самом дне, десять найду сносных дней" (2, 296). Образ м а м ы появляется в ряде его стихотворений и поэм (*Несколько слов о моей маме* - в *Я, Мы, Мама и убитый немцами вечер*, *Облако в штанах*, *Про это* и др.) в реальной и фантастической обстановке; в отличие от Базарова, герой Маяковского от матери и отца ищет помощи и спасения от бредовых наваждений и скуки (2, 272-273; 1, 308), матери же открыто сообщает о своей "прекрасной болезни" - любви (1, 233-234).

Однако в раннем творчестве поэта образы эти приобретали и мифопоэтическую окраску ("солнце" - "отец", "земля" - "сестра"; "в богадельнях идущих веков, может быть, мать мне сыщется" - 1, 78, 79) в обозначение состояния покинутости и одиночества поэтического субъекта, т.е. той же самой ситуации, что и у Базарова; данными другого порядка (опубликованных в разных мемуарных текстах) подтверждается, что между Маяковским и его родными в более поздние годы не существовало настоящего понимания, равно как и в истории тургеневского героя.

Отношение Базарова к детям любовное, нежное. В их компании он не чувствует скуки; наоборот, ему весело с ними, они же его не пугаются ("У меня все дети тихо сидят, /.../ я такую штуку знаю" - 34). Дети - "философы" и "богатыри" (16,34) принадлежат к числу редких героев тургеневского романа, не заслуживающих базаровской иронии. Маяковский тоже любил детей, несмотря на ранний эпатажный стих ("Я люблю смотреть, как умирают дети" - 1, 78), пародирующий "слезливую" классическую тему; об этом свидетельствует как его творчество для детей, так и ряд фактов его личной жизни. Ранний Маяковский вместе с тем отвергал возможность, что дети изменят мир и самих себя ("Дети вы еще остались. Ничего. Подрастете. Скоро в жиденьком кулачонке зажмете кнутовище, матерной руганью потрясая город" - 1, 141). У Базарова надежд на изменение мира подрастающими поколениями тоже не было, во свяком случае он об этом в романе не распространяется.

Сближает, наконец, Маяковского с Базаровым и их отношение к философии и к связанным с нею проблемам. Базаров приравнял философию к романтизму (41), отвергая и то, и другое; однако его разговоры с Одинцовой раскрыли в нем и прекрасного философа.Маяковский в гимназии читал "философию" и Гегеля (1, 49), впоследствии же в поэме *Во весь голос* полемизировал с последним ("Мы диалектику учили не по Гегелю" - 6,179), в *Послании пролетарским поэтам* философию называл "нудовой" (4, 59) и из своего канонического текста выбросил великолепнейшие строчки: "Я хочу быть понят моей страной, а не буду понят - что ж?! По родной стране пройду стороной, как проходит косой дождь"по причине их якобы "ноющего", "романсово-чувствительного" характера (11, 381); но его *Мелкая философия на глубоких местах* и на этот раз свидетельствовала о "базаровской" противоречивости поэта. Апогея своей философской мысли оба "героя"

достигли в размышлениях о собственной судьбе.

"Нигилист" Базаров, разумеется, отрицал Бога (41), с пренебрежением отзывался о "небесных" вещах ("Я гляжу в небо только тогда, когда хочу чихнуть" - 107), даже умирая, провоцировал отца замечанием, что "христианство не помогает" (157); при этом его суеверные "надежды" относительно его "дня ангела" (65), а также его согласие на исполнение "христианского долга" перед смертью (159) не имели ничего общего с религиозными воззрениями[44]. Маяковского тоже нельзя было уличить в проявлении религиозного чувства; мало того, во всей русской литературе трудно обнаружить какое число "безбожных" стихов, несмотря на особое понимание Христа в его ранние годы (особенно в *Облаке в штанах*). И все же, в отличие от более "тихого" Базарова (но как бы в подражание его судьбе) у Маяковского можно найти и противоположные этому строки в *Облаке в штанах* и *Флейте-позвоночнике* вроде "Всемогущий, ты выдумал пару рук, сделал, что у каждого есть голова, - отчего ты не выдумал, чтоб было без мук целовать, целовать, целовать?!";"Вот я богохулил. Орал, что бога нет, а бог такую из пекловых глубин, что перед ней гора заволнуется и дрогнет, вывел и велел: *люби!*" (1, 251), причем в последнем тексте Бог назван отнюдь не "по-божественному" - "всевышним инквизитором" (2, 252). Неверующий Базаров полагал, что человек не должен зависеть от в р е м е н и ("Пускай же лучше оно зависит от меня" - 27); поэтому ему, воспитавшему самого себя и делавшему свое дело, "все равно" молод ли он или стар (119), он знает, что разговоры и думы о будущем ни к чему, ибо будущее "большей частью не от нас зависит",и тяготится лишь мыслью, что "узенькое место", которое он занимает, и "часть времени", которую ему удастся прожить так малы и ничтожны перед миром, где его нет, и перед вечностью (83, 103). На этот счет у Базарова не существует грандиозных планов, и он довольствуется предстоящей ему ролью "уездного лекаря" ("Выйдет случай что-нибудь сделать - прекрасно, а не выйдет - по крайней мере, тем будешь доволен, что заранее напрасно не болтал" - 83-84). Вслед за Базаровым, неверующий Маяковский также не стремится "вымаливать милостей времени", поскольку "миров приводные ремни" находятся не в руках Бога, а в "пятерне" каждого человека (1, 238); для его поэтического субъекта - футуриста, штурмующего небо, характерна философия "убыстренного времени" из *Нашего марша* и ряда других сочинений, атакующих "медленную

лет арбу" и провозглашающих открыто: "Время - ограду взломим ногами" (1, 170, 327). Однако и в этой области, подобно Базарову, Маяковский не обходится без противоречивости. Он выступает, с одной стороны, против "идеалистических излияний о вечности и душе", подчеркивая при этом, что комфуты "не метафизики", работающие "для вечности" (11, 173, 177), с другой же стороны в его поэме *Человек* именно "душа" поэтического субъекта оказывается "заколдованной" меж льдов, в *Юбилейном* прямо сказано (в обращении к пушкинскому памятнику (:" у меня, да и у вас, в запасе вечность") 3, 38), а в стихотворении *Не все то золото, что хозрасчет* "время" провозглашается "судьей единственным" (4, 201). В данном отношении особенно любопытны размышления Базарова и Маяковского о смерти.

В сцене разговора Аркадия Кирсанова с отцом Базарова последний задается вопросом, "не на медицинском поприще" его сын "достигнет той известности, которую вы уму пророчите". Аркадий подтверждает, что "разумеется, не на медицинском", но затрудняется ответить на каком именно, довольствуясь заявлением, что Евгений Базаров "будет знаменит" (101). Можно предположить, что героя Тургенева ожидала "знаменитость" революционера, если бы он не погиб молодым, но дело не в этом. Дело в том, что в *Отцах и детях* имеется тонкий намек на то, что Базаров п р е д ч у в с т в о в а л свою более или менее скорую гибель: сразу же после дуэли с Павлом Кирсановым герой Тургенева как бы в шутку бросает слуге Петру, что "он нас с тобой еще переживет" (128). Впоследствии Базаров скажет отцу, что он "не ожидал" такой быстрой смерти (156), однако слова эти не оспаривают предыдущие, поскольку они принадлежат уже к сфере осознания случившегося факта, к которому герой, "не трусивший" и перед дуэлью, относится "с усмешкой", как к "случайности неприятной" (126, 156). Базаров умирает с великолепным достоинством, не имеющим, возможно, прецендента во всей русской литературе. В эту минуту его воззрения выдерживают проверку роковым испытанием. Уже перед дуэлью он отвергает традиционное решение с "прощальным письмом", сбивающим, на его взгляд, "немножко на французский роман" (124); тем не менее его отношение к смерти вполне трезвое, он достоверно знает, что ее нельзя "отрицать", ибо "она тебя отрицает" (157). В предсмертном монологе, обращенном к Одинцовой, его рассуждения о смерти, несомненно разделяющиеся автором, оказываются своеобразным подведением итогов жизни (161). Не случайно, что умирающий Базаров стал похожим на шекспировских трагичес-

ких героев (символика угасающей лампады и наступающей темноты - 162), даже на Христа (символика его бредовых слов: "Что, мой отец?" - 159).

Подобно Базарову, Маяковский тоже не собирался "судьбе/.../ учтиво кланяться", в начале революции он думал, что у него "все в будущем", мечтал о долгой жизни и работе ("Мне бы жить и жить, сквозь годы мчась"-3,239; 12,137; 4,70); его время было д р у г и м по отношению к базаровскому, поэтому "смертный час" свой он хотел встретить как революционер "на посту"-как "товарищ Нетте" (4,70). Вместе с тем для Маяковского уже с ранних лет характерен мотив самоубийства и скорой гибели, пронизывающий ряд его стихов (1,136,144,147,250,252, 300;3,42,185;4,31-32;9,7 и др.); с этим мотивом увязывается и мотив вознесения в небо (*Облако в штанах*, *Человек*) и воскресения (*Про это*), отдаляющий поэтического субъекта Маяковского от судьбы тургеневского "нигилиста". Этот уход Маяковского от Базарова со всей наглядностью раскрывается в плане размышлений двух героев о собственном назначении. Скромный Базаров считает, что "не нам решать" нужны ли нигилисты или нет; в минуту умирания он возвращается к этой мысли ("Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужен?") причем его ответ ("Сапожник нужен, портной нужен, мясник...") переходит в бредовую символику "леса", предваряемую старым сном героя (42, 162, 125). Маяковский же не скромничал, он глубоко верил в особую миссию своего творчества и творчества своих собратьев-футурисов (1, 189-190; 4, 30, 133 и др.), которых, правда, было не так уж много, как о своих единомышленниках думал Базаров (43); его интересовали не только дела далекого будущего (на то он и был поэтом-утопистом)[45], но и будущая судьба его наследия, вследствие чего у него и возникла обособленная от "времени" линия разговора с "веками" (*Человек*) и с "потомками" (*Во весь голос.*). Такого у Базарова не было и не могло быть, к тому в концовке романа Тургенев встал над позицией Базарова, провозгласив действенность идеи "вечного примирения" и "жизни бесконечной" (166). Маяковский мог избежать этого "компромисса", связанного с "вечным примирением", ибо он, в отличие от Базарова, был одновременно и "автором", и "героем", причем и тем, и другим он до конца остался непримиримым и трагически одиноким.

5. В упоминаемой уже работе. В. Альфонсова оствался неразрешенным вопрос о том, где было больше сходства между Базаровым и Маяковским, - в атаках поэта на "авторитеты", "непочтительности" к "отцам", "прямолинейной окончательности суждений" или же "там, где "непогрешимая математика" того и другого не выдерживала и сдавалась, расплавленная огнем тяжелой любовной страсти, бессильная совладать с таинством бытия, безотзывностью мироздания"[46]. Наш анализ показал, что Маяковский *в целом* был достойным "Базаровым XX века", прямым наследником трагического тургеневского "нигилиста", творившим в иных социальных условиях, но тем не менее не избежавшим общей с Базаровым судьбы. "Раздвоенность" Маяковского имела, разумеется, разные источники (в том числе биографические), однако общественно-психологическим своим толкованием она обязана уникальной ситуации тургеневского героя.

Примечания

1. В. М е й е р х о л ь д, *Переписка, 1896-1939*, Москва, 1976, 300-301, 421; В. Мейерхольд. *Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. 1917-1939*, Москва 1968, 568; Б.Д., "Отцы и дети" по *Мейерхольду*, "Кино", 7 января 1930 г.

2. В. М е й е р х о л ь д Статьи.... 361. - По мнению современного исследователя М. Петровского, отказ Мейерхольда был обусловлен тем, что он прекрасно понимал, что "роль Маяковского - великая и тягчайшая, но играть поэт может только ее одну", ибо ему чужд был дар "перевоплощения" (*М.Петровский, В традициях детской сказки.* In: *В мире Маяковского. Сборник статей*, книга вторая, Москва 1984, 377). Наша работа построена по существу на полемике с этим утверждением. Отметим попутно ошибку, сделанную В. Деминым в недавней рецензии на четырехсерийный телевизионный фильм *Отцы и дети*, - Мейерхольд на главную роль в своем фильме "не прочил" Маяковского (В. Демин. *Жизнь и смерть Базарова*, "Советская культура", 21 июля 1984 г.)

3. В. А л ь ф о н с о в. *В поэтическом мире Маяковского. Нам слово нужно для жизни.* Ленинград 1984, 32.

4. См.: "Если б мне в то время попалось несколько таких книг - бросил бы читать совсем. К счастью, вторая - "Дон-Кихот". Вот это книга! Сделал деревянный меч и латы, разил окружающее"; "Смотрите - срываю игрушки-латы я, величайший Дон-Кихот!"; "По Невскому мира, по лощеным полосам его, профланирую шагом Дон-Жуана и фата"; "Слушайте! Проповедует, мечась и стеня, сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!"; "Разве он не только для того позволяет назвать себя Заратустрой, чтоб непреложнее были слова, возвеличивающие человека?; "В ковчеге ночи, новый Ной, я жду -" (1, 45-46, 128, 89, 237; 11, 72; 1, 237, 290).

5. См. в *Облаке в штанах* (глава вторая и четвертая - 1, 238, 239, 247).

6. Так, например, в статье *Два Чехова* он высмеивает тургеневскую "привычку" "брать руками в перчатках" все, "кроме роз", а в тексте *И нам мяса!* с пренебрежением цитирует строчки из стихотворения С е в е р я н и н а *Письмо из усадьбы:* "Вчера читала я, Тургенев меня опять зачаровал" (В. М а я к о в с к и й. *Собрание сочинений в двенадцати томах*, том 11, Москва 1978, 26, 41, - далее по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте).

7. В. М а я к о в с к и й. *Без белых флагов*, *Там же*, 51.

8. Ироническое отношение к Тургеневу наблюдается и в других текстах М а я к о в с к о г о: в *Верлене и Сезане* по поводу "Фантастической" встречи Тургенева с Виардо сказано: "Мне их разговор эмигрантский нуден" (3, 147), в *Писатели мы* обыгрывается позиция современного писателя тургеневского типа, якобы

с "пафосом дистанции" обдумывающего "прошлогодний снег" (5, 91). В этом стихотворении, а также в киносценарии *Как поживаете?*, Маяковский издевается над тургеневским: "Как хороши, как свежи были розы" (5, 91; 10, 304), как над символом давно ушедшей жизни.

9. М. П е т р о в с к и й, *Указ. соч.*, 377

10. В. М а я к о в с к и й. *Я сам.* в: 1,48

11. И. Т у р г е н е в. *Отцы и дети.* Москва 1958, 125 (далее по этому изданию с обозначением страницы в текста). - См. также строчку из стихотворения *Юбилейное:* "Айда, Маяковский! Маячь на юг!" (3, 41), усугубляющую возможность указанного совпадения.

12. См. соответствующие высказывания героя: "Я нахожу, что говорить красиво - неприлично"; "А потом мы догадались, что болтать, все только болтать о наших язвах не стоит труда, что это ведет только к пошлости и доктринерству" (106, 42).

13. Для Маяковского и его героя характерен тон "разъяренных речей" (1, 53), "медный" голос т р у б и б а р а б а н о в; Базаров же, живущий в другой эпохе, отказывается от любой проповеди, считая, что время для этого не наступило.

14. Облик Базарова - "нигилиста" характеризует его четкая идейная обособленность: "Я ничьих мнений не разделяю; я имею свой" (56). Ранний Маяковский тоже не считался с чужими мнениями, однако после смерти Ленина он стал брать в пример жизненного и социального поведения не только умершего вождя пролетариата, но и Дзержинского (4, 428).

15. См. также определение поэтического субъекта *Облака в штанах* как "нахального и едкого" (1, 229).

16. Чувство с к у к и вызывали в нем разные явления действительности, - от упоминаний о современных поэтах до вида "шестерых благочестивейших католичек" на борту парохода "Эспань" (3, 173). Чувству этому, как правило, сопутствует "зевота" ("От зевоты скулы разворачивает аж!"; "стоит только вспомнить это диво, раздирает рот зевота шире Мексиканского залива" - 3, 43, 173). С Базаровым происходит аналогичное, - на чувство с к у к и, без которого герою не обойтись в "аристократической" среде, он реагирует "зевотою", "зевком" (21, 57, 87, 98, 110 и др.).

17. См. также лейтмотивную вариацию: "Версты улиц взмахами шагов мну. Куда я денусь, этот ад тая!" (1, 252).

18. Ср. хотя бы: "/.../ по саду, шагая через клумбы, шел Базаров" (20) с: "Идет по улице, делая огромные перелеты сложенными и недвигающимися ногами" (10, 305).

19. Ср.: "Вот почему кто-нибудь из "отцов" с таким недоумением останавливается перед результатами работы певцов новой жизни" (11, 14).

20. От Базарова перешло к Маяковскому и употребление слова "дрянь", обозначающего разные отрицательные явления современности. См., например: "А с неба смотрела какая-то дрянь величественно, как Лев Толстой"; *О дряни; Стих не про дрянь, а про дрянцо. Дрянцо хлещите рифм концам;* "А рядом с этим, конешно, много, много разной дряни и ерунды" (1, 88, 212-213; 5, 201-203; 6, 16) и др.

21. Вера эта приводила Маяковского к идеализации деревни, как показывают стихи из последней главы поэмы *Хорошо!:* "В деревнях - крестьяне. Бороды велики. Сидят папаши. Каждый хитр. Землю попашет, попишет стихи" (4, 434).

22. Ср. хотя бы сцены грубого обращения Базарова с ямщиком (7, 96) со строчками стихотворения *Нижчемное самоутешение:* "с улиц, с бесконечных козел тупое лицо их, открытое лишь мордобою и ругани" (1, 140).

23. В другой раз Базаров иронизирует над Пушкиным, своими стихами якобы "навевающим молчание сна", мистифицируя к тому же его биографию (Пушкин "в военной службе служил" - 105).

24. В данной связи характерно, что Маяковский также точку зрения "геолога" предпочитает любой другой точке зрения, относящейся к "художественному смыслу" (3, 233).

25. Ср. также:"Никогда ничего не хочу читать. Книги? Что книги! "В коммунизм из книжки верят средне. "Мало ли что можно в книжке намолоть!""; "Мы открывали Маркса каждый том, /.../ но и без чтения мы разбирались в том, в каком идти, в каком сражаться стане" (1, 235; 4, 69; 6, 179) и др.

26. Ср. его высказывание: кусок мяса лучше куска хлеба, даже с химической точки зрения" (54), определяющее его установку на физиологию, унаследованную потом Маяковским (см. хотя бы символику "мяса" и "моего мяса" в *Облаке в штанах* и *Кофте фата* - 1, 241, 246, 89).

27. Ср. его иронию в адрес критиков футуристской живописи, стоящих на старых эстетических позициях: "Какие сумасшедшие цвета, в природе так не бывает, в природе все спокойнее, берите цвета ближе к натуре" (11, 37).

28. У Маяковского тем не менее встречаются и противоположные взгляды, связанные с его утопизмом: "Студенты! Вздор все, что знаем и учим! Физика, химия и астрономия - чушь. Вот захотел и по тучам лечу ж" (1, 302). - К данному ряду совпадений относится и подчеркиваемая и Базаровым и Маяковским забота о "здоровье" (34, 80 и др.; 1, 236; 6, 235; 12, 123 и посл. и др.), которая у поэта порою принимала почти "неестественные" масштабы (Маяковский - сторонник идеи "отмены рукопожатий" и "ярый враг воды сырой", повсеместно нуждающийся в "свежевымытой сорочке" - 12, 200; 6, 175, 180 и др.).

29. Отметим здесь, что знаменитая базаровская формула относительно "пользы": "Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта" (21) перенята "лефовцем" С. Третьяковым, полагающим,

что "один техник" необходимее "десяти поэтов" (С. Третьяков, *С Новым годом! С " Новым Лефом"!*, "Новый Леф", 1, 1928,2).

30. При всей своей "нигилистской" нетерпимости к "русской лени" Базаров резко относился к проникновению иностранной лексики в русскую речь."Аристократизм, либерализм, прогресс, принципы, /.../ подумаешь, сколько иностранных... и бесполезных слов! Русскому человеку они даром не нужны"(40), - говорит он Николаю и Павлу Кирсановым. Он не одобряет даже слова "материализм" (42), несмотря на то, что его общественное поведение характеризуется этим понятием. - Ср. у Маяковского в данной связи: "Почему теперь про чужое поем, изъясняемся ариами Альфреда и Травиаты? И любви придумаем слово свое, из сердца сделанное, а не из ваты" (4, 39). Ср. также ироническое отношение поэта к образу Баяна в *Клопе*, пользующегося, в частности, лексикой "красивых иностранных языков" (10, 12)

31. Ср. символику "галки" - "самой почтенной, семейной птицы" (150) в его словах, обращенных к Аркадию.

32. Отсюда и его отрицательное отношение к женщинам, якобы заслуживающим "плетку" и "свирепость" мужчин (56, 91). От них, по Базарову, требуется одного только, - чтобы быть "хорошенькими" (причем это относится не только к Кукшиной и женщинам ее круга, но и к Фенічке - 33, 52, 55, 56), "беседы" же мужчин они "совсем" не должны "понимать" (56), поскольку "свободно мыслящими" являются лишь "уродливые" женщины (61).

33. Знаменательно в этом отношении, что в *Облаке в штанах* Маяковский варьирует базаровское высказывание касательно человека - "самца" ("буду безукоризненно нежный, не мужчина, а облако в штанах" - 1, 229), как бы указывая на амбивалентность ситуации тургеневского героя, думающего про одно, и переживающего совсем другое.

34. Ср. соответствующее обращение внимания Базарова на "богатое тетело" Одинцовой - "первого сорта", на ее "плечи" (64, 61).

35. Ср. слова Базарова: "Посмотрим, к какому разряду млекопитающих принадлежит сия особа" (61) с: "А попробуй в ямб пойди и запихни какое-нибудь слово, например, "млекопитающееся" (2, 58), а также с аналогичным обозначением Маяковским Присыпкина в *Клопе* (10, 47, 48; 12, 24).

36. Отметим здесь, что к указанному ряду принадлежат также все "образцовые собеседники" поэта вплоть до Солнца в стихотворении *Необычайное приключение*.

37. С Фенічкой Базаров, как сказано у Тургенева, "не то, чтобы отводил душу, а охотно беседовал" (117); она ему нравилась (118), рядом с нею герой чувствовал себя легко. Однако их взаимоотношения напоминали игру, в которой герой шутил, разрешая себе даже чуждые ему романтические излияния ("У вас, когда вы читаете, кончик носика очень мило двигается"; "Я люблю тоже, когда вы смеетесь"; "Я люблю, когда вы говорите. Точно ручеек журчит"; "все умные дамы на свете не стоят ва-

шего локотка" - 120); добиваясь поцелуя Фенички, Базаров на время отказывается от своих антиромантических настроений (сцена с нюханием розы - 120-121). Этот "неважный" поцелуй (125), ставший причиной дуэли героя с Павлом Кирсановым, ассоциируется с образом "поцелуев-окурков" (1,83) из стихотворения *Любовь* или же с фигурой Человека с двумя поцелуями из трагедии *Владимир Маяковский;* настоящего же п о ц е л у я Базаров от Одинцовой не дождался (162), равно как и герой Маяковского, которому Мария в *Облаке в штанах* отказала в любви, и который в ряде произведений искренне признавался в том, что "я с сердцем ни разу до мая не дожили", что "я свое, земное, не дожил, на земле свое не доюбил", что его следует воскресить, ибо он "свое дожить" хочет (1, 246; 2, 298, 300). Возлюбленная героя Маяковского достается более счастливому сопернику (1, 257), герой же умирает или погибает; у Тургенева подобный сюжетный ход отсутствует, однако и в том, и в другом случае любовь оказывается чувством трагическим с непредотвратимыми последствиями. У Маяковского же, в свою очередь, нет базаровских попыток вырваться из цепей любви (90), однако попытки эти вписываются в общую картину отрицательного отношения поэта к "любовным лясам" в эпоху революционной стройки.

38. См. в данной связи нижеследующее описание его внутреннего состояния: "Базаров проворно следовал за нею, не поднимая глаз и только ловя слухом тонкий свист и шелест скользившего перед ним шелкового платья" (82), развернутое впоследствии в " романтической" реплике Свидригайлова в *Преступлении и наказании*, обращенной к Дуне Раскольниковой, а также в строчке *Облака в штанах:* "Ты что-то таила в шелковом платье" (1, 255).

39. В этом отношении любовь Маяковским приравнивается к поэзии: "Но поэзия - пресволочнейшая штуковина: существует - и ни в зуб ногой" (Юбилейное - 3,40).

40. Ср.: "Эта тема /.../ замутит, оттянет от хлеба и сна"; "Это хитрая тема! Нырнет под события, в тайниках инстинктов готовясь к прыжку, и как будто ярясь - посмели забыть ее! - затрясет; посыпятся души из шкур. Эта тема ко мне заявилась гневная, приказала: - Подать дней удила! - Посмотрела, скривясь, в мое ежедневное и грозой раскидала людей и дела. Эта тема пришла, остальные оттерла и одна безраздельно стала близка" (2, 254-255). - Показателен пример переиначивания Маяковским тургеневского текста: в *Отцах и детях* речь идет о "негодовании" Базарова, у Маяковского же о "гневной" теме любви.

41. Ср.: "Тогда он отправлялся в лес и ходил по нем большими шагами, ломая отпадавшиеся ветки и браня вполголоса и ее и себя; /.../ Но тут он обыкновенно топал ногою или скрежетал зубами и грозил себе кулаком"; "А Базаров часа два спустя вернулся к себе в спальню с мокрыми от росы сапогами, взъерошенный и угрюмый"; "Базаров заперся у себя в комнате; к чаю он, однако, вернулся" (75, 81, 86).

42. См. также: "Любит? Я руки ломаю и пальцы разбрасываю разломавши /.../" (6, 181).

43. Весьма возможно, что строчками из *Про это* вроде: "Ты, может, к ихней примазался касте? Целуешь? Ешь? Отпускаешь брюшко? Сам в ихний быт, в их семейное счастье намереваешься пролезть петушком?!" (2, 266). Маяковский обязан базаровскому отношению к Одинцовой.

44. Такую же роль играют и "рождественские" поздравления Маяковского в письмах родным (12, 138).

45. В предисловии к *Летающему пролетарию* он даже слегка полемизирует с афишированной им самим "литературой факта", отмечая: "А поэта интересует и то, что будет через двести лет или - через сто" (3, 330). Тема эта весьма ответственна, и разбор ее не входит в нашу задачи.

46. В. Альфонсов, *Указ.соч.* 33.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIII. 97–109. 1986 Debrecen

Место „тургеневской культуры" в „картине мира" молодого Чехова (1880—1885)

Э. МИНЦ

Тема "Чехов и Тургенев" не раз привлекала внимание исследователей. В большинстве работ рассматриваются, применительно к ранней прозе Чехова, либо типологические схождения в творчестве двух прозаиков, либо линии генетических воздействий И.С. Тургенева на А.П. Чехова [1], либо - особенно в интересном исследовании М.Л. Семановой - общее отношение Чехова к тургеневскому наследию.[2]

Предлагаемая статья говорит не о "в л и я н и я х", н о и н е о р з я м ы х о ц е н к а х Тургенева Чеховым. В отличие от типологических параллелей или генетических связей, здесь пойдет речь о "тургеневской культуре" и о творчестве Тургенева как об особой ц е л о с т н о й т е м е, объекте изображения в произведениях молодого Чехова. В отличие же от работ последней из названных групп, мы будем изучать не чеховские критико-публицистические высказывания о Тургеневе (хотя бы и извлекаемые из художественных текстов), а чеховские о б р а з ы (такие, например, как Тургенев", "Рудин" и т.п.) их специфическую художественную семантику и функцию.

"Картина мира" творчества любого художника - сложное целое, включающее, как правило, не только поэтическую концепцию реальности, но и поэтическую концепцию искусства (или тех или иных его явлений). Прямые или косвенные упоминания какого-либо автора, произведения, персонажа и т.д, а также цитатный и реминисцентный уровни текста, создают особый металитературный пласт в поэтической "картине мира" цитирующего произведения. Этот пласт всегда сложно связан с другими функционирующими в данном тексте группами метакультурных образов, а также с группами образов, соотносимых с "реальной действительностью". Отсылки к культурной современности или к традиции, подобно цитатам и реминисценциям, имеют двойное бытие. Они создают ту или иную (прямую, иронически - "обращенную и т.п.) художественную рецепцию твор-

чества упоминаемых в тексте авторов, произведений и т.д., но одновременно оказываются и значимыми составляющими "цитирующих" произведений (ср., например, идейную и композиционную роль сопоставления Макаром Девушкиным "Станционного смотрителя" и "Шинели" в "Бедных людях" Ф. Достоевского). Так создаются сложные творческие образы "гоголевского Пушкина" в "Ревизоре", "блоковского Некрасова"в драме "Песня Судьбы" и т.д. Предмет моего рассмотрения - "чеховский Тургенев".

По своей семантической структуре и функции простейшие элементы, составляющие "тургеневский пласт" в раннем творчестве Чехова, - это, чаще всего, не цитаты или реминисценции, а культуремы ("Тургенев") или мифологемы ("Рудин") с отчётливо выраженной метафоричностью (определение чеховского героя как Рудина - знак его мнимого или реального сходства с тургеневским персонажем) и еще более заметной - метонимичностью (упоминание Рудина - отсылка к роману Тургенева или к группе Тургеневских персонажей). В последнем смысле упоминание имени Тургенева или его персонажей в рассказах Чехова - всегда знак введения "тургеневской темы". Вместе с тем, знак этот сам по себе - лишь центр, средоточие "тургеневского пласта" в произведении. От него расходятся линии сюжетных, композиционных и смысловых воздействий, пронизывающие значительную часть чеховского рассказа, а иногда и текст в целом. Более того: сами рассказы Чехова, в которых четко эксплицирована "тургеневская тема", могут быть рассмотрены как, с точки зрения этой темы, ядерные структуры, к которым примыкают разнообразно связанные с ними другие чеховские произведения.

Сущность того, что понимает Чехов под "тургеневскими началами" культуры, достаточно ясно видна из его письма к брату Н.П. Чехову от марта 1886 г. Здесь А.П. Чехов создает некий кодекс поведения, характеризуемый им как нормы поведения "воспитанных людей". Перечислив "условия", которым должны удовлетворять "воспитанные люди" Чехов призывает брата уйти из мира "портерных" и вернуться домой. Здесь и возникает, без явной внешней мотивировки, имя Тургенева: "Иди к нам, разбей графин с водкой и ложись читать...хотя бы Тургенева, которого ты не читал"[3]. Построение этого письма, несмотря на его ярко выраженный "учительный" пафос, во многом подчинено законам поэтической композиции (что, как известно, характерно для многих эпистолярных текстов Чехова). Отсюда - "теснота словесного ряда" (Ю. Тынянов), обилие сложных композиционно-смысловых свя-

зей между частями письма. В частности, внешне случайное появление имени Тургенева отчетливо противопоставлено окружающему брата миру "портерных" ("разбей графин с водкой") и тем самым сопоставлено с миром высокой культуры "воспитанных людей", - миром, исключительно важным для Чехова 1880-1885 гг.

Пространство большинства рассказов "Антоши Чехонте" - это царство мещанских и дрг. аномалий окружавшей художника реальности. Но и из этих рассказов, и из произведений неюмористической тональности, как и из нехудожественных текстов молодого Чехова достаточно отчетливо выясняется, что является для художника аксиологически и эстетически важным. Ценности эти - двоякого рода. С одной стороны, Чехов, в духе гуманистических традиций русского реализма XIX в., постепенно все выше оценивает антропологически (врожденно) присущую человеку доброту, "естественный" взгляд на мир и т.д. Так возникают интересно проанализированные Г.А.Бялым[4] образы детей, больных, бродяг и др. персонажей, чьи доброта, бескорыстие, смелость, прямой и честный "естественный" взгялд на жизнь противостоят аномалиям мещанского мира. В ряду этих же ценностей находится и столь важная для Чехова красота (женская,красота природы и т.д.)

Однако идеал Чехова лежит не только в области антропологических ценностей. В уже цитировавшемся письме к Николаю Павловичу он признает в своем любимом брате все его нерастраченные врожденно-прекрасные свойства: "Ты добр.... , великодушен, не эгоист, поделяешься последней копейкой, искренен; ты чужд зависти и ненависти ...У тебя талант" (I, 222). Однако все эти высокие достоинства чуть ли не уравновешиваются важнейшим "недостатком": "Недостаток же у тебя только один. В нем и твоя ложная почва, и твое горе, и твой катар кишок. Это - твоя к р а й н я я н е в о с п и т а н н о с т ь" (там же; курсив в цитатах здесь и ниже мой - З.М.). Ценность человеческой личности для Чехова определяется, таким образом, не только "естественными" натурой данными свойствами (как это было, например, в творчестве Л. Толстого), но и историческими - культурой личности. К культурным, воспитанным достоинствам относятся такие, например, качества, как уважение к другому, душевная тонкость, чувство собственного достоинства, эстетика быта и поведения и др. - т.е. именно то, что для Чехова связывается с понятием "тургеневской культуры" и что вызвало совет брату в конце письма читать Тургенева.

"Тургеневская культура" для молодого Чехова - безусловно, культура дворянская. И здесь отразилось не только прямое впечатление, производимое на Чехова такими персонажами Тургенева, как Рудин, Лаврецкий, Кирсанов, "тургеневские девушки" и др. (хотя такое непосредственное воздействие, безусловно, сыграло большую роль в формировании чеховского идеала "тургеневской культуры"). Не менее важно другое, более сложное обстоятельство.

А. Чехов усваивал наследие русской гуманистической культуры XIX в.,в том числе и тургеневской, жадно, неустанно - и весьма активно, творчески и критически. Чуждый, вообще говоря, характерного для этой культуры максимализма - стремления либо безоговорочно "поклоняться" каким-то традициям, либо безжалостно "сжигать" брошенные ценности, - он уже в начале своего пути смотрел на великое наследие и с безусловным доверием - и со спокойной трезвостью зрелого мастера. В этом культурно-психологическая предпосылка и чеховского новаторства (оцениваемого, как известно, М. Горьким как "убийство" "старого" реализма) и чеховской "традиционности". Последняя состояла, в частности, в том, что писатель зачастую усваивает не поверхностные, а глубинные механизмы культуры и литературы XIX в., в том числе - тургеневского наследия.

Чехов тонко чувствует одну из важнейших особенностей мироощущения таких важных для него художников, как молодой Тургенев, Л. Толстой, Салтыков-Щедрин и др. Дворяне по происхождению, они ищут этические и эстетические ценности в мире, от предельно удаленном "своего". Главным объектом приложения их гуманистических устремлений оказывается "другой", "чужой"; биографически "ближнее" отрицается во имя социально и культурно "далекого".

Чехов учится у русской кудьтуры этой благородной любви к "дальнему". Разумеется, полной "симметрии" в отношении Тургенева или Толстого к народной, а Чехова - к вершинам дворянской культуры не было и не могло быть. Идеализация дворянского мира трудно совмещалась с демократизмом Чехова, с его трезвым взглядом на русскую действительность конца XIX в.; отрицание "своего" также ограничивалось и чеховским демократизмом, и уже упомянутым отсутствием максимализма, нелюбовью писателя к прямолинейно-однозначным и крайним оценкам.

Юноша Чехов высоко оценивает своих "ближних": "мудрое Чеховское поколение"(I п, 24) и т.д. И все же он достаточно здраво и

отчужденно смотрит на социокультурную среду, в которой росли он сам и его братья. Говоря о "невоспитанности" брата, Чехов с горечью определяет ее истоки: "Сказывается плоть мещанская, выросшая на розгах, у рейнскового погреба, на подачках. Победить ее трудно, ужасно трудно!" (I п, 223). "Мещанское", невоспитанное", по Чехову, - эти отнюдь не поверхностное несоблюдение внешних правил поведения. Это вошедшее в плоть и кровь рабство, лакейская приниженность, отсутствие самоуважения, а потому и уважения к окружающим, грубость, презрение к столь важной для писателя эстетике жизни, красоте человеческих отношений. И это - "плоть", необыкновенно трудно, "по капле" выжимаемая.

Горько трезвый взгляд на "свое", отразившийся в основной - антимещанской - теме молодого Чехова, имеет оборотной стороной высокую оценку трудно достижимой (но необходимой для превращения "раба" в "свободного человека") культуры "воспитанных людей" - "тургеневской культуры".

Таким образом, усваивая (хотя и не полностью) механизм выработки художественого идеала в творчестве писателей "дворянского периода" истории русской литературы, Чехов, - демократ по рождению и социо-культурному окружению, - приходит к созданию новой, во многом неожиданной и нетрадиционной системы ценностей. "Народное" (обернувшееся "мещанским") противопоставляется "дворянской" ("тургеневской") культуре "воспитанных людей", переворачивая систему ценностей реализма XIX в. Тем самым понятие художественного идеала становится значительно теснее связанным с историей, с прогрессом культуры.

Напомним еще раз, что речь идет именно и только о культуре. Реальная жизнь русских дворян 1880-х гг. (обнищание старинных родов, мир дворянской бюрократии, быт провинциальных помещиков и т.д.) представляется Чехову достаточно безотрадной. Изображение этих пластов современности либо создает особую - антидворянскую - тему в творчестве молодого Чехова, либо - что́ особенно интересно - сливается с антимещанской тематикой его ранних рассказов ("Письмо к ученому", "За яблочки" и мн. др.). В этих последних случаях понятие "мещанства" становится (что будет особенно заметным в позднейшем чеховском творчестве) не столько социальным, сколько культурным: помещик Семи-Булатов ничуть не ближе к "тургеневскому миру", чем "Умный дворник" из одноименного рассказа. Но и сама

"тургеневская культура" тем самым оказывается дворянской лишь в ее историко-социальном генезисе: лучшие стороны ее имеют, для Чехова, высокую общечеловеческую ценность.

Функция образов, связанных с "тургеневской культурой", в произведениях Чехова 1880-1885 гг. достаточно разнообразна и вместе с тем едина. В рассказе "В ландо"[6] (1882) противостоящие друг другу оценки чеховскими героями товрчества Тургенева - и главная тема, и основа сюжетного конфликта. Разделение персонажей жестко связано с принадлежностью (непринадлежностью их к "тургеневской культуре".)"Не принимающий" Тургенева барон Дренкель или не знающие его творчества и говорящие о нем окаменевшими штампами дочери действительного статского советника Брындина Кити и Зини - люди не только крайне ограниченные, но и азбучно невежественные. Их поверхностная светскость ничего общего не имеет с подлинной культурой. Носительница этой культуры - "шестнадцатилетняя провинциальная помещица" Марфуша (II С,242); она не только высоко ценит, но и, по-видимому, прекрасно знает произведения Тургенева. В ней не случайно подчеркнуто дворянское ("помещица") - это причастность не к определенному реальному быту, а, прежде всего, к культурной традиции. "Провинциальная" Марфуша - героиня из мира Татьяны Лариной и "тургеневских девушек" (одновременно Чехов не навязчиво, но достаточно четко подчеркивает культурную и литературную линию: "Пушкин - Тургенев".). Марфуша не имеет "светских" манер, она пряма и непосредственна, но она прекрасно образована, душевно тонка, эмоциональна. Введение "реальной" ситуации (обнищание дворянской семьи) связывает героиню с демократичностью не только идей, но и образа жизни (брат Марфуши - провинциальный учитель, семья живет крайне скромно). Такой рисуется Чехову наивная, но душевно тонкая современная ему носительница "тургеневской культуры".

Вхождение /невхождение в мир Тургеневского творчества оказывается "экзаменом на интеллигентность"[7] и для героя рассказа "Безнадежный (эскиз) "(1885),председателя земской управы Шмахина. Отделенный разлившейся рекой от города и соседей-помещиков, Шмахин томится, не зная, как заполнить тоску вечернего одиночества. Наконец "Шмахин подошел к этажерке, заваленной книжным хламом. Тут были всевозможные судебные указатели, путеводители, растрепанный, но не обрезанный еще журнал...Шмахин нерешительно потянул к себе нумер "Современника" 1859 года и начал его перелистывать...

-"Дворянское гнездо"...Чье это? Ага! Тургенева! Читал...Помню....Забыл, в чем тут дело, стало быть, еще раз можно почитать... Тургенев отлично пишет...мда...

Шмахин разлегся на софе и стал читать...И его тоскующая душа нашла успокоение в великом писателе. Через десять минут в кабинет вошел на цыпочках Ильюшка, подложил под голову барина подушку и снял с его груди раскрытую книгу... Барин храпел..."(III С, 222).

Отношение Шмахина к произведению Тургенева оказывается одновременно его отношением и к культуре 1860-х гг. (культуре "Современника") и к культуре вообще ("Читал...Помню...Забыл"). Отношение к Тургеневу складывается (как и в рассказе "В ландо") из внешней положительной оценки - штампа ("Тургенев отлично пишет") и внутреннего абсолютного безразличия. Чуждость героя "тургеневской культуре" оказывается завершение ряда его характеристик: грубости к слуге ("пошел вон!! - крикнул Шмахин, багровея. - Расселся тут, тварь этакая!" - III С, 221), отделенности от людей и равнодушия к прошлому (разглядывание фотографии жены "вызвало в нем воспоминания... - Тьфу!" - III С, 220), непонимания природы (от природы "так и веяло весной... Шмахину же было скучно и душно" - III С, 219) и т.д. Рассказ, как видим, не только рисует характер, противопоставленный внутреннему миру носителей "тургеневской культуры", но и косвенно воссоздает облик этой культуры как высокой интеллектуальной, нравственной и эстетической нормы.

Но не только понимание творчества Тургенева является в чеховском творчестве 1880-1885 гг. свидетельством высокой духовности персонажа. Зачастую простое упоминание имени писателя или кого-то из его героев вводит тему "тургеневской культуры" и группирует персонажей по признаку вхождения / невхождения в этот мир. В повести "Цветы запоздалые" (1882) упоминание такого рода вкладывается в уста княжны Марии Приклонской. Уговаривая своего спившегося брата Егорушку начать новую жизнь, она говорит: "О! Вы, недачники, все малодушны! ....

И Маруся .... вспомнила тургеневского Рудина и принялась толковать о нем Егорушке" (I. С, 393). Княжна Мария в повести - не только человек "тургеневской культуры". Это один из важнейших для Чехова тургеневских художественных типов - "тургеневская девушка", перенесенная из мира "дворянских гнезд" в эпоху их разрушения. Мария Приклонская - персонаж открыто литературного про-

исхождения, и хотя этот образ связан не только с тургеневской традицией (ср., например, звуковую ассоциацию: княжна Мари Болконская - княжна Сария Приклонская, или "онегинские" реминисценции в эпизоде объяснения Маруси в любви доктору Топоркову), но все же "тургеневское" здесь господствует.

Маруся - "тургеневская девушка", прежде всего, по силе духовной самоотверженности. Она приносит в жертву матери, а потом "дурандасу" Егорушке свою молодость, здоровье и жизнь. Она "Тургеневская девушка" и по степени своей душевной тонкости. Это - та высшая степень вутреннего изящества, которая не может вместить в себя грубости и грязи жизни, а потому все идеализирует и всех оправдывает. Пьяный и развратный Егорушка для Маруси - "выразитель самой высшей правды и образец добродетели самого высшего качества" (I. С, 393); сухой, эгоистически деловой Топорков кажется ей благородным героем романа, живущим, подобно ей самой, в мире любви, любовной "мести" и т.д.

Маруся Приклонская - "тургеневская девушка" и потому, что она красива - красива и внешне ("хорошенькая, как героиня английского романа" - I. С, 392), и внутренне. Но она - героиня чеховской повести и потому наделяется чертами и других тургеневских типов, равно как и мироотношением самого Тургенева. Так, именно она (а, разумеется, не "пьяный дурандас" Егорушка, которому Маруся приписывает соответствующие чувства!) смотрит на жизнь как на борьбу любви-счастья и долга ("Надо же чем-нибудь смягчить печаль Егорушки, в котором, по ее мнению, происходит теперь ужасная борьба; любовь к Калерии боролась с чувством долга!") - (I, С, 423).

Однако поэтический образ "тургеневской девушки" заметно "подсвечен" чеховской иронией. Объектом иронии оказывается нежизненность, книжность представлений Маруси Приклонской о мире. Поэтому и упоминание Рудина сопровождается иронической чеховской ремаркой: "Простите ей, читатель!" (I, С, 393). Упоминание Рудина двунаправленно: как косвенная характеристика Егорушки, оно абсурдно и комично, но как еще более опосредствованный знак введения "тургеневской темы" и "тургеневской героини", оно получает серьезный смысл. Иронические интонации заметны в повести и в дальнейшем, когда описывается поэтический, но иллюзорный мир княжны. Ироническая отстраненность автора от героини делает "тургеневскую культуру" не точкой зрения Чехова, а темой, объектом изображения.

Позиция Чехова выявляется в двух сопоставлениях: Маруся - Егорушка и Маруся - доктор Топорков. Первая антитеза противопоставляет дворянскую культуру и дворянское вырождение, подчеркивает несовпадение "тургеневской культуры" и реальности современной жизни "дурандаса". Здесь авторская оценка резко и порой не по-чеховски однозначна.

Линия "Маруся - Топорков", напротив, решается очень сложно и стоит у истоков одной из важнейших чеховских тем - соотношения дворянской и демократической культуры, поисков исторического и ценностного смысла противостояния этих культур, мыслей о возможности или невозможности слияния двух начал русской жизни. Линия эта ведет к "Вишневому саду" (Раневская - Лопахин) и, в свете сказанного выше, может быть определена как тема места "тургеневской культуры" в прошлом, настоящем и будущем русской духовной жизни.

Сама по себе прекрасная, но ущербная и внежизненная, "тургеневская культура" неизбежно приходит в соприкосновение с сухой и эгоистической волей и талантом "новых людей" - Топорковых. В повести намечаются два возможных исхода подобных столкновений внежизненного благородства и тонкости и делового, сухого практицизма. Первый - сентиментально-идиллический (Топорков преображается под влиянием чувства Маруси: он живет совсем иными, чем раньше, ценностями - любовью. "Деньги, которые еще вчера он так усердно копил, в огромнейших дозах рассыпались теперь на пути" - I, С, 430).Второй - реальный, в тонах грустной иронии: Топорков после смерти Маруси "по-прежнему лечит барынь и копит пятирублевки" (I, С, 431); хотя внутренне он изменен любовью, но внешне это проявляется лишь в том, что доктор теперь "души не чает" в своем нахлебнике Егорушке: ведь "Егорушкин подбородок напоминает ему подбородок Маруси" (I, С, 431). Столкновение с культурой не преобразило деловитого доктора, но оно раскрыло в его душе уголок теплого, человеческого... и бессмысленного, как бессмысленны, в практическом мире, иллюзии Марии Прилонской, имеющие, однако, для Чехова и высокий смысл. В глубине души Топоркова (и топорковых - вышедших "в люди" вчерашних крепостных, талантливых, но далеких от культуры), живет, оказывается, порой неосознанная, но могучая тоска о духовной красоте.

В ряде произведений начала 1880-х гг. тема "тургеневской культуры" как мира иллюзий находит и гораздо более прямое отображение. В рассказе "Дачница" (1884) недваняя институтка Леля вспоминает о

времени, когда она "была убеждена, что выйдя из института, она неминуемо столкнется с тургеневскими или иными героями, борцами за правду и прогресс, о которых вперегонку трактует все романы и даже все учебники по истории (III, С, 12).

Здесь "тургеневские герои" получают еще одну (видимо, очень значимую для молодого Чехова) характеристику: это не только носители высокой культуры, душевной тонкости, но и "борцы за правду и прогресс" (так Чехов, безусловно, воспринимал не только Инсарова или героев народнического склада, но и Рудина и Базарова). Напротив, в жизни, в которую недавно вступила Леля, ее ждали не тургеневские "борцы", а муж - чиновник, невежественный пошляк, который "никогда ничего не читает - ни книг, ни газет. Тургенева смешивает с Достоевским" (III, С, 12), т.е. человек, для которого закрыт вход в мир "тургеневской культуры".

Итак, "тургеневская культура" для Чехова - антипод культуры мещанской, с одной стороны, и современной ему русской действительности, - с другой. В сущности, эти два противопоставления могут быть сведены к одному, ибо современная (мещанская) действительность развивается по законам, адекватно раскрывающимся именно прозаически-бытовому сознанию и скрытым от мировосприятия интеллигента-"аристократа" (мировосприятия книжно-иллюзорного).

Сказанным объясняется структура сюжета в ряде юмористических поизведений "Антоши Чехонте". Не трудно увидеть, что сюжет в большой группе рассказов 1880-85 гг. строится на противопостаавлении слов (иногда - мыслей) героя о себе и о мире и некоего реального положения вещей. Рассказам этим присуща довольно устойчивая трехчастная структура: I - высказывание героем своей точки зрения на жизнь; II - <"ось симметрии" текста и сюжетная кульминация> - неожиданное возникновение ситуации, при которой персонаж может реализовать /не реализовать свои взгляды; III - <комический "пуант" рассказа> - герой в ситуации, требующей реализации высказанных в <I> взглядов, отказывается от их реализации или ситуации, диктующей отказ от прежних воззрений, действует в духе заявленного в <I>. Слова и мысли чеховских персонажей в этой группе произведений сопоставимы с представлениями Чехова о "тургеневской культуре", а реальное положение дел - с законами "мещанской" действительности. Внутри этой группы есть, как видим, два подвига сюжетов, определяемые социокультурной природой персонажа. В рассказах о "мещанах"

(в оговоренном выше широком значении слова) герой произносит слова, демонстрирующие его причастность "высокой" культуры, но в ситуации "испытания" (II) обнаруживает свою корыстную, трусливую, "лакейскую" и т.д. сущность ("Ушла", "Загадочная натура", "Слова, слова, слова," "Двое в одном", "Депутат" и мн. др.). В рассказах второй, количественно значительно меньшей, подгруппы герой (дворянин, бывшая институтка,или только что вступающий в жизнь "идеалист", то есть персонажи, соотносимые, так или иначе, с "тургеневской культурой") в аналогичной ситуации остается верным своим убеждениям, но поступки и взгляды его оказываются совершенно не соотнесенными с реальным положением вещей ("Размазня" и др.). В отличие от "серьезных" произведений молодого Чехова, эта несоотнесенность от "серьезных" произведений молодого Чехова, эта несоотнесенность с реальностью делает книжно-благородного героя комическим.Более того:в ряде произведений "высокое" и книжное явно дискредитируется и авторское предпочтение оказывается на стороне простого и жизненного (ср., например, позже написанный водевиль "Медведь", 1888). "Тургеневское", таким образом, допускает у молодого Чехова различную расстановку ценностных акцентов и оказыается связанным с очень важной для него проблемой соотношения высоких устремлений и реальности.

В письмах из Таганрога в Москву юноша Чехов говорил о своем увлечении романом Сервантеса и советовал братьям прочесть высокое оцененное им эссе И.С. Тургенева "Гамлет и Дон Кихот" (Iп, 29). Это эссе - один из важнейших, "ключевых" текстов для истолкования Чеховым людей "тургеневской культуры". Благородные иллюзии, противостоящие пошлости "мещанского" мира, или смешное "донкихотство", пытающееся пробить каменную стену реального, исторически данного, - таковы полярные оценки Чеховым "тургеневской культуры". Усложняясь и порой видоизменяясь до неузнаваемости, вопрос об отношении к этой культуре продолжает жить во всем чеховском творчестве.

1. Основные работы, рассматривающие проблему на материале прозы Чехова 1888-х гг.: А.С. Долинин Тургенев и Чехов. Параллельный анализ "Свидания" Тургенева и "Егеря" Чехова.- В кн.: Творческий путь Тургенева, Пг, 1923; Т. Алёшина "Свидание" Тургенева и "Егерь" Чехова (Влияние классовых особенностей на разработку тождественного сюжета). - Родной язык в школе, 1927, № I, с. 76-95; - Г. А. Бялый, Чехов и "Записки охотника". - Уч.зап. ЛГПИ им. А.И.Герцена, 1948, т. 67; Л. А. Плоткин. К вопросу о Чехове и Тургеневе. - В кн.: Плоткин Л. Литературные очерки и статьи.Л., 1958; В. М. Родионова. "Пёстрые рассказы" А.П. Чехова. - В кн.: Русская литература XIX века. Статьи исследования. М., 1959,(полемика со статьей А.С. Долинина "Тургенев и Чехов"); С. Е. Шаталов. "Записки охотника" И.С. Тургенева. Сталинабад, 1960; Г. П. Бердников. Крестьянская тема в творчестве Чехова 80-х гг. - В кн.: О русской реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.-Л., 1960; А. Ф. Захаркин. О мастерстве Чехова-новеллиста. - Уч. зап. МГПИ им. В.Л. Ленина, 1960, вып. 163; В.М. Родионова.Художественная манера раннего Чехова (На материале "Пёстрых рассказов"). - Уч. зап. МГПИ им. В.И. Ленина, 1960, вып. 163; Б. И. Александров. О жанрах чеховской прозы 1880- х гг. - Уч. зап. Горьковского ГПИ, 1961, вып. 37; Г. П. Бердников А.П. Чехов. Идейные и творческие искания. Изд. 2-е, М., 1970.

2. См.: М. Л. Семанова, Тургенев и Чехов. - Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1957, т. 134; В.М. Родионова, Особенности жанра и композиции ранних рассказов Чехова. - Уч. зап. МГПИ, 1961.

3. А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма. т.I, М., "Наука" 1974, 225. Ниже все ссылки по этому изданию. Римская цифра - том, помета "С" или "П" - отсылка к серии "Сочинения" или "Письма", арабские цифры - страница.

4. См.: Г. А. Бялый, Чехов и русский реализм. Л., 1981.

5. В менее явной форме, без прямых текстовых отсылок к творчеству или персонажам Тургенева, но в глубокой связи с ними решён сходный конфликт и в повести "Живой товар", написанной до "Цветов запоздалых", но в том же 1882 году. Образ Грохальского спроецирован на два типа тургеневских героев: "маленького человека" ("Нахлебник") и - что важнее в сюжетном повествовании - на "аристократа", для которого главная и единственная жизненная ценность - любовь (П. Кирсанов в "Отцах и детях"). В столкновении Грохальского с чиновником-разночинцем Бугровым благородный, бескорыстный, но абсолютно внежизненный "аристократ" постепенно вытесняется из жизни деловитым Бугровым: сначала Грохальский отдаёт за право быть с женой Бугрова всё своё состояние, а потом,по возвращении Лизы к мужу, становится "нахлебником" Бугровых. Такое, более прямолинейное решение темы двух культрур (также находящееся у отдалённых истоков "Вишнё-

вого сада") сопровождается более открытой иронией в адрес Грохальского и вырастает на анекдотическом сюжете. Возможно, после этой повести Чехов почувствовал необходимость ещё раз "переиграть" тему столконовения двух культур.

6. Рассказ этот проанализирован М. Л. С е м а н о в о й (см. примеч. 2. В плане отношения Чехова к спорам о наследии Тургенева в русском обществе нач. 1880-х гг.)

7. Ср.: "Имя Тургенева .... вводилось в чеховские рассказы для критерия оценки интеллектуального, нравственного уровня человека, его общественного значения. Оно служило средством обличения мещанства, тупости, дворянской чванливости, невежества" (М. Л. С е м а н о в а Ук. соч., 209).

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIII. 111–131. 1986 Debrecen

Turgenev in Scotland

P. HENRY – P. WADDINGTON

Turgenev visited England on numerous occasions between 1847 and 1881, but visited Scotland only once, in the summer of 1871, when he attended the Walter Scott Centenary celebrations in Edinburgh and also spent a few days grouse-shooting near Pitlochry.The Scottish episode, brief as it was, is important in a number of ways for Turgenev's biography, his state of mind at a critical stage in his life, and for his international standing at the time.

For a long time, this topic was not fully documented or seriously researched, and a number of gaps and misconceptions were allowed to persist. It is even given surprisingly sketchy treatment in the 28-volume Academy edition of Turgenev's works and letters (1960-68)[1], where there are a number of errors and omissions. The situation was, however, rectified by two relatively recent publications: Nicholas G.Žekulin published a detailed and carefully researched article, 'Turgenev in Scotland, 1871'[2] and Patrick Waddington's impressive and authoritative book, *Turgenev and England*[3] appeared in 1980 - a work that has rightly been acclaimed as 'a pioneering study and a piece of monumental scholarship'[4]. The present article draws heavily on the work of these scholars, both of them internationally acknowledged Turgenev specialists.

Turgenev's visit to Scotland has to be seen in the context of his longest sojourn in Britain - (from November 1870 till August 1871,) interrupted by a visit to Russia (February - April 1871) and a short trip to Bolougne (at the end of July beginning of August.) The fact thet the week he spent in Scotland was the culmination of his one extended stay in Britain - that uneasy interlude between two periods of his life in Western Europe - endows it

with an added perspective and greater importance than it was for so long accorded.

The circumstances of Turgenev's stay in London are generally known and can here be summarised briefly. The outbreak of the Franco-Prussian War in the summer of 1870 meant an end to the settled and generally happy life of both Turgenev and the Viardot family in Germany, based in Baden-Baden. The war caused them much anxiety and made their futures uncertain. In his attitude to the war Turgenev came down firmly on the Prussian side, and some of the pro-German and anti-French sentiments he expressed surprise by their vehemence, militaristic tone and political naiveté, though he was to modify and moderate his stance as the war progressed. Whatever its outcome, Turgenev viewed the prospect of ultimately settling in Paris with considerable misgivings. But living on in Baden-Baden became impossible - for one thing, the Viardots had to seek a new home where they could hope to make a reasonable living. At a deeper level, Turgenev felt the dilemma of being an outsider during these momentous happenings with particular force, as he told Theodor Storm on 26th October 1870:" In these times it is a strange thing to be neither a German nor a Frenchman. One cannot participate - and one becomes paralysed in one's own activities. One becomes a spectator from head to toe that is not always agreeable"[5] It was therefore decided to move to London: Pauline and her daughters moved in October, and Turgenev, accompanied by Louis viardot, joined them in the middle of November.

By the time Turgenev arrived in London, the Viardots were living in a spacious house, 30 Devonshire Place. Turgenev took lodgings nearby - he was to move from his first, most uncomfortable one, very soon, and spent most of his time at the Viardots' home.

He did not find life in London agreeable - the gloom, the cold, damp weather, the fog, and the chill, uncomfortable houses adversely affected his health and his mood. As he was to tell Flaubert in May 1871 , he had gone to live in England "not for the joy of it" (non pour le plaisir d'y être), and described the English unenthusiastically as "quite nice" (Les anglais ont du bon). But he found their life-styles puzzling -' even the most intelligent ones lead very hard lives'[6]. One had

to get used to them, as one had to their weather (where even in June 'one has *icicles* in one's beard', as he told Pietsch).[7]

He found the social atmosphere very different from what he had been used to in Russia and on the continent. There were so many obstacles to normal cultural intercourse, including the importance of belonging to clubs, with their complicated protocols and regulations. He noted the Anglo-Saxon preoccupation with fitting one's life into set routines and complicated programmes, a predilection for "systems", much as he had described it in *Dvoryanskoe gnezdo* on which he had been working during earlier vi- visits to England.

Yet he had now ample opportunities for not merely observing English cultural life in brief snatches, as had been the case on earlier visits, but participating in it. William Ralston did everything he could to make Turgenev's life both interesting and agreeable. He arranged for him to become a member of the London Arts Club, publicised his writings and his presence in England in lectures, notices and introductions. Ralston's fine translation of *Dvoryanskoe gnezdo* had appeared in 1869,[8] and the English reading public by now also had access to *Zapiski okhotnika*, *Ottsy i dety*, and *Dym*, in translations of varying quality. Just before Turgenev's London visit Ralston's translations of two tales of the supernatural were published - *Sobaka* and *Strannaya istoriya*.[9]

C. E. Turner's translation of *Nakanune*, which Ralston criticised sharply, came out during Turgenev's stay in England. Ralston was also to arrange for the publication of two articles by Turgenev in the new literary and artistic magazine *Academy* - reviews of Saltykov-Shchedrin's *Istoriya odnogo goroda*, and Ralston's own *Krilof and his Fables*.[10]

Turgenev was not unknown as a writer and was given a good reception in the English literary world. He was able to renew his contacts with several prominent writers and poets and to make the acquaintance of others - Thomas Carlyle, George Eliot and her husband G.H.Lewis, Robert Browning, Alfred Lord Tennyson, the Poet Laureate, Algernon Swinburne, and Dante Gabriel Rossetti of the Pre-Raphaelite Brotherhood, and many others. He also met persons prominent in British public life, such as Richard Monckton Milnes (Lord Houghton), whom he had met before and who has been

described as 'an example of the best type of man-about-town and excellent after-dinner speaker[11] - as such, an embodiment of the educated English gentleman as Turgenev and many other Russians perceived that type; Sir Charles Wentworth Dilke, active in British-Russian relations; and Sir William Stirling-Maxwell, of a prominent Scottish family, and member of parliament for Perth. Both Milnes and Stirling-Maxwell were to play a prominent part in the Edinburgh Scott Centenary and must have been instrumental in, or at least aware of, Turgenev's participation in that event.

While he thought highly of the work of George Eliot, then working on *Middlemarch* and was surprisingly enthusiastic about Swinburne's poetry, he found living in England in the heyday of Victorian culture a puzzling and on the whole unrewarding experience. "Жизнь английская не весела, но любопытна", as he put it in a letter to Fet near the end of his stay, sums up his impression.[12] He had not found much to appreciate in English arts and letters. Contemporary English poetry was "штука не симпатическая, но интересная"[13] ("interesting" and "curious" indicating a marked coolness whenever he wrote about his impressions of Britain). Swinburne was the exception - "очень, очень большой лирический талант"[13] He found the English approach to art totally incomprehensible or worse, as he told Pietsch: *"Not a single* Englishman has ever the *slightest* notion of what art is all about. His primordial nature is primordially anti-artistic (ur-antikünstlerisch)."[14] Even allowing for the playful tone he often adopted in letters to his German friend, this is rather damning. He went so far as to define this assertion as 'an irrefutable axiom'.

Of direct importance for Turgenev's visit to Scotland were to Benzon family. Ernst Benzon (Edmund-Ernst-Leopold Schlesinger), of German origin, was a very successful industrialist and financier. His wife (née Lehmann) was a keen music lover, was in contact with Pauline Viardot, and held musical evenings at which leading musicians of the day were present.[15] (Their house, 10 Kensington Gardens, is, az Žekulin points out, now part of the complex of the Soviet Embassy.) The Benzons - Turgenev spelt their name "Benzen" - had acquired a house and hunting and fishing rights in Scotland, and they invited Turgenev to join them there for grouse-shooting in August 1871.

This invitation, from a German who was fully integrated into English social life, to engage in the hallowed sport of the British aristocracy and wealthy middle classes was to be the effective reason for Turgenev's only visit to Scotland; and his participation in the Scott Centenary was contingent upon the grouse-shooting expedition. It is probable that the former would never have come about but for the latter.

II

Scotland and the Scottish people had a strongly romanticised and poeticised image in the nineteenth-century Russia, as elsewhere in Europe, but possibly more so. Scotland was seen as a strange, beautiful and exotic mountainous land, inhabited by a proud and freedom-loving nation of fearless warriors with a distinct culture of its own, which it jealously guarded against their English overlords. This image derived not from direct contact, but from reading MacPherson's *Ossian*, the poems and songs of Robert Burns, and the novels of Walter Scott. It was further perpetuated in, for instance, the poetry of Lermontov (*Grob Ossiana* and *Zhelanie*), evoking a nostalgic picture of ancient, deserted castles perched on tall, mist-swathed mountain tops.

Turgenev's generation absorbed this cult of Scotland, and he greatly admired the poetry of Robert Burns. "Бернс - это чистый родник поэзии", he wrote to N.A. Nekrasov in 1855, who wanted to render some of Burns's poems in Russian and asked for Turgenev's help with translating them. "Ты придёшь в восторг от Бернса и с наслаждением будешь переводить его"[16] As Waddington suggests, one of the reasons for Turgenev s love of Burns was the fact that Pauline Viardot often recited some of his songs.[17]

The enormous popularity and influence of Walter Scott in Russia have been well established, and information on Scott and his Russian connections has now been collated and augmented in the invaluable volume 91 of *Literaturnoe Nasledstvo*.[18] Turgenev, too, shared in the cult of Scott in his early life, and there are references to Scott in several of his works. But he did not see him as a suitable model for Russian writers of his own generation to

adopt - and he did not do so himself. In 1852 he wrote a review of a lengthy novel (by Evgeniya Tur):"Исторический, вальтерскоттовский роман, - это пространное, солидное здание, со своим незыблемым фундаментом, врытым в почву народную, с своими обширными вступлениями в виде портиков, со своими парадными комнатами и темными коридорами для удобства сообщения." but he goes on: " - этот роман в наше время почти невозможен: он отжил свой век, он несовременен...[19] Recalling this may have been one of the causes of his discomfiture when he learnt that he was to speak on Scott on behalf of Russia at the Edinburgh celebrations.

Another major fact that affected Turgenev's perception of "English" society and "English" literature is the longstanding confusion in Russia (and elsewhere in Europe, though less so) as to who and what is English and who and what is Scottish. Even now, Walter Scott is defined as "английский писатель"while his life and work are "Связаны с Шотландией"[20]. Turgenev was to fall into this trap when speaking to the vast, predominantly Scottish, gathering at Edinburgh.

Similarly, the concept of the "Anglomane" often contained a Scottish element, in that the English gentleman, who might well despise the Scots at heart, at the same time acknowledged that a Scottish upbringing was valuable, ideally suited for "character-building". This is borne out, for example, in the description of the young Lavretsky's upbringing by his anglomanic father in *Dvoryanskoe gnezdo* (Ch.XI), who wanted " из него сделать, прежде всего, un homme, и не только человека, но спартанца".

"Исполнение своего намерения Иван Петрович начал с того, что одел сына по-шотландски; двенадцатилетний малый стал ходить с обнаженными икрами и с петушьим пером на складном картузе; ... его будили в четыре часа утра, тотчас окачивали холодною водой и заставляли бегать вокруг высокого столба на веревке; ел он раз в день по одному блюду, ездил верхом, стрелял из арбалета: при всяком удобном случае упражнялся, по примеру родителя, в твердости воли."

Here the putative Scot is seen through a multiple and multi-national prism, enhancing the splendid travesty of the English gentleman (in Chapter X): Коротко остриженные волосы, накрахмаленное жабо, долгополый горсковый сюртук со множеством воротничков, кислое выражение лица, что-то резкое и вместе равнодушное в

обращении, произношение сквозь зубы, деревянный внезапный хохот, отсутствие улыбки, исключительно политический и политико-экономический разговор, страсть к кровавым ростбифам и портвейну - всё в нем так и веяло Великобританией; весь он казался пропитан ее духом." If he found English society bewildering, he must have been very apprehensive about what ha would encounter in Edinburgh.

III

There were two reasons why the Celebrations were advanced from the 15th of August (the date of Scott's birth) to the 9 th. One was that this would be convenient for participants to stay on for the British Association for the Advancement of Learning, holding its annual conference in Edinburgh in mid-August that year. The other reason - and it aroused quite a few indignant and ironic comments - was that grouse-shooting begins on the 12th. The London *Daily News* commented: "The grouse is a powerful engine in the economy of this country. It has made the two chief cities in Scotland (Edinburgh and Glasgow, where there was also a Scott Centenary Jubilee) change Sir Walter Scott's birthday from the 15th to the 9th, and it has just caused the House of Lords to rush at the Ballot Bill and rend it in a single evening.[21]

The invitation from Benzon to go grouse-shooting on his estate in Scotland clearly preceded the invitation to participate in the Walter Scott Jubilee in Edinburgh, which must have struck Turgenev as another instance of the strange Britisch sense of priorities. While he referred to the grouse-shooting in his letters frequently, he had much less to say about the Walter Scott Jubilee; but here he was not so much imitating the style of the English gentleman. There were other reasons for his reticence on this subject.

He first mentioned the grouse-shooting in a letter to Flaubert on 13th June: "J'ai reçu une invitation pour chasser le 'grouse' en Ecosse au commencement du mois d'août."[22] Perhaps he was at that time unaware that the shooting-season starts annually on 12th August, and that he would therefore probably not "be free" by the 15th, as he told Flaubert, whom he hoped to meet then during

his journey to Baden-Baden. More important, he makes no mention of the Scott Jubilee. His first mention of that event was in a letter to Fet on 14th July, a whole month later: "Через две недели я еду в Шотландию, где буду присутствовать на столетнем юбилее В. Скотта в Эдинбурге и поохочусь на "гроузов" (grouse, род белой куропатки)..."[23] Even here there is no mention of the fact that he will be given an address at the Jubilee.

The lateness of the invitation and the lack of assistence he was given for his journey to Edinburgh and the fact that he was virtually unknown and left to fend for himself at the Jubilee may well puzzle the uninitiated. Waddington suggests that he was a last-minute stand-in for either Thomas Carlyle or George Eliot, who had declined the invitation to attend and speak at the Jubilee. This would certainly account for the anxiety Turgenev began to feel sometime after the middle of July.

A letter to Pietsch (18th of July) makes it clear that he is looking forward to the grouse-shooting ("I'll be shooting the most glorious grouse"), and the Edinburgh celebrations are still given a cursory mention.[24] But about then he must have hurriedly written to Annenkov: "Спасибо за указания и цитаты: они все целиком войдут в мой спич." But he hoped that his friend might have more material for him: "Если что еще пришло бы сообщить мне - то адресс: Edinburgh, poste restante"[25] - which indicates a growing nervousness. Meantime he had prepared a Russian text, which he left with Ralston, asking him to translate it for him. When he returned from Boulogne on the evening of 7th August, one of the first things he did was to call on Ralston to pick up the English version: "Later I called on Ralston; he gave me my *speech* and, on my request read it out to me in translation.[26] He then proceeded to learn the speech off by heart. On the next day, 8th August, he breakfasted with Pietsch (who had come over from Holland) and then spent a hectic day roving all over London, "dealing with a thousand matters".[27] In the evening, exhausted and tense, he caught the night train for Edinburgh.

The journey was a trying experience, the train was full and uncomfortable, as can be judged from a tetchy account by an English fellow-passenger, quoted by Žekulin.[28] Turgenev arrived in Edinburgh at 9.00 am. and took a room in the Caledonian Hotel, a large

and unattractive new building at the western end of Princes Street. Here he tried to rest, recover his spirits and prepare for the big event in the evening.

It is instructive to compare the account of the Scott celebrations given in a recent popular book by the Scottish writer Moray McLaren,[29] who based his reconstruction of the event on newspaper accounts, notably in *The Scotsman* and the *Edinburgh Evening Courant* - a practice against which both Žekulin and Waddington warn. McLaren produced a rousing picture of the 'Edinburgh junketings', a major Scottish occasion that was also of international importance. With a sense of national pride, he doubts that 'any civic celebrations in honour of an author have surpassed those which Edinburgh organised for Walter Scott... London has never had a Shakespearian festival of the size and glamour of Edinburgh's on Scott in 1871.' It is when he read McLaren's account of the Jubilee Banquet that our doubts multiply. He writes of 'a large number of representatives from abroad... England showed up well, as did many nations from overseas, from the Americas to the Russias'.

Žekulin's and Waddington's accounts correct the buoyant patriotic picture evoked by McLaren. Žekulin quotes a graphic account that appeared in *Harper's Monthly Magazine*, which provides a much-needed antidote: "Those present sat on a bare and narrow plank, and ate and drank /such as had the courage to do so/ from another bare and narrow plank raised before them. For each dozen guests there was a dish containing two hard, green apples, several sour plums, a bunch of grapes, and (for every three dozen) a pine-apple. For every dozen persons there were two decanters of fluids called by the official and humorous 'wine', containing an acrid juice labelled 'claret', which suggested the possible taste of logwood and vinegar, the other being a 'sherry' whose genuine Hamburg origin I should never have suspected had not the individual who furnished it instituted legal proceedings against a Glasgow paper for publishing a similar oppinion...."[30]

It has to be admitted that the arrangements for the Banquet had been less than perfect. There were far more present in the hall than two thousand - more tickets had been sold than there were places, and many had to stand. The hall was extremely hot because, in spite of the strong daylight shining through the

windows during most of the proceedings, large gas chandeliers were burning, causing several people to faint from the heat. What was to have been a great festive occasion became a chaos, as those present - Scotland's most prominent people - became more and more discontented, feeling that they had been tricked into paying a lot of money and got very little in return for it. As Waddington reports, sobering down McLaren's euphoric picture of the happy event: The worst of the hubbub was ... caused by rattling forks and breaking vessels. At first this happened by accident, but then by design as the company became frustrated by the paucity of the food and drink... Only the more adventurous could approach inebriation; but those who did smashed glasses to the cry of 'Six-pence more to put on the blighter's bill!'"[31]

An illustration of the Banquet was published in the *Illustrated London News;* it is reproduced in Waddington's book (ill.12) and in *Literaturnoe Nasledstvo 91* (371), which conveys the size of the hall and the number of persons present. The decorations were not as splendid as the illustration suggests: "a bit of white calico on the walls, festoons and evergreens on the beams, a few grimy panels and portraits, ancient flags high up in the ceilings, and a collection of rusty, dingy arms. Scott himself was commemorated only by a life-size painting and some statuettes of characters from his novels and poems, as Waddington describes them."[32]

'There were plenty of other spokesmen from European countries' (Mc.Laren, 234). In fact, there were only three speakers from abroad - Dr Nicolaas Beets from Holland, scholar and translator of Scott, and Ivan Turgenev, whom McLaren rightly describes as 'the great Russian novelist, the most distinguished writer from abroad', but then goes on quaintly: 'Hats off to the Edinburgh organizer who had produced from somewhere in Western Europe this great exile from the Empire of the Tsars! The third foreign speaker was the American Cyrus W. Field, associated with the invention of the Atlantic telegraph, who spoke in a private capacity.

One notes the distinguished English personalities who had declined the invitation to the Celebration: W.E. Gladstone, the British Prime Minister, Benjamin Disraeli (Lord Beaconsfield), and writers like Thomas Carlyle, George Eliot, Matthew Arnold and Anthony Trollope.

The Centenary Banquet was held in the vast, gaunt hall of the Edinburgh Corn Exchange. The proceedings began at 6 pm. and lasted until 11 pm. There were numerous speeches, most of them very long, and several musical items, including a special "Scott Centenary Overture". By the time it was Turgenev's turn to speak, there was so much noise in the hall that those wishing to hear him speak had to leave their seats and stand around the gallery where he and other dignitaries were seated.

Regrettably, and incredible as it may seem, Turgenev was not recognised at the Scott Jubilee. On the list of visitors his name had been spelt 'Tourqueneff' (instead of Tourgueneff, the French form that he used regularly), a minor slip of the pen that was to have disastrous consequences. The Chairman, the Earl of Dalkeith, introduced him as 'Monsieur Tourqueneff, a distinguished Russian novelist', where the use of the indefinite article was unfortunate. The toast-master then roared out his name as 'Mr. Turkeynuff', which must have intrigued those present (turkey = индюк).[33] When converted into English middle-class drawl, this comes out as 'Talkenough' and Waddington aptly thus entitles his chapter: "Mr Talkenough, Distinguished Russian Novelist".[34]

Thus endowed with a false and embarrassing name, Turgenev rose to speak. Nevetherless,'the crowd was at once impressed by the old man's grandeur - for he is even nobler in presence than Thackeray, whom he resembles', and yet 'they did not realize who he was', as *Harper's* reporter pointed out.[35]

It has been difficult to identify the authentic text of Turgenev's speech at the Edinburgh Jubilee. Several versions were published in Scottish newspapers - *The Scotsman, Daily Review* and *Edinburgh Evening Courant*. None of them is fully reliable. Some reporters saw the prepared text /from which Turgenev departed in one or two places/, others recorded his actual words. There are therefore omissions, discrepancies and mistakes in these versions, including the notorious 'Pourhaine' for Pouchkine (Pushkin). None of them has been published in any editions of Turgenev's works, understandably, but nonetheless regrettable. Žekulin printed both the *Courant* and *Scotsman* versions for comparison, while Waddington has shown convincingly that the version published in *Daily Review*, with some corrections by Turgenev, is the closest approximation (he sent a cutting

of this version to Pauline Viardot).[36] It is reproduced below.

"M. TOURQUENEFF, replying in the name of Russia, said - I will not dwell upon the feelings of personal gratification to which your kind reception has given rise - honoured and flattered as I am by it - but I hasten to say what pleasure I experience at representing on so memorable an occasion, at so distinguished a meeting, and, I may add, in the midst of a city so illustrious as Edinburgh, Russia and its literature. Russia - my country - is so little known in Western Europe that, it may be, I shall astonish you when I say how great has been the influence of English literature there, and when I tell you that never has that influence been greater than it now is. (Applause.) Of this great influence of England - one at which I for my own part cordially rejoice, for we Russians cannot but gain by our contact with this classic land of wise liberty and free thought - (applause) - of this influence, I say, the chief founders were Byron and Scott. (Applause.) The study of Shakespeare dates from a more recent period. All our best writers have been admirers, some happy imitators, of your great Master of Romance. Our poet Pouchkine, above all, paid a true cultus to Walter Scott. He used to say, among other things, that if Scott treated with so much calmness and simplicity the kings and heroes and other historical personages of the past, it was because he felt himself their equal before posterity - (cheers) - and they formed what was for him his natural and everyday society. /Renewed cheers./ And not only our writers, but our men of science and our statesmen have felt the power of Scott, and through them our whole nation also has felt the effect of his healthy and bracing influence on their views of the worth of a genuine historical sentiment and a true national feeling. Of all that sacred legion of great men who, though foreign to its soil, have taken part in the intellectual development of Russia, no one perhaps has earned more gratitude, has gained more affection, than Walter Scott, and proud and happy I am to be this day the interpreter to Scott's compatriots of that affection and that gratitude. (Loud cheers.)

Turgenev, not surprisingly, was displeased with his delivery and its reception. He had difficulty in being heard and had to strain his high-pitched voice, which, he recalled, was 'shrill

and feeble'. [37] He stumbled over several words, at which point, he later told Fet, his audience applauded warmly - another strange English-Scottish trait for him to consider. Because of the hubbub he probably felt he had to emphasise who he was ('Russia - my country'). Standing there before an alien, unruly audience, he was painfully aware that nobody in the hall knew who he was, and that nobody there and, *ergo*, in the whole of Britain, knew or cared about Russian culture.

It has to be recalled that his English was anything but perfect. In his first letter to Ralston (19th October 1866) he had asked to be allowed to write to him in French: 'Je connais bien la littérature de votre pays, je parle l'anglais assez couramment, mais il me serait difficile d'écrire en cette langue'. [38]

If that was broadly true, his prolonged stay in London had not resulted in a marked improvement at least in his English pronunciation, though he liked to put English words or phrases into his letters and did in fact write several letters in somewhat quaint English.

He may not have endeared himself to his audience by his references to 'English literature' and 'England' - against which Ralston might have warned him, but he ended up bravely enough by referring to his audience as "Scott's compatriots". Nonetheless, his speech was well worded and worth listening to. It was certainly more than 'a few appropriate words in reply to "The Health of the Visitors", as *The Times* described his speech.

As for the novel spelling of his name, it was improved upon in *The Times*, who described him as 'Torqueneff' - so even the staff of that famous paper did not recognise him either. The *Pall Mall Gazette* made apologies to him: That our reporters are not yet perfect in the matter of handwriting is shown by the manner in which the distinguished Russian novelist whose health was proposed in Edinburgh.... is given by the telegraph. He writes his name 'Tourgueneff'; the telegraph writes it for him, 'Torqueneff'. [39]

On hearing of this. Turgenev commented wearily: 'à qui cela fait-il quelque chose?'. [40] But that he was hurt by this, and the whole Edinburgh event, is all too clear from his few brief subsequent remarks.

Just before leaving Edinburgh, he wrote a dejected letter to

Pauline Viardot, which contained the phrase: *"Monsieur Tourqueneff sensed perfectly that he was someone totally unknown, speaking of a matter of no consequence whatever"* [41]

Back in Baden-Baden, he wrote to Pietsch: *"As for the Edinburgh Festival and my share in it - there is truly not much to be said: a totally unknown person - Torgunoff - spoke about an entirely uninteresting matter: Russian literature".* [42]

Four days later, still licking his wounds, he told Fet: "Был недавно в Шотландии - присутствовал в Эдинбурге на юбилее Вальтер Скотта - даже произнёс спич (весьма короткий и заранее наизусть выученный); сбился раз, чем заслужил рукоплескания; впрочем, слыл - во всех газетах - за M-r Torqunoff, a distinguished novelist."

In characteristic fashion, this leads to a sweeping condemnation: "Англичане вовсе не интересуются ни Россией, ни русской литературой (русское правительство - это дело другое, особенно русская дипломатия)" [43]

IV

In the afternoon of the following day, 10th August, Turgenev took the train from Waverley Station to Pitlochry, a small town some 100 km. north-west of the Scottish capital. Situated in the foothills of the Highlands, Pitlochry was then a big village, a large proportion of its population speaking Gaelic. The house belonging to the Benzons, Allean House, is some 10 km. north -west of Pitlochry, in the valley of the River Tummel, and near Loch Tummel. It is in one of the most picturesque parts of Scotland, if not in the Highlands proper, then in a favourite hunting and fishing area. Allean House had been the home of the Colquhouns. More recently it has been a Youth Hostel, while now it is a hotel (see Waddington, *ill.* 9b).

There was some further uncertainity about the arrangements: Turgenev had expected a letter from Benzon, but there had not been one. He therefore did not know if he would be met at Pitlochry Station or not. However, his fatigue, axieties and humiliations of the previous day were dispelled by the beautiful scenery he

passed through and the fine weather. So one may assume from his retrospective exclamation, in his letter to Fet (28 August 1871): "Нигде в мире нет такого воздуха, как в северной /!/ Шотландии; дышать им - наслаждение!"[44] - which, as Waddington suggests, has a slightly manufactured tone about it. But Turgenev made his way to Allean House, where Benzon was as hospitable as he had been in London. The prospect of engaging in his favourite sport further reised his spirits. The second stage of his Scottish visit began auspiciously enough.

In the evening of the following day he walked on the moors and saw the celebrated grouse for the first time. But his initiation to grouse-shooting, in the afternoon of the 12th, was less enjoyable than he had expected. He found all the walking and climbing very tiring, and that it was a sport for young people, 'which I have ceased being long ago'. He was accompanied by another huntsman, 'a young, nimble and lively fellow, who every time one stopped to draw breath, would shout: "Come on! Come On!"', as he reported to Pauline in a letter on the following day. Whereas 'the young man in the seven-league boots' shot like a 'gyrfalcon', Le Chasseur Russe did very badly: he missed the first nine 'grouses' altogether, and then needed fifty shots to get a mere twenty-two. Moreover, he had hurt his foot and returned to Allean House totally exhausted. He longed for the easier shoots in the Black Forest, where he and Pauline had hunted so often together.[45]

He was glad that the following day was a Sunday, when there would be no shooting. He did not think he would go grouse-shooting again, and thought only of getting away. However, he did have another go, on the Monday, and this time he did rather better. His letter to Pauline Viardot (15th August) also shows that he had recovered some of his good humour. This time he was in the company of Ernst Benzon, and they rode to the remoter parts on horse-back. Benzon was a worse shot than Turgenev, and moreover 'looked more like a woodchuck than a hunter'. The fly in the ointment this time was Robert Browning's son, who accompanied the two elder gentlemen, and whom Turgenev disliked as much as he found his father 'empty-headed, vain and boring'. Browning Junior was a capital shot, but a braggart, and Turgenev described him as 'a stupid little nonentity with a big red wart on the tip of his nose'.[46]

There were other guests at Allean House or staying nearby, among them Robert Browning and his son, as mentioned above, Algernon Swinburne, and Benjamin Jowett, the Oxford classical scholar, who was to play a leading part in the nomination of Turgenev for the D.C.L. in Oxford in 1879, though it is probable that Turgenev and Jowett did not meet at Allean House. One evening there was some musical entertainment. Mrs Benzon 'squeaked mit falscher Stimme und wahrem Gefühle Schubert's and Schumann's Lieder', which reminded him of Pauline, from whom he had now been parted for too long.[47] So this gathering of Englishmen in the heart of Scotland does not seem to have been very rewarding for Turgenev, though, as Žekulin suggests, this was when his candidature for the Oxford degree was first raised.[48]

Turgenev left Pitlochry on the 16th for London, arrived in Paris on the 18th, and reached Baden-Baden on the 21st, where he was reunited with Pauline Viardot and family. This hasty departure was the end of not only his foray into Scotland, but of his extended stay among the English. He was not to set foot on British soil for another seven years, but never returned to Scotland. When he came again, he stayed in the South. He did his shooting in the flat landscape of Cambridgeshire, and he shot partridge - real *kuropatki*.[49]

Despite its many defects, the discomforts, disappointments and the humiliations, 1870-71 in England had given him a haven of sorts, a neutral base for observing and contemplating the fraught and disturbing events in Europe, before settling, after a spell in Baden-Baden, in Paris.

V

The matter of various versions of Turgenev's name was to take a few more turns. The *Pall Mall* reporter had informed his readers unhelpfully that 'critical Russian spell it "Turganef"',[50] Anthony Trollope had managed to address a letter to 'Mr Tourquneff',[51] while ten years after their meeting at Allean House, Robert Browning was to produce another variant of 'Tourqueneff'. He was writing to Ralston, declining an invitation to meet Turgenev in October 1881 at a dinner Ralston had arranged in the Arts Club:

'How much I should have enjoyed the opportunity of again seeing Mr. Tourquereff' [52] Was this just another slip of the pen, or was this one way of retaliating for the strained relations between the two men at Pitlochry and Turgenev's unflattering comments on Robert Browning?

By then, Turgenev had received the Honorary Degree of D.C.L. at Oxford, which had finally established hid status as 'second to none among the writers of this century'.[53] But here, too, we meet another curiousity. In the list of Honorary Graduands Turgenev is named last. After the others, complete with titles and honorifics, he is named as plain 'M. Iwan Tourgueneff'. So he is shown as part-German, part-French. The man who in 1870 had complained at being 'neither French nor German' was now a Franco-German hybrid, with the former preponderance. There is some poetic justice in this, when one recalls that his admirer and disciple Henry James had included his article on Ivan Turgenieff in his volume of essays, *French Poets and Novelists*, a year earlier.

This confusion of personal and national identity was to persist until after his death in 1883. A final, posthumous post-script to the melancholy theme of "Turgenev in Scotland" was to be added in some of the obituaries in the Scottish press. *The Scotsman* published a warmly-worded, if inaccurate and unbalanced, account of his life, work and international standing.[54] A deep anti-Russian attitude is sensed in the following:"His presence in foreign parts" must have had a certain effect in dispelling at least some of the most formidable of the prejudices against his native land: for a country that could produce a Turgueneff must be far indeed from being in a hopeless condition of darkness."

It is stressed that he was 'a man of great distinction: very polite, as Russians generally are, and at the same time frank, cordial and simple-minded - which Russians generally are not'. He is described as having been a friend of Dickens (whom he admired, but probably never spoke to), and much is made of his support for Gogol - indeed, there is as much in the obituary about Gogol as about Turgenev, who is described as having been a 'clerk' in the Imperial Ministry of the Interior. Curiously, there is no mention of his visit to Scotland, nor of his speech at the Scott Centenary, nor of his grouse-shooting, though we read that he used to shoot

almost dayly throughout the season in Baden-Baden." A warm appreciator of merit in others, he was comparatively carelles, or perhaps unconscious, of his own... There was nothing in Turgueneff's personal appearance to stamp his as a literary man... he vas perhaps more like a country gentleman who passed a good deal of his time among cultivated people than like anything else."

His writing are listed briefly and confusingly as 'his "Scenes from Russian life", the before-mentioned "Recollections of a Sportsman", and a whole series of charming stories, full of observation, of analysis, and of the most lifelike character painting, with "A Nest of Nobles" and "Fathers and Sons" conspicuous among them'.

In another Scottish newspaper, we detect again the sinister workings of the telepraph, misprints and misreadings. According to the *North British Daily Mail*, he was born at 'crel' (Orel), whereever that might be - perhaps taken to be a misspelling of Crail, in Fifeshire? Then we read that his death occured 'in Bougival, near Pals (Paris)'. The obituarist (or his editor) was clearly conscientious and perhaps knew something about Christopher Columbus; he could find no 'Pals', but there is Palos, in Spain, where Columbus had embarked on his voyage of discovery of America. So we are informed that 'Turgueneff died at Bougival, near Pals, in Spain'.[55] This, the final ironic twist in a tale of false identities, involuntary incognitoes and misappellations, might have amused Turgenev rather more than had reading his own obituary some twelve years ahead of the event; and being given a totally different beginning and end to his life might have seemed appropriate to the 'Mr Turkeynuff' of the many aliases.

1. И.С. Т у р г е н е в, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Москва-Ленинград, 1960-68. Quotations from this edition are glossed *Сочинения* and *Письма* respectively.

2. N. G. Ž e k u l i n, 'Turgenev in Scotland, 1871'. *Slavonic and East European Review*, vol.LIV, no. 3 July 1976, 355-370 (hereafter, Ž e k u l i n).

3. P. W a d d i n g t o n, *Turgenev* and England. MacMillan, London, 1980 IX & 382 (hereafter, W a d d i n g t o n).

4. *The Year's Work in Modern Language Studies*, vol.42, '1980'. London, 1981, 1154.

5. *Письма*, vol. VIII, 292.

6. *Письма*, vol.IX, 87.

7. *Ibid.*, 103.

8. *Liza*. By Ivan Turguenief. Translated from the Russian by W.R.S Ralston. Chapman and Hall, London, London, 1869. - For Ralston, see M. P. A l e x e y e v, 'William Ralston and Russian Writers of the Later Nineteenth Century'. *Oxford Slavonic Papers*, vol.XI, 1964, 83-93.

9. "The Dog. From the Russian of Turguenief: by W. R. S. R a l s t o n." *Temple Bar*, vol. XXIX, March 1870, 474-488.
"The Idiot. From the Russian of Turguenief: by W.R.S Ralston." *Temple Bar*, vol.XXIX, July 1870, 249-266.

10. Ivan Tourguéneff. "History of a Town. Edited by M. E. S a l t y k o f f. St. Petersburg, 1870." *Academy*, vol.II, no.19, 1 March 1871, 151-152.
I. Tourguéneff."Krilof and his Fables. By W. R. S. R a l s t o n. Third edition, greatly enlarged." *Academy*, vol. II, no.28, 15 July 1871, 345.

11. *Everyman's Encyclopedia in Twelve Volumes*. Third edition, London, 1953, vol. 7, 263.

12. *Письма*, vol. IX, 110.

13. *Ibid.*, 125.

14. *Ibid.*, 104.

15. Ž e k u l i n, 357; Waddington, 178.

16. Письма, vol. II, 295-296. - See also Ю. Д. Левин, "Бёрнс на русском языке". *Роберт Бёрнс. Стихотворения* (на англ. и русск. яз.), сост. И.М. Л е в и д о в а. Радуга, Москва, 1982, 544-45.

17. W a d d i n g t on, 91-92. - Turgenev was fond of quoting "To a Mountain Daisy," "My Heart's in the Highlands" and "John Anderson my Jo". He quotes from the latter in a letter to Pauline Viardot, written late at night on 5th December, 1870. (*Письма*, vol, VIII, 312.)

18. *Русско-английские литературные связи* (XVIII век - первая половина XIX века) Москва, 1982. Глава IV: "Вальтер Скотт и его русские знакомства" 247-393.

19. *Сочинения*, т. v.372.

20. See *Краткая литературная энциклопедия*, т. 6 (895) и 8 (772). Москва, 1971, 1975.

21. Qu. in W a d d i n g t on, 209.

22. *Письма*, vol. IX, 104.

23. *Ibid*, 110.

24. Письма vol.IX, 112-113. - The phrase 'zu einem Freunde in Schottland'(112) is misleadingly rendered as "к одному шотландскому другу" (385). Elsewhere, Robert Browning (and his son?) are indicated as being 'this friend' and 'these asquaintances'. (See 612.)

25. *Ibid.*, 114.

26. *Ibid.*, 117. - The Academy edition gives the text of letters to Pauline Viardot from London and Scotland in a Russian translation. For the originals, see Ivan Tourguenev, *Nouvelle Correspondance inédite*, ed. A. Z v i g u i l s k y. Two vols., Paris, 1971-72 (hereafter, Z v i g u i l s k y); and Ivan Tourguenev, Lettres inédites à Pauline Viardot et à sa famille, ed. H. Granjard and A. Zviguilsky, Lausanne, 1972 (hereafter, Granjard and Zviguilsky). See also, P a t r i c k W a d d i n g t o n, "A catalogue of letters by I.S. Turgenev to Pauline and Louis Viardot". *New Zealand Slavonic Journal 1983 ("Ivan Sergeyevich Turgenev. 1818 - 1883 - 1983")*, 249-284. The catalogue gives an updated record of Turgenev's letters to the Viardots. Where there are versions of these letters in the Academy edition, references are given to them (*Письма.*)

27. *Письма*, vol. IX, 117.

28. Ž e k u l i n, p. 364, Note 51.

29. M. McLaren, *Sir Walter* Scott. The *Man and* the Patriot. Heinemann, London, 1971, 231-235.

30. Ž e k u l i n, 364-365, Note 51.

31. W a d d i n g t o n, 111

32. *Ibid.*

33. Ž e k u l i n, 368, Note 55.

34. W a d d i n g t on, Chapter 12, 206-219.

35. Ž e k u l i n, 368, Note 55.

36. Z v i g u i l s k y, vol.I, 195-196.

37. *Ibid.*, 195.

38. Письма, vol. VII, 111.

39. Ž e k u l i n, 368, Note 55.

40. Z v i g u i l s k y, vol. I, 182.

41. *Письма*, vol. IX, 121.

42. *Письма*, vol.IX, 121.

43. *Ibid.*, 125.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, 120; cf. W a d d i n g t o n, 217.

47. *Письма*, vol. IX,120.

48. Ž e k u l i n, 369-370.

49. By now Turgenev will presumably have known that the grouse he had been shooting was not 'род белой куропатки', but is the Red Grouse (*Lagopus Scoticus*), unique in that its plumage does not turn white in winter.

50. *Ibid.*, 368, Note 55.

51. W a d d i n g t o n, 184.

52. Patrick Waddington, "Some gleanings on Turgenev and his international connections, with notes on Pauline Viardot and her family [6. 'More echoes of Turgenev's last visit to England (1881)'] *New Zealand Slavonic Review 1983*. 204.

53. Taken from the address at the Oxford Encaenia, 1879; qu. in Waddington, 269.

54. "Death of Ivan Tourguéneff". *The Scotsman*, September 5, 1883; reprinted in *Scottish Slavonic Review*, no.2, Edinburgh-Glasgow, 1983, 82-85.

55. *Ibid.*, 86-87.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 133–143. 1986 Debrecen

Искусство Тургенева: Синтез и многообразие жанровых структур

А. КОВАЧ

Стихия творческой силы таится в произведениях Тургенева за видимой гармонией, совершенством формы. Он поэт-художник, как Пушкин, артистическая натура, как Флобер. Вместе с тем нередко его прозу определяют не только как поэтическую, но и как прямо лирическую, "субъективную" или романтическую, в то время как другое мнение отводит ему место среди представителей объективного социально-психологического романа. Одно из западных исследований о писателе озаглавлено: "Другое лицо Тургенева: от романтизма к символизму". Если помнить, что между романтическими истоками и символическими чертами позднего творчества расположен основной массив реализма с элементами античной и классической образности, то мы получим формулу, охватывающую приблизительно полноту своеобразного искусства этого большого мастера.

Искусство автора *Отцов и детей* далеко не исчерпывается внешней гармонией, уравновешенной композицией или изысканной отделкой. Флобер писал Тургеневу: "Не стремясь к театральности, вы добиваетесь трагических эффектов одной лишь законченностью композиции. Вы кажетесь простодушным, а между тем в Вас много силы. Лев в лисьей шкуре, как говорит Монтень"[1], а в письме к другому своему корреспонденту называл русского писателя гигантом. Широко известно у нас и мнение Г.Ибрэиляну, в соответствии с которым Тургенев "может быть - крупнейший романист XIX века, а значит и всех времен". Позднее это мнение было уточнего автором "Творчества и анализа", который отвел ему одно из первых мест среди романистов прошлого века, сохраняя при этом полноту личной симпатии[2]. Позже мы были свидетелями волны пренебрежения к наследию писателя как мало современному, далекому от новаторского духа новой литературы. Это положение порождает вопросы самого различного порядка: если Тургенев – писатель менее значительный, чем, скажем, Толстой или Достоевский, значит ли

это, что он уже не член "замечательного трио русских романистов" (Штефан Петикэ)? Является ли совершенная простота и гармоничность его искусства признаком одного мастерства, а не гениального таланта?

В свете своей поэтики и всегда чуткого к веяниям времени миросозерцания, трезвого взгляда на жизнь и философичности, поисков "тайн бытия", Тургенев оказывается, на наш взгляд, удивительно современным классиком. Его творческая сила - без аффектации - глубоко новаторская. Все это обнаруживается прежде всего в том, что Тургенев - создатель новых жанровых структур, имеющих большое эстетическое значение в русской и мировой литературе.

Самостоятельные очерки и рассказы *Записок охотника* - если рассмотреть каждый из них отдельно - кажутся разнородными, не связанными друг с другом, но в целом они производят на читателя впечатление единого произведения. В чем же тайна такого впечатления? Художественное единство и неповторимость *Записок охотника* основывается на общности их идейно-эстетической концепции, творческого метода, композиционной и жанрово - стилистической структуры. Глубинный источник единства цикла - в доминантном звучании темы народа и антикрепостнической идеи, в утверждении прав личности, человеческих ценностей и красоты природы.

Рамку всего произведения составляет образ охотника-повествователя, гуманного дворянина, хорошо знающего быт крестьян и провинциальных помещиков. Но с точки зрения структуры повествования образ рассказчика многогранен, он не сводится к роли сказителя в новеллистическом цикле, построенном на принципе рассказа в рассказе. Охотник - это либо едва замаскированное автобиографическое лицо, свидетель событий и происшествий, вступающий в контакт с "реальными" героями (*Хорь и Калиныч, Ермолай и мельничиха*), либо - почти открыто - сам автор (*Живые мощи*), либо персонаж, участник действия (*Бирюк, Льгов*); иногда он превращается в чисто условный персонаж (*Уездный лекарь, Свидание*), иногда почти совсем исчезает (*Конец Чертопханова*).

Наличие „я" повествователя - или его видимое отсутствие - имеет важнейшее структурообразующее значение для художественного единства цикла. Исследователи отмечали разнообразие жанровых форм, используемых автором *Записок охотника:* "Бытовой очерк, психологическая новелла, картина с натуры, лирический этюд, пейзажная зарисовка, проникнутая философскими размышлениями, - все эти жанры равно доступны автору

Записок охотника.[3] Можно добавить, что при этом оригинальность таланта, мастерство Тургенева проявляются особым образом - в гармоническом сплетении, в сплаве разнородных жанровых элементов. Жанр очерка, как пограничный между искусством слова и, скажем, социологией, публицистикой или психологией, предполагает, кроме малого объема, появление авторского *я* (эпического, поскольку акцент падает не на него, а на изображаемое) на первом плане, неразвитость событийного элемента, характеристику персонажей при помощи диалога (прежде всего - диалога между автором и изображаемыми людьми), портрета и описания. Эти приемы, характерные для физиологического очерка, широко популярного в то время у представителей натуральной школы, использованы и Тургеневым. Но в *Записках охотника* трудно найти чистый очерк. К этому жанру можно отнести такие пьесы как *Хорь и Калинич*, *Малиновая вода*, *Два помещика*, *Живые мощи*. В них авторское *я* проходит через весь текст повествования и образ охотника сохраняет свое качество человека наблюдающего, записывающего, рисующего образы действительных людей; диалог, описание, портрет здесь - основные средства изображения. Очерку тоже доступно и высокое, подлинно художественное обобщение, наличие которого в этих произведениях не оправдывает причисление их некоторыми исследователями к жанру рассказа. Все же в этих очерках авторское *я* тяготеет местами к неочерковой повествовательной функции: *я* заменяется иногда местоимением *мы*, включающим, кроме автора, и некоторых из персонажей, появляется в косвенных падежах, выдвигая на первый план объект изображения.

Как в произведении эпического рода более традиционном в жанровом отношении, в рассказе авторское *я*, как структурообразующий элемент и как средство выражения эстетического идеала, видимо отступает обычно на второй план, и основным средством раскрытия характеров или их отдельных ипостасей оказывается событие, повествование, сюжет. Форму рассказа целиком сохраняет лишь *Конец Чертопханова*. Кроме первой фразы "Года два спустя после моего посещения у Пантелея Еремеича начались его бедствия - именно бедствия"[4] - все произведение написано в повествовательном третьем лице, *я* очеркиста исчезает, образы развернуты в действии. Но по существу рассказами являются многие "записки". И здесь мы подходим к основному жанрово-структурному принципу *Записок охотника*, который состоит в разнообразном сочетании закономерностей очерка и рассказа. Огромное больши-

ство "записок" - это или рассказ в очерке или рассказ, на который накладывается структура очерка или, наконец, очерк с явными элементами рассказа, другими словами, бесконечно разнообразное сочетание различных структурных пластов этих двух жанров.

Очерковая структура дает почти во всех случаях по крайней мере композиционную рамку произведения. Это относится и к циклу в целом, который открывается и закрывается очерком (*Хорь и Калиныч*, и, соответственно, *Лес и степь*), и к его отдельным пьесам. Эта рамка очерчивается закономерным появлением в начале и в конце рассказа образа охотника (иногда вместе с Ермолаем или другим, сопровождающим его, крестьянином), соответствующими языковыми конструкциями (повествование от первого лица) и, как правило, описанием какого-либо природного явления, сцены охоты, пейзажа или картины быта. Например: "Вечером мы с охотником Ермолаем отправились на тягу..."; после такого начала следует вопрос "Что такое тяга" и, как ответ на него, дается описание, затем действие, и заключительная сцена возвращает к началу: "Мы зарылись в сено и заснули". Другие примеры: "Дело было осенью. Уже несколько часов бродил я с ружьем по полям..." "В тот же день я вернулся домой. Неделю спустя я узнал..." (*Контора*); "Я ехал с охоты вечером один, на беговых дрожках"... "Через полчаса он простился со мной на опушке леса" (*Бирюк*); "Лет пять тому назад, осенью, на дороге из Москвы в Тулу, пришлось мне просидеть почти целый день в почтовом доме за недостатком лошадей. Я возвращался с охоты..." - "На другой же день, по непредвиденным обстоятельствам, я должен был выехать..." (*Петр Петрович Каратаев*); "Я сидел в березовой роще осенью, около половины сентября"... "Я вернулся домой" (*Свидание*).

Но авторское *я* не ограничивается в цикле той ролью, какую оно играет в очерке. Охотник часто становится персонажем, от имени которого - через его восприятие, его устами - передается событие. Повествование в этих случаях может принять классически-эпическую, безличную форму, от третьего лица единственного числа или от первого множественного, что дает все новые и новые средства для создания атмосферы подлинной правды. (Л ь г о в, К а с ь я н с К р а с и в о й М е ч и). В других случаях образ охотника условен, водится приемом чисто эпического повествования, как подслушивание - например, в *Свидании*, *Бежином луге*, или выслушивание - в *Уездном лекаре*.

Помимо или вместо роли простого наблюдателя, оценивающего и

размышляющего, характерной для очерка, повествователь нередко берет на себя функции эстетической оценки явлений, раскрытых в развернутом действии. Так проявляется знаменитый тургеневский лиризм.

Очерковая структура нередко содержит в себе зерно неразвернутой новеллы (*Малиновая вода, Лебедянь, Смерть*) или же сочетается с рассказом, занимающим равноправное с ней место. Первая часть - описание обеда - в *Гамлете Щигровского уезда* осуществлена в форме очерка, а вторая - это включенная в очерковую рамку повесть, рисующая основные этапы жизни героя, выбитого из колеи дворянского интеллигента. Сочетание структурных пластов очерка и рассказа всегда оригинально, они то пересекаются, то располагаются друг за другом, но всегда дают органический сплав, гармонию разнородных элементов. В этом - специфическая нота тургеневского искусства.

Используя принцип правдивого бытописания, характерный для жанра физиологического очерка, Тургенев не останавливается на этом и создает яркие социально-общечеловеческие типы, позволяющие ему выразить свой взгляд на коренные вопросы эпохи, поставить важнейшие проблемы общества и человека. Малый эпический жанр - своеобразная эпическая миниатюра - не позволил развернуть в полный рост типические характеры, но в принципе они даны, хотя и сжато, но полно, многосторонне и индивидуализированно. Типизируя, Тургенев использует многочисленные средства очерка-рассказа, создает портреты героев, приводит дополнительные данные, взятые повествователем из самых различных источников, "округляет" судьбу персонажей эпилогом, пользуясь самыми разнообразными языковыми и стилистическими приемами.

Различные формы повествования были испытаны Тургеневым уже в молодости. В своих повестях он прибегал к форме "сказа" - к повествованию от имени рассказчика - в таких произведениях как *Андрей Колосов, Три портрета, Затишье, Первая любовь, Несчастная*. Хотя специфичность этой формы обусловила такую структурную особенность, как ограничение круга изображаемых явлений возможностями рассказчика, его "знанием", стилистически это мало ощутимо, поскольку этот рассказчик всегда близок к автору по своему характеру и мироощущению. Другой формой явилось повествование от лица героя, применяемое опять-таки в изображении и чем-то близких к Тургеневу героем в повестях *Дневник лишнего человека, Переписка, Фауст, Вешние воды*. Эта форма обусловлена психологическим характером этих повестей и в ряде случаев осуществилась в виде писем, но всегда была близка к исповеди героя. Ища способ объективирования повествования, Досто-

евский отправлялся в своих романах от этой формы и пришел к полифонии. Тургенев тоже искал объективных форм повествования, избегая выдвижения личности автора на первый план, но нашел такую форму в повествовании от лица всезнающего невидимого автора, пользуясь в своих романах именно этой восходящей к повести *Бретёр* формой объективного повествования от автора, говорящего в третьем лице, как бы безлично, с неограниченным кругозором и познаниями. Это наиболее распространенная классическая форма реалистического романа XIX века.

Сжатость и лаконичность характеризуют прозу Тургенева и обусловливают сравнительно небольшой объем его романов. Первоначально писатель часто называл их и повестями, колебался, но в последний период жизни он сам совершенно справедливо высказался за соответствующее современным понятиям определение жанра всех шести произведений - *Рудина, Дворянского гнезда, Накануне, Отцов и детей, Дыма* и *Нови* - как романов. Они и в самом деле полностью соответствуют критериям этого жанра - раскрывают весь, или хотя бы основной жизненный путь героев на широком общественном фоне. При этом изображение быта, обстановки - конкретное и точное до мельчайших деталей - играет подчиненную роль для социально-психологического раскрытия характеров, в отличие от Гончарова, например, у которого быт имеет и самостоятельный интерес. Сюжет тургеневских романов охватывает события нескольких дней, отсеченных от небольшого временного пласта - обычно в несколько месяцев. Но Тургенев с большим мастерством раздвигает временные границы повествования при помощи других средств. В определенный момент развития событий, или уже при вступлении на сцену героя, он дает его ретроспективную биографию, вырастающую нередко до размера вставной новеллы. Эта биография дается иногда устами другого героя или персонажа (например, Лежнева в случае Рудина) или же непосредственно от имени автора. Расширению хронологических рамок служит и такой важный, постоянный структурный элемент тургеневского романа, как эпилог. Именно биография - предыстория и эпилог - позволяют автору воссоздать целую жизненную судьбу, характеризующую обычно роман в отличие от повести, которая ограничивает свое поле зрения отрезком, правда, основным и существенным, из жизненного пути человека. Раздвигая хронологические рамки, автор получает возможность создать и более обширное художественное пространство, более широкий социальный фон. Этому

последнему служат и второстепенные персонажи, значение которых весьма существенно в романной структуре – вспомним родителей и окружение Елены Стаховой в *Накануне*, или усадьбу Кирсановых со слугами, крестьянами и т.д.

Тургенев оказался новатором, поскольку использовал крупную эпическую форму интенсивно, сузив ее объем, но не отказавшись от ее прерогатив и преимуществ. Будучи великим мастером гармонии и компонистики, романист добивается оригинальности и эффективности жанровых структур и тем, что существенно ограничивает временные рамки эпического действия, протекающего в развернутом плане настоящего или актуализированного прошедшего грамматического времени. Общая модель первых четырех романов, возникшая на основе синтеза структуры повести и романа благодаря раздвижению рамок повести с помощью привлечения предыстории героя и эпилога, может быть охарактеризована не только под углом зрения инвариантности каждого отдельного произведения, но и в плане общей функциональности этой модели и ее семантики. Так, например, *Дворянское гнездо*, раскрывающее тургеневскую концепцию трагической любви и судьбу гуманного деятеля-либерала из среды господствующего класса, может быть понято только в свете предыстории героя и эпилога. Предыстория Лаврецкого рассказана от имени повествователя как раз тогда, когда это становится необходимым для понимания его характера. Действие в этой части романа – главы VIII-XVI – перенесено в прошедшее время, но большей частью актуализировано, то есть развернуто в сценах и диалогах. Исход возникающего влечения к Лизе Калитиной определяется прошлым Лаврецкого, концепцией его юности – пониманием любви как цели жизни, обожествлением жены и жестоким разочарованием, вызванным ее изменой. В свете этого становится объяснимым, в плане эпической структуры настоящего времени, событие, накладывающее на судьбу героев печать трагического исхода: возвращение жены Лаврецкого, с которой он формально не развелся. Эта ситуация все же могла бы не стать окончательным тупиком, если бы Лиза согласилась связать с Лаврецким свою судьбу, но она не хочет и не может этого сделать. Почему? И вот здесь решающее значение получает ее предыстория, составляющая главу XXXV, рассказанная как раз в момент возникновения в ее душе неизведанного до тех пор чувства. Эта предыстория не только объясняет, но и проецирует судьбу героини. Оказывается, Лиза с раннего детства находилась под исключительным влиянием своей

воспитательницы, няни Агафьи, попавшей в дом Калитиных из богатой, крестьянской семьи. Судьба красивой Агафьи, рано овдовевшей и ставшей любовницей деда Лизы, а потом прислугой, экономкой, и т. д., может одна составить целый романный сюжет. К тому времени как женщину приставили к Лизе, ее душой овладели чувство греховности и религиозный фанатизм. Решающее влияние воспитательницы на Лизу стоит в центре фрагмента: "Агафья с ней не расставалась. Странно было видеть их вдвоем. Бывало, Агафья, вся в черном с темным платком на голове, с похудевшим, как воск прозрачным, но все еще прекрасным и выразительным лицом, сидит прямо и вяжет чулок; у ног ее, на маленьком креслице сидит Лиза и тоже трудится над какой-нибудь работой или, важно поднявши светлые глазки, слушает, что рассказывает ей Агафья; а Агафья рассказывает ей не сказки: мерным и ровным голосом рассказывает она житие пречистой девы, житие отшельников, угодников божиих, святых мучениц..."[5]. Няня научила свою воспитанницу молиться, водила ее тайно, на заре, к заутрене "и вся эта смесь запрещенного, странного святого потрясала девочку, проникала в самую глубь ее существа". К тому времени как Лиза выросла, Агафья, не ужившись в семье Калитиных, уходит из дому: "Агафья отпросилась на богомолье и не вернулась. Ходили темные слухи, будто она удалилась в раскольничий скит". Здесь же автор раскрывает важнейшие черты характера Лизы: "Вся проникнутая чувством долга, боязнью оскорбить кого бы то ни было, с сердцем добрым и кротким, она любила всех и никого в особенности; она любила одного бога восторженно, робко, нежно. Лаврецкий первый нарушил ее тихую внутреннюю жизнь". Если добавить к этому, что, в духе традиционной морали, Лиза считала брак священным, ее абсурдно героический уход в монастырь, ее аскетизм становится логичным с точки зрения ее характера, и поступок героини вырастает в ту ошибку, которую совершает - в античной литературе - трагический герой.

Таким образом, предыстория - это не вставная новелла, а органическая часть композиции романа. Ее функция, структура, объем и место в этой композиции меняется в зависимости от неповторимых внутренних законов каждого произведения; другими словами, усиленная вариация модели исключает шаблон. Так, в романе *Отцы и дети* всезнающий автор рассказывает о прошлом Павла Кирсанова, хотя и упоминает, что Аркадий уже рассказал об этом Базарову. Окаменевший к началу романного действия характер старого аристократа рисуется

нередко в сатирических тонах, а предыстория выявляет трагические аспекты его судьбы, содействуя полноте изображения, требуемой крупной эпической формой.

Каждый раз по-новому встроен в основную структуру романа и эпилог. Заключительные части романов *Рудин* и *Дворянское гнездо* - только формально, точнее частично, эпилоги. В первом из них полно развернутые в сценах и диалогах завершающей части, протекающие в русле настоящего времени события интегрируют эту часть - то есть эпилог - в основную жанровую структуру. В *Дворянском гнезде* собственно эпилогическая форма финала, синтетически резюмирующая изложение всего происшедшего, видоизменяется уже в самом начале, и писатель включает план будущего времени (не грамматического, а художественного): любовь Лаврецкого и Лизы терпит крушение из-за старого уклада жизни, но молодое поколение, дети дворян - говорит, несколько утопично, автор - принесут с собой другое, радостное мироощущение, и их участь будет иной. Лаврецкий, произносящий себе приговор: "Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!" - способен в то же время приветствовать молодое поколение: "Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, жизнь у вас впереди, - думал он, и не было горечи в его думах, - и вам легче будет жить...".

В романа *Накануне* нет традиционного названия "эпилог", но его финал - наиболее традиционен по форме. И все же не совсем. Тургенев вносит сюда частичную переоценку образа Инсарова, которая содержится и в письме Шубина из Рима, где он говорит о проблеме русских Инсаровых, поднимая - опять-таки, структурно - эпилог на уровень основной части романа.

Интеграция новеллистических структур - описание поворотных событий нескольких дней в жизни героя - в романную, находящая свою полноту благодаря изменившим свои качества предыстории и эпилогу, органически укладывается в русло тургеневской крупной эпической формы, поскольку она - на уровне стиля - окутана дымкой подлинного лиризма. Речь идет о повышенной ритмичности и музыкальности, делающей прозу Тургенева поэтической прозой. Но это - только на поверхностных, а не на глубинных уровнях: на уровне повествовательных структур роман включает и подчиняет себе лирические и тем более драматические элементы[6].

Источником творчества, новых художественных форм является у

Тургенева также синтез - и вариация - эпических и лирических структур, в результате которых появляются его *Стихотворения в прозе*. Характерен для него и сплав различных образных структур под эгидой доминирующего реалистического художественного метода, в горниле которого переплавляются приемы классического, романтического и предсимволического изображения - выражения[7].

Жанровые структуры не представляют собой художественной ценности сами по себе: произведение совершенно не потому, что оно эпично, лирично или драматично; но подлинный художник активизирует их потенциальные возможности - и создает ценность. Идя по этому пути, Тургенев неустанно синтетизирует и варьирует разнообразные жанровые структуры, находя в этом неиссякаемый источник форм выражения своего мироощущения, своего эстетического идеала.

Примечания

1. Г ю с т а в Ф л о б е р, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, Москва, 1956, 300.

2. В статье *Вешние воды* автор писал: "Толстой крупнее, грандиознее как творец, изобразитель жизни. Тургенев поэтичнее и вместе с тем человечнее. Он более тонкий наблюдатель движений человечкой души. Толстой - гранитная ледяная вершина, недоступная и негостеприимная, Тургенев - это романтическая долина с поэтическими тенистыми уголками и солнечными лужайками. /.../ Он реалист без всякого балласта, в нем нет ничего лишнего, а потому преднамеренного. Нигде не ощущается манера литературной "школы", как у Золя и даже Флобера..." (G.Ibrăileanu, *Opere*. Vol.II, Bucureşti, Ed.Minerva, 1975, 146).

3. С. М. П е т р о в. И.С. Тургенев, Творческий путь, Москва, 1961, 114.

4. И. С. Т у р г е н е в, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, т. III, Москва, 1979, 292. В дальнейшем текст *Записок охотника* цитируется по этому изданию.

5. Там же, т. VI, 1981, 112. В дальнейшем текст романа *Дворянское гнездо* цитируется по этому изданию.

6. На огромный удельный вес драматического элемента указал совет - ский исследователь поэтики писателя А. Б а т ю т о, который отмечает, что диалог, даже количественно, занимает огромное место - свыше 80 % текста, а структуру романа в большой мере определяет чередование сцен, сегментов, часто не имеющих между собой внешней связи; поэтому романы Тургенева характеризует своеобразная "кинематографическая прерывность" (А. Б а т ю т о. Тургенев-романист, "Наука", Ленинград, 1972, 200-220).

7. Названные аспекты рассматриваются, в частности, и в наших работах *Поэтика стихотворений в прозе И.С. Тургенева*, "Bulletin ruského jazyka a literatury" XXI, Praha, 1977, 71-90; *Жанр стихотворения в прозе в русской литературе конца XIX - начала XX века*, "Romanoslavica", XIX, 1979, p. 263-283; *La poétique des "Poème en prose" de I.S. Tourguéniev dans le context de la littérature européenne*, "Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran", No. 7, 1983, 57-64.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIII. 145–152. 1986. Debrecen

Проблемы изучения тургеневского психологизма

Л. КАРАНЧИ

Хотя имя Тургенева в последние десятилетия несколько оттеснено на задний план по сравнению с именем Толстого и особенно Достоевского, все же никто не сомневается в том, что Тургенев есть и останется одним из крупнейших художников русской и мировой литературы. С другой стороны, изображение внутреннего мира человека является одной из крупнейших ценностей, если можно так выразиться: обязательным качеством художественной литературы. Ввиду указанных и взаимосвязанных двух обстоятельств изучение психологического метода Тургенева представляется одной из насущных задач литературоведческих исследований. Неоднократные высказывания Тургенева о "ненужности" психологического анализа и даже о вредности подробного изображения внутреннего мира, бесчисленное количество раз опровергаемые самой художественной практикой писателя, вряд ли следует понимать буквально.

Было бы ошибочно сказать, что в области исследования тургеневского психологизма до сих пор ничего не сделано. Укажем только на несколько примеров. Важное значение имеет уже концепция У. Р. Фохта, созданная еще в 50-е годы и причисляющая Тургенева к группе т. н. "психологических реалистов" русской литературы[1]. Подобной точки зрения придерживается и А. Г. Цейтлин в своей работе о мастерстве Тургенева-романиста[2]. Не ускользает эта проблема и от внимания крупнейшей венгерской исследовательницы Тургенева Ж. Зельдхейи; особенно ценные наблюдения сообщает она в своей знаменитой статье о ранних рассказах писателя[3]. Необходимо, наконец, упомянуть о книге С. Е. Шаталова о художественном мире Тургенева, в которой дается попытка углубленного систематического разбора тургеневского психологизма и соотнесения его с другими особенностями художественного метода писателя[4].

Однако именно в этой сфере – в области систематизации тургe-

невского психологизма - сделано еще далеко не все нужное. Объясняется это, по-видимому, отсутствием общих теоретических основ и какой-нибудь единой, общепринятой методологии исследования литературного психологизма. Ввиду этого обстоятельства можно говорить скорее лишь об отдельных наблюдениях над психологизмом Тургенева, чем об анализе его психологического метода в целом.

Нам кажется, что изучение литературного психологизма должно быть построено на анализе трех основных сфер литературного произведения, а именно на анализе темы, художественных средств и функции. На этих принципах должен быть построен и анализ психологического метода Тургенева.

Каково содержание термина тема применительно к психологическому изображению? Тема это не что иное как изображаемые душевные явления, собственно гносеологическое содержание психологического изображения. В историко-литературном плане это - то новое, что вносит данная эпоха, данный художник, данное произведение или даже часть последнего в психологическое познание человека и мира.

Художественные средства психологического изображения - это собственно категория формы, категория художественного воплощения, организации изображения, известные и в других сферах литературного творчества, но в психологическом анализе приобретающие соеобразные особенности, своеобразный характер, соответствующие природе темы (композиция, проблемы жанра, авторского поведения, языковые средства и т.п.)

Наконец, функция психологического изображения - это та цель, которой служит изображение внутреннего мира человека в литературном произведении (показ характеров и ситуаций, внушение каких-либо настроений, или само изучение душевного явления и т. д.)

В данном докладе мы ограничимся итоговыми обобщениями, общей характеристикой указанных трех категорий в тургеневском психологизме, не вдаваясь в частный анализ отдельных особенностей и проблем.

Наиболее доступной для общего определения представляется проблематика функции психологического изображения в творчестве Тургенева. Исследователи нередко говорят о скудности тургеневского психологического анализа по сравнению со психологической манерой Толстого или Достоевского. И в самом деле, Тургенев как психолог может казаться менее глубоким и менее всеобъемлющим по сравнению с Толстым и Достоевским. Однако с функциональной точки зрения психологический

анализ Тургенева, как справедливо отмечает и С. Е. Шаталов,[5] совершенно убедителен и художественно полноценен. Тургенев всегда в такой мере углубляется во внутреннем мире своих героев, в какой требует этого удовлетворительное, художественно целостное раскрытие данного характера,данной ситуации или данной проблематики. Даже в поздних "таинственних" рассказах, изображающих якобы некоторые изгибы человеческой души, психологизм подчинен философским целям и даже подробности его не являются самоцелью.

Сравнительно легко поддается определению и общая проблематика специфики художественной техники в психологизме Тургенева. Писатель обладает богатым и разнообразным арсеналом художественных средств, способствующих углублению и расширению психологического анализа. (т. н. "стилевой психологизм", внутренний монолог или несобственно прямая речь, формы авторской характеристики и т.п.) Тургенев отказывается от деланно-эффектных, неестественных стилистических и композиционных приемов. Вместе с тем он - прежде всего мастер в применении уже известного, а не в создании нового. Поэтому о художественно-техническом своеобразии его психологического метода можно говорить также преимущественно в функциональном плане.

Более подробного разбора требует, как нам кажется, собственно тематический план психологического метода писателя. Это, на наш взгляд, важнейшая плоскость психологического метода.

Понятие темы применительно к психологизму не следует ограничивать такими конкретными, непосредственными категориями, как грусть, радость, гнев, страх, ненависть, смущение, и т. п.,хотя и подобные категории могут приобретать известное значение в данном произведении или в общей художественной концепции писателя. Подлинная психологическая глубина в литературном произведении, однако, начинается там, где писатель указывает не на простые, само собою разумеющиеся, а на сложные, противоречивые, скрытые, глубинные душевные явления, где он вынужден проявить интерес не только к отдельным, разрозненным психологическим ситуациям, но и к их взаимосвязи, к психическим движениям, процессам. Мировое значение Толстого-психолога заключается, как известно, преимущественно в изображении диалектики души, значение же Достоевского-психолога в значительной мере определяется художественным раскрытием психологии подсознательного, его роли в формировании человеческой личности. Указанные выше категории - важнейшие аспекты и важнейшие факты мирового развития

литературного психологизма, кульминирующего, пожалуй, в творчестве Джойса и Пруста.

Никто, конечно, не станет утверждать, что в изображении психических противоречий, в раскрытии таинственной области несознательного Тургенев идет дальше и глубже Достоевского, или, что в анализе душевных движений и процессов он сильнее Толстого. Что касается, например, изображения несознательного, то следует иметь в виду, что, в отличие от Достоевского, Тургенев, собственно, показывает не столько подсознательное, сколько лишь бессознательное, и то скорее на уровне "нерешительности,", внутреннего смущения, душевных колебаний, характерных для лишнего человека - основного типа художника, и сказывающихся в плане характера также, как и в плане душевных состояний.[6] Однако принципиальное значение имеет то обстоятельство, что Тургенев осознал значительность подобных психических факторов в человеческой жизни и нередко их изображал, не случайно, не по какой-нибудь писательской прихоти, а сознательно и с определенной художественной целью, не чуждаясь даже их крайних, порой прямо болезненных проявлений (Р а с с к а з о т ц а А л е к с е я, П о с л е с м е р т и, да отчасти, пожалуй, и некоторые ранние рассказы). В этом докладе, конечно, нет места для "количественных", статистических доказательств, для перечня и подробного анализа соответствующих мест тургеневских произведений; отчасти это уже сделано другими исследователями (хотя часто без связи с общим осмыслением творчества писателя[7]), отчасти же еще ждет более тщательного анализа и объяснения. Систематическое исследование сложных, противоречивых, скрытых, глубинных психических явлений в тургеневском творчестве - вот одна из главных задач изучения психологизма художника. Здесь упоминаем только о том, что существование и значение подобных слоев человеческой психики Тургенев освидетельствовал в своих произведениях и в теоретическом плане. Так, в романе Д ы м - в одном из наиболее богатых и глубоких психологически произведений Тургенева - отмечая, что между Литвиновым и Татьяной "совершалось что-то ....бессознательно и постепенно", рассказчик размышляет о том, что "природа не справляется с логикой, нашей человеческой логикой, у ней есть своя, которую мы не понимаем и не признаем до тех пор, пока она нас, как колесом, не переедет"[8]. Здесь речь идет не только и не столько о власти сверхчеловеческих, роковых сил над человеком

(хотя мысль эта чрезвычайно характерна для Тургенева и имеет явную связь с его психологическими взглядами), сколько о роли несознательного, инстинктивного в поведении и судьбе человека. В том же романе Тургенев замечает - с той же претензией на внехудожественное обобщение - одну из характерных особенностей мыслящего механизма человека, которую мы сейчас называли бы "потоком сознания": "Нельзя долго носиться с одними и теми же мыслями: они передвигаются постепенно, как стеклышки калейдоскопа ... смотришь, уже образы совсем не те перед глазами"[9]. Совершенно закономерно, что если ему это нужно, Тургенев уверенной рукой художника изображает психические явления, "открытие" которых обычно приписывается Достоевскому или Толстому.

Помимо обобщенного, соотносимого со всем творчеством писателя, подхода к психологическому методу Тургенева, исследование обязано смотреть и на процесс формирования и на историко-литературное место тургеневского психологизма. Шаталов делает существенные замечания насчет эволюции психологического метода в творчестве художника[10]; эта эволюция в известной мере идет параллельно с общим развитием писхологизма в русской литературе. Нам хотелось бы остановиться только на двух проблемах.

Историко - литературная роль тургеневского психологизма во многом обусловливается тем обстоятельством, что во второй половине 40-х и в начале 50-х годов, когда Достоевского - временно - уже не было в русской литературной жизни, а Толстого еще не было в ней, Тургенев - часто, как было отмечено выше, скептически относившийся к психологии, все же оказался наиболее выдающимся мастером психологического рисунка в русской литературе. Автор таких произведений, как Гамлет Щигровского уезда и Дневник лишнего человека, отличающихся не только богатством и правдивостью отдельных психологических подробностей, но и общим психологическим подходом проблемам жизни, обогатил литературу важнейшими наблюдениями над человеческой душой, предвещающими психологическую проблематику подпольного человека Достоевского.

В это же время создает Тургенев и свои знаменитые пьесы, первые подлинные образцы русской психологической драмы. Пьеса Месяц в деревне, да и другие драматические произведения Тургенева богаты лирическими настроениями, своего рода "поэтически окрашенным бессознательным" явлением, принадлежащим к той же тематической ка-

тегории, изучение которых, как было отмечено выше, является одной из первостепенных задач тургеневедения. В своих пьесах, как известно, Тургенев широко пользуется приемами невысказанного, скрытого психологизма /характерного и для некоторых его прозаических произведений/. Психологический подтекст, впоследствии развернутый и возведенный в принцип Чеховым, впервые появляется у Тургенева. Если бы Тургенев продолжал творить в области драматургии, развитие этого жанра в русской литературе могло бы идти совсем иными путями. Этот факт тоже следует учесть и подчеркнуть при общей характеристике и при определении историко-литературного значения психологического метода великого русского художника.

Примечания

1. У. Р. Фохт. Развитие реализма в русской литературе XIX века.-Известия Академии Наук СССР ОЛЯ 1957/1.

2. А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958.

3. Ж. Зельдхейи-Деак, Первые шаги Тургенева-новеллиста (В поисках художественной манеры). - Studia Slavica Hungarica, XXV, 1979, 458-460.

4. С. Е. Шаталов, Художественный мир И. С. Тургенева. М., 1979.

5. Там же.

6. Для Тургенева характерно такое изображение, вернее, такие проявления бессознательного, в которых "бессознательность" не подвергается подробному анализу, а только обозначается одним словом или кратким, хотя исключительно тщательно составленным выражением, напр.:

   "...почти бессознательно придал своему лицу уныло-задумчивое выражение." (Андрей Колосов)
   "...долго не мог он выбиться из-под темного гнета одного и того же полуосознанного, неясного ощущения. (Дым)
   "....втайне, полусознательно радовался всему, что случилось в продолжение того дня." (Вешние воды)
   "Следующее утро прошло в каком-то полусне сознания. (Ася)
   "....во всем, что я думал, во всем, что я ощущал, таилось полусознанное, стыдливое предчувствие чего-то нового, несказанно сладкого, женского." (Первая любовь)

   Несколько примеров тургеневского обозначения состояния нерешительности или смущения, близкого к бессознательному:

   "Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожидание, не то на воспоминание счастья". (Три встречи)
   "... чувствовал странное, ему самому непонятное смущение." /Песнь торжества-любви/
   "Странные, ему самому неясные ощущения волновали его." (После смерти)
   "....казалось, что с ним что-то свершилось с тех пор, как он лег; что в него что-то внедрилось ... что-то завладело им." (После смерти)

7. Примером такого подхода может служить старая работа В. Ф. Ч и ж а: Тургенев как психопатолог (Вопросы философии и психологии, 1899, кн. 4 /49/, 624-648, кн. 5/50/, 714-793), полезная, однако, собранным фактическим материалом.

8. И. С. Т у р г е н е в. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. Том VII, М., 1981, 373.

9. Там же, 379.

10. С. Е. Ш а т а л о в, Художественный мир И. С. Тургенева, 182, 193.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 153–180. 1986 Debrecen

Turgenev as presented in the pages of Grazhdanin during F. M. Dostoyevsky's editorship (from January 1873 to April 1874) An attempt at attribution

I. ZOHRAB

A great deal of research has been devoted to the study of the relations between Turgenev and Dostoyevsky, yet how this is reflected in the pages of *Grazhdanin* during Dostoyevsky's editorship has largely gone unnoticed.[1] At that time, the period immediatelly following the publication of *Besy*, their so-called вражда was at its height. Nor has literary criticism determined whether a close study of the *Grazhdanin* throws any additional light on our understanding of the relationship between the two writers and the way it is recorded in their works.

Dostoyevsky edited the weekly St Petersburg newspaper *Grazhdanin* for a period of 16 months, from 1 January 1873 to 21 April 1874. He had recently completed an intensive phase of creative work on his anti-nihilist novel *Besy*, which was serialised in M.N. Katkov's journal *Russky Vestnik* during 1871-72. Dostoyevsky accepted the editorship of *Grazhdanin* on the invitation of its owner Prince Vladimir Petrovich Meschersky (1839-1914), an influential courtier and literary publicist,[2] who had founded the publication in the previous year apparently under imperial patronage.[3]

The paper, whose sponsors included K. Pobedonostsev, T. Filippov, the poet Tyutchev and N. Strakhov, maintained a conservative monarchist stance. In an early editorial Meschersky advocated the need to draw a final line under all liberal reforms, a call which he claims created a furore in St Petersburg society and damned the paper in the eyes of all liberals.[4]

There were several reasons for Dostoyevsky's decision to become editor of *Grazhdanin*,[5] the most immediate was the opportunity his position would provide to answer his numerous critics of *Besy*. In his oppinion they had not understood the novel and had drawn

certain erroneous and hasty conclusions. In one of his notebooks Dostoyevsky had drafted "Ответ критикам. Послесловие," Alongside the margin he had written: "Когда-нибудь мы выразим их торопливость. "Гражданин" обязан представить картину".[6]

In *Besy* Dostoyevsky had, of course, attempted to depict how in his view the liberal Russian Westerners of the 1840 s, such as Belinsky, Granovsky and Herzen had 'fathered' the nihilists of the 1860s such as Nechayev. Dostoyevsky saw nihilism as an expression of atheism, which in turn was a by-product of Western socialism. It was taken up by the intellectuals because of their alienation from the почва. Since the original image of a nihilist and the motif of 'fathers and sons', a key issue of the epoch, were both created by Turgenev, Dostoyevsky involved him in an indirect polemic in his novel. Indeed, recent research has shown that the role of Turgenev and his works is much more considerable in *Besy* than has been acknowledged previously.[7] At least ten of Turgenev's works are referred to directly or indirectly in the notes to the novel.[8]

Shortly after the assumption of his duties as editor, Dostoyevsky described his editorial intentions to the historian M.P. Pogodin. He said that he intended to demonstrate in a whole series of articles the corrosive influence of Western "socialism" on Russia. It must be noted that in Dostoyevsky's particular understanding "socialism" was the product of Western civilisation, which was passing through a transitional period. He linked "socialism" with jesuism, papalism and Catholic christianity: "..... социализм только есть органический продукт западной жизни и всех противоречий её, " - "...форма социальных стремлений, форма рисующегося вдали для России идеала должны быть не те, а наши, собственные наши, органический наш продукт."[9]

The editorial position of *Grazhdanin* was officially announced in the first issue of 1873 in an unsigned leader entitled *Zhelaniye*. It espoused the publication of articles that would fight nihilistic tendencies, the doubts and negations pervading Russian life.[10] This policy was reiterated on 2 July of the same year in Две заметки редактора.[11]

In *Besy* Dostoyevsky had, of course, not only conducted an indirect polemic with Turgenev, but also, in the person of 'the

great writer' Karmazinov parodied certain traits of his personality, biography and manner of writing. In addition, he had referred to Karmazinov's alleged atheism, nihilism and haste to maintain his popularity with radical elements of the younger generation.

In view of the paper's stated editorial policy it might have been expected that Dostoyevsky would continue his polemic with Turgenev in the *Grazhdanin* and persist in presenting him unfavourably as he had done apparently in *Besy*.

Doubtless for his part Turgenev would not have been surprised to find criticism directed against him in *Grazhdanin*. Besides the difficult relations existing between himself and Dostoyevsky, Turgenev disliked the paper's editorial policy and had a poor oppinion of its owner, Prince Meschersky, to whom he referred contemptuously in his letters.[12]

Turgenev and Meschersky first met in the drawing room of Meschersky's parents when the prince was still a boy.[13] In the early 1870s the link between them was sufficiently strong for Meschersky to supply Turgenev with copies of *Grazhdanin*, from the paper's inception in January 1872.[14] A letter of Turgenev's to his friend the poet Ya.P. Polonsky written in Paris on 2 /14/ March 1872 describes the Prince's publication as "Что касается до 'Гражданина' самого кн.Мещерского - то это, без сомнения, самый зловонный журналец из всех ныне на Руси выходящих. Он мне его посылает. Предсказываю ему (журналу, не Мещерскому) скорое околение - и не насильственной смертью.[15]

One of Turgenev's contemporaries and friends Nataliya Ostrovskaya recalls how early in 1873 in Karlsbad she saw Turgenev, who complained to her that he had been offended by an invitation from Vladimir S. Adamov, a steward of the Imperial household and Director of the Department of the Ministry of Justice to edit a journal similar to Meschersky's *Grazhdanin*, with the aim of "искоренения вредных идей в России"[16] Turgenev reacted rather ironically to the fact that Adamov considered the writer a "confederate": "Ну, да покажу я им себя в своём новом романе! Отделаю их - останутся довольны! - he promised Ostrovskaya.[17]

It is curious, however, that Turgenev's interest in *Grazhdanin* continued, even beyond the period of Dostoyevsky's editorship /Nor did Dostoyevsky's association with the publication cease

entirely on the relinquishment of his duties as editor for he contributes a piece in late 1878.[18] And on 5 /17/ February 1875 Turgenev writes from Paris to his close friend A.V. Toporov asking him to make arrangements for a subscription to the paper, but under a false name:[19] "Подпишитесь на 'Гражданин' - и, пожалуй, не на моё имя - а на имя девицы Арнгольдт (Madmoiselle Louise Arnholt), rue de Douai, 50. Действительно, надо следить и за этим".

Turgenev appears to have been still receiving the paper in early 1877 for in a letter to Ye.I. Ragozin on 26/14/ February 1877 he complains that *Grazhdanin* had described his latest novel *Nov'* "мерзостью и гадостью".[20]

However, during the time of Dostoyevsky's direct involvement with *Grazhdanin* no unambiguous strictures on Turgenev and his works can be found. On the contrary, a reading of the columns for which Dostoyevsky was personally responsible, both signed and unsigned, reveals a number of favourable, even complimentary references to Turgenev. Of course, one must bear in mind the necessary limits of editorial responsibility imposed by any publication. However, we know from biographical evidence that Dostoyevsky devoted a great deal of his time to the rewriting of other people's contributions. It is possible to determine which sections of the paper Dostoyevsky considered his personal editorial responsibility, for in early 1873 he had drafted in his notebooks under the heading "Моя редакция" a plan of four variants of a typical issue of *Grazhdanin* incorporating the various columns of which he would be in charge.[21] These included his regular signed contributions *Dnevnik pisatelya* and *Politicheskoye obozreniye*, as well as the unsigned *Tekuschaya zhizn'*, *Vnutrenneye obozreniye* and *Peterburgskoye obozreniye*. To these he later added *Poslednyaya stranichka* and *Sovremennoye obozreniye*. Dostoyevsky's accounts for issues Nos 24-40 from 11 June to 1 October are also available.[22] These enable us to determine the authorship of many of the contributions to these issues. They corroborate the evidence contained in his letters that often he wholly "rewrote" his material /peresochinil; peredelal; perepravlyal; prokorrektiroval po redaktorsky/.[23] "Не спанья опять"; "ужасная работа"; "каторжная работа". "Я...ужасно занят работой, всё больше чужие работы переделываю, редактирую просто как каторжный". "Вчера всю ночь не спавши сидел за корректурой (стоющей сочинения) и сегодня

и завтра буду". "Этот раз целый номер прокорректировать *по редакторски*, т.е. переправляя. Это ужасная работа".[24]

On assuming his duties as editor Dostoyevsky began his promised attack on all manifestations of nihilism, linking it with the generation of the 1840s, the 'old people', (*staryye lyudi*), as he called them.[25] However, he did not associate Turgenev's name directly with *staryye lyudi*, though possibly he had formulated the label in response to Turgenev's emphasis on the 'new people' (*novyye lyudi*) in the essay *'Po povodu "Otsov i detey"'*.[26] Indeed, the large number of articles in *Grazhdanin* on the various representatives of the 1840s, as well as their "progeny" of the 1860s, in which there were no references to Turgenev, seems to suggest that Dostoyevsky wished to draw attention away from Turgenev.[27] Perhaps the impact created by the portrait of Karmazinov may have been greater than he had intended.

The references to Turgenev in the columns signed by Dostoyevsky are invariably positive and respectful. For instance: in the tenth issue of *Grazhdanin* Turgenev is depicted as a "writer of genius" and his creation of the final episode in *Pevtsy* from *Zapiski okhotnika* is described as "a stroke of genius". He writes: "Помнишь ли ты Антропку в Тургеневе? Сия вещь любимого писателя публики поистине гениальная..." Dostoyevsky then proceeds to relate the final section of *Pevtsy* and concludes by applying the cry directed at Antropka allegorically to contemporary society: "Сей гениальный возглас к Антропке и - что главное - бессильный, но злобный надрыв его может повториться не только среди провинциальных мальчишек, но и между взрослыми, дошедшими до почтенных седин, членами современного, но взволнованного реформами общества."
Dostoyevsky even coins a new word 'antropochnyy' from Antropka.[28]

In a later issue of *Grazhdanin* (No 13), Dostoyevsky describes Turgenev as "крупный талант" and "поэт".[29] He recalls the Turgenev of the early 1840s, "хотя тогда почти не начинал ещё своего поэтического поприща. (N.B. Он написал только несколько стихов, забыл каких, и, сверх того, повесть "Три портрета" - произведение уже значительное.")

It is interesting that Dostoyevsky should describe Turgenev as a "poet", rather than as an "artist" (khudozhnik), for in Dostoyevsky's scale of aesthetic values the category of "poet" is

superior to that of "artist". According to Dostoyevsky it was the "poet" who conceived of an idea and the "artist", who shaped it into a completed form. Dostoyevsky wrote to Ap. Maykov in. 1869 that the vision of a poet's work appeared in his soul like an uncut diamond; the poet's labours were those of an originator and creator (sozdatelya i tvortsa); the artist's duty, on the other hand, was less mysterious and profound, he was like a jeweller who was required to provide a setting for the poet's uncut diamond.[30] Dostoyevsky was to reiterate the same idea on a number of occasions, and significantly, he considered himself to be more of a "poet" than an artist.[31]

One of the most interesting responses to Turgenev in the pages of *Grazhdanin* - and one that has been overlooked - is an unsigned commentary on his *Zhivyye moschi* from the collection *Skladchina* published on 28 March 1874.[32] Other contributors to this collection included most of the editorial staff and regular supporters of the *Grazhdanin*, such as Dostoyevsky, Meschersky, Strakhov, Pobedonostsev, T.Filippov, Ap. Maykov,M. Pogodin, A. Gradovsky (the editor of *Grazhdanin* in 1872), N. Kokhanovskaya, Tyutchev and Vyazemsky. How did this unusual collaboration come about?

Towards the end of 1873 Prince Meschersky became the prime mover amongst a group of St Petersburg literary men in a plan to publish a collection of literary contributions by Russia's leading writers to aid the famine victims of the Samara region. At that stage the famine, which was due to the failure of crops, had already reached the proportions of a national disaster and its advance had been reported and received detailed comment in *Grazhdanin*.

A meeting of writers was called, which took place on 15 December 1873 in the apartment of V.P. Gayevsky, a leading member of the Literary Fund. An editorial board was elected with V.P. Meschersky as treasurer. Ya.Polonsky was empowered to write to Turgenev and ask him for his contribution to the collection. Turgenev contributed a story he had written in the 1840s which was to have been included in the *Zapiski okhotnika* cycle. With the manuscript Turgenev enclosed a covering letter explaining that:[33] "Желая внести свою лепту в 'Складчину' и не имея ничего готового,

ни даже начатого, стал я рыться в своих старых бумагах и отыскал прилагаемый отрывок из 'Записок охотника', который прошу тебя препроводить по принадлежности. Всех их напечатано двадцать два; но заготовлено было около тридцати. Иные очерки остались недоконченными из опасения, что цензура их не пропустит; другие - потому, что показались мне не довольно интересными или не идущими к делу. К числу последних принадлежит и набросок, озаглавленный 'Живые мощи'. Конечно, мне было бы приятнее прислать что-нибудь более значительное; но чем богат - тем и рад. Да и, сверх того, указание на 'долготерпение' нашего народа, быть может, не вполне неуместно в издании, подобном 'Складчине'."

In the months following the intention to publish *Skladchina* a number of references appeared in *Grazhdanin* publicising the forthcoming collection. In every case Turgenev's name was mentioned as that of a leading contributor, while the name of Dostoyevsky was on occasions omitted, suggesting that he himself may have written or edited the announcements. A notice about the forthcoming collection was also published in Strakchov's regular column *Kritika i bibliografiya* in the first issue for 1874.[34] It is highly probable Strakhov had received instructions from Dostoyevsky to open his column with some remarks about *Skladchina*. Strakhov begins by saying that мир и тишина reign in the Russian literary world - and cites as proof the publication. He also expresses the hope that the peaceful relations amongst writers will continue for some months to come: "Мир и тишина в русской литературе! О мирном настроении свидетельствует хотя бы наш сборник *Складчина*. В нем соединилась значительная доля литературы, и без сомнения это соединение не совершилось бы так легко, если бы фанатизм, разделяющий наши партии, господствовал в прежней своей силе. Даже и теперь две газеты сделали хотя очень сдержанные, но неблагосклонные отзывы о сборнике; но читатели должны видеть в этом только слабые остатки погасающего жара, только воспоминание о кипевшей когда-то вражде.

Нам представляется, кроме того, что теперь на два на три месяца значительная доля литературы, участвующая в сборнике, в силу этого самого участия должна оставаться в мирных отношениях, что как-будто на два на три месяца заключено у нас перемирие. Нельзя же быть товарищами и сотрудниками в одном издании и в тоже время преследовать и избивать друг друга.

И так на два на три месяца мы обеспечены от ярой полемики. Но вкус к полемике вообще уже давно ослабевает и в настоящую минуту почти погас."

It is likely that Strakhov's conciliatory tone was the expression of official editorial policy formulated by Dostoyevsky in association with Meschersky. And shortly after the publication of *Skladchina* there appeared in *Grazhdanin* on 8 April in its column *Iz Sovremennogo obozreniya* some observations on Turgenev's contribution *Zhivye moschi*.[35] This was done before the other leading journals had any opportunity to furnish their own comments. Though the story was not widely reviewed in the Russian press[36] *Zapiski Otechestva* did publish in their fourth issue of 22 April a review by N.K. Mikhalovsky, while *Russky Vestnik* published a review by B.M. Markevich in their fifth issue.[37]

The comments in *Grazhdanin* were entitled *Nechto o terpen'ye i terpelivosti* (*Iz sovremennogo obozreniya*) and comprised the introductory section and the linking theme of a column of news items from all over Russia. These news items were for the most part selected from dozens of provincial and capital newspapers in line with Dostoyevsky's policy of depicting the moral and social life of Russia during a 'transitional epoch' (*perekhodyaschaya epokha*), a time of 'disorder' (*besporyadok*), when it was nevertheless imperative to discern some 'guiding line' (*rukovodyaschaya nit'*) and depict 'valiant endeavour' (*doblestnyy podvig*). Dostoyevsky told his wife that to achieve his goal he was obliged "Газет перечесть десятками" and to go through "рухлядь газет" - as he complained to Pogodin.[38] He was eventually assisted in this task by A. U. Poretsky, a long-standing acquaintance with whom he had previously worked on the journals *Vremya* and *Epokha* in the early 1860s and whom he succeeded in attracting to *Grazhdanin*.[39] Dostoyevsky once described Poretsky as "человек тихий, кроткий, довольно образованный и без литературного имени".[40] In view of Poretsky's retiring, passive nature, it is unlikely that he would have taken it upon himself to initiate any criticism on Turgenev's latest work in the pages of *Grazhdanin*.

At the very least the comments about Turgenev's *Zhivyye moschi* would have been closely edited and prepared for publication by Dostoyevsky. Certainly they could not have appeared without his full knowledge and approval. But there are grounds for believing that

they were written by Dostoyevsky himself. From the point of view of theme, language, style the piece has much in common with Dostoyevsky's own manner of writing. It opens with what is recognised as one of Dostoyevsky's favourite devices, the statement of a contradiction, coupled with a parallel construction inv lving repetition: "Говорят, что иная добродетель, в известных случаях и при известных обстоятельствах, может перейти в порок, - также как и иной человеческий недостаток, тоже в известных случаях и при известных обстоятельствах, может получить значение добродетели. Конечно это так!"

After stating the contradiction in principle, the author illustrates how it works in practice. Employing the typical Dostoyevskian polemical-dialogic approach, the author takes the quality of терпение as one example of virtue and establishes its undeniably positive qualities.

Having demonstrated the unquestionable virtue of patience and endurance, he then shows its limitations. At times this "святая сила" and this "доброе свойство" merit only pity or even dismissal "презрительной усмешкой". At this point the author concentrates directly on Turgenev's *Zhivyye moschi* and asks the reader whether he has had the time to read it in *Skladchina*. Again, this sudden, seemingly accidental reference to what is in fact the central issue, is a typical 'Dostoyevskian' polemical device. The author then cautions the reader, that having read Turgenev's story he may be impressed by it in the wrong way. For instance, were the reader to adopt a normal critical stance he would be impressed by certain obvious qualities and observe that: "рассказ крайне талантлив: язык, пожалуй, не имеет того изящества, того поэтического оттенка, которым отличаются все позднейшие произведения г. Тургенева, но за то грациозная простота его не менее привлекательна"... "тут все освещено, все рельефно: ни одного штриха лишнего."

Doubtless, the above comments are not without irony. The author singles out those features of Turgenev's style, which are universally recognised and acknowledged, even by critics who were hostile towards him. For instance Strakhov, who was not one of Turgenev's admirers, once wrote to Dostoyevsky commenting on Turgenev's "тонкость и поэтическое чутьё",[41] while Dostoyevsky himself characterised Karmazinov's story *Merci* in *Besy* as "грациозный", "изящный".

It is significant that what is stressed is the economy, clarity and elegance of Turgenev's style, since these were the very qualities Dostoyevsky envied and was often accused of lacking.[42] He complained, "у меня требуют художественности, чистоты поэзии, без напряжения, без угару, и указывают на Тургенева, Гончарова!"[43]

However, the author then points out that such qualities represent only the "superficial" features of the work. "Замечена художественность отделки, почувствованы особенности и оттенки языка". On the other hand, "не замечено только нечто внутреннее, углубленное в душу чистую, совсем простую, но имеющую свои глубокие тайны", a quality that "уносит в поэтическую даль...то, на что ткнул сам И. С. Тургенев в письме к Я. П. Полонскому, намекнув, что в рассказе есть 'указание на долготерпение нашего народа'. Это указание - не первое у г. Тургенева; она есть и в других рассказах Записок охотника; вспомните, например, 'Смерть'".

The author then proceeds to discuss patience and longsuffering and suggests that these invaluable qualities may have served their purpose in history and been superceded, by the passage of time and the demands of a changing epoch. This way of thinking is in line with Dostoyevsky's theory of historical process, that time inevitably engenders change. As new circumstances arise, different ideas become realised and "слово плоть быть" as he frequently expressed it.[44]

What could not be withstood formerly, now becomes something that ought to be challenged, fought and withstood. As the article develops the author considers the qualities of 'patience' and 'longsuffering' in many different contexts, linking them with a number of events taking place in various parts of the Russian Empire. Thus, these qualities are variously presented as being praiseworthy, dangerous, useless, laughable or downright harmful.

Again, this transference of the 'text' into a 'context' is a characteristic of both Dostoyevsky's style and of his general thematic development, i.e. he takes an element in his text and unites it with the broader, all-encompassing context of contemporary Russian life or literature, thereby expanding the theme and widening its temporal perspective.

These comments are characteristic of Dostoyevsky's view of life and history with its emphasis on the role of the individual,

with men and women's freedom of choice. Turgenev, however, denies the role of the individual in the historical process ("chto takoye ya, chto takoye otdel'noye litso?");[45] "Человек - игрушка в руках исторического процесса, предопределенного временем, пространством и механической причинностью".[46] Such comments explain why Turgenev liked repeating Goethe's lines: "*Der Mensch ist nicht geboren frei zu sein*".

It is also significant that the author of the comments on *Zhivyye moschi* seems to imply that in this story Turgenev had depicted a type characteristic of its epoch. This is reminescent of Yuliya Mikhailovna's words to Karmazinov already in *Besy:* "Кто из русских людей, из писателей, выставил столько самых современных типов, угадал столько самых современных вопросов, указал именно на те главные современные пункты, из которых составляется тип современного деятеля?"[47]

Dostoyevsky admired greatly Turgenev's creation of Bazarov when it first appeared, but felt subsequently nevetherless that Turgenev had not discerned the side-effects and consequences of 'Bazarovschina' in process and therefore polemicised with him in *Besy*. Dostoyevsky considered that it was an artist's duty to depict exceptional types that had not yet been realised, but were still in embryo (*zarozhdayuschiyesya*),[48] which the 'literatura of the gentry' (*pomeschich'ya literatura*)[49] had not depicted and since these types were 'transitional' (*perekhodyaschiye*) and still in a state of flux they could not be depicted with 'artistic finish' (*esche delo tekuscheye, a poetomu i ne mogut byt' khudozhestvenno zakonchennymi*). In *Grazhdanin* No 18 Dostoyevsky wrote that[50] "наши художники (как и всякая ординарность) начинают отчетливо замечать явления действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данных тип в искусстве уже тогда, когда большею частию он проходит и исчезает, вырождается в другой, сообразно с ходом эпохи и ее развития, так что всегда почти старое подают нам на стол за новое. /И сами верят тому, что это новое, а не преходящее. Впрочем, подобное замечание для нашего писателя художника несколько тонко; пожалуй, и не поймет/. Но я все-таки выскажу, что только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип современно и подает его своевременно; а ординарность только следует по его пятам, более или менее рабски и работая по заготовленным уже шаблонам." Dostoyevsky may have felt, if

he was indeed the author of the comments on *Zhivyye moschi*, that the portrait of the peasant woman Luker'ya was too 'static' to be acceptable as being 'typical' of the 'current of reality', which is dynamic in its flow. Indeed, in his *Notebooks* of 1875-76 he considers the patient, resigned nature of the Russian peasant, but observes: "Мужик сострадателен /.../ но есть моменты, когда он теряет терпение."[51] Another note of the same period says: "Народ наш не пассивен. Он терпел не как скот."[52] Later, in the same notebooks he jots down an idea for a new work: "*Новая поэма. Две великие идеи бунта и смирения*, оба требуют подвига, великолепный материал..."[53]

Turgenev, however, considered "la résignation, la hideuse résignation" all-powerful. As he told Flaubert: "After 40 years one word alone makes up the essence of life:renoncer."[54]

After the introductory passage the anonymous author links the theme of patience with a news item about an exhibiton of hand-made metal goods organised by an *artel'* of master-craftsmen in the province of Nizhegorod. Another news item follows about the extraction of tar in the Arkhangel'sk and Vologda regions of the far North. He expresses indignation at the exploitation of cheap peasant labour (*zamet'te-zhe vsyu krepost' i vsyo bezobraziye etogo zaputannogo uzla*) and notes that the much desired time, when the peasants will cease to submit patiently to exploitation has not yet arrived. This exploitation of labour and "*kulachestvo*" was one of Dostoyevsky's lasting concerns and he frequently refers to it both in his notebooks and in *Grazhdanin*.[55] The author then cites another news item illustrating "longsuffering that had been exhausted" (*istoschivshimsya dolgoterpeniyem*) and a further item in which it assumes veritable comic proportions (*dolgoterpeniye...prinimayet dazhe istinno-komicheskiye razmery*). In this instance, the author suggests that the "longsuffering" should have been replaced by protest. He comments: "Если это не злая шутка, то... Слава долготерпению!"

The last two items report court cases, which were always of great interest to Dostoyevsky. One case in Saratov relates to an act of violence inflicted on an innocent peasant woman, where the obviously guilty part was acquitted by the jury. As is wellknown, Dostoyevsky was shocked at the behaviour of Russian juries who often arrived at a verdict of "not guilty". He wrote about this

phenomenon at length, especially in *Grazhdanin* No 2.[56]

The anonymous author concludes his article by inviting the reader to resort to patience, despite the fact that he had just demonstrated that patience was harmful and wrong in the circumstance.

The introductory and concluding sections of the article under discussion is printed below:

Нечто о терпенье и терпеливости. (Из современного обозрения).

Говорят, что иная добродетель, в известных случаях и при известных обстоятельствах, может перейти в порок, - также как и иной человеческий недостаток, тоже в известных случаях и при известных обстоятельствах, может получить значение добродетели. Конечно это так! Возьмите например терпение - разве не святая деятельность души? Терпеливость - разве не доброе, не многоплодно-доброе свойство в человеке? Терпением вырабатывается вся сила души и характера: силою терпеливости выковывается всякий трудный человеческий подвиг. А ведь бывают такие времена и такие обстоятельства, где и эта святая сила, и это доброе свойство кажутся достойными сожаления и презрительной усмешки... кстати: успели-ли прочесть в *Складчине* рассказ И.С. Тургенева "Живые Мощи"? Впрочем, и прочитавши этот рассказ, иной может впечатлиться им совсем не так и не в том смысле, как-бы следовало; прочтет, например, человек и, в качестве критика отзовется так: "рассказ крайне талантлив: язык, пожалуй, не имеет того изящества, того поэтического оттенка, которым отличаются все позднейшие произведения г. Тургенева, но за то грациозная простота его не менее привлекательна"...."тут все освещено, все рельефно: ни одного штриха лишнего." Вот и все, весь полный отзыв, и все в нем справедливо до тонкости верно относительно *поверхности:* замечена художественность, отделки, почувствованы особенности и оттенки языка, - не замечено только нечто *внутреннее,* углубленное в душу чистую, совсем простую, но имеющую свои глубокие тайны; не замечено то, что только и производит впечатление и, не смотря на отсутствие "поэтического оттенка" в языке, все-таки уносит в поэтическую даль; не замечено, наконец, то, на что ткнул сам И.С. Тургенев в письме к Я.П. Полонскому, намекнув, что в рассказе есть "указание на *долготерпение* нашего народа." Это указание - не первое у г. Тургенева; оно есть и в других рассказах *Записок Охотника;* вспомните, например, "Смерть".

Что-же - это "долготерпение"? Как к нему относиться? Бывают

периоды в жизни и человека, и народа, - периода искуса, периоды тяготения неодолимой гнетущей силы; терпением переносятся такие периоды;без него - или гибнет, или невозвратно портится и человек и народ:слабый и мягкий гибнет,пылкий и порывистый предается безплодным волнениям, рвется в мучительную, неравную борьбу с временно-несокрушимой силой, падает и снова рвется, пока не потратит даром все свои собственные силы и не искалечится весь физически и нравственно. Есть такие примеры!

А будь терпеливость - она спасет. Терпит народ, страдает и, в тоже время, может быть и сам того не ведая, бережет главный запас своих сил до той поры, когда бывшая несокрушимая сила - или сама истощится и ослабеет, или из грубой силы перейдет в разумную, из гнетущей - в благотворную. Наступает тогда другой период, в который бывшая великая добродетель начинает терять свое спасительное значение: народ, привыкший терпеть законно, в силу необходимости, не может сообразить и усвоить все, и даже такое, что не имеет права н не должно-бы сметь искушать его, такое, против чего законна и необходима разумная борьба, чему надлежить пасть и сокрушиться в этой борьбе, как началу, самому себе мелкому и ничтожному. Вот тут-то эта запоздалая терпеливость и вызывает сожаление и презрительную усмешку. - Наш "долготерпеливый" народ еще не изъят до поры до времени от этих сожаления и усмешки.

До поры до времени говорю. Да как же иначе? Неужели-же не будет, или долго не будет той поры-времени, когда мир-народ перестанет сносить терпеливо такую, например, чужеядность, как разные кулаки, эксплуататоры, мироеды и пр., сосущие его жадно и неустанно? Не может быть!... Не мы, конечно, первые, да и мы не в первый раз вопием об этом зле, источнике многой и по многим народным массам разлитой бедности и нищеты; а раз замеченное и гласно названное зло не может уж очень-то долго цвести благоденствовать. И есть, как известно, уже давно кой-какие попытки на борьбу, но только попытки, и не только не повсеместные, но очень редкие относительно области, на пространстве которой царит зло, - так что его должно считать еще далеко не потрясенным. За то всякое проявлеие этих редких попыток радует и веселит как веселит в войне удачная стычка, войны не решающая, но душу и бодрости придающая(...)

Тяжело прочитать о таком приговоре: знаю, что выслушать непосредственно, лично все разбирательство на суде, да еще на суде

той местности, к которой сам принадлежишь, - совсем не то, что прочесть издалека присланный и в газете отпечатанный отчет; но все же не могу и не хочу скрыть, что прочтя это письмо из Саратова и его заключительные строчки о "безусловнооправдательном вердикте", получаешь впечатление тяжелое, болезненное. Не знаю, испытаете ли его вы, читатель. Если испытаете - не волнуйтесь и *стерпите...*"
Apart from the extract cited above there are a number of other unsigned references to the works of Turgenev in the pages of *Grazhdanin* during Dostoyevsky's editorship. *Zapiski okhotnika* is always referred to favourably, especially the story *Pevtsy*. Thus in the column *Iz tekushchey zhizni* No 32 of 6 August 1873 there is a discussion of church music which concludes with a reference to the natural flair for singing of the Russian people as depicted in Turgenev's story: "Мы хотели только указать на эту мысль о "певучей душе" русского человека и о значении для него стройного мелодического пения. Нам припомнился даже известный рассказ И.С. Тургенева "Певцы", - этот вдохновенный Яшка-Турчин, с его надорванной грудью и этот страстный меломан-целовальник с его плачущей от умиления женой...[57]

Ottsy i deti is often referred to in *Grazhdanin* in the context of the popularity of the natural sciences and the materialist point of view. Thus an article on children's books in No 21 of 21 May entitled *Nechto o detyakh. Razmyshleniya po povodu detskoy literatury* criticises the fact that Turgenev's novel should be available to children, together with other unsuitable books advocating the superiority of the natural sciences and the views of I.M. Sechenov, Ch. Darwin and H.T. Buckle:[58] "Базаров - помните - Базаров, герой 'Отцов и детей' Тургенева, это ведь роман для больших, где есть большой Базаров! Является новый Базаров, маленький Базаров, Базаров для детей.

- Да Базаров не детское понятие, скажете вы, если, паче чаяния, вы только осмелитесь поднять голос против литературы времени.

- Все равно, отвечает литература: *дети должны с ранних лет изучать типы.....*

*.....*воля ваша, хоть убейте ребенка, он никогда не поймет, когда вы ему скажете или напишете в книге: "*ты, голубчик, относись к жизни не так как папа и мама, а как вот этот, или вот этот (Сеченов, Дарвин, Бёкл), и вообще скорее отрицательно, чем положительно*".

Он поймет *что-то*, и это что-то обратится в сумбур!...."
In another article in issue No 46 of 12 November entitled *Iz sovremennykh nravov: Svetskaya dama i znamenityy uchenyy* Turgenev's *Ottsy i deti* is mentioned ironically for the effect it has had in propagating the study of the natural sciences amongst women:[59]
"....Страсть дам к знаменитым ученым и литераторам, не прошла еще. Но дело в том, что в *наше* 'реальное время' *наши* ученые стали как-то уже не те...Особенно натуралисты, более всех других излюбленные нашими дамами. Известно, что с тех пор, как мы, по выражению г. Тургенева, записались в кабалу естественных наук, ученые натуралисты вошли в особенную моду. Не говорю уже о 'синих чулках'. Даже многие из наших светских дам, усвоив себе с редкою легкостью идеи Базарова относительно вздорности искусства, вдруг почувствовали непреодолимое влечение к естественным наукам и, говорят, уже много успели на некоторых естественных поприщах."

Dostoyevsky was critical of some aspects of Turgenev's art but there was much more which he admired. Even his polemics, both open and indirect, can be viewed also as a compliment to Turgenev, rather than an attack on him. One need consider only Dostoyevsky's paean of praise of 1876 to *Dvoryanskoye gnezdo* contained in his notebooks and intended for inclusion in *Dnevnik pisatelya*.[60] Though he held *Ottsy i deti* in high regard[61] and acknowledged its enormous significance in the history of Russian literature, he was deeply disappointed with Turgenev's latest novel *Dym* (1867). His attitudes are reflected in the pages of *Grazhdanin*, especially in the section *Kritika i bibliografiya* which was compiled by N.N. Strakhov. In the column *Zametki o tekushchey literature* of 21 May 1873 (No 21)Strakhov notes that "Тургенев, позволивший себе свободно нарисовать тип Базарова, без вины подвергся жестокому литературному остракизму".[62] In a later issue No 50 of 10 December a critical attitude towards *Dym* is reflected in Strakhov's review of a recent book on Russian literature by N.V. Gerbel' entitled *Khrestomatiya dlya vsekh. Russkiye poety v biografiyakh i obraztsakh:* Нам попались пропуски, которые удивили нас. В биографии Тургенева сказано: "Остзейские немцы также обратили свое внимание на "Дым" и перевели его на немецкий язык, как это видно из объявления в "Rigasche Zeitung" (Хрестом. стр. 194). И кроме этого странного и неопределенного указания, мы не находим у г. Гербеля ни слова о всей *заграничной славе Тургенева*, о множестве

переводов его произведений на немецкий, французский языки, о множестве хвалебных критик и разборов. Точно так г. Гербель ни слова не говорит о смысле и значении того шума, который поднялся при появлении *Отцов и Детей;* он говорит только, что этот роман имел необыкновенный, небывалый успех. За то мы вдруг встречаем следующую подробность:

"Но вот *на страницах* мартовской книжки "Русского Вестника" на 1867 год появляется *всем известная* повесть его *Дым,* наделавшая столько шуму не только у себя дома, но и за границей, где находит писателей, неусомнившихся истолковать смысл лучших произведений нашего талантливого писателя в самом превратном виде и подметить в последнем его произведении *Дым* такое направление, какого в нем нет и не может быть. Вот, например, что было сказано в австрийско-жидовской газете "Neue Freie Presse", в нумере от 13 сентября 1868 года, в статье Russische Social Demokratie написанной по поводу какой-то русской брошюрки, вышедшей в то время в Женеве: "Сам лучший писатель России, гениальный Тургенев охарактеризовал всю жизнь и деятельность современной России словами: *Дым, один только дым!* Газета находит это замечание совершенно справедливым, потому что "кому же лучше знать свой народ как не лучшему из представителей его". Впрочем, кто знаком с нравственным уровнем современной венской журналистики, почти исключительно находящейся в руках евреев, на того подобное заявление не произведет *ни малейшего впечатления,* так как ему хорошо известно, что нет такой позорной статьи, которая бы не нашла места в венской газете" (494.).

Признаемся, мы находим, что г. Гербель плохо защищает г. Тургенева. В словах авторской газеты очевидно есть толк, есть известная связь с делом: мы очень хорошо понимаем, что заграничная печать, всегда недружелюбная к России, должна была схватиться за *Дым* и могла найти себе большое удовольствие в этой повести. А г. Гербель возражает на это только то, что автор статьи должно быть *жид,* а от жида можно-де ожидать *всякой позорной статьи.* Это возражение напоминает известный анекдот о певце и певице, которые разучивали дуэт для оперы. "Помилуйте Иван Иванович, вы не ту ноту берете! - заметила певица. "А ты потаскуха!" отвечал певец. Как не замечает г. Гербель, что одно другим ни мало не опровергается?

Впрочем г. Гербель редко пускается в суждения и собственные соображения. Большая часть биографии не содержит никакой

попытки на оценку писателей и даже не имеет того хвалебного тона, который один приличен хрестоматии. Очевидно г. Гербель боялся даже хвалить"[63].

It is well known that Dostoyevsky attributed what he considered to be artistic decline in *Dym* to the fact that Turgenev had lost touch with Russian reality as a result of having lived abroad for so long. In *Grazhdanin* No 2 Dostoyevsky tries to demonstrate that any writer, including himself, while living abroad, inevitably loses touch with his homeland: "Ещё недавно я жил несколько лет сряду за границей /.../ С какой жадностью я читал всё /.../ в наших газетах". However, as an "абсентеист"..."не вижу близко, не слышу ясно...", so he could not understand what was happening in Russia and he became "confused".[64]

In general, an examination of the material in *Grazhdanin* suggests that certain aspects of Turgenev's life and works continued to 'haunt' Dostoyevsky, though perhaps not necessarily on the conscious level. Certainly they affected him less than during the writing of *Besy*, when he disarmingly responded to Ap. Maykov's observation that the characters in his novel were like *"Это Тургеневские герои в старости"* by admitting that he himself had been half-conscious of it (*grezil shto-to v etom rode*), but that Maykov had revealed and formulated it for him in three words (*No vy mne tremya slovami oboznachili eto formuloy*).[65] Was not Dostoyevsky again haunted by Turgenev when he opened his *Dnevnik pisatelya* column in issue No 35 with the words:"Отчего у нас все лгут, все до единого?"[66] Is this not an echo of Potugin's comment in Chapter XIV of *Dym:* "ну скажите мне на милость, зачем врёт русский человек? С недавнего времени меня вдруг осенила мысль, что у нас в России, в классах интеллигентных, даже и совсем не может быть нелгущего человека"[67] Then he develops Potugin's original question in his characteristic manner and devotes the entire column to the theme.

An echo of Turgenev or more precisely, an echo of Potugin's well-known comments relating to the complete lack of Russian inventions,[68] can be heard in issue No 21 when Dostoyevsky laments Russia's dearth of modern weapons: Скажите, что можем мы изобрести в этом роде, с тем чтобы приберечь в виде сюрприза для наших соседей?... Увы, мы можем только перенимать и покупать оружие у других, и много-много что сумеем починить его сами. Чтобы изобретать

такие машины, нужна наука самостоятельная, а не покупная; своя, а не выписная; укоренившаяся и свободная. У нас такой науки ещё не имеется; да и покупной даже нет"[69]

In general, *Grazhdanin* demonstrates Dostoyevsky's capacity for absorbing the "details of current reality" as well as the creations of other writers, and of filtering them through the prism of his own unique imagination. It illustrates the nature of his creative intuition and its inherently polyphonic mode of composition. Dolinin writes: "Как Достоевский властно распоряжается заимствованными картинами, перестраивает их своим художественным методом, по своей идеологии, и они становятся органическими частями в системе его собственных образов."[70]

Two final questions, was Dostoyevsky's portrait of "the great writer" based entirely on Turgenev?

And was the name Karmazinov given to convey his "pink political leanings" as has often been repeated since Nikol'sky made the suggestion in 1921?[71]

Given what many critics have designated as Dostoyevsky's habitual polyphonic mode of composition, would it not have been for him an uncharacteristic departure to base a fictional character on only one real-life personage, on only one 'voice'?

It is difficult to reconcile Dostoyevsky's favourite response to Turgenev in *Grazhdanin* with the apparent vehemence and malice of his caricature of the great writer in a work completed only a mere few months previously. However, one need only examine Dostoyevsky's *Notebooks to Besy* to see that in the evolution of the portrait of "the great writer" a number of images, besides that of Turgenev, passed through Dostoyevsky's mind. With the publication of the recent Academy edition in wich, as the editors state, "впервые предпринята попытка воссоздать сложный процесс работы Достоевского над текстом романа "Бесы" в его хронологической последовательности", it is possible to study the genesis and subsequent development of the image of Karmazinov.[72] Hitherto critics have tended to concentrate their attention of the finished portrait. Although M.D. El' zon has noted that Karmazinov was not associated with the name of Turgenev alone he did not develop his idea, nor discuss the evolution of the portrait.[73]

While the novel was beginning to take shape in Dostoyevsky's

imagination he was jotting down notes (in late 1868- early 1869) for a story set in Revel about Captain Kartuzov.[74] This character, who later in *Besy* evolved into Captain Lebyadkin, was in love with a "Beauty", an "Amazon", called Karmazina - another variant of her name was Samarina and both are of ancient Russian lineage. She in turn later evolved into Liza Tushina. Captain Kartuzov wooed her by letter with the words: "Вы носите имя русской славы. Нося имя русской славы, вы, конечно, не приметили обожающего вас капитана Картузова"[75]

Dostoyevsky then originally associated the name Karmazina with Russian splendour and distinction rather than *cramoisi*, the colour 'red'. The name also evoked the image of the aristocratic enlightener, N.M. Karamzin (1766-1826), the great Russian historian, who in Dostoyevsky's youth was one of his favourite writers. His letters show that Karamzin was on his mind while he was working on *Besy*.[76] He had read in the *Vestnik Evropy* 1870. Nos 6 and 9 some articles on M.M. Speransky and Karamzin by A.N. Pypin from his work *Ocherki obschestvennogo dvizheniya pri Aleksandre I* (*Notes on the social movements during the reign of Alexander I*). He had also read with interest Strakhov's polemical reply published in *Zarya* (Dawn) 1870, No 10 *Vzdokh na grobe Karamzina*. Subsequently M.P, Pogodin was also to reply to Pypin's work on the pages of *Grazhdanin* in issues Nos 11 and 13, 1873.[77] Strakhov concluded his reply with the ironic comment: "Статью г. Пыпина будут защищать и превозносить без меры /.../ Г. Тургенев с удовольствием прочитает её в Баден-Бадене". The imprint of Karamzin can be seen in *Besy*, Part I, Chapter 2 where a description of Stavrogin's antics echoes an episode from Karamzin's *Moya Ispoved'*[78] In the first issue of *Grazhdanin* for 1873 there is a review article attributed to Dostoyevsky which shows that he was still thinking of Karamzin.[79] Like Karamzin, "the great writer" in *Besy* is of noble lineage, an admirer of European civilisation, "знаменитость" whose work has become slightly dated. The style of "the great writer", like that of Karamzin, exhibits features of sentimentalism and emotionalism, wherein the author responds subjectively to his surroundings, concentrating on the poetic self. Both writers are elegant stylists, with a romantic attitude to nature and love. They emphasise sensory perceptions, especially the aural, but the emphasis on their own personal awareness informs their work with

sadness and a certain narcissistic self-indulgence.

In the *Notes* to *Besy*, Dostoyevsky initially mentions Turgenev not in relation to "the great writer", but in relation to Turgenev's *Literaturnyye i zhiteyskiye vospominaniya* and links him with Belinsky, Granovsky and Herzen.[80] The first time "the great writer" is mentioned in the *Notes* in conjunction with the "great critic", there is no reference to Turgenev at all, only to Goncharov.[81] Turgenev continues to be evoked in association with his creation of Bazarov.[82] It is only gradually that "the great writer" becomes associated with Turgenev. Dostoyevsky names him Karmazinov towards the end of the *Notes*, in the context of the articles on Karamzin by Pypin and Strakhov.[83] Thus, the final portrait of "the great writer" is not confined exclusively to Turgenev.

It could be argued, though space does not allow it that echoes of a number of writers and critics can be detected in the portrait of "the great writer". My suggestion is that the original image of "the great writer" is composite. Contemporaries, however, interpreted the portrait as applying only to Turgenev. This explains (thought it does not excuse) Dostoyevsky's irritation and spite reflected in his *Notebooks* of 1875.76, where he observes (with reference to *Besy*, Part II, Chapter 10): "Но почему г-н Тургенев взял путешествие на карачках в Карльсруе именно на себя? Я нигде не упомянул, что говорю про него /.../ Что же до последующих объяснений г. Т(ургене)ва, то думаю, что на них мне отвечать неприлично..."[84]

Their enmity was further exacerbated by the fact that Turgenev always believed that Dostoyevsky was responsible for the "Bartenev" affair (namely the rumour that Dostoyevsky had passed on to P.I. Bartenev, the editor-publisher of *Russky Arkhiv* an extract from his letter to Ap. Maykov of 28/16 August 1867 in which Turgenev was shown up in an unfavourable light by Dostoyevsky following a meeting between them in Baden-Baden)[85]. Recently published archival material has exonerated Dostoyevsky's involvement and implicated N.P. Barsukov.[86]

Dostoyevsky's distortions of Turgenev were consistent with his habit of evaluating contemporary literature chiefly from the perspective of what kind of truth it propounded, what new word it uttered. Even his polemic with Turgenev was in fact an indirect acknowledgement that he regarded him as the foremost Russian writer

of the 1860s. When Turgenev's position was superseded by that of Tolstoy, Dostoyevsky switched his attention to him with the indirect polemic of Podrostok. But there too echoes of Turgenev remain, especially in the iconographic image of Sof'ya, the epitome of "терпение и терпеливость".

Dostoyevsky continued to admire Turgenev as poet and artist, thought he was often critical of the views of Turgenev the man. He interpreted Turgenev's sophistication and good breeding as a sign of arrogance and affectation; and saw Turgenev's metaphysical doubts as a sign of pessimism and atheism. He considered Turgenev's tolerance, openmindedness and total respect for freedom as a weakness, a lack of firm convictions and ideals. Dostoyevsky could not understand Turgenev's poetic detachment from life, in which he himself was so passionately involved and which he wished to shape. Nevertheless, while enumerating the "beautiful in the epoch" (prekrasnoye v epokhe) he listed Turgenev without mentioning specific works, along with V. Hugo, the early novels of George Sand, Tolstoy's *War and Peace* Pushkin and others.[87]

Much research has been devoted to the differences between Turgenev and Dostoyevsky, but a full account of their relationship requires more emphasis on what they had in common.[88] In achieving a proper balance some assistance albeit fragmentary is provided by the pages of *Grazhdanin*. This is all the more valuable since some important letters of Dostoyevsky to Turgenev, such as the favourable response to *Ottsy i deti* to which Turgenev refers in one of his letters remain unavailable to scholarship.[89] Perhaps it was Dostoyevsky's favourable treatment of Turgenev while editor of *Grazhdanin* that prompted Turgenev in 1877 to extend "a hand of friendship" to his apparent enemy by writing to Dostoyevsky that despite the misunderstandings that had arisen between them as a consequence of which their personal relations ceased, "Вы, я уверен, не сомневаетесь в том, что недоразумения эти не могли иметь никакого влияния на моё мнение о Вашем первоклассном таланте и о том высоком месте, которое Вы по праву занимаете в нашей литературе".[90]

Dostoyevsky's response is not known, though his final generous gesture towards Turgenev at the Pushkin Festivities, when he publicly associated Pushkin's supreme creation of Tat'yana in *Evgeny Onegin* with Turgenev's Liza in *Dvoryanskoye gnezdo* speaks for itself.[91]

Примечания

1. О. М и л л е р. Несколько слов о взаимных отношениях Достоевского и Тургенева. В "Русские писатели после Гоголя. Чтения, речи и статьи", СПб., 1890. 352-62.
Ю. Н и к о л ь с к и й. Тургенев и Достоевский (История одной вражды). София, 1921.
А. С. Д о л и н и н. Тургенев в "Бесах" В Ф. м. Д о с т о е в с к и й. Статьи и материалы. Изд. А. С. Д о л и н и н, М., 1924, II, 119-38.
И. С. З и л ь б е р ш т е й н. Переписка Достоевского и Тургенева. М.-Л., Академия, 1928.
Н. Ф. Б е л х и к о в. Тургенев, Достоевский. Критика "Дума". Литература и марксизм. 1928, № I., 63-94.
М. С. Альтман. Этюды по Достоевскому. Известия АН СССР, Серия Литературы и языка, 1963, XXII, вып. 6.

2. В. П. М е ш е р с к и й. Мои воспоминания в трёх томах, 1897-1912, СПб. W. G. Mosse, "Imperial Favourite: V. P. Meschersky and the "Grazhdanin", Slavonic and East European Review, vol. 59, No 4, Ostober 1981, 529-47.

3. П. А. З а й о н к о в с к и й. Российское самодержавие в конце XIX столетия, Москва, 1970, 75, № 114. Цит. в Mosse цит. произв., 531.

4. М е ш е р с к и й цит. произв., т. II, 169.

5. According to his wife Anna Grigor'evna, Dostoyevsky wanted to edit a publication of the type described in The Devils Part I Chapter 4, Section 2 by Liza Drozdova. In the margin next to Liza's speech A. G. Dostoyevskaya had written that Dostoyevsky "О таком литературном предприятии мечтал Ф. М. и был уверен, гто подобная книга могла бы иметь значение и разойтись в большом количестве экземпляров". (См. Л. П. Г р о м а н. Семинарии по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии, ГИЗ, М.-Л., 1922, 62). См. ещё Ф. М. Д о с т о е в с к и й, Письма, тт I-IV, изд. А. С. Д о л и н и н, ГИЗ, Академия, М.-Л., 1928-1959, т. II, 161-2, А. Г. Достоевская, Воспоминания, М., 1971, 244-259.

6. Ф. М. Д о с т о е в с к и й, Полное собрание сочинений в тридцати томах, Наука, Л., 1972, т. XI, 308.

7. Н. Ф. Б у д а н о в а. Проблема "Отцов и детей" в романе "Бесы". В Достоевский, Материалы и исследования" Г. М. Ф р и д л е н д е р, изд. Л., 1974, 164-88. Ещё Достоевский, цит. произв., XII, 165-78.

8. See commentary and annotations in Dostoyevsky, op. cit., vol. XII for mention of Дым (167), По поводу "Отцов и детей" (167), Воспоминания о Белинском (167), Отцы и дети (173), Несколько замечаний о русском хозяйстве и о русском крестьянине (287), Дворянское гнездо (287), Казнь Тропмана (291), Довольно (309), Призраки (309).

9. Достоевский, Письма, цит. произв., т. IV, 298. См. ещё Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860-1881 гг, Литературное наследство, Наука, М. т. 83, 246-50.

10. Гражданин, Газета-журнал политический и литературный, СПб, 1873, № I, "Желание", 28.

11. там же, № 27, 762-64. См. ещё: Достоевский, цит. произв., т. XXI. 153-59.

12. Письма (т. I-XIII) в "И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах", 1960, АНСССР, 1960-68, т. IX, 227, 236-37.

13. Мешерский, цит. произв., 123-30.

14. Тургенев, Письма, цит. произв., т. IX, 237.

15. там же, 236-7.

16. Н. А. Островская. Из воспоминаний об И. С. Тургеневе. В "И. С. Тургенев в воспоминаниях современников в двух томах", т. II, 85.

17. The "new novel" referred to is Nov' serialised in Vestnik Yevropy in January and February 1877.

18. Достоевский, цит. произв., т. XXI, 248-51.

19. Тургенев, Письма, указ. соч., т. XI, 22.

20. там же, т. XII/I, 97.

21. Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860-1881 гг., Литературное наследство, Наука, М., 1971, т. 83, 300. См. ещё В. В. Виноградов. Ф. М. Достоевский как редактор "Гражданина" и как автор анонимных фельетонов в нём. Проблема авторства и теория стилей, М., 1961, 556-72., и "Из анонимного фельетонного наследия Достоевского" в "Исследования по поэтике и стилистике", Л., 1972, 185-211.

22. Литературное наследство 83, указ. соч., 302-9. См. ещё В. А. Туниманов. Об анонимном фельетонном наследии Ф. М. Достоевского в годы редактирования "Гражданина", Русская литература, 1981, № 2, 169-74.

23. Достоевский, Письма,указ. соч., т. III, 70, 77.т. IV, 298.

24. там же, т. III, 60, 66, 70, 74-77.

25. Гражданин, 1873, № I, "Старые люди", 15-7. См. ещё Достоевский, указ. соч., т. XXI, 8-12.

26. Тургенев, Сочинения, указ. соч., т. XIV, 106.

27. Гражданин, 1873, № 4, "Нечаевский процесс", 105-8, № 5, "О русских эмигрантах", 155-58, № 9, "К характеристике Белинского. Справка с объяснением", 272-5, № II и 13, "К вопросу о славянофилах", 347-52, и 415-20 и т. д.

28. там же, № 10, "Полписьма одного лица" 288. См. ещё Литературное наследство 83, указ. соч., "Записная тетрадь", 1872-1875, 328. См. ещё: Достоевский, указ. соч., т. XXI, 65.

29. Гражданин, 1873, № 13, "По поводу выставки", 423. См. ещё: Достоевский, указ. соч., т. XXI, 68-9.

30. Достоевский, Письма, указ. соч., т. II, 190.

31. там же, II, 291, 296-7. См. ещё Достоевский в работе над романом "Подросток". Творческие рукописи. Литературное наследство 77, Наука, М., 1965, 64.

32. Складчина. Литературный сборник, составленный из трудов русских литераторов в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии, СПб., 1874, 65-79.

33. Тургенев, Письма, указ. соч., т. X, 191.

34. Гражданин, 1874, № I,22-23.

35. Нечто о терпенье и терпеливости (Из современного обозрения), Гражданин, 1874, № 13/14, 383-86.

36. A French translation of *Zhivyye moschi* was made by Emile Durand and published in the *Temps*, No 4741, 1874, April 8. Turgenev received enthusiastic letters from various admirers praising his story, including the historian-philosopher Hippolyte Taine Тургенев, Письма, op.cit., vol.X, p. 223) and the novelist George Sand, who wrote: "Tous nous devons aller à l'école chez vous" Письма, op.cit., vol. X, p. 225). See also:Patrick Waddington, *Turgenev and George Sand. An Improbable Entente*, Macmillan and Victoria University Press, 1981, 87, 129).

37. "Литературные и журнальные заметки. Новые рассказы г. Тургенева - Складчина" Отечественные записки, 1874, № 4, 408-9. "Три последние произведения г. Тургенева" Русский вестник, 1874, № 5, 386.

38. Достоевский, Письма, указ. соч., т. III, 69, т. IV, 298.

39. там же, т. III, 57, 58, 64.

40. там же, т. I, 377-78.

41. там же, т. II, 491.

42. А. Г. Достоевская, указ. соч., 169.

43. Достоевский, Письма, указ. соч., т. II, 220.

44. Достоевский, указ. соч., т. XI, 112-13, 179, 188, т. XII, 342.

45. Тургенев, Письма, указ. соч., т. IV, 301. The letter is addressed to Dostoyevsky.

46. Никольский, указ. соч., 39.

47. Достоевский, указ. соч., т. X, 349.

48. там же, т. XXI, 470.

49. Достоевский, Письма, указ. соч., II, 365.

50. Гражданин, 1873, № 18, "Дневник писателя. Ряженый", 533-38. См. ещё Достоевский, т. XXI, 88-89.

51. Литературное наследство 83, указ. соч., 395.

52. там же, 463.

53. там же, 431.

54. Тургенев, Письма, указ. соч., т. XII/I/, 199.

55. Гражданин, 1873, № 25, "По поводу новой драмы" 705-6. См. ещё Достоевский, т. XXI, 96-105.

56. там же, № 2, "Среда", 32-36. См. ещё Достоевский, т. XXI, 13-23.

57. Гражданин, 1873, № 32, "Из текучей жизни", 888-890.

58. Гражданин, 1873, № 21, "Нечто о детях. Размышления по поводу детской литературы" 611-15.

59. Гражданин, 1873, № 46, "Из современных нравов: Светская дама и знаменитый учёный", 1240-41.

60. Достоевский, указ. соч., т. XXII, 44. См. ещё Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. Литературное наследство, 86, Наука, М., 1973, 82-3.

61. Тургенев, Письма, указ. соч., т. IV, 385.

62. Гражданин, 1873. № 21, "Заметки о текущей литературе" 620-23.

63. Гражданин, 1873, № 50, "Критика и библиография", 1345-47.

64. Гражданин, 1873, № 2, 35. См. ещё Достоевский, т. XXI, 19-20.

65. Достоевский, Письма, т. II, 333.

66. Гражданин, 1873, № 35, "Дневник писателя. Нечто о враньё", 955-8.

67. Тургенев, Сочинения, т. IX. указ. соч., 234.

68. там же, IX, 232-33.

69. Гражданин, 1873, № 21, "Дневник писателя. Мечты и грезы". 606-8. См. ещё Достоевский, т. XXI, 92.

70. А. С. Долинин. Последние романы Достоевского. М.-Л., 1963, 182.

71. "Самая фамилия, Кармазинов, от "кармазинный" (cramoisi) - багровый, намекает на сочувствие этого "нувеллиста" красным". (Никольский, указ. соч., 64).

72. Достоевский, указ. соч., т. XII, 327.

73. М. Д. Эльзон. Две заметки к роману "Бесы". В "Достоевский. Материалы и исследования". т. IV, Наука, Л., 1980, 188-9. To discuss this question fully would require a separate article, so the problem is merely noted here. Cm. ещё: А. В. Архипова. Достоевский и Карамзин. В "Достоевский. Материалы и исследования". т. V.Наука, Л., 1953, 101-112.

74. Kartuzov in Dostoyevsky, op. cit., vol. XI, pp. 31-57. The drafts to Kartuzov have never been published previously in any edition of Dostoyevsky's collected works, though some of the material appeared in:
Е. Н. Коншина. Записные тетради Ф.М. Достоевского. Академия, М.-Л., 1935.

75. Достоевский, указ. соч., т. XI, 36.

76. Достоевский, Письма, указ. соч., т. II, 300.

77. See Irene Zohrab 'The Slavophiles' by M. P. Pogodin "An Introduction and Translation", New Zealand Slavonic Journal, 1982, 29-88.

78. Ю. М. Лотман. Пути развития русской прозы 1800-1810-х годов. Труды по русской и славянской филологии, IV, Учёные записки Тартуского гос. Университета, 1961, вып. 104.

79. Гражданин, 1873, № I, "Критика и библиография" 21-23. См. ещё В. Виноградов. Проблема авторства. Указ. соч., 510.

80. Достоевский, указ. соч., т.XI, 65.

81. там же, 66.

82. там же, 71-3.

83. там же, 288-89.

84. Литературное наследство 83, указ. соч., 370.

85. Достоевский, Письма, указ. соч., II, 24-36 и 381-88. Ещё Тургенев, Письма, указ. соч., VII, 17-18.

86. Литературное наследство 86, указ. соч., 411.

87. Литературное наследство 83, указ. соч., 420.

88. An attempt to study Turgenev and Dostoyevsky in terms of their common interests and links has been initiated by А. И. Б а т ю г о в статье "Достоевский и Тургенев в 1860-1870-ые годы. (Только ли "История вражды?) Русская литература, 1979, № I, 41-64.

89. In 1884 shortly after Turgenev's death Orest Miller, a friend of Dostoyevsky's and the author of one of the first articles on the two writers's relationship, publicly appealed to Mme P. Viardot to pass on Dostoyevsky's letters to his widow, for Turgenev had said that he had kept the letters. См. "Несколько слов о взаимных отношениях Достоевского и Тургенева" Неделя, 1884, № 8, republished in Miller, op. cit, 354 and 357. See also Зильберштейн, указ. соч., и его "Письма Достоевского к Тургеневу" в "Долинин. Статьи и материалы" указ. соч., 311-31.

90. Т у р г е н е в, Письма, указ. соч., т. XII/I, 129.

91. Достоевский в воспоминаниях современников, II, М., 333-400.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 181–198. 1986 Debrecen

Повесть „Фауст" — опыт анализа

Е. ЛОГИНОВСКАЯ

Писатель, проявивший столь глубокий интерес к действительности своей эпохи, прославившийся живым откликом на все новые веяния времени, Тургенев - как и другие гиганты русской литературы - неизменно ставил в своих произведениях и "роковые вопросы жизни", пытался решить "вечные загадки бытия". Одним из измерений его поэтики, которое приходит на помощь писателю всякий раз, когда он поднимает эти вопросы, является фантастическое. Ложась в основу ряда рассказов и повестей, построенных на элементах сверхъестественного, фантастическое достигает высшей степени художественности в произведениях, сочетающих это измерение с другой доминантой поэтики Тургенева - социально-психологическим реализмом. Произведением, в котором это сочетание дает наиболее богатые плоды, представляется нам небольшая повесть (или, как определяет подзаголовок "рассказ в письмах), носящая название шедевра Гете.

Написанная в период создания ряда реалистических рассказов и вынашивания романа "Дворянское гнездо", повесть "Фауст" несет их многочисленные отклики. Печальная, даже трагическая история любви, вспыхнувшей - как у Данте - в результате совместного чтения героями шедевра Гете и внезапно оборвавшейся смертью героини, составляет синтагматическую ось произведения, вдоль которой располагаются - раскрытые в самой художественной ткани, композиции и образах - ее основные темы: чувство и долг, судьба и предопределение, жизнь и смерть. Несмотря на преувеличения, стоящие на грани правдоподобия: воспитание матери оберегает героиню от малейшего веяния жизни (вплоть до запрета читать литературу - "романы и стихи"), образ Веры дан, в основном, в рамках реализма. Реальную психологическую мотивировку получает и ее история: трагедия оказывается результатом столкновения принципов воспитания и закрытого, "застойного" характера "дворянского гнезда" с богатыми возможностями натуры

героини - в конкретных условиях: чувство рождается, когда Вера уже не смеет на него ответить;герой робок и нерешителен... Перед нами типичная коллизия ранних романов и крупных повестей Тургенева, и не странно, что поверхностный - или предвзятый - читатель в этом, и только в этом ключе воспринимает произведение[1].

Синтагматическая ось, отмечающая уровень эпического действия, пересекается, однако, в повести с парадигматической, определяющей уровень повествования, сознания героя. Строясь на раскрытии внутренних переживаний героя, этот уровень использует - наряду с реалистическим описанием - романтическую живопись природы, метафору и символ.

Уже становлению синтагматической оси сопутствует ряд мотивов, берущих свое начало в реалистических образах, но по мере развития действия приобретающих символическое значение. Таков образ "старого гнезда" - дедовского поместья, в которое, после длительного отсутствия, возвращается герой. Основной элемент его атмосферы - замкнутость - создается описанием дома и интерьера и подчеркивается приобретающим символическое звучание образом "гнезда"("Вот я опять в своем старом гнезде") и сопутствующими ему мотивами ("мелкий дождь сеет с утра, выйти невозможно"; "...затхлый, немного кислый и вялый запах").Ощущение замкнутости, удаленности от мира и жизни усугубляется другим, сквозным мотивом - старины ("домишко...уже давно ветхий...чуть держится...покривился, врос в землю"; Васильевна, ключница, "совсем высохла и сгорбилась", лицо старика Терентия "съежилось в кулачок"). Но в эту атмосферу замкнутости и старины, определяющую звучание главы, контрапунктом врывается мелодия вечно молодой природы, строящаяся на мотивах открытости, раскинутости, новизны. Это подчеркивается прежде всего контрастным по отношению к "гнезду" символическим образом сада ("Зато сад удивительно похорошел...кусты разрослись...все...вытянулось и раскинулось"); те же элементы определяют и описание людей из народа ("И не один сад вырос: мне на глаза беспрестанно попадаются плотные, дюжие ребята, в которых я никак не могу признать прежних мальчишек"). Так, наряду с миром вечно обновляющейся природы, который как бы охватывает, вписывает в себя все остальное, рисуется - внутри него и по контрасту с ним - мир дворянской усадьбы, "дворянского гнезда", в котором все приходит в упадок, стареет, хиреет. Красноречивая деталь в раскрытии этого, социального, аспекта - замечание о собаках,

которые "все перевелись": речь идет, конечно, о породистых охотничьих собаках вроде упомянутой здесь Нефки, и не случайно по контрасту к ним названа дворняжка Шавка, которая одна цела, "и так же лает сипло, и одно ухо так же прорвано, и репейники в хвосте, как и быть следует"[2].

Прием контрапункта используется и в описании интерьера: старые пузатые комоды с медными бляхами, белые овальные кресла, шторы с картинками из д'Арленкуровского "Пустынника" и - портрет "Манон", который лишь немного потемнел за эти девять лет, "но глаза глядят так же задумчиво, лукаво и нежно, губы так же легкомысленно и грустно смеются, и полуощипанная роза так же тихо валится из тонких пальцев".

Наконец, воспоминаниям прошлого противопоставлены, пусть и неясные, мечты героя о "чем-то" еще не пережитом ("А все-таки мне кажется, что, несмотря на весь мой жизненный опыт, есть еще что-то такое на свете, друг Горацио, чего я не испытал, и это что-то - чуть ли не самое важное"). Этот важнейший момент вводится через тему искусства и конкретизирующий ее мотив "Фауста".

Принцип изложения здесь строго синтагматический, основной прием-метонимия.Переход от настоящего к прошлому, уходящему дается медленно, постепенно, с нагнетанием; обратный переход обычно более резок ("зато сад...", "и не один сад вырос..."). Но самый крутой переход такого рода возникает в конце главы, когда от глухой старины - "заплесневелые книги" бабушек и даже прабабушек, "ветхая-ветхая грамматика 1741 года" - повествователь переходит к "Фаусту", которого привез 9 лет тому назад из-за границы и - скачок еще более резкий - к своим впечатлениям от чтения первых сцен гетевского произведения с их кульминацией - появлением Духа земли и его словами - "На жизненных волнах, в вихре творения", возбуждающих в герое "давно неизведанный трепет и холод восторга". С этого момента описание переживаний героя идет по круто возносящейся вверх линии: "Моя молодость пришла и стала передо мною, как призрак"; "огнем, отравой побежала она по жилам, сердце расширилось и не хотело сжаться, что-то рвануло по его струнам, и закипели желания ...." Все это выдвигает на первый план один из основных мотивов повести - мотив жизни - с такими его элементами, как молодость, мечты и желания, открытость к чувствам и впечатлениям.

Мотив жизни, оформленный лексически в синтагме "ключи жизни" -

является, конечно, и центральным мотивом трагедии Гете. С первых же сцен он всплывает - в своем поливалентном звучании - не только в упомянутом монологе Духа Земли, но и в монологах Духов и самого фауста. Описанные выше душевные состояния героя тургеневской повести явно - почти до цитатных совпадений - перекликаются с настроениями фауста в первых главах гетевского произведения; стремящийся найти "ключ успокоения" (как и герой тургеневской повести, забирающийся в глушь, где на него находит "душевная тишь" и "дремотное бремя"), Фауст в то же время мучим воспоминаниями о бурно бьющем "ключе жизни" (в оригинале - Lebens Bächen): "Когда опять в старинной келье/ Заблещет лампа, друг ночей, /Возникнет тихое веселье/ В душе смирившейся моей. /И снова мысли зареятся, /Надежда снова расцветет,/ - И вновь туда мечты стремятся, /Где жизни ключ струею бьет" (перевод Н.А. Холодковского).

Так еще до м о т и в а "Ф а у с т а" - книги, произведения Гете, в повести возникает м о т и в Ф а у с т а - его настроений, его исканий и как мы убедимся далее - его жизненного опыта.

Приходящий на смену элементу замкнутости мотив открытости, готовности героя к новым жизненным испытаниям обещает богатый и драматически напряженный сюжет. Устанавливая строгие синтагматические связи, определяющие жанровые черты повести, автор подготавливает сюжетную коллизию: душевная предрасположенность героя к новым жизненным опытам связывает первую главу со следующей, показывающей возобновление Павлом Александровичем Б. знакомства с его юношеской любовью, Верой Николаевной Ельцовой. Но тут же намечаются и основные лейтмотивы повести, которые, пройдя через все повествование и воплотившись в ряде символов, составят его парадигматическую ось. Это мотивы природы, предков и искусства, дающие игру антиномий: старина - новизна, цветение - увядание, жизнь (с ее кульминацией, любовью) - смерть.

Таким образом, основной контраст этой главы: б е з ж и з н е н н о с т ь (замкнутость, увядание) - ж и з н ь (расцвет природы и внутреннего мира героя) конкретизируется в дополнительном: п р о ш л о е - б у д у щ е е, который изображается опять-таки через контраст в о с п о м и н а н и я - м е ч т ы и обрамляет собой третий - и основной - элемент повествования - н а с т о я щ е е, то есть описываемый автором мир, мир поэзии и правды, изображаемый с помощью типичных тургеневских приемов иронии и лиризма, с постоян-

ным соотнесением внешнего - природного и социального, с внутренним - душевным и духовным.

Вторая глава вводит образ героини. Сразу же, при первом ее описании, декларирован элемент необычности, исключительности: "Вера Николаевна не походила на обыкновенных русских барышень: на ней лежал какой-то особый отпечаток". Однако пока это именно и только декларация, которая может быть воспринята как субъективное впечатление повествователя, тем более что описание ее портрета и очерк внутреннего мира не вносит никаких элементов, подтверждающих это впечатление. Напротив, если вспомнить только тургенев - ских героинь, изображенных до Веры Николаевы (не говоря уже о пушкинских, с которых она как бы "списана"), то на их фоне не удивит ни искренность ее выражения, ни простота поведения, ни даже "удивительное спокойствие всех ее движений и речей", выдающее "ясность невинной души". Исключительна скорее биография Веры - ее "замечательный" отец и "необыкновенная" мать, ее бабка - простая крестьянка из Альбано, и дед - русский помещик Ладанов - странный человек, которого считали колдуном "за его занятия химией, анатомией и каббалистикой" и за то, что он "хотел продлить жизнь человеческую и воображал, что можно вступать в сношения с духами, вызывать умерших".

Весь этот фон не только - и не столько - подготавливает образ теперешней Веры, - героини назревающих событий - сколько раскрывает образ ее матери, г-жи Ельцовой, подлинной героини этой главы.

Исключительность г-жи Ельцовой уже не просто декларируется, она подтверждается ее необычайной биографией (увоз ее мужем и его преждевременная смерть устанавливает параллель с судьбой бабки, увезенной Ладановым и убитой женихом; впоследствие эти параллели дополнятся новыми) и всем обликом - от внешнего вида ("большие, строгие, как бы потухшие глаза", черные платья) до подробно охарактеризованного внутреннего мира ("женщина очень странная, с характером, настойчивая и сосредоточенная"; "удивительное существо... честное, гордое, не без фантазии и суеверия своего рода"). Мотив замкнутости (безжизненности) на перый взгляд странным, но глубоко закономерным образом выплывает здесь на первый план: "Она как будто заперлась на замок и ключ бросила в воду". Здесь же - но с отрицательным знаком - появляется и второй член антитезы - жизнь:"Я боюсь жизни," -заявляет г-жа Ельцова. И комментарий повествователя

раскрывает смысл ее слов: "И точно, она ее боялась, боялась тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу. Горе тому, над кем они разыграются!"

Боязнь темного, иррационального в жизни заставляет героиню избегать всего, связанного со стихией, с чувством: она "до того привыкла не давать воли чувствам, что даже стыдилась выказывать страстную любовь свою к дочери". Отсюда и ее возражение против чтения поэтических произведений, по мнению героя, "и полезного, и приятного": "Я думаю, надо заранее выбрать в жизни: и л и полезное, и л и приятное, и так уж решиться раз навсегда. И я когда-то хотела соединить то и другое...Это невозможно и ведет к гибели или пошлости". И ниже - как подтверждение и разъяснение: "Надламывать себя не для чего... надо всего себя переломить или уж не трогать...."

Так в произведении возникает важнейшая для него антиномия чувства и долга. Человек, воспринимающий жизнь как долг и отречение, г-жа Ельцова стремится привить те же принципы и своей дочери, которую воспитывает "по системе" и выдает замуж за человека без индивидуальности и темперамента.

Следующая, третья глава-письмо показывает результат такого воспитания. В двадцативосьмилетней Вере, которую герой встречает после многолетней разлуки, его поражает отсутствие всяких перемен: "...точно она все эти годы пролежала где-то в снегу" - как эхо, звучит здесь мотив замкнутости, безжизненности. После смерти матери Вера ничего не изменила в своем образе жизни, не прочла ни одного "выдуманного" сочинения, ни одного романа или стихотворения, и- по ее собственным словам - "и внутренне осталась та же". Как вариант мотива замкнутости, в описании Веры выделены черты инфантильности, подчеркивающие тот факт, что она не росла, не развивалась - не жила: платье, поясок, даже шляпа у нее - как у маленькой дочери, и единственным контрастом ко всему этому - как бы обещающим что-то в будущем, оказываются глаза, "которые и раньше не были детскими". Здесь уже раскрывается подлинная необыкновенность Веры - доведенная до крайности, до невероятности удаленность от жизни с ее волнениями и тревогами, и прежде всего - от жизни сердца. Ситуация исключительная, почти неправдоподобная[3]. Но игра мотивов и прежде всего - мотив замкнутости, связанный в первой главе с темой обреченности "дворянского гнезда" - позволяет уловить лежащий в основе

этой исключительности элемент типичности: такое же уводящее от жизни воспитание дворянских барышень характерно в русской литературе не только для героинь Пушкина или Гончарова, но еще и Толстого и даже Чехова. Однако, неся в себе зерно типичности, ситуация все же предстает слишком необычной, доведенной почти до абсурда, напоминающей исключительные ситуации романтизма. И не случайно именно здесь начинается превращение этого по началу обычного, выдержанного в типичной для Тургенева повествовательной манере рассказа в своеобразную поэму в прозе, что достигается активизацией парадигматического уровня и выдвижением на первый план метафоры, с тенденцией к превращению в символ.

Мотив старины перерастает в третьей главе в мотив предков, развиваемый рядом парадигм. Связанная с исключительностью происхождения и судьбы Веры соотнесенность судеб героев дает ряд параллелей: воспитание г-жи Ельцовой отцом - воспитание Веры матерью; гибель матери г-жи Ельцовой - гибель отца Веры; эти параллели дополняются параллелизмом внешнего облика и - момент чрезвычайно важный - подчеркиванием связи самой Веры с матерью, которая раскрывается с помощью вводимой здесь реалистической детали, постепенно обретающей характер символа. Речь идет о портрете г-жи Ельцовой. Висящий в гостиной, портрет "этой странной женщины, удивительно схожий", упоминается героем-повествователем постоянно : он бросается ему в глаза, как только он входит в дом ("казалось, она строго и внимательно смотрела на меня"), постоянно привлекает к себе его внимание ("взглядывал то и дело на сумрачный портрет Ельцовой") и наконец, приобретает значение ключевого символа: "Вера Николаевна сидела прямо под ним: это ее любимое место".

Так три первых главы-письма дают экспозицию произведения, намечая линии трех основных героев: П.Б., Веры и ее матери. Как в увертюре полифонического музыкального произведения, здесь не только заданы важнейшие темы и мотивы, но и предсказаны основные параметры будущей драмы. Это ощущается и в таком сюжетном ходе, как высказанное героем намерение прочесть Вере Николаевне какое-нибудь литературное произведение, с робким вопросом Веры: "Это...это не будет Жорж Санд?" и в приготовлении к чтению - посещении "китайского домика", в описании которого важна каждая деталь - от слов Веры: "Вот такого домика у нас в Осиновке не было", реплики героя: "Здесь в самом деле чудесно" и простодушного ответа героини: "Да, здесь

мух нет" - до появления символического образа паука, олицетворяющего все страшное, уродливое в природе и жизни. Введенная здесь добавочная параллель: Наташа - г-жа Ельцова - дает мотиву предков новое измерение. Причем, если образ дочери Веры - "удивительно похожей" на свою бабку - дает эту связь в рамках реального, то символический образ портрета вносит в повесть новый, второй план, связанный с "фанатизмом и суевериями", составляющими своего рода подтекст богатого и трагического жизненного опыта умершей женщины. Этот второй план будет проходить в повести постоянно, придавая ей колорит таинственности, фантастичности и неизмеримо углубляя смысл реально происходящих и реалистически мотивированных событий.

Глава IV дает завязку, сразу же раскрывающую весь драматизм назревающих событий. По синтагматической оси это - чтение "Фауста", потрясающее впечатление, произведенное книгой на Веру (с необходимым аккордом контрапункта: восторженным, но практически-благополучным немцем Шиммелем и добрым, но прозаическим и безнадежно пошлым мужем) и его последствия: бледность Веры, столь редкие у нее слезы, ее необычайная нежность к дочери, робкие упоминания об "этой книге", оборванная реплика: "Может быть, оттого матушка и запрещала мне читать подобные книги, что она знала...". Завершается эта линия портретом Веры - на данном этапе ее судьбы: "бледная, почти до прозрачности...усталая, внутренне расстроенная, и все-таки ясная, как небо!"

Но богатая уже этим, повествовательным, материалом, глава необычайно обогащается присутствием второго плана, который дается активизацией ряда парадигм, намеченных в экспозиции и восходящих к центральному в повести мотиву жизни.

Один из центральных символических образов этой главы - гроза - дается как кульминационный момент развития мотива природы. Отсюда повышенная символическая насыщенность каждой детали - от описания изумительного, "легко и высоко" стоящего в небе "большого розового облака" с дрожащей на самом его краю звездочкой и контрастным образом огромной темносиней тучи, подобной огнедышащей горе, со зловещим багрянцем, который "в одном месте, на самой середине, пробивал насквозь ее тяжелую громаду, как бы вырываясь из раскаленного жерла" (образ, напоминающий нечто подземное, адское); через шум листьев, внезапно поколебленных налетевшим порывом ветра и заставивших Веру вздрогнуть, и "слабо, далеко сверкнувшую молнию, таинственно отразившуюся на лице Веры" (с по-чеховски раскрывающим подтекст замечанием)

Приимкова: "Все по милости "Фауста") - к разразившейся грозе с ее кульминацией - картиной церкви, которая, в свете молний, "то вдруг являлась черною на белом фоне, то белою на черном, то опять поглощалась мраком". Это лихорадочное, бредовое мелькание красок, обогащая образ грозы неисчерпаемым богатством оттенков (белое - черное, свет - мрак, добро - зло, жизнь - смерть) далает его символои не только душевной бури, но и ужасного в природе, раскрывающим таинственные, связанные со стихией бездны человеческого сознания. И - как характерное для Тургенева завершение - в конце этого описания звучит мотив тщеты всего земного и вечности природы: после грозы звезды (которые в начале главы "серьезно глядели" на героя) вновь спокойно сияют на небе, и какая-то не известная птица поет на разные голоса". И - снова субъективный момент: герою кажется, что "ее звонкий одинокий голос странно звучит среди глубокой тишины".

Но мотив природы, связывающий мир реальности с миром таинственного, не исчерпывает содержания главы. Здесь снова возникает и мотив предков, и - в новой, мажорной и мужественной тональности - всплывает символический образ портрета. "Что, взяла?"- с "насмешливым чувством тайного торжества" думает герой. "Ведь вот же прочел твоей дочери запрещенную книгу". И в конце: "Старуха Ельцова пригвождена к стене и должна молчать". Однако, если эти слова героя как бы снимают с портрета ореол таинственности, декларативно перенося действие в чисто реальный план, то другое его замечание снова активизирует символическую функцию этого образа, и фраза: "Вдруг мне почудилось...что старуха с укоризной обратила их (глаза - Е.Л.) на меня" - напоминает другую старуху, отомстившую из гроба и унесшую с собой в могилу молодую жизнь. Как и в пушкинской "Пиковой даме", впечатление от этой сцены не ослабляется "реалистической "мотивировкой ("ты, вероятно, заметил, что глаза en face всегда кажутся устремленными прямо на зрителя"), и явная, намеренно подчеркнутая автором параллель выявляет характер таинственности, фантастичности происходящего. Не случайно, отвернувшись от портрета, герой тут же видит идущую по саду Веру, и через несколько строк звучит - как предчувствие, ощущение рока - ее реплика: "...кто раз ступит на эту дорогу, тот уже назад не вернется".

Главы V-VIII дают развитие действия, причем две первые почти исключительно посвящены Вере, а две следующие - П.Б. Их линии идут

как бы навстречу друг другу: "просвещающее" воздействие героя на Веру в свою очередь оказывает, как он сам признается, обратное влияние на него самого: "...я стал лучше, яснее..."

Совместное чтение и разговоры героев раскрывают "нетронутые" богатства вериной натуры. Это, прежде всего, доброта и исключительное врожденное чувство правды ("она привыкла к правде, она дышит ею"), позволяющее ей безошибочно угадывать все истинное в жизни и в искусстве - черта, воспитанная в ней г-жой Ельцовой ("Нельзя за это не помянуть добром ее матери"). Определяющая ее характер, все ее поведение, эта черта, несомненно, роднит Веру с тургеневскими героинями - созданными до нее и в еще большей мере - имеющими быть созданными впоследствие. То же можно сказать и о едва намеченном, проходящем как отдаленная, но очень ясно звучащая мелодия, эпизоде, раскрывающем верины мечты и неясные стремления: не находя "ничего интересного" в мыслях "о самой себе, о своем счастье", она отремится к бурной, насыщенной жизни: "Она либо воображает себя в степях Африки с каким-нибудь путешественником, либо отыскивает следы Франклина в Ледовитом океане: живо представляет себе все лишения, которым она должна подвергаться, все трудности, с которыми приходится бороться..." Эта склонность к самоотверженности, вплоть до аскезы (также типичная для "тургеневской женщины"), пройдя через ряд последующих романов Тургенева, блестяще раскроется в стихотворении в прозе "Порог". Но если героиня этого стихотворения, появляющаяся на ином этапе развития русского женского характера, находит в самопожертвовании ради счастья людей смысл и значение своей жизни, Вера Николаевна, ограниченная рамками своей среды и эпохи, может лишь мечтать о подобном приложении сил своей богатой натуры. Зато наряду с этими идущими от матери чертами в ней начинают пробуждаться и иные грани характера, почти задушенные материнским воспитанием. Это впечатлительность и чуткость к красоте, сказывающаяся в расцветающей улыбке, проникновенном пении, увлечении искусством. Как бы намеренно отделяя Веру от других героинь - в частности, от складывающейся в его воображении Лизы - Тургенев отмечает не только богатство, но и сложность ее натуры, столь далекой от холодности и однообразия, отмеченных героем при первом знакомстве с Верой-девушкой. И если в яркой и полной характеристике Веры, данной героем-повествователем в начале рассматриваемого сегмента, подчеркнуто гармоническое примирение двух начал: "Проницательность мгновен-

ная раядом с неопытностью ребенка, ясный здравый смысл и врожденное чувство красоты, постоянное стремление к правде, к высокому, и понимание всего порочного, даже смешного - и надо всем этим, как белые крылья ангела, тихая женская прелесть..." - то в конце его возникает новый ракурс, связанный уже с явлениями и чертами иного мира - загадочного и иррационального в природе и жизни,- который выдвигается теперь на первый план повествования: "Странно! Сама она такая чистая и светлая, а боится всего мрачного и верит в него...."

Мотив природы проходит через главы, посвященные раскрытию богатой сложной, но "ясной, как небо" натуры Веры легким аккомпанементом, тактично сопровождающим и отмечающим изгибы сюжета (ср. "славную, веселую погоду", блеск и шум на воде и в деревьях и "легкий дождь, налетевший мгновенно и так же быстро прошедший" - - в сцене прогулки на лодке, как бы иллюстрирующей слова героя об их отношениях:"Нового ничего не произошло, да, кажется, и произойти не может"). Так же, мимоходом, звучит здесь и мотив "Фауста" - в разговорах героев о Гретхен и Мефистофеле ("о Гретхен она сама ничего не говорит; Мефистофель пугает ее - не как черт, а как что-то такое, что в каждом человеке может быть") Зато центральное место занимает здесь мотив предков, многогранно раскрывающийся с помощью усложняющейся системы символических образов. Это прежде всего повторение лейтмотива предыдущих глав - замечание героя о том, что когда Вера бывает дома, она "всегда сидит под портретом г-жи Ельцовой, как птенчик под крылом матери", и разговор об этом, в котором Вера уверяет, что она "никогда не желала бы выйти из-под ее крыла" и оставляет без ответа вопрос героя: "Не желали бы выйти на волю?". Но не менее важна и другая ипостась этого мотива - появление портрета бабки Веры, крестьянки из Альбано, который не только составляет контраст к образу матери и параллель к описанному в первой главе портрету Манон - еще одно свидетельство сквозной парадигматической соотнесенности символических образов повести, - но чем-то напоминает в общем непохожую на нее Веру, у которой "несмотря на совершенное несходство очертаний,мелькает иногда что-то похожее на эту улыбку, на этот взгляд...." Так в русской девушке Вере - наряду с глубиной отношения к жизни и серьезностью жизненных запросов - обнаруживается подлинная глубокая женственность, нежность и вместе с тем уязвимость. Эта не исключающая еще гармонии

сложность оттеняется обновлением параллели Вера - дед-колдун и выводом повествователя, обнаруживающего в гармоничной Вере скрытое противоречие.

Второй план повествования - таинственный и загадочный, стоящий на грани фантастического - всплывает здесь на поверхность, подготавливая почти полное перемещение основных уровней в следующей, VII главе, посвященной тяжелому, мучительному чувству героя, которое "налетает," "как вихрь, как удар", опуская - как ему кажется - черную завесу на его будущее, наполняя его чувством страха и беспокойства. Снова активизируя парадигматические связи, столь богатые в повести, автор как бы возвращает нас к первой главе - к мечтам героя о "чем-то", еще не испытанном, к его ощущениям, напоминающим "огонь, отраву", и рисует это "что-то" как роковое чувство ("роковое слово"), которое не может принести ничего, кроме "тайных терзаний и окончательной растраты жизненных сил".

Используя в восьмой главе-письме, где герой-корреспондент отрицает серьезность и "необыкновенность" описанных выше событий, прием ретардации, автор, вместе с тем, делает ее непропорционально короткой, словно он не в силах остановить стремительно развивающиеся события. Как это и естественно для произведения, полного драматизма, за бурно налетающей кульминацией сразу же следует развязка, так что оба эти момента - объяснение героев и - болезнь и смерть героини - умещаются в одной - девятой - главе. Вместе с тем эта глава вмещает небывалое до сих пор переплетение, взаимопроникновение доведенных до своей кульминации лейтмотивов произведения и раскрывает - в том же плане поэзии пластической образности - намеченные ранее символы. Так, восходящее к лейтмотиву природы изображение любви, как грозы, вихря, уточняется поэтическим сравнением: "То, что было между нами, промелькнуло мгновенно, как молния, и как молния, принесло смерть и гибель". Мотив темных, загадочных сил природы, определяющих человеческие страсти, звучит здесь в новом регистре: "Какая-то невидимая сила бросила меня к ней, ее - ко мне...." и ведет к реализации одного из основных символов повести - портрета матери Веры, которая является в виде привидения - или просто видения заболевающей женщины - и влечет ее к гибели. Параллельно в том же направлении развивается здесь и символический образ китайского домика" - "нашего домика", как говорит теперь Вера, и центральный для него символ паука реализу-

ется в охватывающем героев ужасе: "Я оглянулся. Страшна мне показалась глухая сырая комната, в которой я стоял, с ее низким сводом и темными стенами...." Уголок, в котором читался "Фауст", в котором происходило объяснение, вырастает - в представлении героя-повествователя - в символ самой жизни, которая представляется уму теперь не светлой и "чудесной", а мрачной и страшной. И не случайно здесь снова звучит мотив замкнутости, закрытости - в подчеркивании "глухой" комнаты, "темных" стен и "низкого свода". К первой главе возвращает и "тоскливое чувство" героя, прокрадывающееся сквозь "безумную радость". Наконец, символическое значение приобретает в этом контексте и такая художественная деталь как "стон" (ср. почти случайно промелькнувшее в VII главе "письмо-стон"), который таинственно доносится до героя - в тот момент, когда заболевает Вера, и на который он отвечает криком, "как Мазепа Кочубею". Как и всюду в произведении, реальная мотивация ("Сова ли это закричала в роще, другое ли какое существо издало этот стон....") не снимает таинственного ужаса ситуации, раскрывающей субъективно осознанную виновность героя. ("Мне вдруг стало жутко, как преступнику. Да разве я не был преступником в это мгновение?"), так же как реальная мотивация обреченности охватившего героя чувства ("Вера замужем, у нее есть дочь, самому герою "уже под сорок") не снимает лежащей на нем печати рока.

Постоянное переплетение планов реального и фантастического способсвует неизмеримому углублению характеристики Веры. Ее отмеченная выше сила, самостоятельность в оценке произведений искусства и явлений жизни раскрывается теперь в готовности итти навстречу чувству, в способности к подлинной страсти - способности, которая таится в самой ее натуре. Этот последний момент подчеркнут парадигматической соотнесенностью - на протяжении всей повести - выражения глаз и улыбки Веры: замеченная героем где то далеко в самой глубине ее светлых глаз" нега и нежность (гл.II); выражение, отдаленно напоминающее "сладострастное, раскрытое, как расцветшая роза" лицо ее бабки-итальянки (гл.VI) и наконец - "улыбка самозабвения и неги", которой озаряется ее лицо при поцелуе (гл. IX).

Унаследованная от бабки-итальянки, эта страстность натуры проявляется однако, в поступках, напоминающих скорее русских героинь - от пушкинской Татьяны до тургеневской Натальи, в которых решимость итти навстречу чувству, смелость самостоятельного признания сочета-

ется с серьезностью отношения к этому чувству (ср. характерный вопрос Веры: "Что вы теперь намерены делать?"). Но та же глубина и сила характера сказывается и в движении, которое идет навстречу, наперерез этому порыву Веры. Это - ощущение запретности вспыхивающей любви, которое исходит не только из воспитанного в ней матерью страха перед жизнью, но и из того же глубокого, органического чувства правды, которое живет в Вере, подобно тому, как оно живет и в других русских героинях, из той бескомпромиссности, которая также связывает ее с пушкинской Татьяной и также восходит к русской матери и ее суровому принципу:"и л и полезное, и л и приятное...остальное - пошлость или гибель".

Зная, что ее дочь неспособна к пошлости, г-жа Ельцова пыталась уберечь ее от гибели, бросив в объятия пошлого мужа. Этот парадокс - который, может быть, и лежит в основе объективно-реального объяснения трагедии, - однако, ускользает от взора потрясенного всем происшедшим героя-повествователя. Он помнит лишь слова Ельцовой о дочери: "Ты как дед: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется" - которые звучат для него, как таинственно-роковое предзнаменование. В духе этого предзнаменования воспринимает он и доносящийся до него стон, и явление Вере матери, и слова ее мужа: "А должен сознаться, что с моей женой в этом роде случались необыкновенные вещи", - и делает звучащий почти мистически вывод: "Да, Ельцова ревниво сторожила свою дочь. Она сберегла ее до конца и, при первом неосторожном шаге, унесла с собою в могилу".

Подготовленные этой фантастикой, как ее глубокая - "реальная" - мотивировка звучат заключительные размышления героя о "непонятном вмешательстве мертвых в дела живых": "Кто знает, сколько каждый живущий на земле оставляет семян, которым суждено взойти только после его смерти? Кто скажет, какой таинственной цепью связана судьба человека с судьбой его детей, его потомства и как отражаются на них его стремления, как взыскиваются его ошибки? Мы все должны смириться и преклонить голову перед Неведомым".

Эти -и подобные - размышления героя-повествователя отсылают к эпиграфу повести, заимствованному из трагедии Гете: "Entbehren sollst dusollst entbehren" ("Отречься /от своих желаний/ должен ты, отречься") тем самым как бы укрепляя нити, связующие настроения героя с авторским видением и позволяющие прочесть тургеневскую повесть в духе этих настроений и выводов.

Звучащая - в своем непосредственном контексте - как насмешка над обывательской моралью, мысль о необходимости отречения раскрывается - в более широком контексте первой части - и как идея отказа от земного счастья во имя "веры в провидение" и "любви к ближнему". Однако в монологах Фауста - из первых глав I части - говорится и о подспудных силах, что таятся, подобно божеству, в его душе. Сложность настроений героя отражает здесь сложность и богатство мотива жизни, предстающего у Гете по крайней мере в двух ипостасях: пошлые радости плоти и полнота осуществления человеческой личности, откуда и две - контрастных - ипостаси "отречения": в духе филистерской морали или вынужденного отказа стареющего героя от "радостей жизни" и - в духе углубления в душевный мир и господства над своими внутренними - творческими - силами[4]. Герой Гете вызывает в себе эти силы, выходя навстречу жизни и, несмотря на ряд поражений и падений, побеждает как личность, что выражено в аллегорически-символическом финале гетевской мистерии. Как известно из его метатекстов, Тургенев не признает такой формы разрешения конфликта, которое он относит на счет "величавого равнодушия" и "классической души"[5] Гете. Попросту отрицая вторую часть - "Все эти символы, эти типы, эти обдуманные группировки, эти загадочные речи...жалкое и бедное разрешение трагедии".- он предпочитает ей неразрешимость "трансцедентных вопросов", поставленных, по его мнению, в первой части трагедии, которую он считает "великим произведением" и "самым резким выражением романтизма.[6]

Обращение к шедевру Гете - не только эпиграф, но и сквозной мотив "Фауста" - является, таким образом, еще одним - может быть, главным подтверждением высказанной выше мысли о том, что писатель прибегает в своей повести к поэтике романтизма - с целью более глубокого раскрытия "трансцедентных вопросов",которые, по его словам, прозвучали "могущественно и неотразимо" - и в душе Фауста. Извечная коллизия романтизма - любовь, которая пробуждает и губит героиню, характерная в особенности для поэм демонического цикла (в свою очередь, восходящих к первой части гетева Фауста") - решается здесь, однако, вином ракурсе, значительно более сложно и многогранно. Не отходя, как мы убедились, от реалимза 40-х годов, не рассматривая любовную коллизию вне других (национальных, социальных, исторических и т.п.) координат, писатель акцентирует - почти беспрецедентно для своего собственного творчества - и романтическую доминанту мотива,

завершая повесть мрачным аккордом в метафизическом, почти мистическом духе и говоря - устами героя - о роковой обреченности человеческих страстей, о тайной игре судьбы, "которую мы, слепые, величаем слепым случаем". Трудно не поддаться очарованию такой романтически-таинственной постановки всех этих вопросов, не принять за единственный - и конечный - вывод повести жестокую мысль о том, что жизнь - это тяжкий труд, долг и отречение, что пути ее неисповедимы и что она страшна и необъяснима, как страшно и необъяснимо все, что произошло на наших глазах, и не остановиться вместе с героем перед страшным вопросом: "Кто знает...кто скажет...кто не преклонит головы перед Неведомым?" Но достаточно обратиться назад, к самому произведению, достаточно проследить его синтагматическую ось - элементы сюжета и композиции, образ Веры и ее матери, атмосферу, нарисованную в первой главе и намеченные там же параллели с миром природы и народа, чтобы понять, что смысл тургеневской повести не сводится к выводу героя. Наличие "плана действительности" приводит к тому, что основные темы произведения раскрываются - через организацию материала, в самой художественной ткани и вырисовывающихся образах - в иных координатах и измерениях. Вера предстает - в свете всего свершившегося - не только трагической жертвой, но и распрямившимся, нашедшим себя человеком, жизнь оборачивается к ней не только ужасом, но и счастьем - счастьем поэзии, искусства, любви. И причиной ее гибели оказывается уже не жизнь в ее метафизическом толковании, а обстоятельства жизни, несчастные обстоятельства, так закономерно, так подробно мотивированные в ходе повествования.

Синтагматическая ось идет, таким образом, наперерез парадигматической. Однако это не приводит к противоречиям и диссонансам. Напротив, пересечение этих осей - взаимопроникновение уровня эпического события и уровня повествования, сознания героя, составляющих два налагающихся друг на друга пространства художественного целого - - вносит в повесть исключительное богатство и глубину смыслов. Развертываемый на грани реального и фантастического - на стыке Фабулы и сюжета - мотив "Фауста" не только приводит к развитию - в размышлениях героя - заимствованного из гетевского произведения и переосмысленного здесь эпиграфа, но и откликается - благодаря сквозным мотивам природы и искусства - на важнейшую идею шедевра Гете - идею познания жизни, устремленности человека к душевным и духовным

вершинам. Прослеживаемый по синтагматической линии реалистический прием психологического анализа, восходящего к мотиву Фауста, но раскрывающего, в специфически тургеневском контексте, темы долга и чувства, аскетизма и красоты жизни, углубляется фантастическим планом, который, развиваясь в других ипостасях мотивов природы и предков, обогащает повесть философским измерением, придает ей глубоко трагическое звучание. Так происходит своеобразный синтез: романтическое видение мира и символическая живопись оплодотворяют самую творческую манеру реализма; обогащая его художественный арсенал и придавая повести - наряду с всегдашним тургеневским лиризмом и психологизмом - еще и большую философскую глубину и бесконечное богатство смыслов - черты, которые, пройдя через ряд поздних произведений Тургенева, блестяще воплотятся в его "лебединой песне" - "Стихотворениях в прозе".

Примечания

1. Ср., напр., отзыв П. А. Кропоткина, рассматривающего повесть в свете реалистических произведений Тургенева: П. Кропоткин. Идеалы и действительность в русской литературе. Спб., 1907, 102; ср. также современное исследование: С. М. Петров. И.С. Тургенев. "Худ. лит-ра", М., 1961, 252. Более объективное прочтение повести предлагают комментарии Полному собранию сочинений и писем в 30 томах, "Наука", т.V, 1980, 419-422.

2. И. С. Тургенев. "Фауст". Полное собрание сочинений и писем в 30 томах, т. I, 1978, 90. Все цитаты из повести "Фауст" даются по этому изданию.

3. Ср. критическое отношение к элементам исключительного и фантастического в повести "Фауст" у ряда современников Тургенева (Герцен, Огарев) и глубокое проникновение в художественную срецифику проивзедения в статье Д. И Писарева "Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова: отмечая глубокую типичность ситуаций и характеров повести, критик говорит об их исключительности, благодаря которой они "стоят на границе фантастического мира":Размеры, взятые автором, превышают обыкновенные размеры, но идея, выраженная в повести, остается верною, прекрасною идеею. Как яркая формула этой идеи, "Фауст" Тургенева неподражаемо хорош" (Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, ГИХЛ, т.I.М., 1955, 265).

4. См. я связи с этим вывод германской славистки К. Шютц о "свободном самоограничении", на которое "человек идет добровольно, становясь властелином своей творческой силы"; эта верная идея, однако, слишком резко противопоставлена концепции Тургенева, представленной односторонне, как "пессимистическое отречение",вытекающее из оценки писателем своей жизни и окружающего мира. (K. Schütz Das Goethebild Turgeniews. Sprache und Dichtung.Bern-Stuttgart, 1952.Hf.75, 107.Cm.Также: E. Rozenkranz. Turgenev und Goethe. Germanoslavika. Ing. II, 1922-1933, Hf.I, 76-91;
В. Жирмунский, Гете в русской литературе. Л., 1937,. 357-367; В.Н. Тихомиров. Традиции Гете в повести Тургенева "Фауст". Львов, 1977, "Вопросы русской литературы" №I,. 92-99.

5. И. С. Тургенев. "ФАУСТ", траг. Соч. Гете. Перевод первой части и изложение второй части М. Вронченко. 1844. Санкт-Петербург. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах, Т. I, 217.

6. Там же, 216.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 199–211. 1986 Debrecen

Семантические направления эпилога в романах И. С. Тургенева

С. ПЕНЧИЧ

Эпилог, как уже известно, одно из специфичных явлений романического искусства Ивана Сергеевича Тургенева. На первый взгляд, механический, приобщенный к концу романа, в качестве какого-то необязятельного прибавления чисто информационного характера, эпилог у Тургенева, в сущности представляет явление очень сложное и никак не совпадает с традиционным понятием концовки как конечной, так называемой, развязки произведения. Разрешая произведение в физическом смысле слова (оно в одном моменте, все-таки должно кончиться), эпилог в семантическом плане очень часто представляет не развязку, а его новую завязку. Не редко он противоречит начальной идее произведения и бросает вполне новый свет на уже данные автором разрешения. Этот "новый свет" результат новой позиции автора, но не предварительно заданной, а как-то, навязанной новыми познаниями, приобретенными собственным уже законченным прозведением.

Этот новый свет и концептуальная открытость тургеневских произведений для, так сказать, перманентного смыслового вмешательства, отразились в неповторимой пестроте их индивидуальных конкретизаций. Логичным последствием такого положения было неисчерпаемое множество критических, порой резко противоречивых воззрений на творчество великого писателя. Не случайно при этом что не однажды в центре критических обсуждений был именно эпилог тургеневских романов, истолковаемый или как обрыв или как неожиданный семантический поворот в их общей смысловой схеме. В этом отношении, ссылаясь на уже всем известные факты,связанные с изучением его творчества, Тургенева, с точки зрения синхронной и диахронной рецепции его искусства, можно считать неповторимым мировым феноменом. Эпилогу в этом отношении как задуманному, но не воплощенному по разным причинам семантическому резюме, принадлежит одна из ключевых ролей.

Своим внутренним устройством он является свидетельством о своеобразной недописанности семантической схемы тургеневских романов.

Разумеется, к эпилогу у Тургенева возможно подходить с очень разных точек зрения. Одна из них структурное устройство эпилога и его место в чисто композиционной схеме произведения. Этим устройством все основные сюжетные линии гармонично сводятся в один центральный событийный узел, четко и эффектно завершающий архитектонику романа. Именно эпилог, таким как он есть у Тургенева, является логичным последствием композиционного устройства его романа в целом и ритмики его сюжетного движения. Динамические пункты этой ритмики возможно было бы выразить словосочетанием: "Но оказывается, что..." Например:.[1] В начале романа "Рудин" в салоне Дарьи Михайловны ожидают с нетерпением молодого, образованного барона, который должен был прочитать свою лекцию по экономии.[2] Но оказывается, что барон не может приехать и вместо его приезжает никому неизвестный Рудин.[3] Но оказывается, что этот никому неизвестный, равнодушно в начале принятый, Рудин пленяет всех своим высоким умом и горячими призывами к любви и добру.[4] Но оказывается, что этот ум и эти призывы пустяки, потому, что они ничем не подтверждаются на практике.[5] Но оказывается, что этот пустой ум предпринимает ряд очень крупных практических шагов.... и т.д. Таков сюжетный ход, движущийся по какой-то собственной внутренней динамике, он в сущности неизвестен, неостановим и непрекращающийся, и автор должен прерывать его извне, просто механически смертью главного героя,т.е. на вершине композиционной напряженности. Именно из-за этого внезапного прекращения сюжетного хода, по какой-то инерции самой романической массы, создается добавочное движение композиции в виде эпилога.

Разумеется, мы этим не хотели ни себе, ни другим внушать никаких более глубоких выводов. Хотели только показать, что сама структура, в данном случае композиционная, может производить семантические функции, причем самого высокого уровня. Критики, современники автора, очень много обвиняли Тургенева в преднамеренности к определенным его героям. Им было не легко понять, что обозначают авторские слова, когда он говорит о своем герое: "Я сам не могу хорошенько себе представить, как я его написал... Тут был ... какой-то фатум, что-то сильнее самого автора, что-то независимое от него[1]."Фатум" этот состоит в том, что в произведении искусства работает не только авторское сознание, а сплетение многих закономерностей,

которыми писатель субъективно не в состоянии управлять и, которые ему самому навязывают неожиданные решения. Тургенев не был в состоянии освободиться от трагического разрешения судьбы большинства его главных героев, вопреки тому, что он *лично этого желал*. На вершине сюжетного подъема он, по законам разрядки, упускал своих героев, причем судьба их разрешалась по логике какой-то соизмеримости: Чем выше полет, тем поразительнее падение. Это относится не к только к его романическим героям высокой идейной зарядки, а и к маленькому, невинному Павлуше из рассказа "Бежин луг", у которого максимальная энергия разрешается максимальной разрядкой. В конце рассказа автор каким-то телеграфным образом осведомляет нас о смерти Павлуши. Он упал с лошади. Этот внешний схематизм в разрешении его произведений был еще одной причиной появления добавочных комментариев у Тургенева в виде эпилога.

Косвенной, побочной семантикой эпилога оформлялось в своем конечном виде и хронотопическое устройство романов И.С. Тургенева. Им как-то расширялась объективно узкая временная схема тургеневских романов и их бытовое время получало некоторые вполне новые наслоения. Факт этот очень важный потому, что чувство времени в основном произведении Тургенева, значит - вне эпилога, это чувство настоящего. Резкое отсуствие исторической димензии чувства прошлого в творчестве Тургенева вообще порождало со своей стороны и эту торзичную, рубленную композиционную структуру его романов. Его герои както вылупливались из актуального, писательского времени в готовом и вполне законченном виде и они прямо, без размаху входили в событийное русло. Тургенев удачно изображал предназначенную, в принципе кратковременную, акцию своих героев, но процесс становления героя ему оставался неизвестен. Оттуда всегда оставалась открытой проблема мотивировки в творчестве Тургенева, а в связи с ней и сложная проблема рецепции. При помощи эпилога актуальное, вертикальное и конъюнктурное время тургеневских романов получает свою более или менее продолжительную горизонтальную, диахронную линию. Это делается при помощи временной дистанции, которая существует между событиями в основном произведении и событиями в эпилоге. Эта временная дистанция является характерным моментом в хронотопической схеме всех тургеневских раманов. Ее не трудно установить потому, что она прямо обозначается темпоральной информацией: П р о ш л о н е с к о л ь к о л е т. В "Рудине" это "два года", потом "еще нескольло

лет" (309). В "Дворянском гнезде" "Прошло восемь лет" (152), в романе "Накануне" между сертью Инсарова и концом романа в целом "минуло уже около пяти лет" (298) и так далее.[2] С этой точки зрения, мы могли бы говорить о двух концовках в романах Тургенева: о логичной, объективной концовке, которой исчерпивается романический сюжет, и какой-то абсолютной концовке, которой завершается произведение в целом. Эти два конца опять разделены, так называемым, мертвым временем, в котором автор перестает следить за судьбами своих героев, и, когда они как-то перестают быть романными героями и становятся героями нероманического быта. Назначение эпилога с этой точки зрения, - бросить еще один и последний взгляд, но с новой, трезвой, нероманической точки зрения и дать все во вполне других временных измерениях. Измерения эти очень часто могут быть, так называемое, о т к р ы т о е в р е м я. Концовка тургеневских романов не редко окружена гамлетовским молчанием(вспомним "Отцы и дети"), или вопросами, на которые может ответить только жизнь со своим нескончаемым, вечным временем, вспомним "Дворянское гнезда" и "Новь". Так создавался тот мнимый парадокс, по которому Тургенев писал свои произведения для "недолговечной жизни" и одновременно обеспечивал им жизнь вечную. Чувство этого времени, выраженном в концовке как время непроходящее и абсолютное, было в сущности эстетической закваской той скрытой философичности и духовного универсализма всего творчества Тургенева. Универсализма не только в абстрактном, но и в конкретном, историческом смысле. Сто с лишним лет спустя, т.е. 1968 году говорили все о самых Базаровых, окруживших парижскую Сорбону, роман "Новь" может очень многое нам сказать, даже разъяснить о бытии и судьбе недавнего политического терроризма в Италии. Почти все эпилоги у Тургенева бросают добавочный свет на тот синтетизированный и д е о л о г и ч е с к и й о б р а з в р е м е н и, который и был центарльным предметом его романов. Этот "идеологический образ", совершая свои актуальные функции, одновременно рисуется как своеобразная гегелианская идеологическая триада, в которой, как своеобразные константы, ключевое место занимают: и д е я п р о г р е с с а, и д е я р е г р е с с а и и д е я р а в н о в е с и я. Типологическим выражением такой триады в "Рудине", например, являются: Рудин - Пигасов - Лежнев, в "Отцах и детях": Базаров - Павел Петрович - Николай Петрович и т.д., причем, надо иметь в виду активное диалектическое

переплетение этих идей, их промежуточные и гибридные формы, прогресс со знаком минус Паншин, Ситников, Бимбаев, консерватизм со знаком плюс Федор Лаврецкий, Василий Иванович и тому подобное. Логика духовной и общественной жизни России XIX века требовала чтобы, так называемая, "верность" или "неверность" тургеневских образов установливалась не в отношении к широкому авторскому замыслу, а в отношении к данной действительности, даже к прототипам из реальной жизни.[3]

Но эти, как уже сказано, идеологически конъюнктурные линии имеют и свои другие, не связанные с данным временем, наслоения и мы, на этот случай, остановимся на кратком обзоре на романе "Рудин" в свете его "Эпилога". Одна из проблем, которая могла бы с нашей точки зрения быть интересной, эта проблема, так называемой, ж и з н и с л о в о м и л и ж и з н и в с л о в е. Проблема эта не однажды выставлялась на обзор в русской литературе. Вспомним с этой точки зрения Райского, Александра Адуева или самого Обломова, который вербальной экзистенцией, порой вербальной страстью, заполняет пустоту своей паразитной жизни. Дмитрий Рудин, до тех пор незнакомый и неизвестный остальному персонажу, пленяет почти всех присутствующих, неслыханной до тех пор р е ч ь ю. Речь Рудина единственное средство его обнаруживания, и она, как таковая, для присутствующих является конечным критерием его абсолютной полноценности. В дальнейшем эта же р е ч ь является критерием полноценности и неполноценности жизни вообще. Рудин в салоне Дарьи Михайловны вдруг становится антропологической нравственной нормой. Под влиянием б е с е д ы Рудина остальные герои, во первых, Наталья и Басистов начинают собственную жизнь смотреть, как на какой-то вид усеченной, минимальной, ложной жизни. Высокое риторическое искусство Рудина, как энергия тоже высокого внушительного слова о деле вносит незнакомое до тех пор, разнонаправленное оживление во весь салон Дарьи Михайловны. Происходит какое-то гармоничное отождествление языковых сознаний героев именно потому, что герои не понимают с у щ н о с т ь р е ч и, произносимой Рудиным, речи, своим внутренним смыслом направленной против них. Сама идея, о которой г о в о р и т Рудин, антидворянская, но превратившись именно в ч и с т ы й с т и л ь, она теряет свое первобытное историческое значение. В психологическом плане эта ж и з н ь в ч и с т о м с л о в е передается как призрачное чувство легкости жизни, безвесомости вещей, и Рудин любит

эту оторванность от центробежной силы самих фактов, это "парение" в мире чистых слов, являющееся для самого героя синонимом радостной душевной вольности. Вспомним в этом отношении слова Рудина Басистову после разрыва с Натальей: "Дай бог и вам, добрый мой Басистов, испытать когда-нибудь это чувство!" 292. Мы ожидали бы душевную боль после такого события. В одном моменте Рудин отказывается, как говорит автор, от "насущного куска хлеба" (314,) чтобы почувствовал себя опять "легким и голым", как он говорит, в безвесомом пространстве. В дальнейшем,как уже известно, Тургенев вел Рудина путем какой-то обратной эволюции.[4] Последнее положение, которое навязывается "Эпилогом", это положение о трагической раздвоенности двух сознаний героя: экзистенциального, требующего дела, и языкового сознания, работающего мимо любых внешних, рациональных директив.[5] Новое освещение героя эпилогом это сознание стиля не как выражения идейной полноты, а как выражения идейной пустоты. Первобытная донкихотская концепция образа Рудина превращается в гамлетовскую, приводяшую героя до собственного самопорицания,причем это самопорицание совершается именно с точки зрения словесного устройства его сознания. "Фраза...заела меня"(319.)Фраза, как какая-то роковая самостоятельная энергия, от которой он "до конца не мог ... отделиться"(319.)Трагизм такого положения, между тем, проистекает из того факта, что, повторим слова Рудина, "пузырная", "призрачная" энергия чистой фразы порождает собой совсем зримые материальные последствия в реальной жизни героя. Говоря в "Эпилоге" о том, что фраза "заела" его, Рудин вдруг указывает на себя: "Не фраза, брат, эти белые волосы, эти морщины; эти прорванные локти - не фраза"(319.)Новое семантическое наслоение образа-это невысказанная прямо идея, что и сама смерть Рудина может быть последствием фатального отождествления фиктивной личности, самосозданной воображением, с персональной личностью героя, именно, подмены настоящей личности фиктивной, ложно оговоренной. Вспомним в этом свете слова Рудина, высказанные в письме Наталье Ласунской:"Я кончу тем, что пожартвую собой за какой-то вздор, в который даже верить не буду..."(293.)Гибель Рудина и вправду явно ритуальная, она похожа на какую-то инфантильную игру смерти, которая превращается в настоящую смерть.[6]

Откуда такое двойное устройство рудинского сознания? В искусстве все в рамках предположений. Очевидно перед нами один из непроход-

ящих видов универсального человеческого сознания. Рудин - это с л о в о о возвышенной идее, которая, кроме личного желания добра, ни в чем другом не коренится. В плане историческом он как будто выражает вообще судьбу европейских идей на русской почве. Без того исторического и общественного контекста, который их закономерно порождал на Западе, эти идеи, по логике вещей, на русской почве принимались в их ч и с т о м виде и дальше распространялись в таком же виде. Для русского интеллигента сороковых годов они были идеями не органического, исторического, а литературного происхождения. Риторика Рудина, превратившаяся в какое-то рефлексное, механическое искусство, такого же происхождения. Семантическая двойственность Рудина выраженная в Эпилоге - то попытка дела - то высокая риторика о деле, по какой-то высшей логике, заканчивается ошибочным делом. Это происходит потому, что мотив "дела", т.е. "делового человека" в западноевропейском смысле слова в сознании дворянского писателя, включая здесь и Тургенева, неизбежно отождествлялся с отрицательным мотивом буржуазного стяжательства и наживы. Несостоятельность рудинского сознания могла бы с этой точки зрения быть исторически вполне обусловленной и достоверной. Но это не конец семантическим наслаиваниям этого образа. У Тургенева есть еще одно "но оказывается что...". Но оказывается, что в том же Эпилоге писатель вдруг бросается спасать своего героя именно с той точки зрения, с которой он сам себя порицает. То есть, с точки зрения его ч и с т о г о м е с с и а н с т в а. Это делается, как уже известно, при помощи Лежнева, того же Лежнева, который в начале романа является метким и явно неблагонамеренным критиком сущности рудинских натур. Тургенев не объяснял нам эту коренную трансформацию во взглядах Лежнева. Маленькую диалектику он проводит когда упоминает, что торжественная его беседа о Рудине в главе XII, первобытном эпилоге вызвана отрицательным отзывом Пигасова о нем. По этой причине, значит, внешнего, а не существенного порядка, он "увлекся в пользу Рудина"(306.)На самом деле автор желает реабилитировать Рудина в первобытном его виде и при помощи его выдвинуть вопрос: есть ли смысл в отвлеченной идее как таковой? В идее, назначение которой именно быть неосуществимой в действительной жизни? Мы не будем слишком распространяться в расмотрении этого вопроса.[7] Несомненные факты показывают, что Тургеневу никак не хотелось, что бы любая высокая движущая идея пропадала даром. Пара-

доксальность его позиции была в том, что он, давая ход прогрессивным идеям, одновременно, как говорили критики, "уничтожал" их носителей.[8] Но парадокс в искусстве не то же, что и ложь. Парадокс может изображать объективное парадоксальное положение вещей. Настаивание Лежнева в Эпилоге, на том, что он любит Рудина именно таким каков он есть, что "доброе слово - тоже дело"(319,) его зараженность фразами о "неизвестном назначении"(321,) об "огне любви к истине"(320) уже показывает, что рудинская идея, как вид мышления мира, уже р а б о т а е т в чужих сознаниях и, что его бескорыстный энтузиузм уже шевелит людей, "заснувших" и "застывших" 305 в колеях, так называемой, обыденной жизни. С точки зрения исторической Тургенев, очевидно, этим объяснял роль передовых идей сороковых годов на русское общество, но одновременно это и поиск какого-то нуклеуса, движущей энергии жизни вообще. У Толстого - это поиск счастия, у Достоевского - благородное пережитое чувство, при помощи которого мы себя в один момент почувствовали ч е л о в е к о м в в ы с ш е м с м ы с л е, у Тургенева - благородная идея как таковая, принуждающая человека п е р е ш а г н у т ь п о р о г и жертвовать собою вопреки напутствиям, так называемого, "здравого смысла".[9] За порогом, как уже известно, ничего не происходит. Тургенев изображает ту энергию, которая ведет героя к определенной цели, но не и саму цель. У него принципиально нет последнего авторского слова, которое встречаем у Толстого и Достоевского. Альтернативная, движущаяся семантика тургеневского эпилога не могла остановиться на одном ответе. Последнее слово Лежнева о Рудине, после того, как он его назвал носителем "огня любви к истине", это слово "бедняк" а потом этот "бедняк" бескорыстно погибает, водимый великой идеей, причем, гибель эта-тоже двухплановая. Она имеет и свою героическую и свою ироническую нагрузку.

Такая сменяющаяся двухплановость и семантическая открытость характерны и для других романов И. С. Тургенева. Роман "Дворянское гнездо", в котором эпилог прямо обозначается, заканчивается вопросами. Эти вопросы относятся к двум главным героям поризведения и его ключевой теме:"Что подумали, что почувствовали оба?(157.) Автор, который как романист должен огветить па это вопрос, отказывается от такого ответа: "Кто узнает? Кто скажет?"(157). Это происходит после того тщательного и проникновенного анализа самых скрытых и самых

призрачных внутренних переживаний героев, которым роман именно посвящен в целости. Такая абсолютная концовка романа передается как-то мимоходом, в виде какого-то необязательного прибавления к самому эпилогу. До этого прибавления роман уже два раза "кончается": сюжетной развязкой чувственного узла Лаврецкого и Лизы уходом Лизы в монастырь и "Эпилогом", который происходит восемь лет спустя и в котором оформляется, так сказать, идейная развязка романа в виде "безконфликтной" обрисовки двух поколений: одного, которое, признав свою несостоятельность, безропотно и добровольно уходит со сцены и другого, которое отказывается от мучительного бремени вечных и неразрешимых проблем и принципом своей жизни провозглашает "шуметь и радоваться" (155). Но в прибавлении к эпилогу Тургенев опять возращается к основной теме - теме неосуществленной любви, причем опять в резко проблематизированном виде. Сюжетно законченная тема в основном романе, связанная с двумя конкретными героями, обогащается новыми смысловыми наслоениями, она как-то вдруг выходит из рамок самого романа и универсализуется: "Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать и пройти мимо"(157.)

Окончание романа м о л ч а н и е м в связи с его самыми существенными вопросами не одновременно и его смысловое оглушение, а его новое, теперь уже неисчерпаемое, семантическое озвучение. Молчание в художественном произведении это не то, что и безговорность в практическом значении слова. Мы могли бы сказать, что Тургенев по двум основным причинам определяется за такую абсолютную концовку своего романа. Первая связана с его основным, так сказать, философским,положением, что "язык" сердца в принципе нельзя переводить на рациональный язык человеческого сознания и что любая попытка в этом направлении может привести к вполне отрицательным результатам. В романе "Рудин" Лежнев показывает, что его глубокая любовь пропала именно из -за попытки Рудина в е р б а л и з о в а т ь сложные, невысказываемые чувства первого увлечения, из-за его, как говорит автор, "проклятой привычки каждое движение жизни ... пришпиливать словом, как бабочку булавкой"(260.)Слова, в данном случае, не только не обясняют, а и останавливают живую жизнь. Мир чувств, переведенный на рациональный язык, становится "чепухой"(260.)

Другая причина более существенная и она связана с устройством семантического плана романа в целом. Именно отказом ответить на

поставленные вопросы в абсолютной его концовке роман в целом открывается для бесчисленной возможности новых значений, такой концовкой он, как-то, сращивает с живой, смыслово неостановочной и неисчерпаемой жизнью, его фиксированное литературным сюжетом время вливается во время общее, нескончаемое.

В остальных романах Тургенева эпилога формально нет, точнее, он не обозначается терминологически. Его, между тем, совсем легко восстановить на основе четких признаков присущих настоящему эпилогу. Это, прежде всего, временная дистанция между, так сказать, объективно протекающими событиями и авторского комментария этих событий, потом композиционные стандарты в виде постороманной информации о том, что происходит с героями теперь, затем обрисовка бездомной одиночки в плане уютного, гармоничного дома и тому подобное. Но несмотря на его формальное устройство, внутренняя функция тургеневского эпилога всегда одна и та же: подвести под сомнение то, что в основном произведении оказалось несомненным, релятивизировать те основные истины за которыми в произведении стоял сам автор, допустить иное истолкование данных фактов и резкую злободневность,которой автор, прежде всего, занимался, превратить в семантически незавершенную загадку. Роман "накануне" тоже заканчивается вопросом в связи центральной темой - появлением - "новых людей" в России. Этот вопрос направлен к Увару Ивановичу и он остается без ответа: Увар Иванович лишь" поиграл перстами и устремил в отдаление свой з а г а д о ч н ы курс. (С.П." взор"(210.)Роман "Отцы и дети", посвященный конкретным явлениям в конкретном времени, в своем конце выдвигает вечную тему о смысле борьбы и жертвы, но опять в форме умышленного сочетания двух контроверсных положений: "вечного примирения"(188)с "жизнью бесконечной"(188.)Роман "Новь" так же, после тщательной обрисовки всех сюжетных линий и, казалось бы, ясного авторского понимания основного вопроса, всё-таки сталкивает нас в конце с загадкой о "безымянной России"(253.)Значит, не только словесное устройство сознания Рудина подвергается противоречивому авторскому освещению, а и все остальные идеи,на которых построены все главные герои Тургенева.

Из-за этой недосказанности авторского отношения к существенным смысловым фактам его произведений Тургенева, между прочим, называли "безхребетным" человеком. Знаменитый его современник, Иван Сергеевич Аксаков, говорил, что "в нем костей совсем нет, а все хрящ"[10]

Этот "хрящ", между тем, был в сущности синонимом той семантической поливалентности и смысловой открытости тургеневских произведений, которые, порождая среди современников небывалую духовную и умственную активность, значительнее любых конкретных и прямых ответов, одновременно обеспечивала им непроходящую жизнь, жизнь неограниченную пространством и временем.

Ппимечания

* Цитаты из романов И.С. Тургенева приводятся по: И. С. Т у р г е н е в, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, М., 1980.

1. Письмо Тургенева к Щедрину от 3 (15) января 1876. г. (453).

2. Временная дистанция в композиционном устройстве произведения характерна не только для романов, но и для некоторых повестей Тургенева. Конец, например, повести "Степной король Лир" происходит "четыре года спустя", "Пунина и Бабурина", "двенадцать", "Петушкова" "десять" лет спустя и т.д.

3. Такие воззрения были характерны не только среди представителей позитивистской критики (Добролюбов, Чернышевский, Писарев), а и среди представителей, так называемой, "эстетической критики". Даже такой "эстет" как А.Н. Майков, упиваясь "поэзией" "Отцов и детей", видел в Базарове "вырабатывающийся в жизни нашей тип" (Письмо к Тургеневу 10(22)марта 1862. г. Тургеневский сборник, вып. I. 256. Публикация Е.И. Кийко).

4. Эту обратную эволюцию Рудина, но с другой точки зрения, отметил своевременно Чернышевский, подчеркивая, что Тургенев задумал повесть, которая "должна была иметь высокий трагический характер", но под влиянием друзей стал "переделывать избранный им тип, вместо портрета рисовать карикатуру, как будто лев годится для карикатуры" (Чернышевский, Т. VII. 449).

5. Отмечая чисто фонологическое, внешнее, "звуковое" обаяние рудинской речи, автор дает характерную заметку, что "его устами говорило что-то высшее, для него самого н е о ж и д а н н о е" (курс. С.П. 230). Чтобы объяснить уже сознанную "несостоятельность и пустоту" одних слов(242)которыми он живет, у Рудина "слова...полились рекою" (242).

6. Эту роковую "путаницу" в жизни героя, которая, по мнению большинства критиков объяснялась трагическим положением мыслящих передовых людей в России, К. Аксаков связывает и с "трагическим" устройством рудинского сознания, как такового. Он путается в реальной жизни "вследствие желания строить ее отвлеченно, вследствие попытки все определять, объяснять, возводить в теорию" (Рус. беседа, 1857, № I. 22).

7. Метафизическое сознание Тургенева вообще вещь очень интересная и очень сложная. Проблемы "вечности" не были чужды Тургеневу и он не раз задумывается над ними, но с точки зрения какой-то особой пантеистической философии. Рудин это выражает контроверзом, что он "придаёт" вечное значение временной жизни человека" 230; в "Отцах и детях" синонимом вечности являются "цветы растущие" (188) на могиле Евгения Базарова.

8. Не только современные критики революционно-демократического лагеря, но и критики новейшего времени видели в этом авторскую субъективую позицию. Луначарский, например, упрекал Тургенева за то, что изобразил своего героя "упершимся в стену, не видящим в жизни никакого смысла" (А. В. Л у н а ч а р с к и й. Русская литература. М., 1947, 85,).

9. По этому критерию возможно установить,например, существенную разницу между искусством Тургенева и искусством Льва Толстого, строящегося на философии о сохранении жизни, о превосходстве человеческой жизни над любой отвлеченной, чисто культовой идеей. Вспомним в этом свете образ Кутузова.

10. Рус. Обозр, 1897, № 5, 95.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 213–226. 1986 Debrecen

Романтические поэмы И. С. Тургенева

Д. КШИЦОВА

Несмотря на то, что Тургенев приобрел известность прежде всего как выдающийся новелист и романист, поэтическое творчество, характерное для его ювенилий[1] и сенилий (он начинал и кончал свою творческую деятельность как поэт), и выразительный поэтический талант проявляется во всех его произведениях. Первое десятилетие творческой деятельности Тургенева связано и с каноническими жанрами европейского романтизма - поэмой, популярность которой достигает в русской литературе 30-40-х гг. 19 в. своей кульминации. Если учесть, что Тургенев был лишь на четыре года младше М.Ю. Лермонтова, нас не удивит, что его поэмы во многом близки творчеству обоих главных представителей данного жанра - Пушкина, Лермонтова и, естественно, также выдающимся западноевропейским авторам, прежде всего Байрону.

Турненев является автором восьми поэм - четырех бурлескных и четырех серьезных. Из четвертой "Графиня Донато", однако, написаны только четыре вводные строфы. Тургенев известен прежде всего как автор бурлескных поэм. Это связано с тем, что остальные произведения за исключением "Разговора" были напечатаны только после смерти автора и поэтому не повлияли на литературный процесс. И все-таки они интересны в контексте творчества не только самого автора, но и современного литературного развития. Это касается прежде всего юношеской диалогизированной поэмы "Стено" (1834; 1913)[2] - произведения шестнадцатилетнего автора. Поэма начинается с типически романтического обращения к ночи, мотивом смерти близкого не только Жуковскому,[3] но и чешскому романтику Карлу Гинку Махе:

Божественная ночь!.... Луна взошла;
Печально смотрит на седые стены,
Покрыв их серебристой дымкой света.

Как все молчит! О, верю я, что ночью
Природа молится творцу ... Какая ночь!
Там вдалеке сребрится Тибр; над ним
Таинственно склонились кипарисы,
Колебля серебристыми листами...
И Рим лежит, как саваном покрыт:
Там все мертво и пусто, как в могиле;
А здесь угрюмо дремлет Колизей,
Чернеясь на лазури темной неба![4]

Примерно в то же самое время чешский поэт Маха написал стихотворение из цикла "Стихи без названия и отрывки". Вот ее первая строфа:

Месяц застыл с лицом посинелым
Над росистой мертво-тихой рощей,
Тускло блестят молодые ели,
Освеженны маем вновь пришедшим,
Серый туман повис над синим лесом,
Как печальный саван в усопшего келье,
К туману прильнули тени занавесом,
Звезды застывают светлячками в склепе.[5]

Нет необходимости подчеркивать, что оба автора не знали друг о друге и нет сомнений в том, что не могло быть никаких контактов между Махой и Лермонтовым. Несмотря на это, типологическое сопоставление их творчества доказывает наличие тех же самых мотивов[6]. Та же философия насыщает монолог Стено, а также известные раздумия "Страшного властелина лесов" - главного героя поэмы "Май" К.Г. Махи в ночь перед казнью. Обоим героям пришлось пережить духовные муки перед близкой смертью, перед маховским "пустоты зияньем.... пустым "ничто"[7]. Оба ощущают мгновенность жизни: "Быть так - ничем ... явиться и исчезнуть,/ Как на воде волнистый круг..."(373), как это сумел удачно выразить молодой Тургенев. Чешский ученый Карел Крейчи обратил внимание на то, что тему раздумий осужденного перед близкой казнью сделал популярной Виктор Гюго в своей литературной мистификации. В 1829 г. в Париже Гюго анонимно издал стимулированно подлинные записки арестанта, ожидающего свою казнь. Сугестивно написанная книга "Последний день осужденного" (Le dernier jour d'un condamné)[8] приобрела большую популярность и тема стала достоянием широкой публики. Философия индивидуума, ничего не значащего перед лицом вечности, вечно меняющейся природы или слепой воли нашла свое выражение

уже в 1819 г. в произведении "Мир как воля и представление" - совсем неизвестного философа, оказавшего впоследствии влияние на возникновение европейского нигилизма - Артура Шопенгауэра [9]. Однако, драматическую мистерию "Стено" с поэмой "Май" Махи связывает еще один интересный мотив. Полностью, независимо от "Стено" Тургенева, мы его находим в начале 20-го века в "Вишневом саду" А. П. Чехова [10]. В обоих произведениях использована музыкальная тема, столь популярная в романтической литературе. Авторская ремарка о звуке лопнувшей струны сопровождает в поэме "Стено" появление его демона, залитого кровью: "В вышине слышен звук, как будто лопнула струна."(49) В "Вишневом саду" использован после второго и четвертого действия тот же тип звукового эффекта, выражающий всепроницающую тоску. Полны безвыходной печали и тоски и известные метафоры Махи из заключительной части третьей главы поэмы "Май": "Звук порванной струны, разбитой лютни стон" (56). В творчестве Байрона, где можно, по всей вероятности, найти источник данной метафоры, встречается целый ряд музыкальных или звуковых тропов. Умирающие тоны сопровождают смерть Лары [11], семейная драма Парисины символизируется её всепроницающим восклицанием, которым вдохновились Мицкевич и Лермонтов,[12] Манфред жертвует своей собственной душой ради того, чтобы услышать единственное слово своей любимой Астарты, которую он вызывает из загробного мира, и т. п.[13]

Поэтический дебют Тургенева, о котором автор, спустя много лет, говорит в своих "Литературных и житейских воспоминаниях" как о "...рабском подражании Байроновскому Манфреду"[14], так же близок европейскому романтизму, как и творчество Лермонтова или южные поэмы Пушкина. Молодой поэт выражает свои литературные симпатии в трех мотто: в вводном четверостишии из "Эллегии" Н. М. Языкова (1824) и в двух английских цитатах - в пяти стихах из монолога Манфреда из первого действия и в восклицании Тимона из четвертого действия трагедии Шекспира "Тимон Афинский". Традицию английской драматургии Тургенев продолжает использованием бланкверса. Из "Манфреда", которого Тургенев переводил в то же самое время,[15] кроме нескольких цитат, он заимствовал стилизацию главного героя - человека исключительного и никем не понимаемого - и несколько мотивов, напр. спасение героя случайными свидетелями его страдания. Сравнительным сопоставлением с зарубежной и русской литературой были обнаружены и многие другие источники - напр. драматическая фантазия Нестора

Кукольника "Торквадо Тассо", тогда только что изданная, "Фауст" Гете и др [16]. Источником вдохновения Тургенева было, безусловно, также известное стихотворение Пушкина "Демон" (1823; 1824), стоящее около колыбели поэмы Лермонтова "Демон". Из стихотворения Пушкина Тургенев заимствовал мотив встречи героя со своим Демоном. Однако в отличие от Пушкинского "Демона", похожего на интеллектуального "Каина" Байрона из его одноименной драматической мистерии, демон Тургенева другой. Каин Байрона и Демон Пушкина, хотя и сомневаются во всех основных истинах человеческой жизни, все-таки выступают в роли партнера, с которым можно общаться. Демон Тургенева, приобретает, в отличие от них, форму страшного явления средневековых мираклей типа картин Босха, явления, видимого одним Стено. Демон Тургенева - это упырь, который живет, питаясь кровью своего господина. С этим же мотивом мы встречаемся у Тургенева тридцать лет спустя в его новелле "Призраки" (1863), сопровождаемой скандалом непонимания,[17] хотя в европейском контексте это великолепная аналогия философской мистерии венгерского романтика Имре Мадача "Трагедия человека" (1860). Тургенев, как и Имре Мадач вместе со своим героем переходит границы времени и пространства, однако в байроновской или лесажеовской стилизации полета героя, используется Мадачем лишь в лондонской сцене. Общим источником "Призраков" Тургенева и "Трагедии человека" Мадача в философском плане является, по всей вероятности, главное произведение Шопенгауэра "Мир как воля и представление". Во второй части своей книги (глава 38 и 46) Шопенгауэр изображает подобное видение мира, наблюдаемого с перспективы птичьего полета. Однако у Шопенгауэра изображается все огромное космическое пространство с множеством планет, существование которых философ считает эмпирической правдой.[18] Неоспоримым общим источником "Трагедии человека" Мадача и "Призраков" Тургенева, возникших, по всей вероятности независимо друг от друга,[19] была трагедия Гете "Фауст", которую оба автора отлично знали.[20] Для всех трех произведений характерен тот же историзм, примечательный для всего 19 века и нашедший свое выражение в современной философии (прежде всего в немецкой исторической школе, в Гегелевской "Философии истории" (1833-1837) и в современном архитектоническом стиле, перешедшем во второй половине века в открытый исторический эклектизм. В литературе представлена та же тенденция стремлением создавать целые циклы произведений типа Бальзаковской "Человеческой комедии" и осо-

бенно "Легенды веков" Виктора Гюго (1859, 1877, 1883). Для Гете, Мадача и Тургенева история служит фоном, на котором разыгрывается душевная драма всех трех главных протагонистов. Однако в отличие от Фауста Гете и Адама Мадача, представляющих собой общеизвестных лиц мировой литературы, герой "Призраков" современный малый, увлекающийся оккультизмом, которого автор даже не называет по имени, поскольку весь рассказ ведется от первого лица. Тем самым подчеркивается типичный для романтизма автобиографизм и столь распространенная в романтической поэме форма монологической исповеди главного героя. В отличие от Мадача, стилизирующего свою трагедию в виде образов из истории человечества вплоть до современности, через которые Адам проходит во сне, Гете и Тургенев дают заглянуть своим героям лишь в отдельные эпизоды из давнего прошлого. Античный мир у Гете и Тургенева представлен по разному - у Гете это Спарта Менелаа, у Тургенева - Кесарев Рим, своим суровым величием пугающий его героя. У Мадача, стремящегося показать историю не ради ее величия, а скорее в период ее кризисов, представлены Афины и Рим и момент их духовного и политического разложения, в Риме сопровождаемого и разложением физическим - чумой. Шопенгауэровский пессимизм, наполняющий трагедию Гете и новеллу Тургенева, которые имеют явно балладический характер, преодолевается Мадачем в заключительной сцене, изображающей Адама, просыпающегося от тяжелого сна, в который его погрузил Люцифер, и надеющегося на другое будущее человечества, чем ему приснилось.

От всех перечисленных произведений "Призраки" Тургенева, однако, отличает резко подчеркнутая тема эротичности, которая является упырским вариантом "Демона" Лермонтова. Героя "Призраков" уносит в темную ночь прекрасная Эллис, приобретающая тем больше человеческих черт, чем пассивнее и призрачнее становится рассказчик. Полеты героев, изображаемые в новелле, очень разнообразны и сопровождаются целым рядом точно описываемых деталей из охотничьей практики Тургенева, а также из его путевых переживаний. Эллис любит сопровождать своего спутника как любой упырь[21] в страшные места природных или исторических катастроф (морские утесы Англии, а зверства солдат Стеньки Разина). Зрелище постепенно меняется в изображение смерти, символизированной змеем, приобретающим вдруг форму апокалиптического ездока на белом коне. Такие контрасты реалистической детали и фантастических призраков,описываемых как реальность,

предвещают последующее творчество франца Кафки или картины Марка Шагалла (который любит изображать возлюбленных, летающих над родным селом). В прозе Тургенева имеются целые пассажи, насыщенные чувством красоты природы, лирических пейзажей и любовных переживаний. Женщина, которая у Тургенева всегда играет главную роль, приобратая часто форму фатального существа, влекущего за собой или вместе с собой слабого мужчину, в "Призраках" получает ту же самую автобиографическую форму. Упырская тема не покидала, однако, Тургенева даже в последний этап его творчества. Свидетельством может служить его рассказ "Клара Милич. После смерти" (1882; 1883). Если в новелле "Призраки" главным моментом напряжения является несоответствие между ирреальным миром, включенным в банальные детали будничной жизни, "Клара Милич" написана в форме традиционной реалистической поэтики. Любовь Аратова к мертвой Кларе, при жизни бывшей ему почти безразличной и с которой его сначала связывает лишь толстоевское ощущение виновности, изображается как духовная травма, кончающаяся смертью главного героя. Даже реальное доказательство его встречи с мертвой - клочок черных волос, который держит в руках умирающий Аратов, объясняется логически. Аратов его мог найти в дневнике усопшей Клары. Первычный источник вдохновения юного Тургенева - "Манфред" Байрона, где герой вызывает мертвую Астарту, чтобы выпросить себе прощение и избавиться, таким образом, от невыносимых мук упреков, трансформируется Тургеневым совсем по-новому. Читателю поэтому представляется возможность двойного изложения событий. Упырская тема, встречающаяся в трех периодах творчества Тургенева, имеет свою логическую генеалогию от ранне романтической стилизации в духе средневекового миракла через эротическую метаморфозу традиционных романтических полетов, совершаемых с целью познания неузнанного, вплоть до реальной истории духовной травмы. Намеренно упрощенная фабула "Клары Милич" подчеркивает именно мистические элементы, актуализируемые в 80-е - 90-е годы массовым распространением оккультизма. Ряд мистических элементов того же типа характерен и для "Песни торжествующей любви" (1879-1881;1881). Своим ориентальным характером (путешествие в Индию, образ немого малайского слуги - знатока черный магии - сказочное богатство, которое в Европу привозит один из героев) рассказ становится предвестием будущего стиля модерн. Тема оккультизма здесь приобретает форму сомнамбулизма, связанного с гипнозом и эротикой. "Песнь торжеству-

ющей любви" своей категорией времени и пространства близка ранним поэмам Тургенева. Действие рассказа происходит в Италии эпохи Ренессанса, как и сюжет поэмы "Графиня Донато" и "Филиппо Стродзи". В обеих упомянутых новеллах Тургенева имеется ряд черт, типичных для неоромантизма. Мотив непреодолимого желания живого слиться с любимым, ушедшим из жизни, который в "кларе Милич" развивается на фоне реалистического рассказа, в начале 20-го века находит свое полное развитие в творчестве Валерия Брюсова. Тема смерти и контакт живых с мертвыми принадлежит к основным темам его драматургии. В его драматических мистериях "Протесилай умерший" (1901-1912), "Путник" (1910), "Замкнутые" (1900-1901) и в самой известной драме "Земля" (1904) логически расплетается клубок тем, с первого взгляда случайных и взаимно не связанных. Это лишнее доказательство закономерного перехода романтизма в неоромантизм, корни которого вырастают именно из 50-х - 60-х годов 19 в. - периода Бодлеровских "Цветов зла", тематически не настолько изолированных, как это кажется на первый взгляд.

Однако позвольте вернуться к этому слабому опыту шестнадцатилетнего студента Московского и Петербургского университетов, который по своему собственному признанию именно тогда увлекся поэзией, заменивше и ему математику. Тогда он написал около ста лирических стихотворений[22] и несколько поэм, из которых до нас дошла только "Стено". На четыре года старше его Лермонтов, с которым Тургенев встретился некоторое время спустя, уже тогда, был автором пяти редакций "Демона, действие которых происходит в Испании, так же не известной Лермонтову, как Рим юному Тургеневу, поместившему действие "Стено" именно туда. Только таким образом можно объяснить, почему дом рыбака Джакопо, расположенный недалеко от Коллизея, где нашел свое убежище Стено, находится лишь в несколько шагах от берега моря. Пейзаж здесь выполняет, таким образом, только роль романтической экзотики, подобно тому как в испанских редакциях "Демона" или в других философских поэмах Лермонтова "Азраил" и "Ангел смерти" (1831). Одна черта, однако, первое произведение Тургенева связывает с последующим развитием творчества Лермонтова - его двойное - реальное и ирреальное изображение демона. Демона можно усматривать не только в страшном привидении Стено, а также в нем самом. Для влюбленной Джулии он царь и бог (стих 290-291). Он сам ощущает свое одиночество и то, что губит всех, кто его любит. Эта связь любви со смертью также типично романтическая черта, характерная и Лермонтов-

скому "Демону"[23] С европейской романтической традицией "Стено" связывает также и структура: частые монологи, исповедь героя, цитаты песни, написанной четырехстопным хореем, отличающимся от нерифмованного бланкверса всего произведения.

По своей структуре от юношеской драмы Тургенева отличается его вторая философско-рефлексивная поэма "Разговор" (1844; 1845), предвосхищающая проблему взаимоотношения между поколениями, затронутую Тургеневым в романе "Отцы и дети". Она написана традиционным размером романтической поэмы - рифмованным четырехстопным ямбом. Суть поэмы выражает взаимно переплетающиеся монологи старика-отшельника, бывшего учителя навестившего его молодого человека. Их встреча обоим приносит разочарование. Произведение основано на традиции средневековых теологических споров, подобно тому, как более поздняя дидактическая поэма в сонетах Вячеслав Иванова "Спор" (1908). Традиции данного жанра соответсвует также безрезультатный финал, у представителей обоих поколений оставлящий горечь от неисполненного желания. Отчуждением между поколением отцов и детей близко поэме Тургенева Блоковское "Возмездие" (1910-1921).

Кроме "Стено", в Италию помещены и исторические поэмы Тургенева "Филиппо Стродзи" и "Графиня Донато". "Филиппо Стродзи"(1847; 1884) написана также бланкверсом, соответствующим ее торжественной теме борьбы за свободу родины. Герой, именем которого названа поэма, пожертвовал собой во имя свободы своей страны в борьбе против тирании Александра Медичи и впоследствии жизнь в тюрьме покончил самоубийством. Стихотворение кончается очень пессимистически: никому из потомков филиппо Стродзи не удалось продолжить дело отца. Все погибли, как он сам, и вымер его род. Поэма кончается острым протестом против любого политического начилия. Действие поэмы "Графиня Донато" также происходит в Италии эпохи Ренессанса (2-я половины 40-х гг.; 1884). Тургенев написал лишь четыре вводные пятнадцатистишные строфы в форме шестистопного рифмованного ямба. Автор, к сожалению, не успел написать больше, чем экспозицию, где описывается возвращение графини Донато с охоты во дворец, там ее ожидает муж, психологически очень похожий на Стено. Из такого короткого отрывка трудно судить, каково было намерение автора. Во всяком случае в своем "Начале поэмы" Тургеневу мастерски удалось отразить всю атмосферу данного момента и начертить характеры главных протагонистов: усталой графини, ее стройного пажа и двуличного мужа, умеющего скры-

вать свой гнев под маской улыбки. Ритм поездки подчеркивается повторением фразы "графиня ехала", которая становится, таким образом, своеобразным лейтмотивом и моментом большого напряжения. Оба произведения резко отличаются от "Стено" и "Разговора". Они продолжают традиции декабристской литературы, подобно тому, как и Лермонтов своими историческими поэмами "Последний сын свободы" (1830-1831;1910) или "Литвинка" (1832; отрывки 1860, полностью 1882), действие которых, однако, происходит в древней Руси.

Романтические поэмы Тургенева во многом объясняются философским изложением Гамлета и Дона-Кихота, которым автор посвятил свой одноименный доклад, принадлежащий к наиболее известным эссе Тургенева.[24] Стено и оба героя "Равговора" - это, по всей вероятности, интровертные Гамлеты, ищущие смысл своего существования в самоанализе. Это эгоцентрические эгоисты, скептики и нигилисты, неспособные на действительные поступки как большинство героев Тургеневских романов. Филиппо Стродзи - это типичный Дон-Кихот - энергичный и способный на самопожертвование, борющийся до последнего момента, в нем нет и следа эгоизма. Но в отличие трагикомического героя Сервантеса - это полностью трагическое лицо. И тем не менее Стено - это не только Гамлет, но одновременно романтический Фауст и Мефистофель, столь удачно охарактеризованные Тургеневым в его рецензии русского перевода "Фауста" Гете.[25] Фауст в изложении Тургенева - это ученый, мечтающий эгоист, стремящийся завоевать не науку, а через науку самого себя" (230). Мефистофель - это неотъемлемая часть его "я", и часто даже проекция самого автора. Это не великий сатана, а мелкий бес, "бес каждого человека, в котором родилась рефлексия....он - бес людей одиноких и отвлеченных, людей, которых глубоко смущает какое-нибудь маленькое противоречие в их собственной жизни и которые с философическим равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голода. Он страшен не сам по себе: он страшен своей ежедневностью, своим влиянием на множество юношей" (229-230). Люди, которыми овладеет такой бес, страдают, но их боль не возбуждает нашего сострадания. Точно такой же Стено, поглощаемый своим внутренним страданием и равнодушный ко всем близким, которым он приносит погибель. Его самоубийство поэтому не вызывает в нас сострадания. Гипертрофический эгоизм, изображенный шестнадцатилетним автором "Стено" и анализированный им позднее в удачной характерис-

тике "Фауста", нашел впоследствии выдающееся завершение в замечательном романе Федора Сологуба "мелкий бес". Сологуб не случайно называет свой роман цитатой из Лермонтовской незаконченной поэмы "Сказка для детей"(1839; 1842), которую приводит также и Тургенев в статье, посвященной "Фаусту" Гете (229). Цитата заимствована Тургеневым из первых двух стихов пятой строфы Лермонтова, написанной по откровенному признанию самого автора, чтоб отделаться собственными стихами от могучего образа своего Демона. Вот слова, которыми Лермонтов характеризует беса, изображенного в "Сказке для детей":

То был ли сам *великий Сатана*
Иль *мелкий бес из самых нечиновных*,
Которых дружда людям так нужна
Для тайных дел; семейных иль любовных?
Не знаю![26]

И действительно - вся "Сказка для детей" написана в таком же шутливо-серьезном плане, причем серьезные тона преобладают все больше вплоть до внезапного прекращения на незавершенной двадцать седьмой строфе. Нет необходимости подчеркивать, что все это типичные приметы романтической поэмы байроновско-пушкинского типа - вспомним хотя бы "Дона Хуана" и "Евгения Онегина". Тургенев, написавший своего "Стено" за пять лет до "Сказки для детей", прочел самого себя, нашел своего духовного продолжателя в Федоре Сологубе. В лице эгоцентрического профессора провинциальной гимназии Передонова - главного героя романа "Мелкий бес" (1905)Сологуб гениально завершил галерею романтических демонов, которые в будничной жизни превращаются не только в "здоровых помещиков", как это мы находим у Пушкина и Тургенева, но и в асоциалов типа Чеховского Соленого из "Трех сестер" или в такую чудовищную карикатуру, какой является Передонов.

Романтические поэмы Тургенева, таким образом, интересны не только сами по себе, а также как литературные ресурсы, подсказывающие и во многом объясняющие некоторые "загадочные" места романтической и неоромантической прозы Тургенева. При комплексном обсуждении этих произведений в целом контексте творчества *писателя*,они теряют свою мнимую случайность и несвязанность.Они являются логическим завершением очень ранних импульсов, которые находят свое закономерное продолжение также в последующем развитии русской литературы.

Примечания

1. Лирическое наследие Тургенева отлично анализировал уже С. О р л о в с к и й в своей монографии "Лирика молодого Тургенева", Пламя, Прага 1926.

2. Датировка приводится и в дальнейшем в таком же порядке: дата написания; дата напечатания. На автографе поэмы "Стено", который хранится в Британском музее, указывается на титульном листе рукописи: "Начата 2 -го сентября 1834 года. Окончена 13-го декабря 1834-го года". Ср. Е. М. Х м е л е в с к а я, Рукопись "Стено" Тургеневский сборник. Материалы к Полному собр. соч. и писем И. С. Тургенева, т. 1, Наука, М.-Л. 1964, 10.

3. Ср. его стих из баллады "Людмила", описывающий мертвого жениха: "длинным саваном обвит", В. А. Ж у к о в с к и й, Сочинения, М. 1954, 119.

4. И. С. Т у р г е н е в, Полное собрание соч. и писем в 28 тт., т. 1, Наука, М.-Л. 1960, 368-369. По этому изданию цитирую дальше указанную страницу прямо в тексте.

5. Цитирую в своем переводе.

6. D. К š i c o v á, Typologické srovnání české a ruské romantické poémy (Lermontov-Mácha-Zeyer),Slovanské studie, Brno 1979, 75-88. D. К š i c o v á, Poéma za romantismu a novoromantismu. Rusko-české paralely, Brno 1983. 87-98.

7. К. Г. Маха, Май, пер,. Д. С а м о й л о в а, В сб. К. Г. М а х а, Избранное, М. 1968, 41. По тому же изданию цитирую дальше прямо в тексте.

8. К. К р е j č i. Česká literatura a kulturní proudy evropské. Čs. spisovatel, Praha 1975. 119.

9. Там же, 114.

10. И. Г. Я м п о л ь с к и й, "Стено". Об одной ремарке в тексте драматической поэмы, Тургеневский сборник, 5, 1968, 208-209.

11. Ср. Стих: "His dying tones are in that other tongue", The Works of Lord Byron, Complete in Five Volumes, B. Tauchnitz, Leipzig 1866, 387.

12. О проникновении данного типа метафоры из "Паризины" и "Абидосской невесты" Байрона в творчество Лермонтова и Мицкевича ср. D. К š i c o v á, Poéma za romantismu a novoromantismu. 49-50.

13. В поэме "Манфред" имеется целый ряд звуковых и музыкальных мотивов: голос духов, которых Манфред вызвал, похож на мызыку волн, описание красоты горных великанов сопровождается игрой на свирель и звоном кореньих колокольчиков и т. п.

14. И. С. Т у р г е н е в, Литературный вечер у П. А. Плетнева. В сб.: Литературные и житейские воспоминания, Полное собрание сочинений И. С. Тургенева, СПб. 1898, т. 12, 7.

15. Тургенев в то же самое время переводил кроме "Манфреда" трагедии Шекспира "Король Лир" и "Отелло". Ср. A. S e m c z u k. Iwan Turgeniew i ruch literacki w Rosji w latach 1834-1855. Ossolineum, W. 1968, c. 16.

16. М. Г е р ш е н з о н Мечта и мысль И. С. Тургенева, М. 1919, 11-15. Ср. Ю. Ф. Б а с и х и н, Поэмы И. С. Тургенева, Саранск 1973, 31-51.

17. Н. И. П и к с а н о в, История "Призраков", В сб.: Тургенев и его время, ред. Н. Л. Б р о д с к о г о, Госиздат, М.-П. 1923, 164-192. Н. С. Н и к и т и н а, "Призраки". Неоконченная статья М. М. К о в а л е в с к о г о, Тургеневской сб., т. 2, 1966, 171-172. Е. И. К и й к о, "Призраки". Пометы Н. Б. Щ е р б а н и на беловом автографе, там же, 167-170; тот же, "Призраки". Реминисценция из Шопенгауэра, т. 3, 123-124; А. П. М о г и л я н с к и й, "Призраки". Черновой автограф, т. 5, 112-146.

18. О том, что Тургенев знал цитируемое место из Шопенгауэра, свидетельствует план новеллы с 1861-го г. Здесь наряду с названием сцены "Вид земли" он в скобках приводит имя Шопенгауэра. Ср. "Набросок плана", И. С. Тургенев, Полное собр. соч. в 29 тт. Л. 1965, т. 9, 379. Несколько с другой точки зрения о романтических и неоромантических мотивах в творчестве Тургенева пишет Marina Ledkowsky, The Other Turgenev: from romanticism to symbolism. Colloquium slavicum 2, Beitrage zur Slavistik, Würzburg 1973. Автор монографии занимается нереалистической линией творчества Тургенева, начиная с ранних поэм через романтические новеллы 50-х 60-х гг. вплоть до прозы конца 70-х - начала 80-х гг., в которых находит ряд параллелей с немецкой и французской философией, прежде всего с Гегелем, Паскалем и Шопенгауэром, известным в России уже в первой половине 19 в. В Тургеневском поэтическом восприятии магической силы любви М. Ледковская усматривает взаимосвязь с тезисом Шопенгауэра, что таким образом можно проявить Волю, мышление само по себе, которое не может быт разрушено смертью (63). По Шопенгауэру любовь между женщиной и мужчиной является высшим проявлением любви к жизни, которая образует новые существа и преодолевает смерть - ср. романтическую тему любви, которая всегда сильнее смерти. Автор исследует интерес, проявленный Тургеневым к иррациональным темам, отразившимся на его жизни и творчестве и доказывает, что образует обшую тенденцию автора. В заключение автор доказывает, что философская концепция Тургенева, основанная на философии Гегеля и трансформированная через философию Шопенгауэра, была основой возникновения русского символизма.

19. Первый замысел "Призраков" возник в 1855 г., когда была написана вводная часть новеллы, позже несколько переработанная. Набросок плана, включающий уже все так называемые "остановки ночных полетов", описываемых в "Призраках", относится к 1861 г., это значит, что он возник спустя год после того, как Имре Мадач закончил свою замечательную "Трагедию человека", напечатанную отдельной книгой в 1862 г. По-немецки - то есть на языке, которым Тургенев отлично владел - в 1863 г. была напечатана статья в немецком журнале, издаваемом в Пеште "Ungarische Nachrichten" с отрывками из трагедии Мадача первого переводчика "Трагедии человека" D i e t z e. Первый книжный перевод на немецкий был сделан в 1865 г. Таким образом не исключено, что Тургенев мог о произведении Имре Мадача знать уже до появления перевода, во время когда в 1862-1863 гг. он вновь вернулся к "Призракам", закончив их в июле 1863 г. Новелла "Призраки" была впервые напечатана в журнале братьев Достоевских "Эпоха", 1864, № 1-2. Ср. Примечания, Полное собр. соч, т. 9, 1965, 470-475. Уже в 1862 г. была напечатана статья о "Трагедии человека" в венгерском журнале "Pester Lloyd" автора А д о л ь ф а Д у к с (Adolf Dux). Осенью 1863 г. в Венгрии гостил французский журналист Ludovic Rigoudat, который обратился к Мадачу письмом от 17-го октября 1863 г., написанном в Пресбурге (нынешней Братиславе) с просьбой договориться насчет перевода трагедии на французский язык. Мадач ему ответил только в феврале 1864 г., когда французского журналиста в Венгрии уже не было. Как мне пишет в письме от 15/10 1984 г. венгерский специалист, научный сотрудник Национальной библиотеки им. Сечены I. F r i e d, которому я очень благодарна за все приведенные библиографические данные, о дальнейших судьбах предполагаемого перевода пока ничего не известно.

20. Молодой Тургенев очень удачно перевел заключительную сцену первой части "Фауста", которую впервые опубликовал в Отечественных записках в 1844 г. Его перевод был высоко оценен. Немецкий переводчик Лермонтова и Тургенева фр. Боденштедт утверждает, что Тургенев знал первую часть фауста почти всю наизусть. (Ср. комментарий к переводам Тургенева из "Фауста" в 1 т. Полного собр. соч., 1960, 518.) Насколько Тургенев увлекался "Фаустом" ясно также из его тонкого анализа поэмы Гете в его рецензии перевода "Фауста" М. В р о н ч е н к о (1844-1845;1845) и из повести в письмах "Фауст" (1856), в которой произведение Гете играет такую же роль, как впоследствии "Крейцерова соната" Бетовена в одноименной повести Л. Н. Толстого - только в мистическом плане, типичном для "таинственных повестей" Тургенева. Этим жанром занимается в ряде своих работ Ж. З е л ь д х е й и - Д е а к, ср. напр.: Первые шаги Тургенева- новелиста. (В поисках собственной манеры,) Studia Slavica Hungarica 25, 1979, 451-464. "Сон" Тургенева. К проблеме поэтики "таинственных повестей", там же, 28, 1982, 285-298. К проблеме реминисценций в "малой" прозе Тургенева, Hungaro-Slavica 1983, 345-356. Тургенев и новые художественные искания конца 19 - начала 20-го века. (К постановке проблемы), Russica, Budapest 1983, 113-122. Отношением И. Мадача к "Фаусту" Гете занимался подробно чешский ученый К. К р е й ч и в статье Tragédie člověka a epopej lidstva. In: Dějiny a národy, ČSAV, Praha 1965, 149-162. См. также в книге: K. K r e j č i, Česká literatura a kulturní

proudy evropské, Čs. spis., Praha 1975, 211-229.
Той же проблематики касается также A. K o s t o l n y . Spoločenská angažovanost diela Imre Madácha. In: Život a dielo Sándora Petöfiho a Imre Madácha. Zborník z konferencie pri 150. výroči narodenia Básnikov, Bratislava 1973, 41-57.

21. В Примечаниях к "Призракам" (Полное собр. соч.т. 9, 1965, 475) имеется следующая цитата из письма Ф. М. Достоевского: "У Вас являющееся существо объяснено как упырь. По-моему бы не надо этого объяснения." Тургенев вероятно послушался данного совета - во всей новелле ни разу Эллис не называется упырем - однако все ее поведение соответствует роли вампира.

22. Об этом ср. комментарий к 1-му тому Полного собр. соч. Тургенева, 503-510 и монографию С. Орловского.

23. Об отношении Тургенева к Лермонтову существует уже довольно богатая литература, ср. Лермонтовская энциклопедия, М. 1981, 583-584. Есть работы, изучающие, насколько знание творчества Лермонтова нашло свое отражение в корреспонденции, литературно-критических статьях и литературном творчестве, главным образом в его поэмах. Ср. напр.: С.В. П р о т о п о п о в. И.С. Тургенев о М. Ю. Лермонтове. В сб.: Проблемы лит. связей и взаимосвязей, Ростов на Дону 1972, 61-69. Л. Н. Н а з а р о в а. Тургенев и Лермонтов. В сб.: Лермонтов и литература народов Сов. Союза, Ереван 1974, 129-147. Ф. Ф. Б а с и х и н. Поэмы И. С. Тургенева, 172.

24. Доклад Гамлет и Дон-Кихот в русской лит. и общественной жизни автор прочитал 10 (22) 1 1860 г. и напечатал в Современнике 1860, 1, 239-258. Ср. Тургеневский сборник 2, 71-82, 5, 238-250.

25. И. С. Т у р г е н е в, Фауст. Трагедия. Соч. Гете. Перевод первой и изложение 2-ой части М. В р о н ч е н к о, СПб. 1844, Отечественные записки 1844, 1. Ср. И. С. Тургенев, Полное собр. соч. т. 1, 1960, 212-256. По этому изданию цитирую, обозначая страницы в тексте.

26. М. Ю Л е р м о н т о в, Сказка для детей, собрание соч. в 4-х тт., т. 2, Наука, М.-Л. 1962, 494.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 227–245. 1986 Debrecen

Тургенев и народничество

М. КУПЛЁВСКИЙ

Один из ближайших друзей писателя, П.В. Анненков, в своей мемуарной статье "Замечательное десятилетие" (1880) дал меткую характеристику творчества Тургенева, акцентируя вмешательство писателя в духовный мир, в идеологические веяния, революционное движение русского общества.

"Вся литературная деятельность Тургенева - писал Анненков - может быть определена как длинный, подробный и поэтически объясненный реестр идеалов, какие ходили по русской земле, между разнородными слоями её образованного и полуобразованного населения в течение тридцати лет..."[1].

Польщенный таким отзывом Тургенев ответил:

"Меня он вывернул, как перчатку, показав мне самому всё моё сокровенное"[2].

На беспримерную чуткость Тургенева к только ещё нарождающимся явлениям жизни России обратил также внимание Петр Лавров [3]. Эту особенную черту Тургенева-художника нельзя оспаривать и в наши дни.

Предметом страстного увлечения писателя была жизнь современного ему поколения,его история. Желая воздействовать на действительность, на воображение и убеждения своих сограждан, пришлось писателю знакомиться с национальной историей, состоянием сознательности народа. Несмотря на последствия своего увлечения, на переживаемое беспокойство, категорический внутренний императив не позволил писателю отодвинуться от всех хлопот русской действительности, отстраниться от борьбы между её основными силами, располагавшимися на противоположных полюсах.

Это обусловило и сближение Тургенева с народническим движением. В семидесятые годы завязываются связи Тургенева с идеологами народничества (П. Д. Лавровым и Г.А. Лопатиным), писатель оказывает регулярную денежную поддержку лавровскому журналу "Вперёд", зна-

комится с народнической программой, пишет роман "Новь" (1877), посвященный изображению народничества в его первой стадии развития.

Продолжительные узы дружбы связывали Тургенева с П.Л. Лавровым, выдающимся идеологом революционного народничества. Однако эта связь не повлияла на мировоззрение писателя, на его политические убеждения. Своё политическое кредо писатель определил на страницах "Вестника Европы" в 1880 году, отвечая на нападки охранительного лагеря ("Московские ведомости" Каткова), точнее - Болеслава Маркевича, за сочувственное предисловие к очерку "В одиночном заключении" политического эмигранта И.Я. Павловского, напечатанному во французском журнале "Le Temps". В своём публичном исповедании политической веры, Тургенев заявил, что он "всегда был и до сих пор остался "постепеновцем", либералом старого покроя в английском династическом смысле, человеком, ожидающим реформ только свыше. т.е. принципиальным противником революции...."[4].

Во второй половине семидесятых годов, когда наметилась возможность взаимного сближения русского либерализма и народничества, прогрессивные круги русской интеллигенции усматривали в Тургеневе духовного руководителя. Приезд писателя в Россию весной 1879 года превратился в цикл "тургеневских торжеств", инициатором которых было Общество любителей русской словесности. Восторженная молодёжь горячо приветствовала заслуженного писателя, ему предлагали остаться в России для консолидации разобщенных групп русской интеллигенции.

"Вы один в настоящее время - писало "Общее дело" - сумеете объединить все направления и партии, сумеете оформить это движение, придать ему силу, прочность. Подымайте высоко ваше светлое знамя; на ваш могучий и чистый голос откликнется вся Россия: вас поймут и отцы и дети."

Тургенев после всего, что пришлось ему видеть и слышать, готов был - по словам Лаврова - переселиться в Россию, хотя понимал, что "дело нелегкое". "Но что же делать? Я положительно не вижу и не знаю человека, который обладал бы более серьёзным образованием, лучшим положением в обществе и большим политическим тактом, чем я..." [5].

Однако уже через год, на Пушкинском празднике произошло охлаждение молодёжи к Тургеневу, который в своём, цитированном выше политическом кредо, покушение Александра Соловьева, провинциального учителя на Александра II назвал "безобразием последнего времени".

Соловьёва казнили и это событие взбудоражило демократическую молодёжь, предметом оваций которой сделался Достоевский.

Лавров не разделял симпатий молодёжи к Достоевскому ибо "...это было вопиющей несправедливостью именно по отношению к Достоевскому и его речи,с её трескотнёй фраз о "всечеловеке", о необходимости принять "вкусы и предрассудки народа", при высказанном лишь в объяснении речи утверждении, что наш народ просветился уже давно, приняв в свою суть Христа и учение его, что идеал русского народа "Христос"[6].

Позиции молодёжи были для него понятны, но казались ему несправедливыми по отношению к Тургеневу. Восстанавливая в памяти "Бесы" Достоевского, памфлет на революционное народничество, Лавров обвинял писателя в измене демократическим убеждениям его юности, в заступничестве полицейского режима.

"....Нервный проповедник примиряющего христианства, поклонник русского государства с его жандармским строем, мистический ренегат убеждений своей молодости стал на минуту предметом оваций молодёжи".[7]

Одновременно Лавров сочувствовал Тургеневу, единственному, по его мнению, человеку, способному примирить "отцов и детей".

Тургенев познакомился с Лавровым в 1860 году, когда по почину Александра Дружинина был организован в Петербурге Литфонд, устраивавший литературные вечера и публичные лекции, чтобы добытыми таким образом средствами помочь нуждающимся (чаще всего вследствие репрессий) литераторам и ученым. После литературного вечера, на котором выступили Полонский, Тургенев, Аполлон Майков, Бенедиктов и Некрасов, в ноябре 1860 года, благодаря организационной находчивости писателя, Лавров прочитал несколько лекций по философии.

Через десять лет в Париже, в эмиграции, мимолетное знакомство превратилось в тесную дружбу.

Существующий строй угнетал Тургенева, он стремился к свободе не только как к теоретическому принципу или программному пожеланию. Писатель глубоко переживал и страдал от отсутствия этой свободы у себя на родине. Поэтому готов был поддерживать любое движение, направленное против царского произвола.

Позиции Тургенева и Лаврова в вопросе долга дворянства перед народом оказались в основном общими. И хотя общественное и нравственное обоснование концепции "кающихся дворян" было определено теорети-

ками народнической идеологии (Лавров, Михайловский, отчасти Ткачев), Тургенев гораздо раньше в своих повестях кроме мотивов интимно-психологических пытался решить вопрос о выполнении дворянской интеллигенцией нравственного долга перед народом.

В числе причин, обусловивших уход Лизы Калитиной ("Дворянское гнездо") в монастырь, есть обстоятельство весьма многозначительное - сознание неоплатного долга всего дворянского сословия перед народом. "Я всё знаю, и свои грехи, и чужие, и как папенька богатство наше нажил - говорит Лиза - я знаю всё. Всё это отмолить, отмолить надо."

Заключительный аккорд нравственно - философского решения проблемы долга в "Дворянском гнезде" становится в свою очередь ведущим мотивом фабульного развития романа "Накануне". Здесь цели "активного добра" совпадают с народническими целями "хождения в народ", служения народу.

В этом романе частное и общее слито воедино с заметным преобладанием последнего и на это обстоятельство намекает Елена в своей мольбе к богу: "Не для меня одной нужна его жизнь" (т.е. Инсарова).

С 1873 года Лавров издает в Цюрихе свой журнал "Вперёд"! Первый номер журнала ещё не вышел, а его программу Петр Лаврович уже начал рассылать. Получил её и Тургенев. Программа четко провозглашала необходимость революционной борьбы "За реализацию справедливейшего строя общества". Путь, предлагаемый либералами, - мирное конституционное переустройство, - совершенно непригоден, ибо он, - по мнению Лаврова, - не учитывает главных "экономических потребностей трудящихся масс".

Программа не принимала также макиавеллевских методов, предлагаемых Нечаевым в известном "Катехизисе революционера".

Да, революционная борьба необходима, но нечаевщине не должно быть места. "Средством для распространения истины не может быть ложь....Ложь есть преступление, преднамеренное распространение иллюзии есть измена делу, принуждение допущено быть не может, эксплуатация и личный расчет возмутительны"[8] - заявлял Лавров.

Отверженные Лавровым нечаевские методы борьбы нашли своё отражение в тургеневской "Нови" (глава XXII). Жестокий диктат, склонность к заговорщицким методам, санкционирование убийств неугодных людей вызывают у Нежданова отвращение и резкое осуждение со стороны самого Тургенева.

Однако Тургенев не мог согласиться с бесцеремонным осуждением либералов Лавровым, хотя со временем пошатнулась вера писателя в реформы "сверху", он осознал отсутсвие консолидации и трусливость своих либеральных друзей.

Ознакомившись с программой лавровского журнала "Вперёд!", Тургенев писал ему:

"Программу Вашу я прочел два раза со всем подобающим вниманием: со всеми главными положениями согласен - я имею только одно возражение и одну appréhenston. Мне кажется, что вы напрасно так жестоко нападаете на конституционалистов, либералов и даже называете их врагами; мне кажется, что переход от государственной формы, служащей им идеалом, к Вашей форме ближе и легче, чем переход от существующего абсолютизма..."[9].

Несомненно для Тургенева была близка идея Лаврова о том, что революция в России неизбежна, но пока народ не готов к ней, что она продукт не личной воли, не деятельности группы, но целого ряда сложных исторических процессов. Поэтому ближайшая цель интеллигенции, вооружившись основательным знанием и усвоив народные потребности, идти в народ с тем, чтобы уяснить своим братьям-труженикам их "вечные" права и могучую силу.

Программа "пробуждения" народа несомненно перекликается с той картиной полезной деятельности на благо народа, которую Тургенев рисует в письмах к Анне Философовой от 23 сентября 1874 и от 22 февраля 1875 года. В них писатель призывает интеллигенцию к трудолюбию, терпеливости, умению "жертвовать собою безо всякого блеску и треску", к низменной работе т.е. учить мужика грамоте, помогать ему, заводить больницы. "Чувство долга, славное чувство патриотизма в истинном смысле этого слова - вот все, что нужно..."[10]

Вера Тургенева в доминирующую роль дворянской интеллигенции в жизни народа (что перекликается с ролью "критически мыслящих личностей" Лаврова), нашла также свсё отражение в его многих повестях и романах о "лишнем человеке".

Всё это проливает свет на поддержку писателем Лаврова в его полемике с Ткачевым, призывающим революционеров к немедленному действию "делать революцию как кто может и умеет". Лавров же считал, что революционер не имеет такого права, пока не сумел вооружиться, не сумел сплотиться, не сумел внушить доверие народу. Он предостерегал пылкую молодёжь и был твердо убежден в том, что нужно тщательно

готовить народ к революции, не спешить с призывом к социальному взрыву.

Неудивительно, что умеренным взглядам Лаврова в этой полемике Тургенев оказал полную поддержку.

"Любезный Петр Лаврович, - писал он Лаврову 5 декабря 1874 года - виноват, что не тотчас отвечал вам и не поблагодарил за присылку брошюр, которые я прочел со вниманием и удовольствием. В вашей полемике против Ткачева вы совершенно правы; но молодые головы вообще будут всегда с трудом понимать, чтоб можно было медленно и терпеливо приготовлять нечто сильное и внезапное....Им кажется, что медленно приготовляют только медленное - вроде постепенных реформ и тд. Это самое впечатление выносят молодые люди из чтения вашего жирнала, который в большом количестве проник в Россию и получил там авторитет и значение."[11]

Тургенев с нескрываемой радостью и большим удовольствием приветствовал брошюру Лаврова "Русским цюрихским студенткам", которая была протестом против царского правительства, запретившего русским девушкам продолжать занятия после первого января 1874 года в цюрихском университете и политехникуме, так как Цюрих стал центром революционной пропаганды и "обратил все усилия на привлечение в свои ряды учащейся молодёжи.

"Любезный Петр Лаврович - писал Тургенев, - я только сегодня и здесь получил присланный на моё имя лист, озаглавленный: "Русским цюрихским студенткам".Хотя Вы и не подписали своего имени, но нет сомнения, что этот благородный и исполненный достоинства протест вышел из-под Вашего пера. Не знаю, на сколько он принесёт пользы - но знаю, что общественная нравственность требовала подобного отпора возмутительному манифесту...Спасибо Вам, что Вы написали этот ответ..."[12]

В 1876 году Лавров навестил Тургенева в Париже и с интересем слушал рассказ о "Нови", в 1877 году писатель передал Лаврову копию обвинительного акта по "Процессу 193-х" по которому судились участники "хождения в народ", а в 1879 году Лаврова и Тургенева ещё более сблизила тревога за судьбу Германа Лопатина, арестованного полицией.

"Несчастье, обрушившееся на Лопатина, - писал Тургенев Лаврову было неизбежно; он сам как бы напросился на него. В самый день моего отъезда (из Петербурга) я умолял его уехать на юг - ибо об его

присутствии в Петербурге полиция знала..."[13]

Тяжело больной писатель в конце лета 1882 года, находясь в Буживале, прочел Лаврову стихотворения в прозе: "Разговор", "Чернорабочий и белоручка", "Порог". Когда же узнал о бегстве Лопатина из тюрьмы, в марте 1883 года продиктовал своей дочери Полине Брюэр несколько строк Лаврову: "Радуюсь благополучному возвращению Лопатина и надеюсь скоро с ним свидеться, но мне ещё так плохо, что ранее 5 или 6 дней это невозможно. Тогда я дам Вам немедленно знать"[14].

Приведенные выше факты, характеризующие тесную связь писателя с Лавровым и народнической эмиграцией, свидетельствуют о том, что идеи Лаврова о невозможности коренных социальных преобразований в стране без сознательного участия в них народа, о необходимости просветительской деятельности интеллигенции среди народа, отрицание веры в готовность крестьян к революции, осуждение нечаевской тактики, неверие в целесообразность политических переворотов, совершаемых кучкой революционеров-заговорщиков, - всё это вызывало у Тургенева известное сочувствие. Кроме того писатель стал также своеобразным литературным советчиком редактора "Вперёд!", оказывал материальную поддержку изданию Лаврова (в течение трех лет ежегодно вносил по 500 франков), что после смерти писателя вызвало шумную полемику вокруг его имени и недоумение, как мог либерал Тургенев помогать революционерам.

Ответ на этот вопрос дал Герман Лопатин, отмечая, что "как художник Тургенев не был человеком строго определенной политической программы...но несмотря на отсутствие строгой продуманности в его политических взглядах, он всегда относился с самым горячим сочувствием ко всякой самоотверженной борьбе с ненавистным ему самодержавием и всегда был готов помочь участникам в этой борьбе всем, что он считал совместным с собственным самосохранением, не разбирая при этом тех программ и знамён, под которыми сражались эти люди"[15].

Несмотря на всё вышесказанное Тургенев не разделял вполне программу "Вперёд!" и не верил в революционные методы борьбы народников. Его амбивалентное отношение к народничеству нашло своё отражение в романе "Новь", над которым работал около шести лет, внося в первоначальный замысел существенные коррективы, вызванные конкретной социально-исторической действительностью 60-70-х годов.

Новый роман по праву считается одним из самых злободневных и полемических романов Тургенева, тесно связанным с общественно-политическим движением эпохи. Но наряду с тем он был задуман с целью реванша за "Отцов и детей" и "Дым", которые известной частью критики и читающей публики воспринимались как произведения, враждебные разночинной демократии.

В письме к М.М. Стасюлевичу, Тургенев заявил, что в изображении молодого поколения он "решился выбрать среднюю дорогу, стать ближе к правде", ибо до сих пор молодое поколение "представлено в нашей литературе либо как сброд жуликов и мошенников....либо это поколение было ....возведено в идеал, что опять несправедливо - и сверх того, вредно"[16].

Выбирая "среднюю дорогу" Тургенев отрицает таким образом "крайности" в изображении молодёжи, которые были свойственны романам Достоевского и Чернышевского ("Бесы", "Что делать?"), не говоря уже об антинигилистической беллетристике.

В "Нови" писатель создал образы народников, принимавших участие в "хождении в народ". Следует однако отметить, что вследствие больших трудностей, связанных с изучением типов конспиративной партии, Тургенев смешал в своём романе два этапа народничества - нечаевское движение 1869-1870 годов с движением 1873-1875("хождение в народ"), носившим совершенно другой идеологический характер. Объяснить это можно тем, что замысел романа характеризовал всё ту же беспримерную чуткость писателя к только ещё нарождающимся явлениям русской жизни, поэтому и процесс собирания нужного материала занял у него много времени. Живя за границей и лишь наездами бывая в России Тургенев испытывал недостаток в непосредственных наблюдениях над русской действительностью. Этот пробел пришлось возмещать писателю тщательным изучением печатных источников и личным общением с народниками-эмигрантами.

Можно предполагать, что основным и авторитетным источником информации о народническом движении для писателя был лавровский "Вперёд!", в частности раздел журнала, носивший название "Что делается на родине". Здесь помещались статьи и корреспонденции из России, без прикрас рисовавшие суровую деятельность пропагандистов, осведомлявшие о политических процессах над народниками и т.д.

Тургенев был, как свидетельствует об этом его переписка, хорошо знаком с программными документами всех трех основных направлений

в народничестве 70-х годов, связанных с именем М. Л. Бакунина, П.Л. Лаврова и П.Н. Ткачева. Его осведомлённость в народнической литературе была основательной.

Таким образом созданные Тургеневым образы являются носителями идей отдельных направлений народнической доктрины.

Нежданов это типичный представитель дворянской интеллигенции, который, - согласно лавровскому призыву "снять с себя ответственность за кровавую цену своего развития и уменьшить зло" - идёт "в народ", не понимая его и не находя с ним общего языка. Писатель обнаруживает посредством своего героя слабые стороны народнического движения, характеризующиеся героическим пафосом и готовностью жертвовать собой во имя народа, без знания нужд народа. Это приводило к разочарованию, к крушению веры в собственные силы.

Борис Козьмин приводит красноречивую, не лишенную горькой иронии, цитату стиховорения одного из народнических деятелей на Украине:

В народе мы сидим
дела великие творим,
пьём, спим, едим.
И о крестьянах говорим,
что не мешает их посечь
чтоб в революцию вовлечь.[17]

Тургенев точно определяет личность Нежданова: "Темперамент уединенно - р е в о л ю ц и о н н ы й, н о н е д е м о к р а т и ч е с к и й". Писатель выделяет курсивом второе и третье определение, но не менее любопытно, - справедливо отмечает Батюто, - и первое, потому что на всем протяжении романа недемократическая революционность и уединенность - эти основные признаки темперамента Нежданова - существуют на равных правах и подчеркиваются автором всегда в их неразрывной связи."[18]

Нежданов это существо трагическое, изломанное, мятущееся, всё сотканное из противоречий, жаждущее деятельности, но заранее убежденное в своей неспособности к ней. Итак, неждановское "хождение в народ" завершается личной трагедией. Участь Нежданова как неудачливого народника-пропагандиста была типичным явлением, по крайней мере в самом начале семидесятых годов. Н.Ф. Буданова метко заметила, что Нежданов, - "Это специфический русский Гамлет 1870-х годов со всем социально-психологическим комплексом гамлетизма, указанным в

статье Тургенева "Гамлет и Дон-Кихот" (1859), развитым интеллектом и безволием, скепсисом, неверием в свои силы и в дело, которому он решил посвятить жизнь, мучительным самоанализом и самобичеванием, склонностью к эстетике и.т.д."[19]

Помимо слабовольного революционера Нежданова, в романе "Новь" выведены также образы мужественных революционеров - Маркелова, Остродумова, Машуриной, руководствующиеся бакунинско-нечаевской тактикой конспирации. Во главе группы революционеров стоит некий Василий Николаевич. Чтение и сожжение его директивного письма (глава II) обставлено всеми приемами подпольной организации. Уже в первой главе Пимен Остродумов рассуждает о том, что в Москве "человек один подвернулся ненадежный...сместить его надо, а не то вовсе устранить". Это ведь явный намек на убийство нечаевцами строптивого студента Иванова.

Несмотря на то, что в Маркелове и Машуриной оттенялась их духовная чистота, готовность к саможертвованию во имя счастья других, достоинство,решительная прямолинейность, смелый призыв крестьян к бунту _автор романа придал образам революционеров бакунинского толка оттенок трагической обреченности. Они не находят сочувствия в крестьянской среде, да и не в состоянии его найти, так как при всем своём мужестве и преданности идеалам, они, - с точки зрения автора, - люди страдающие догматизмом и узостью своих убеждений. Фанатизм мешает им отграничить реальное от несбыточного, необходимое от фантастического. Целесообразность революционных методов борьбы с самодержавием ставилась в романе под сомнение, ибо Тургенев не разделял веры народников в революционные возможности крестьянства и его социалистические инстинкты, провозглашаемые Бакуниным и Ткачевым.

Многозначительным явлением в русской литературе 70-х годов были тургеневские женщины-революционерки, особенно Марианна. В её духовном облике получил особенно яркое отражение жертвенный героизм народников - нравственная чистота, жажда опрощения, энтузиазм и восторженная самоотверженность служить народу. Наряду с тем писатель чутко уловил характернейшую для народнической этики идею, согласно которой двух любящих друг друга людей должны быть идейными единомышленниками, в противном случае их союз невозможен.

В Марианне воплощено присущее лучшей части тогдашней русской молодёжи стремление идти к "нашим братьям", целиком отдать себя народу.

Огромный процент женщин среди участников процесса "пятидесяти", поразивший самого Тургенева, служил веским подтверждением правдивости созданного им образа. По этому поводу он писал: "Один аристарх....уверял, что Марианн нет, что я их выдумал - а тут вдруг процесс, где из пятидесяти двух революционеров в о с е м н а д ц а т ь женщин - дело небывалое и неслыханное в Европе - ни в какое время!"[20].

Тургеневские женские образы, как справедливо отметила Л.Н. Назарова, - воздействовали на образы героинь писателей-народников - на Веру Баранцеву из романа С.В. Ковалевской "Нигилистка" (1884), Надю Зорину и Мину Судславскую из романа П.В. Засодимского "По градам и весям" (1885), Лизавету Гарденину, Варю Волхонскую и Любу Обозинскую у Эртеля ("Гарденины","Волхонская барышня", "Липяги")[21].

Особая роль в романе отведена поборнику просвещения народа Соломину, в котором Тургенев видел прообраз общественного деятеля нового типа. Это он, Соломин является главным героем романа, это ему принадлежит почетная роль "плуга" в русском освободительном движении, о чем гласил эпиграф к роману.

Это он пашет плугом и потому подымет крепкую, заматерелую "новь". Это тот пахарь, которого Тургенев противопоставляет Машуриной, Остродумову, Нежданову и Маркелову, пашущим сохою, лопающимся о нови.

Разночинец Соломин является носителем авторских взглядов (письма к Философовой), поэтому пользуется полным сочувствием автора. Он умеет покорять друзей обаянием своей симпатичной личности, а врагов и равнодушных людей своим умственным превосходством. Он не революционер в общепринятом смысле, не "внезапный исцелитель общественных ран". Однако идеи Соломина нельзя назвать реформистскими, ибо его деятельность тесно связана с первыми проблесками рабочего движения. Он - практик, наделенный трезвым умом и лишенный прямолинейности и догматизма Маркелова. Знает жизнь народа, его психику, он сочувствует народникам, но не верит в их победу, в близость революции.

Сам он не враг революции. Он ненавидит буржуазию, царское правительство, либералов. И хотя взгляды Соломина на современную действительность согласуются с пожеланиями Тургенева, изложенными и письме к Л.П. Философовой, нельзя исключить по справедливому замечанию А.И. Батюто предположения,что в настроениях Соломина либеральное постепеновство органически сочетается с идеями длительной подготовки

крестьянской революции, высказывавшимися сравнительно "умеренными" революционерами из окружения Лаврова.[22]

Интересен в этом отношении диалог между Соломиным и Марианной, которая не понимает, почему Маркелов должен непременно погибнуть и почему Соломин продолжает идти по этой дороге.

- Потому, что нет другой, - ответил Соломин. - То есть собственно цель у нас с Маркеловым одна; дорога другая."

Сопряжение просветительских целей Соломина с постепенной и кропотливой подготовкой крестьянства к будущей революции в понимании Лаврова, обусловлено и генезисом тургеневского романа.

Материал для лепки Соломина почерпнут был автором "Нови" из журнала "Вперёд!", где в 1874 году появились статьи, в которых революционер-лаврист ведёт полемику с "легалистом"[23]. В одной из них, озаглавленной "Потерянные силы революции" (Письмо к несогласному), легалист считает, что народная революция "дело не нашего поколения", что нужно "подготовлять в народе самосознание, вырастить в нём самодеятельность существующими порядками, существующими легальными формами, чтобы вырастить то поколение, которое...развернёт эти силы и в сфере более широкой".

Связь идей "легалиста" с деятельностью Соломина, организовавшего на фабрике у Фалеева больницу, школу, а позднее в Перми завод на артельных началах - несомненна.

Соломин, в понимании Тургенева, - не обычный "постепеновец", рассчитывающий на реформы "сверху", а "постепеновец снизу", народный деятель и просветитель. Тем не менее взгляды Соломина не получили в "Нови" развернутой характеристики, и для образа своего центрального персонажа у писателя не нашлось достаточно выразительных красок.

Это вызвало, между прочим, полемику вокруг Соломина не только у идеологов народничества, народнической критики, но и в среде писателей демократического направления. Писатели-народники противопоставляли "Нови" свои художественные произведения, а Соломину - своих героев. Консерваторы же полностью отвергли программу Соломина. Журнал Каткова писал: "....но если бы России предстояло в самом деле попасть в лапы бездушных, наглых, ограниченных Соломиных, тогда, действительно, за неё пришлось бы ужаснуться "[24].

Снисходительно отнесся к роману только Лавров в своей анонимной статье, напечатанной в лондонском журнале" The Athenaeum"[25].

Правда, Лавров упрекнул писателя в том, что "в своём романе почти не коснулся теоретических основ революционных идей, получивших распространение в России", но вместе с тем был восхищен группой молодых людей, составляющих центр всего рассказа, отличающихся "высшей нравственностью, которая убивает всякий эгоизм". Молодые революционеры ищут не выгодной карьеры или личного счастья; они хотят "служить" народу, подавленному господствующими классами". Соломина называет "уравновешенным революционером". "Такие как Соломин, могут подготовить почву, но и им не под силу разбудить крестьян."[26]

П.Никитин (П.Н. Ткачев) в своей статье "Уравновешенные души" отрицательно оценил таких героев, как Соломин, за их ни к чему не обязывающую "широту" взглядов.

"Их идеалы так широки и отвлеченны /.../, - писал П. Ткачев, - что, по какой бы дороге вы не пошли, вы всегда можете убедить себя, что в конце концов она непременно приведет вас к этим идеалам."[27]

Соломина же назвал "самым заурядным эгоистом, хитро лавирующим между интересами волков с одной стороны, и овец - с другой".

Михайловский отказывает Тургеневу в правдивой обрисовке Соломина, считая его выдуманным лицом:

"Он (Тургенев) делает из него туманную фигуру, какой-то ходячий олицетворенный совет....Но ведь, чтобы советовать, надо знать дело, а г. Тургенев его не знает, следовательно, и подсказать Соломину может только очень немногое. Оттого и туманна фигура Соломина и даже совершенно неправдоподобна..."[28].

Суровость суждения Михайловского смягчил П.А. Кропоткин, подчеркивая, что писатель своим удивительным чутьем подметил две характерные черты раннего народничества - непонимание агитаторами крестьянства и их гамлетизм, отсутствие решительности. "Если бы Тургенев - продолжал Кропоткин - писал эту повесть несколькими годами позже, он, наверное, отметил бы появление нового типа л ю д е й д е й с т в и я т.е.новое изменение базаровского и инсаровского типа, возраставшего по мере того как движение росло в ширину и в глубину "[29].

В прогрессивных литературных кругах "Новь" очень многих также не удовлетворяла, хотя молодой Гаршин восхищался ею. "Прочли ли вы "Новь"? - спрашивал свою мать. - Вот Иван Сергеевич на старости лет тряхнул стариною. Что за прелесть! Я не понимаю только, как можно было, живя постоянно не в России, так гениально у г а д а т ь

все это "[30].

Но Достоевский уже в январе 1877 г. ("Дневник писателя") заявил, что взгляд Тургенева на Соломина "совершенно ошибочен" и он с ним "глубоко не согласен".

В числе отрицателей "Нови" оказался и Некрасов:

"Если он (Тургенев) хотел показать нам, что направление юнош неудовлетворительно - он не доказал; если хотел примирить с ними других - не успел; если хотел нарисовать объективную картину - она не удалась. Всё-таки люди были крупнее (первые), да и хождение в народ - недосказано, оно бывало не так глупо "[31].

Предельной резкостью тона отличается отзыв о "Нови" Салтыкова-Щедрина в письме к Анненкову от 15 марта (ст. стиль) 1877 года:

"...Политические процессы своим черёдом идут. На днях один кончился (вероятно, по газетам знаете) каторгами и поселениями, только трое оправдано, да и тех сейчас же отправили в места рождения. Я на процессе не был, а говорят, были замечательные речи подсудимых. В особенности одного крестьянина Алексеева и акушерки Бардиной. По видимому дело идёт совсем не о водевиле с переодеванием, как полагает Иван Сергеевич....Сознаюсь откровенно, что мысли мои на этот счёт - совершенно противоположны тому положению, которое избрал для себя Тургенев "[32].

К прямой полемике с Тургеневым прибегали в частности писатели-народники. Итак, А.О.Осипович-Новодворский в своей повести "Эпизод из жизни ни павы, ни вороны" (1877), с ироническим оттенком (подобно народнической критике) отвергает и Нежданова и Соломина.

В герое повести, Преображенском, стремится вскрыть общественные предпосылки бесплодной деятельности и душевных страданий интеллигента-народника, стоящего на распутье между "привилегированным классом - павами и трудовым народом - воронами, показать, что его герой Преображенский "ни пава, ни ворона". Оба героя - Нежданов и Преображенский по психологическому облику близки друг другу.

Однако в противоположность Нежданову и Маркелову, которым не удалось найти общего языка с народом, в "Эпизоде..." нарисован представитель революционной народнической молодёжи Печерица. Это интеллигент, который живёт в деревне, работает в качестве кузнеца и находится в полном контакте с крестьянами. Он имел громадное влияние на своих односельчан, которые обращались к нему и "по делам, не имевшим ничего общего с кузницей".

Печерица - это активная, действенная, самоотверженная натура, его способность, не рассуждая, броситься помочь людям, оказавшимся в беде, ставит его выше остальных "ни пав, ни ворон".

Сложным и порою противоречивым было отношение Н.Н. Златовратского к последнему роману Тургенева. Он писал Ф.Д.Нефедову 17 июля 1877 г.: "..."Новь" - это, конечно, оригинальнейшее произведение последнего времени", но подчеркивал, что по его мнению "Тургенев своим Соломиным /.../ втащил на пьедестал либералов златой средины."[33]

Создав образ Колосьина в "Золотых сердцах" (1878), Златовратский по существу дал пародию на тургеневского Соломина (Соломин - Колосьин, солома - колос). Все презрение к либерализму, к возведению "среднего образа мыслей в принцип" Златовратский вложил в образ Колосьина.

Не принимая участия в журнальной полемике по роману "Новь", Златовратский постарался дать уму свою оценку в повести.

Колосьин - отрицательный образ "нового коммерческого человека" был необходим автору как символ не только либералов "золотой середины", но и как символ наживы, нравственного опустошения и политического индифферентизма.[34]

Если тургеневский герой, являясь управляющим на фабрике купца фалеева, думает и о благе народа, то Колосьин - сам владелец фабрики. Он выработал уже и свою хозяйственную философию, философию "нового буржуа". Он знает только один закон - закон борьбы. Он считает, что переход собственности из слабых рук в более сильные должен быть неизбежен...все более слабое, дряблое вымирает, всё более энергичное захватывает поле действия. Это вполне естественно, а значит, справедливо"[35].

Не случайно романтик и неудачник Морозов, один из героев "Золотых сердец", назвал Колосьина "самодовольной скотиной".

Златовратский стремился доказать, что сложившийся Соломин пойдёт именно дорогой Колосьина, изложившего без стеснения своё кредо: "Моё правило - упразднять всякий элемент, не соответствующий общим интересам нашего учреждения"[36].

Таким образом писатель-народник признал, что в русской жизни Колосьиным пока принадлежит последнее слово, они являются реальной силой.

Создав отрицательный образ фабриканта Колосьина, логически за-

вершивший образ Соломина, Златовратский сказал своё слово в полемике вокруг романа "Новь", отвергая с революционных позиций тщетность либеральных упований Тургенева.

Во многих отношениях полемичным по отношению к "Нови", а также "Отцам и детям" оказался и роман П.В.Засодимского "По градам и весям" (1885).

В главе,носящей многозначительное название "Сказка про белого бычка", повествуется о том, как крестьяне, вооруженные кольями, выступили против станового. Они отказались и от наделов (земля им была дана неудобная), и от уплаты денег за них. Это привело к аресту тринадцати человек, "главных зачинщиков". Двое из них сумели однако убежать из-под ареста и скрыться.

По цензурным условиям Засодимский не смог расскрыть роль и степень участия народника землемера Верюгина, в этом бунте. Тем не менее ощутимы элементы полемичности по отношению к Солемину, внесенные Засодимским в роман и образ Верюгина.

Знакомясь с полемикой вокруг "Нови" Тургенева, нетрудно понять разочарование, особенно в народнической среде, вызванное неполным изображением "хождения в народ", сатирической лепкой некоторых народнических деятелей и неверием писателя в действенность революционных методов борьбы.Народники по преимуществу, были утопистами, верили в предпосылки народнической идеологии и пытались найти в романе осуществление своих иллюзий и героику своей деятельности, хотя Тургенев писал художественное произведение, а не научное исследование русского народничества определенной эпохи.

Однако уже после процесса "193" (1877) Тургенев угадал новый тип народника (человека действия) сквозь сухие официальные отчеты об этом процессе. По свидетельству П.А.Кропоткина, писатель просил его рассказать ему всё, что он знал о Мышкине, который был одной из наиболее могучих личностей процесса "Ста девяноста трёх" [37].

Тургенев размышлял уже о новом типе человека, сформированном русским революционным движением, который появился в литературе после издания "Нови". В беседе с С.Н. Кривенко писатель откровенно заявил: "Новь" ведь у меня не кончена...Я удивляюсь, как это не заметили...и как бы мне хотелось, если только буду в состоянии, написать продолжение или что-нибудь подобное на ту же тему "[38].

В своём романе Тургенев показал жертвенность народников, но без поэтизации. Однако уже в стихотворении в прозе "Порог" (1878)

ощущается преклонение перед нравственным величием девушки-революционерки, приговоренной к смерти. Её личность показана в поэтическом, украшенном виде, что свидетельствует о дальнейшем идейно-творческом развитии Тургенева. Его же поздний творческий замысел повести "Наталья Карповна"-это доказательство намерения писателя вернуться вновь к современной социальной тематике и создать ешё один образ русского революционера. Из сохранившихся записок Полины Виардо вырисовывается образ Пимена Пименыча, будущего героя повести: ".... Новый в России тип - жизнерадостный революционер - 31 год - сын важного чиновника... прекрасный рассказчик..чрезвычайно смел, беззаботен и даже весел в минуту опасности. Если попался, ну, что ж, приходится начинать сначала! И он начинает сначала! Железное здоровье, геркулесова сила, всё переваривает. (Самая) выдающаяся черта его характера то, что он не выносит несправедливости... Питает безграничное уважение к некоторым громким именам, связанным с революционной историей России..."[39].

Андре Мазон отметил, что образ Пимена Пименыча наделен исключительно положительными чертами; даже внешний облик в противоположность Маркелову - симпатичен и красив. Действие же задуманного произведения должно было относиться к современной писателю эпохе, а по идейному содержанию до некоторой степени должно быть связано с романом "Новь".

Всё это можно рассчитывать как возмещение или искупление вины писателем за изображение убогих, подчас сатирических народнических образов "Нови". Есть однако серьёзное обоснование утверждать, что Тургенев сохранил удивительную способность реагировать на новые общественные явления, русской жизни, на появление героических фигур народовольцев, портреты которых стремился нарисовать и отдать им справедливость. Тургенев был ведь чувствительным сейсмографом общественных явлений и сдвигов современного ему русского общества.

Примечания

1. "Вестник Европы" 1880, нр. 5, 30.
2. И. С. Т у р г е н е в. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма, т.XII, кн.2,Изд. "Наука",Л., 248.
3. Turgieniew we wspomnieniach, przekład Ałła Sarachanowa, Wybór, wstęp i przypisy - Lucjan Suchanek, Wud.Literackie, Kraków 1982, 274.
4. И.С. Тургенев в воспоминаниях современников в двух томах, т.первый, 410.
5. Там же, 406-407.
6. Там же, 411.
7. Там же, 414-415.
8. Цитирую по: А. В о л о д и н, Б. И т е н б е р г. Л а в р о в, "Молодая гвардия". М. 1981, 200.
9. И. С. Т у р г е н е в, Письма, т.X, 123.
10. Н. Ф. Б у д а н о в а. Статья С.К.Брюлловой о романе "Новь" in: Литературное наследство, "Наука", М. 1967, 292.
11. И. С. Т у р г е н е в, Письма, т.X, 331.
12. А. В о л о д и н, Б. И т е н б е р г, указ. труд, 202.
13. Там же, 249.
14. Там же, 268-269.
15. Лопатин о Тургеневе; in: Литературное наследство, т.76, 247.
16. И. С. Т у р г е н е в, Письма, т.XII, 43-44.
17. Б. П. К о з ь м и н, Из истории революционной мысли в России. Избранные труды, АН СССР, М., 1861, 707.
18. А. Н. Б а т ю т о. Тургенев-романист. "Наука", Л. 1972, 214.
19. Н. Ф. Б у д а н о в а. Роман "Новь" в свете тургеневской концепции Гамлета и Дон-Кихота. "Русская литература", 1962, нр. 2.
20. И. С. Т у р г е н е в, Письма, т.XII 1, 166.
21. Л. Н. Н а з а р о в а. Тургенев и русская литература конца XIX - начала XX в,. Ленинград 1979, "Наука" 147.
22. А. И. Б а т ю т о, указ. работа, 28-29.

23. См. Н. Ф. Б у д а н о в а. Тургенев и Лавров в 70-е годы, Непериодическое обозрение "Вперёд" как источник "Нови"; in: Тургенев и его современники. Изд. "Наука". Л. 1977. 97.

24. "Русский вестник", 1877, нр. 2, 941.

25. Nov'by Ivan Tourguenief, The Athenaeum, 1877, 17, febr.nr. 2573; русский перевод: П.Л. Лавров, Новый роман г-на Тургенева; in: Литературное наследство, т.76, 207.

26. Там же, 203.

27. П. Н и к и т и н (П. Т к а ч е в). Современное обозрение "Дело", 1877, нр.3. 111,

28. "Отечественные записки", 1877, нр, 2, 322, 324.

29. П. К р о п о т к и н. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб, 1907, 115-116.

30. В. М. Г а р ш и н. Полное собр.соч., т.III,изд."Academia" М.-Л., 1934, 109-110.

31. Из записной книжки. А.Н. Пыпина.-Лит. наследство, т.49-50, 1946, 192.

32. Щ е д р и н Н. (С а л т ы к о в М. Е.) Полное собр.соч., т.XIX, кн.2, М. 1939, 91.

33. А. Н. Н а з а р о в а, указ. работа, 183.

34. См. С.Б. М и х а й л о в а. Н.Н. Златовратский в полемике вокруг романа Тургенева "Новь", in: От Слова о полку Игореве до Тихого Дона, Изд. "Наука", Л. 1969, 170.

35. Н. Н. З л а т о в р а т с к и й. Золотые сердца, Избр. произв, Гослитиздат, М., 1947, 780.

36. Там же, 774.

37. П. К р о п о т к и н, указ. труд. 116.

38. С. М. К р и в е н к о. "Из литературных воспоминаний" in: И. С. Тургенев в воспоминаниях современников, в двух томах, т. первый, 465.

39. Литературное наследство, т. 73, кн. первая, М. 1964, 266.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 247–264. 1986 Debrecen

Антропонимия в „Записках охотника" И.Тургенева

М. ЛЭСЮВ

Исследователи языка художественной литературы обращают внимание на тот факт, что собственные личные имена (антропонимы) играют важную стилистическую роль, создавая особый колорит, ту или иную окраску произведения [1]. Среди работ об именах в русской классической литературе наибольшее внимание уделено до сих пор Салтыкову-Щедрину, Некрасову, А.Н. Островскому, Достоевскому, Крылову, Л. Толстому, Чехову, и др [2]. Стилистической (поэтической) антропонимии И. Тургенева уделено до сих пор, как нам известно, мало внимания. Нам известна только одна небольшая статья на эту тему С. Е. Шаталова [3].

Целью этой статьи является представление антропонимии, появившейся в "Записках охотника" И. Тургенева, и попытка найти и определить ее стилистические функции. "Записки охотника" это цикл 24 рассказов и очерков, составляющий одно целое, основная цель которого, по словам самого автора, борьба против крепостного права. Отдельные произведения соединяются одним автором-повествователем и его спутником охотником Ермолаем, которые по пути совместной охоты встречают разных по социальному состоянию людей: помещиков, однодворцев, канторщиков, дворовых людей, крестьян и их детей, знакомясь с ними, наблюдая за их жизнью. В разговорной речи крестьян и дворовых людей появляются просторечные слова, фразеологизмы и даже диалектизмы. В литературный стиль "Записок охотника" Тургенев включает официальный приказ, письмо, народные песни.

Антропонимия "Записок" является важным компонентом стиля этого цикла произведений. Выступающие тут собственные личные наименования можно разделить на несколько групп:

1. Имена в польной документальной, часто народной, форме, типа Потап, Сидор, Ермолай, Софрон, Иван, Акулина, Аксинья, Маланья, Ульяна (таких онимов в "Записках охотника" (30) 100 единиц)

2. Имена в гипокористической, как правило, уменьшительно-ласкательной форме, типа Федя, Васька, Павлуша, Петрушка, Оля, Даша, Аннушка, Анютка, Линхен (64 единицы);

3. Сочетания имен и отчеств типа Ермолай Петрович, Алексей Романыч, Софрон Яковлич, Михайло Савельев (и: Михайло Савельич/, Арина Тимофеевна, Федосья Михайловна, Татьяна Ильинична (82 отдельные единицы таких сочетаний в 30);

4. Сочетания имен, отчеств и фамилий типа Василий Николаич Любозвонов, Франц Иваныч Лежёнь, Мылов Павел Лукич, Татьяна Борисовна Богданова, Матрена Федорова Куликова дочь (только 27 таких наименований в 30);

5. Сочетания имен и фамилий типа Петр Овсяников, Елена Лоснякова, Назар Кубышкин, Готлиб фон-дер-Кок, Мошель Лейба, Фирс Клюхин (32 такие онимы-сочетания в 30);

6.Одни фамилии,напр., Полутыкин, Аллилуев, Бауш, Гарпенченко, Хвалынский, Вержембицкая, Хряк-Хруперский, Колтун-Бабура, Биркопф (65 единиц);

7. Одни отчества, как правило, в их просторечных разговорных формах типа Прохорыч, Калиныч, Селиверстыч, Федосеич (таких онимов тут только 8);

8. Прозвища, напр., Хорь, Хорьки, Бирюк, Моргач, Турок-Яшка, Дикий-Барин, Живые мощи, Стриганиха (13 единиц).

Каждый из этих 8 типов наименования вымышленных персонажей несет собой специфическую характеристику самой своей структурой, внешней формой, а также, в особенности фамилии и прозвища, содержанием, ассоциативным значением основы.

Особенные функции играют антропонимы: а. взятые из других художественных произведений, в том числе, и мифонимы, напр., Робинзон, Эней, Гамлет, Венера, Геркулес, которых в "Записках охотника" мы насчитали 18; б. наименования исторических, реально существующих или существовавших, лиц, в том числе и большинство агионимов, напр., Сократ, Эпикур, Петр Великий, Волтер, Пушкин, Шиллер, Иоанна д'Арк, Иисус Христос, которых в 30 сравнительно много (61 единица).

Всех антропонимов в 30, включая и два последние разряды, ок. 470 разных. Мы бы хотели посмотреть ближе на эти 8 разных способов наименования людей, на их формы, внутреннее содержание, функции.

1. Имена в полной форме являются самым частым способом именования персонажей в "Записках охотника", так называет автор ок. 100 человек. Часто персонажи именуются только полным именем, таких случаев в нашем произведении 71, кроме того 7 персонажей наделены добавочно гипокористическими формами соответствующих имен.Из этого вытекает, что 78 % героев, именуемых только именами, неизвестны нам по отчеству, фамилии или по прозвищу.

Это персонажи, принадлежавшие к "простому сословию". Их имена выступают в тексте произведения часто с определениями их социальной или даже профессиональной принадлежности, напр.,

вместе с Анпадистом, знакомым мне мужиком (Бур 94);[4]

у Софрона-мужичка (Е 13);

Акулиной ее называли /.../ Девка была простая (М 24);

семидесятилетний слуга Поликарп (Т 130);

отец Алексей, священник (Ж 232);

под надзором кучера Иегудиила (Л 55);

псарь Ермил (Б 65); наш бочарь Вавила (Б 65);

Акима-лесника утопили воры (Б 69);

ключница Агафья (Т 130);фельдшер Капитон (С 140) и т, п.

Тут используются автором имена, как правило, в их народных формах: Авдей (Авдюша), Аким, Александра (Ай да Александра! Молодца Александра! - Дворовые люди часто, для большей нежности, говоря о мужчине, употребляют женские окончания - Кон 104), Алексей, Анпадист, Антип, Архип, Вавила, Василий, Владимир, Влас, Гаврила, Герасим, Ермил (2 персонажа), Ермолай (в 6 рассказах), Ерофей, Ефим, Иван (4 персонажа,) Иегудиил, Илья (Ильюша), Капитон, Карп, Касьян, Кузьма, Куприян, Максим, Мартын, Митрофан, Михей, Онисим, Павел (2 персонажа), Петр, Поликарп, Потап, Сидор (2 персонажа), Софрон, Степан (Степа, Степушка), Тимофей, Федор, Филипп, Филофей, Яков; имена женщин: Агафья, Аграфена (2 персонажа), Аксинья (3 перс.), Акулина (в 4 рассказах), Авдотья, Вера, Лукерья (Луша), Маланья (2 перс.) Матрена, Меликитриса, Митродора, Ольга (Оля), Софья, Татьяна, Улита, Ульяна, Феклиста.

Тургенев в какой-то степени сознательно подбирал имена героям своих рассказов и очерков. Большинство из вышеупомянутых имен не повторяется в дву- и трехчленных наименованиях. Кроме того, в самом тексте автор иногда оценивает стилистическую важность появления таких именно имен. Например, в рассказе "Дьгов" узнаем об из-

менении имени слуги по приказу барыни: крестьянское Кузьма на более "благородное" Антон:

При буфете состоял и Антоном назывался, а не Кузьмой. Так барыня приказать изволила.

- Твое настоящее имя Кузьма?

- Кузьма. (Л 54)

В рассказе "Стучит!" помещены раздумья над странностью имени Филофей:

Филофей ничего ему не возразил, как бы сознавая, что называться Филофеем, точно, не совсем ловко и что за такое имя даже упрекать можно человека, хотя собственно виноват тут поп, которого при крещении не ублаготворили, как следует (Стуч 21)

В произведении "Уездный лекарь" врач считает своим личным несчастьем то, что у него имя Трифон:

Вздумалось ей спросить меня, как мое имя, то есть не фамилия, а имя. Надо же несчастье такое, что меня Трифоном зовут. Да-с, да-с: Трифоном, Трифоном Иванычем. В доме-то меня все доктором звали. Я, делать нечего, говорю: "Трифон, сударыня". Она прищурилась, покачала головой и прошептала что-то по французски, - ох, да недоброе что-то, и засмеялась потом, нехорошо тоже." (V 31)

Среди имен, выступивших в "Записках охотника" отдельно, как названия героев, существуют также очень редкие, напр., Митродора, Филофей, и даже такие, которых не фиксирует "Словарь русских личных имен" Н. А. Петровского (Москва 1980), включающий около 2 600 русских имен: Анпадист, Иегудиил, Меликитриса, Феклиста.

Уже само имя может характеризовать человека по его национальности: еврей тут назван Лейбой.

В редких случаях в наименовании героев, наделенных только именами, появляются другие способы номинации, напр., именем и отчеством:

К Арине-мельничихе обращается Ермолай по имени и отчеству Арина Тимофеевна, та же Арина величает Ермолая в разговоре: Ермолай Петрович (Е 16).

2. Имена в уменьшительно-ласкательных формах составляют сравнительно большую группу антропонимов в "Записках охотника" (около 64 единиц). Со словообразовательной точки зрения можно тут выделить онимы с несколькими способами оформления:

а/ с финалью -а, -'а (10 таких форм): Вася (в 7 рассказах появляется этот антропоним и относится к кучеру) (Х 4), буфетчику (д 119) и деревенским мальчикам (Б 70, Т 130, Петр 167, КЧ 210); Федя (3 персонажа: деревенский парень, Х 4; мальчик лет 14, Б 61; так называют также обедневшего родственника в дворянской семье, Мой 34); Ваня (2 персонажа: мальчик 7 лет, Б 61, и как обобщенно русское наименование: "Эх, Ваня, Ваня" или "Эх, Саша, Саша", - с чувством говорят они друг другу - на юг бы нам, на юг...ведь мы с тобой греки душою, древние греки!", Т. 134); единственные персонажи наделены такими деминутивами: Костя, Кузя, Купря, Митя, Оля, Петя, Степа;

б/ с суффиксом -ка (16 антропонимов): Антропка, Васька, Ермолка, Кузька, Митька, Наталка, Филька, Фомка (2 слуг, Леб 126, Ч 194) и те, в которых суффикс -ка присоединяется к гипокористическим основам: Анютка (в основе Анюта от Анна), Мишка, Перфишка, Стешка, Тришка, Юшка, Яшка (в основах формы Миша, Перфиша, Стеша, Триша, Юша, Яша от Михаил, Порфирий, Степан, Трифон, Юрий, Яков); Матрешка (в основе Матреха от Матрона);

в/ с суффиксом -уша (4 формы): Андрюша, Ильюша, Павлуша, Пантюша;

г/ с суффиксом - /у/шка:(8 форм): Аннушка, Ивашка, Ильюшка (2 персонажа), Касьянушка, Матренушка, Петрушка, Степушка, Федюшка;

д/ с суффиксом -ша (8 антропонимических форм): Даша, Зуша, Луша, Маша (2 персонажа), Параша, Саша, Тиша, Яша;

е/ два деминутивные антропонимы появились с немецким суффиксом -хен, это имена дочерей немецкого профессора: "Одну звали Линхен, другую Минхен" (Г186); в основе имени Линхен наверное Лина, сокращенное от Каролина, в основе же формы Минхен сокращенное от Вильгельмина или Гермине Минна.[5]

ж/ образования путем удвоения слогов или согласных звуков. Имена с удвоением относятся к персонажам из дворянской среды: Коко ("Жена моя говорит мне: "Коко, -то есть, вы понимаете, она меня так называет" - рассказывает Александр Силыч Зверков, Е 17), Фофа и Зёзя - дети "великороссийского помещика Гура Крупяникова ("Жил ты у великороссийского помещика Гура Крупяникова, учил его детей Фофу и Зёзю русской грамоте, географии и истории", С 142). Имя Фофа основано на именах Феофан или Феофил, Зёзя же - на имени Зосима.[6] Возможно такие удвоенные формы уменьшительных имен появи-

лись по образцу французской антропонимической системы.

Как видно, формы уменьшительных имен носят в себе также характеризующее значение. На это обращает внимание сам писатель. Например в рассказе "Хорь и Калиныч" пишет об охотнике Ермолае:

Ермолай /..../ на чужой стороне превращался опять в "Ермолку", как его прозвали на сто верст кругом и как он сам себя называл подчас (Е 14).

В другом рассказе автор подчеркивает значение разных форм одного и того же имени: "Тоненький и бледненький Андрюша превратился в дюжего Андрея Иванова Беловзорова" (Т 135).

3. Сочетание имени и отчества как способ номинации персонажей в "Записках охотника" представляется довольно высоким количественным показателем (82 единицы). Такое двухчленное именование относится, как правило, к людям из высшего общества. Сам И. Тургенев намекает на это, говоря об "отставном генерал-майоре Вячеславе Илларионовиче Хвалынском":

Состоял он в молодые годы адъютантом у какого-то значительного лица, которого иначе и не называет, как по имени и по отчеству. (Д 115)

В исследуемых произведениях И. Тургенева появляются мужские формы отчеств в их "полных" оффициальных структурах с суффиксами - ович, - евич и, чаще в диалогах, в их разговорных формах с сокращенными суффиксами - ыч, -ич. Если исключим примеры, в которых стяжение патронимических формантов невозможно, т.е. случаи, когда ударение падает на суффикс (Петрович, Кузьмич, Ильич, Лукич), соотношение употребленных "полных" форм отчеств к стяженным имеется как 7:25. Появляются также параллельные формы отчеств типа: Иванович (1): Иваныч (8), Васильевич: Васильич, Семенович: Алексеевич: Алексеич, Николаевич: Николаич: Миколаич. Нелегко найти точное смысловое распределение в употреблении таких разных форм. Например, в рассказе "Мой сосед Радилов" мужик говорит о приказчике:

Уж он там, как ни мудри, Кантильян-то Семенович,
а уж....., М 25.

Владимир Сучков говорит о помещике:

Мы к ней поступили от ее батюшки, от Василья Семеныча (Л 54).

Мне кажется, что тут имеем дело с подражанием разговорной манеры разговора высказывающихся персонажей.

Но все-таки можно заметить, что только "полные" формы имеют

здесь отчества: Григорьевич (граф Алексей Григорьевич Орлов-Чесменокий, О 41) и Илларионович (генерал-майор Вячеслав Илларионович Хвалынский), касающиеся очень высоко состоящих лиц.

Однако, характерной чертой отчеств у И. Тургенева является то, что они в исключительном большинстве случаев появляются в формах со "стяженными" суффиксами -ыч, -ич: Александрыч, Андреич (2), Адамыч, Антоныч, Аполлоныч, Афанасьич, Владимирыч, Дмитрич, Еремеич (3), Михайлыч (4), Михеич, Нефедыч, Наркизыч, Павлыч, Романыч, Савельич, Селифаныч, Сергеич, Силыч, Тарасыч, Тимофеич, Федорыч, Яковлич (2). Такие формы ближе к разговорному русскому произношению и звучат они как-то "теплее".

Редко появляются в "Записках охотника" т. наз. "полуотчества на -ов, -ев. По форме они не отличаются от типичных русских фамилий. Употребляются они иногда параллельно с отчествами на -ич, -ыч, например, в рассказе "Контора" в авторском тексте имеется: "Николай Еремеев вошел в контору", но в диалогах к этому же лицу обращаются: "Николай Еремеич" (Кон 100, 106). В этом же рассказе ситуация похоже с другим героем. Кто-то рассказывает, что в конторе работают такие-то люди, в том числе и "Коскентин Наркизов, тоже конторщик" (Кон 99), но когда он появляется, к нему обращаются:

- А что будешь делать, Константин Наркизыч! (Кон 104).

Деревенскую девушку, которая входит в дворянскую среду, в очень серьезной ситуации называют по имени и полуотчеству: "А девки Матрены Федоровой у меня не имеется" (Петр 165). Ее полное наименование знаем из такого разговора:

- Матрена? какая Матрена?

- Матрена Федорова Куликова дочь.

- Федора Кулика дочь? (Петр 162).

Для сравнения можно сказать, что народные формы отчеств ("полуотчества") появляются в большом количестве, например, в "Истории села Горюхина" А. Пушкина [7].

4. Сочетание имени, отчества и фамилии как трехчленное наименование людей выступает в исследуемом тексте сравнительно редко. В "Записках охотника" такая номинация дана 27 персонажам. Появляется она, как правило, в начале повествования, когда автор знакомит читателя с представителем высших слоев общества, например, рассказ "Бурмистр" начинается с представления героя:

Верстах в пятнадцати от моего имения живет один мне знакомый

человек, молодой помещик, гвардейский офицер в отставке, Аркадий Павлыч Пеночкин" (Бур 86).

Этот же персонаж далее именуется все время именем и отчеством.

Трехчленными именованиями наделены в "Записках охотника", кроме того, такие лица: судья Мылов Павел Лукич (V 26), жена помещика Татьяна Ильинична Овсяникова (О 39), помещик Комов Степан Никтополионыч (О 40), граф Алексей Григорьевич Орлов-Чесменский (О 41), дворянин Королев, Александр Владимирыч (О 43), барин Василий Николаич Любозвонов (О 44), помещик фунтиков, Антон Парфеныч (О 47), помещик "от французских родителей" Франц Иваныч Лежёнь (О 48), помещик Сергей Сергеич Пехтерев (Л 53), помещик, гвардейский офицер в отставке Аркадий Павлыч Пеночкин (Бур 86), помещица "госпожа Лоснякова Елена Николаевна" (Кон 98), управляющий имением Линдамандол Карло Карлыч (Кон 99), отставной генерал-майор Вячеслав Илларионович Хвалынский (Д 114), помещик /"у него пятьсот душ"/ Мардарий Аполлоныч Стегунов (Д 116), тамбовский помещик Анастасей Иваныч Чернобай (Леб 126), племянник помещицы Андрей Иванов Беловзоров (Т 135), помещица Татьяна Борисовна Богданова (Т 133), коллежский советник и кавалер Беневоленский Петр Михайлыч (Т 133), "мелкопоместный дворянин" Петр Петрович Каратаев (Петр 159), "исправник" Степан Сергеич Кузовкин (Петр 165), помещик Петр Петрович Лупихин (Г 177), бедный помещик Недопюскин Тихон Иваныч (Ч 194), дворянин Чертопханов Пантелей Еремеич (Ч 195) "наследник из Петербурга" Ростислав Адамыч Штоппель (Ч 199) и др.

Так именуются только господа из дворянской среды.

5. Сочетание имени и фамилии как именование персонажей появляется в исследуемом произведение в 32 случаях. Это бывает, как правило, в ситуациях официальных, например:

Приказ /.../ бурмистру Михайле Викулову (Кон 99),

(В подписи "Приказа"): Главный конторщик Николай Хвостов (99),

(В официальном письме): В точности исполнить, Елена Лоснякова (Кон 99), Спросить кучера Назара Кубышкина (Леб 122),

Андрюша в подписи: Рисовал Андрей Беловзоров (Т 132) и т. п.

Номинация с помощью сочетания имени и фамилии появляется также в отношении к персонажам нерусского происхождения, напр., Готлиб фон-дер-Кок (С. 137), Мошель Лейба (КЧ 218) и др.

6. Одними фамилиями именует И. Тургенев в "Записках охотника своих героев в 65 случаях. Со структурно-морфологической точки зре-

ния эти фамилии можно разделить на группы по формантам: I. -ов, -ев; 2. -ин, -ын; 3. - ский; 4. -енко; 5. -ович; 6. без антропонимического суффиксального форманта.

Типично русское оформление суффиксом -ов, -ев имеет большинство фамилий, т.е. 45 единиц в исследуемом произведении. Небольшая их часть основана на типично русских, по части народных формах имен: Артамонов (имя Артамон греческого происхождения, СРЛИ 58): у соседей, у Артамоновых, есть живописец, Т 134; Богданова (имя Богдан, СРЛИ 64), Т 133; Викулов (в основе разговорная форма имени Викул от Вукол из греческого буколос ,пастух' СРЛИ 81): Есть бурмистер, Михайла Викулов, а приказчика нету (Кон 98); Назаров (имя Назар др.-евр. происхождения СВЛИ 162): Назаров, надсмотрщик, запретил, Б 63; Федосеев (разговорное имя Федосей от Феодосий греческого происхождения, СРЛИ 217): Ивашка Федосеев идет, Б 67. Эти фамилии относятся к эпизодическим,мало известным по характеру лицам, основа имен в их фамилиях не несет почти никакой добавочной характеристики, кроме того, что они принадлежат типичным русским людям.

Часть фамилий на -ов, -ев имеет в основе нарицательные имена, обозначающие людей: король 'один из титулов монарха' - Королев - фамилия дворянина (О 43); поляк - Поляков - "Меня тогда только что помолвили за Василья Полякова - помните, какой из себя статный был, кудрявый, еще буфетчиком у матушки у вашей служил" (Ж 231); каратай 'тот, кто наказывает' или коротай 'человек в коротком, в немецком платье' (Даль II 169) Каратаев - мелкопоместный дворянин (Петр 165); сопляк 'молокосос' - Сопнякова - актриса (Леб 123; хлопа 'лгун, хвастун'(Даль IV 551) и суф. -ак или поль. хлопак 'парень' - "Отставной поручик Виктор Хлопаков" (Леб 122);кудряш 'кудрявый, курчавый'(Даль II 212)- Кудряшев - "дал доверенность на управление всеми вотчинами вольноотпущенному дворовому человеку Василью Кудряшеву" (Г 185); овчинник 'выделывающий овечьи шкуры' (Даль II 641) - Овчинников Порфирий - барин (О 43). Основы этих фамилий могут указывать на некоторые характерные черты человека.

В основе русских фамилий на - ов, -ев, созданных И. Тургеневым, появляются иногда нарицательные, обозначающие животных: зверек - умен. от зверь - Зверков господин (Е 16); бобр - Бобров (Петр 167); горностай "хищное животное с ценным мехом" - Горностаев - "Итак скажу вам, Горностаев не мне чета, человек он образованный, всего Пушкина прочел" (Петр 164); кобыла или кобылятник - фамилия Кобылятников появилась в подписи под французским стихом (С 141); овсяник

"медведь истребляющий овес на полях" или "сарай для овсяной соломы" - Овсяников - "старик высокого росту, плечистый и плотный, однодворец Овсяников" (О 38) пичуга "птичка" - Пичуков - "г-н Полутыкин принужден был отправиться в город по делу с соседом Пичуковым" (Х 6); карасик - Карасиков Антон (О 43); тю-тю-тю "призывная кличка цыплят"Даль IV 450 - "Говорил, что, дескать, к Тютюреву вечером заедет" (Кон 105). Такие фамилии несут в себе тонкую иронию или намёк на определенную черту характера.

В двух фамилиях появились основы, взятые из церковной терминологии: аллилуя от др.-евр. халлелю "хвалите Бога"[8] Аллилуев купец (Х 5), кондак "краткая песнь во славу спасителя, богородицы или святого" или выражение с кондачка "наскоком, кое-как, небрежно"[9] - "водится с купцами-братьями Кондачковыми" (С 144). Интресно заметить, что фамилии с такими основами относятся только к купцам.

В основе нескольких фамилий на -ов, -ев, появившихся в "Записках охотника", названия конкретных предметов из жизни и домашнего обихода: ком "уплотненный округлый кусок чего-то мягкого, рыхлого"(Ож.)- "А то другой сосед у нас в те поры завелся, Комов, Степан Никтополионыч" (О 40); крупеник "кушанье из гречневой каши, запеченной с творогом"(Ож,)- "великороссийский помещик Гур Крупяников" (С 142); ситник "ситный хлеб"(Ож.)- "известный барышник Ситников" (Леб 124); диал. ряз. пехтерь "большая, высокая корзина, плетенка"(Даль III 107)- Пехтерев - " - Чьи же вы прежде были? - А Сергея Сергеича Пехтерева. По наследству ему достались" (Л 53); тоболец, тоболка "сума, сумка, калита"(Даль IV 408)- Тоболеев -" - Из какой семьи? - Из Тоболеевой семьи." это крестьяне (Бур 93); мыло - Мылов - "Вы не изволите знать здешнего судью, Мылова, Павла Лукича?" (V 26); фунтик "свернутый из бучаги пакет в форме воронки" (Ож.)- "Фунтиков, Антон Парфеныч, к себе вас в воскресенье просит откушать" (О 47); хвост или хвосты "сплетни"(Даль IV 546)- В подписи "Приказа": "Главный конторщик Николай Хвостов" (Кон 99). Основы этих фамилий обращают наше внимание на некоторые характерные элементы русской народной жизни, иногда появляются тут диалектные слова.

В нескольких фамилиях на -ов, - ев мы находим глагольные основы, обращающие внимание на какие-то действия, а именно: катать - Катаева: "от тетки, статской советницы Кардон-Катаевой"(С 137); лобызать "лобзать, целовать" - Лобызаньев: "выдал свою дочь за ор-

ловского помещика Лобызаньева" (О 50); лоснится "блестеть, освечивать" - госпожа Лоснякова (Кон 108): перевесить - Перевлесов: "Дикий-Барин (так его прозвали, настоящее же его имя было Перевлесов") (II 153); переходить - "А Борьку Переходова забыл? (О 47); радоваться - Радилов "здешний помещик" (Мой 33); стегать "хлестать, бить" - Мардарий Аполлоныч Стегунов занимается своим именьем довольно поверхностно, купил, чтобы не отстать от века (Д 116). Глаголы, входящие предположительно в основы выше упомянутых фамилий, важны для характеристики героев произведений И. Тургенева.

Часть фамилий на - ов, -ев основана тут на двух словарных корнях или словочочетаниях: белый взор - "Беловзоров до сих пор живет у тетушки (Т 136); косые руки или косорукий - Ивашка Косоруков (Ю 63); любый звон или любо звонить - "господин Любозвонов болен" (О 45); сорок умов "много ума" - Сорокоумов никогда, как говорится, не "следил" за наукой, но любопытствовал знать что, дескать, до чего дошли теперь великие умы" (С 143); тертый +решение - княгиня Тертерешенева (Т 135); черт - диал. пхать "толкать"- Чертопханов: "Я сам дворянин и очень рад услужить дворянину... А зовут меня Чер-топ-хановым, Пантелеем (Ч 192).

Нелегко объяснить основу фамилии Орбассанов ("Почетного звания губернского предводителя в то время добивался некто Орбассанов, пустой крикун да еще и взяточник в придачу", Г 191). Возможно, здесь какое-то неславянское имя Орбассан, с помощью которого писатель старался подчеркнуть нерусское происхождение названного героя.

Фамилий с типично русским прозвищным суффиксом -ин в "Записках охотника" 13, ни одна из них не имеет в основе имени или нарицательного, называющего человека. В основах таких фамилий находим названия животных: касатка "ласточка" - Касаткин помещик (С 144), такая фамилия записана была уже в 1584 г.: "Касаткины, царские конюхи"[10]; пеночка "маленькая певчая птица с бурым оперением"(Ож.) - "молодой помещик, гвардейский офицер в отставке, Аркадий Павлыч Пеночкин" (Бур 86), эту фамилию кто-то сократил, как кажется, в знак пренебрежительности: "Да ведь Шипиловка только что числится за тем, как бишь его, за Пенькиным-то" (Бур 95)[11]; диал. ягушка "овечка" (Даль IV 672)- Ягушкин помещик (Кон 105).

В основе нескольких фамилий на -ин названия конкретных предметов из жизни или домашнего обихода: клюха "палка" или клюка "крюк, крючок"(Даль II 122)- Клюхин: "работы московского портного,

вечного цехового мастера, иностранца Фирса Клюхича" (Г 176)[12], диал. кубышка "глиняный сосуд" или "болотное растение"(Даль II 211)- "кучер Назар Кубышкин" (Леб 126), фамилия крестьянина Кубышкина была зафиксирована 1634 г. в Нижнем Новгороде[13]; кузовка "корзинка"(Даль II 213)- Кузовкин: "исправник-то был мне человек знакомый, Степан Сергеич Кузовкин" (Петр 165); панда "оторочка белого оленьего меха"(Даль III 15,) ср. Панда, посадский человек 1582 г., Новгород[14] - Беспандин: "у шутоломовских крестьян сосед Беспандин четыре десятины земли запахал" (О 46).

Глагольные основы имеются, по всей вероятности, в нескольких фамилиях на -ин: лупить "обдирать" - Лупихин: "Войницын представил меня остряку, которого звали Петром Петровичем Лупихиным" (Г 177); плюскать, ср. укр. плюскати "плескать, шлепнуть": "Тихон Иваныч Недопюскин не мог /.../ гордиться своим происхождением. Родитель его вышел из однодворцев и только сорокалетней службой добился дворянства /..../ бедняк боролся со всеми нуждами, недугами и бедствиями, свойственными маленьким людям; бился как рыба об лед, недоедал, недосыпал, кланялся (Ч 197); тыкаться "натаскиваться на что-то" - Полутыкин: "познакомился с одним калужским мелким помещиком Полутыкиным" (Х 3).

Сочетание слов канта "похвальная песнь" и грюк "грохот" имеется, как мне кажется, в фамилии Кантагрюхин: "вот в соседней комнате господин Кантагрюхин храпит как неблагородно!" (Г 183). Это точно говорящая фамилия.

В основе фамилии Войницын наверное слово война в его уменьшительной форме войница (ср. водица): "некто Войницын, недоучившийся молодой человек" (Г 176).

В тургеневских фамилиях на -ин чувствуется тонкий намек на характеристику персонажей или их среды.

Фамилий, образованных с помощью суффикса - ский в "Записках охотника" только 7. Они указывают, прежде всего, на старинное, княжье происхождение героев, так как такие фамилии были "прежними званиями князей, выходцев из Западной Руси"[15]. По сути дела фамилии на -ский должны иметь в своих основах названия местностей. Итак, основу фамилии Чесменский (граф Алексей Григорьевич Орлов-Чесменский, О 41) можно усматривать в названии местности Чесма, ср. Чесменский район в Челябинской области[16]. В основе фамилии Козельский ("идет князь Козельский, великолепный трутень Козельский",

Г 178 - 179) находим название города Козельск в Калужской области[17] и добавочно ассоциируется она с нарицательным козел. Фамилия Хвалынский (генерал Хвалынский, Д 115) основана наверное на названии г. Хвалынск Саратовской области[18] и ассоциируется с глаголом хвалиться "хвастаться". Фамилия Михеевский (Б 63) связана с названием местности Михеево от имени Михей.

Семинарской фамилией является Беневоленский, основанной на лат. бене воленс "проявляющий добрую волю". Ю Федосюк по поводу этой фамилии пишет: "Так иногда называли юношей, поступивших в семнарию по собственной воле, а не по настоянию родителей. Чехов, сетуя на то, что в письмах, адресованных ему в Воскресенск (ныне г. Истра), часто не указывают губернии, замечал: "а Воскресенсков на Руси столько же, сколько в святцах Иванов и среди попов Беневоленских"[19]. Тургеневский "г-н Беневоленский был человек толстоватый, среднего роста, мягкий на вид /..../ плакал он и восторгался легко; сверх того, пылал бескорыстной страстью к искусству" (Т 133)

Двойная фамилия Хряк-Хруперский ("Вычитал статейку харьковского помещика Хряка-Хруперского", Ч 196) основана на словах с выразительно значущей семантикой: хряк "самец свиньи" и хрупать "есть, кушать, жевать с хрустом"(Даль IV 566.) Это исключительно негативная характеристика персонажа.

Фамилия Вержембицкая ("Вержембицкая отличная актриса, гораздо лучше Сопняковой", Леб 123) указывает на польское происхождение персонажа с помощью двух фонетических черт -рж- и -ем- (представление носового гласного звука) и факта, что многие польские фамилии оформлены суффиксом -ски.

Только одна фамилия в"Записках охотника" появилась с характерным для украинских и польских прозвищ суфиксом -ович. Дана она была "французскому гувернеру, немцу филиповичу из нежинских греков" (Г 184). В этом определении персонажа много иронии и негодования.

Суффикс - енко, выступивших в двух фамилиях персонажей "Записок охотника", указывает несомненно на украинское происхождение названных лиц: Щерепетенко (ср. укр. шерепа "уродина") - "штатский генерал Щерепетенко, первый по чину владелец в уезде" (II 146); Гарпенченко (в основе гарпия "баснословное существо древних греков; мучитель, кровопийца" или укр. гарпун, гарбати "грабить, захватывать", здесь может быть также намек на персонаж комедии Мольера "Скупой", в которой Гарпагон тип скряги) - "этот Гарпенченко, прости господи,

жила: векселя скупает, деньги в рост отдает, именья с молотка приобретает /..../ И кто его в нашу сторону занес? Ох, уж эти мне заезжие!" (О 48).

Бессуффиксальные фамилии относятся в большинстве случаев к персонажам иностранного, неславянского происхождения. Иногда имеются в тексте произведения прямые указания на иностранное происхождение персонажа: Биркопф - "наняла она ему в гувернеры отставного солдата из эльзасцев, некоего Биркопфа" (Ч 196); это говорящая фамилия даже по смыслу основы, этот же Биркопф "пил мертвую и спал с утра до вечера" (Ч 196); Бланжий - в надписи: "Под сим камнем погребено тело французского подданого, графа Бланжия (Л 52); фон-дер-Кок - "Майн Готт! Майн Готт! - восклицал на каждом шагу фон-дер-Кок" (С 138); Лежёнь - "Франц Иваныч Лежёнь, мой сосед и орловский помещик /..../ родился в Орлеане, от французских родителей (О 49); Линдамандол - " - Так управляющий есть? - Как же, есть: немец Линдамандол, Карло Карлыч - только он не распоряжается" (Кон 99); Энжени - "прошел по Аглицкому саду и гувернантку мадам Энжени Француженку разбудил и обеспокоил" (Кон 99).

В нескольких случаях можем только догадываться, что иностранные фамилии, как правило немецкие, подчеркивают нерусское происхождение персонажа: Бауш (ср. нем. Бауш[20]- "Дедушка ваш к нам тотчас и прислал своего ловчего Бауша с командой" (О 40); Штоппель - "важный мужчина с греческим носом и благороднейшим выражением лица, Ростислав Адамыч Штоппель" (Ч 199/; Яфф (ср. нем. фамилию Яффе, Яффа[21] "отставной уланский ротмистр по прозвищу Яфф" (КЧ 205).

Кроме того, в исследуемых рассказах мы находим фамилии, созвучные с нарицательными русского происхождения: кулик "небольшая болотная птица с длинными ногами"(Ож.)- Кулик крестьянин (Петр 164); пупырь "прищик, небольшой волдыр"(Ож.)- Пупырь, старик рыболов (Л 55); туман "непрозрачный воздух"(Ож.) - Туман - "это был вольноотпущенный человек графа /.../ Михайло Савельев, по прозвищу Туман /..../ Туман служил у него дворецким и еще при жизни графа получил отпускную" (М 22); сочетание слов черный и бай "говорун, краснобай"(Даль I 39)- Чернобай: посмотрю лошадей известного степного заводчика г-на Чернобая (Леб 126); косой "кривой" или "косоглазый" - Ивашка Косый, деревенский парень (Б 63), слова колтун "болезнь кожи на голове" и бабура "баба (аугм.)" стали основой двой-

ной фамилии Колтун-Бабура: "Родной дядя мой, стряпчий Колтун-Бабура" (Г 184) - тут двойная фамилия подчеркивает мнимую архаичность рода и названия, значение основ иронически насмешливое, безаффиксность же намекает на народное происхождение фамилии.

7. Одни отчества, как наименование персонажей, появляются в "Записках охотника" в отношении к 8 лицам. Это люди пожилые и уважаемые, происходят они из деревенской, как правило среды. Их происхождение и возраст часто указаны в контексте: "Дедушка Трофимыч, который знал родословную всех дворовых" (М 21), старик Прохорыч помешал (О 46), "присоединился к нам земский Федосеич отставной солдат" (Бур 92), "Его раз дедушка Трофимыч повстречал"(Б 66), "Калиныч - добрый мужик, - сказал мне г. Полутыкин, - усердный и услужливый мужик" (Х 6). Деревенские ребята называют одного из жителей деревни: "а Кузькин отец, Дорофеич, вскочил в отес" (Б 68). Господин Полутыкин обращается к "сторожу, кривому старику" с уважением: "Здравствуй, Миняич, /.../ а где же вода? (Х 5). Мужики доброго врача называют с уважением также по отчеству: " - Нет, батюшка, еще жив, - да что: ноги и руки ему перешибло. Я вот за Селиверстычем бежал за лекарем" (С 139).

Нужно здесь обратить внимание на факт, что одними отчествами в исследуемом произведении именуются только мужчины. Важно также заметить, что все эти отчества выступили в разговорных формах на - ыч (Калиныч, Прохорыч, Селиверстыч, Трофимыч/ и - ич /Дорофеич,Миняич, Федосеич). Их характеризующая функция здесь очень выразительная.

8. Прозвища со словообразовательной точки зрения совсем похожи на бессуффиксальные фамилии. Они в большинстве случаев созвучны с нарицательными словами или словосочетаниями. Их смысл иногда прямо или посредственно истолкован в самом тексте произведения: По поводу прозвища Моргач (Ср. моргач "кто часто моргает" Даль II 345) автор замечает: "К нему тоже шло название Моргача, хотя он глазами не моргал более других людей; известное дело: русский народ на прозвища мастер" (П 151). Прозвище Турок-Яшка автор объясняет так: "Яков, прозванный Турком, потому что действительно происходил от пленной турчанки, был по душе художник, а по званию черпальщик на бумажной фабрике у купца" (П 152). О прозвище Блоха рассказчик толкует в произведении "Касьян с Красивой Мечи": "Я, признаюсь, больше глядел на Касьяна, чем на свою собаку. Неда-

ром его прозвали Блохой. Его черная, ничем не прикрытая голова так и мелькала в кустах. Он ходил необыкновенно проворно и словно все подпрыгивал на ходу (К 78). О прозвище Хорь ("Вот он и поселился на болоте. С тех пор Хорем его и прозвали", Х 5), Сучок ("человек с странным прозвищем Сучок", Л 52), Баклага ("Баклагой, как мне потом сказали, прозывался молодой, красивый и чрезвычайно избалованный ямщик", Леб 124), Обалдуй ("Настоящее имя этого человека было Евграф Иванов; но никто во всем околотке не звал его иначе как Обалдуем, и он сам величал себя тем же прозвищем", П 151), Живые мощи ("Я узнал от него, что ее в деревне прозывали "Живые мощи", Ж 238), Стриганиха ("сельцо, принадлежавшее некогда помещице, за лихой и бойкий нрав прозванной в околотке Стриганихой (настоящее имя ее осталось неизвестным)...." (П 145) можем сказать що в их основах такие нарицательные имена, как: Хорь "хищный зверек с ценным мехом"(Ож.),сучок - уменьш. от сук "боковой отросток от ствола дерева"(Ож.),баклага "плоский сосуд с крышкой или пробкой" (Ож.),диал. обалдуй "невежа, грубый мужик"(Даль II 610,) сочетание слов живые мощи, стриган с женским суффиксом -иха.

О прозвище Бирюк сам автор дает примечание: "Бирюком называется в Орловской губернии человек одинокий и угрюмый" (Бир. 110). Прозвища могут переходит и на детей. В тексте "Зап. ох." имеются два такие случаи: Хорьки "дети Хоря" (Х 5), Моргачонок "сын Моргача" (П 145).

Прозвища у Тургенева очень выразительны не только в своей этимологии, но также и по своим функциям: они исключительно досадно характеризуют именуемые ими персонажи.

Антропонимы, употребленные И. Тургеневым в "Записках охотника" в их 8 родах именования, известных русской языковой практике, характеризуют персонажи (социальную или национальную принадлежность, внутренние или внешние черты). Такая характеристика проводится не только с помощью значений основ, но также отдельными формантами и иногда фонетическими чертами. Антропонимия, как видно из вышесказанного и представленного, является важным элементом стиля писателя.

Примечания

1. М. В. К а р п е н к о, Русская антропонимия, Одесса 1970, 14.

2. Ср.: Ономастика. Проблемы и методы. Материалы к XIII Международному ономастическому конгрессу. Сборник обзоров, Москва 1978, 169 - 188. Кроме того: Ономастика. Указатель литературы, изданной в СССР в 1976 - 1980 гг., Москва 1984.

3. С. Е. Ш а т а л о в, О характерологической значимости имен персонажей у Тургенева, "Искусство слова", Москва 1973, 253 - 259.

4. Цитаты из исследуемых текстов наводятся по изданию: И. С. Т у р г е н е в, Записки охотника, Москва, "Художественная литература", 1984, напечатанному по изданию: И. С. Т у р г е н е в, Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Сочинения, т. 3, Москва, "Наука", 1979. На обозначение отдельных произведений мы приняли следующие сокращения: *Д* = Бежин луг, *Бир* = Бирюк, *Бур* = Бурмистр, *Г* = Гамлет Щигровского уезда, *Д* = Два помещика, *Е* = Ермолай и мельничиха, *Ж* = Живые мощи, *К* = Касьян с Красивой Мечи, *Кон* = Контора, *КЧ* = Конец Чертопханова, *Л* = Льгов, *Леб* = Лебедянь, *М* = Малиновая вода, *Мой* = Мой сосед Радилов, *О* = Однодворец Овсяников, *П* = Певцы, *Петр* = Петр Петрович Каратаев, *С* = Смерть, *Свид* = Свидание, *Стуч* = Стучит!, *Т* = Татьяна Борисовна и ее племянник, *У* = Уездный лекарь, *Х* = Хорь и Калиныч, *Ч* = Чертопханов и Недопюскин.

   Цифра после принятого сокращения обозначает страницу вышеупомянутого издания.

5. W. S e i b i c k e, Vornamen, Wiesbaden 1977, 234, 243.

6. См.: Н. А. П е т р о в с к и й, Словарь русских личных имен, Москва 1980, 289, 377 (Сокр. - *СРЛИ*).

7. Ср.: М. Л э с ю в, Антропонимия в прозе А. Пушкина. В сборние "Aleksander Puszkin 1799 - 1979. Materiały sesji naukowej poświęconej 180-ej rocznicy urodzin Aleksandra Puszkina", Białystok 1980, 193.

8. Н. М. Шанский, Этимологический словарь русского языка, т. I, вып. I, Москва 1963, 78.

9. М. Ф а с м е р. Этимологический словарь русского языка, т. II, Москва 1967, 309.

10. С. Б. В е с е л о в с к и й, Ономастикон, Москва 1974, 136.

11. Фамилия Пенка, Пенко зафиксирована в XVI в.: С. Б. В е с е л о в с к и й, цит. изд., 241.

12. Возможно, здесь в основе намек на популярную немецкую фамилию Клюге, что этимологически объясняется "умный, разумный" Ср.: H. B a h l o w, Deutsches Namenlexikon, Frankfurt am Main 1981. 286.

13. С. Б. В е с е л о в с к и й, цит. раб., 167.

14. Там же, 238.

15. Ср.: В. К. Ч и ч а г о в. Из истории русских имен, отчеств и фамилий. Вопросы русской исторической ономастики XV - XVIII вв., Москва 1959, 123 - 124.

16. Словарь названий жителей СССР, Москва 1875, 301.

17. Там же, 109.

18. Там же, 247.

19. Ю. Ф е д о с ю к, Русские фамилии, Москва 1981, 32.

20. H. B a h l o w, Deutsches Namenlexicon, Frankfurt am Main 1981, 51.

21. Ibidem, 261.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 265–276. 1986 Debrecen

Повесть Тургенева „Переписка"

И. ХЕТЕШИ

Тургенев в 1854 году, незадолго до окончания своей работы над повестью "Переписка", пишет в связи со стихотворениями Тютчева: "...произведение поэта не должно даваться ему легко, и не должен он ускорять его развитие в себе посторонними средствами. Давно уже и прекрасно сказано, что он должен выносить его у своего сердца, как мать ребенка в чреве; собственная кровь должна струиться в его произведении, и этой животворной струи не может заменить ничто, внесенное извне: ни умные рассуждения и так называемые задушевные убеждения, ни даже великие мысли, если б таковые имелись в запасе... И они, и самые эти великие мысли, если они действительно велики, выходят не из одной головы, но из сердца ... человек, желающий создать что-нибудь целое, должен употребить на это целое свое существо". (С., 4, 525-526)[1] Как будто писатель пишет о своей, - начатой еще в 1844 г. и законченной только в декабре 1854 года -, повести. Произведение дается ему нелегко, Тургенев долго "вынашивает" его "у своего сердца" и в нем струится "собственная кровь" автора, то есть писатель изображает объективную действительность, вместе с тем он выражает и свое субъективное отношение к изображаемому им миру. "Переписка" написана в жанре лирической повести, вмещающей в свои рамки и "умные рассуждения", "задушевные убеждения" и ток "собственной крови", - иначе говоря: в жанре, совмещающем и эпические, и лирические элементы.

Тургенев выбирает эпистолярную форму, его произведение состоит из предисловия и пятнадцати писем. Автором предисловия является издатель писем, и писатель скрывается за образом условного издателя. Исходная ситуация произведения композиционно определяется тем, что условный издатель совсем не знает героини, но и героя знает только поверхностно,ведь они встречаются незадолго до смерти Алексея Петровича. Точка зрения условного издателя в отношении к

герою именно поэтому является внешней. Издатель, как посторонний наблюдатель, лаконично рассказывает о факте своего знакомства с героем, фиксирует его некоторые внешние черты, сообщает о его смерти и о существовании писем. Он не может дать внутреннюю характеристику героя, может только определить ситуацию до начала переписки.

Когда начинается переписка, и Алексей Петрович, и Марья Александровна находятся в душевном состоянии "после романа" с другим человеком. Небезынтересно замечание издателя на счет содержания писем: ".... эти письма не любовные...." (С., 5,19), - утверждает он, и в этих словах скрывается не только намерение объяснить причину нарушения тайны переписки. В этом замечании имеется намек на то, что в произведении речь пойдет не просто о любви, а о чем-то большем.

После создания ситуации переписки, беглого представления читателю героя и героини, намека на их судьбы, на исход переписки - изменяется точка зрения автора в отношении к своим героям. Условный издатель выполнил свою задачу, в дальнейшем его не будет. Остаются в повести только герой и героиня, и за ними, незримо - сам автор. Игнорирование условного издателя дает возможность для сближения точек зрения автора и героев.

Благодаря эпистолярной форме герои изображаются "изнутри". Позиция автора не стабильная: его мысли и взгляды как бы разделяются на два пласта, отражающихся в мыслях и взглядах то героя, то героини.

Тургенев располагает пятнадцать писем повести с отличным психологическим чутьем. Переписку начинает герой, склонный к самоанализу, но эту мысль внушает ему не чувство, а мимолетное настроение. Недавно кончившийся "роман" с другой девушкой его тронул не так глубоко, как Марью Александровну ее любовная история с родственником героя. Так психологически понятно, что она вначале отказывается от мысли переписки, и только после двух новых писем соглашается на это. Тургенев искусно умеет дать такому маленькому формальному моменту глубокое содержание. Алексей Петрович, - как и другие "лишние люди" Тургенева -, характеризуется потребностью "разглагольствовать", говорить о себе: ".... Я хочу говорить с вами не о вас, а о себе...", - пишет он в начале их переписки - ".... мне непременно нужно .... высказаться перед кем-нибудь". (С, 5, 23) Марья Александровна напротив: разочарование делало ее замкнутой, недоверчивой. Когда она сог-

лашается переписываться, обещает только "послушать" своего партнера, то есть прочитать его письма, но о себе не хочет говорить. Потом следует исповедь, самохарактеристика "лишнего человека", и это немного злит героиню своим обращением к самому себе, в то же время своей искренностью ободряет ее. Замкнутость, недоверчивость Марьи Александровны постепенно оттаивает. Вначале она пишет не конкретно о себе, а вообще о русских женщинах, об их характере и судьбе, но потом, поддаваясь побуждению Алексея Петровича, говорит и о себе. Тон писем становится теплее, пропускаются начальные прохладно-вежливые обращения и концовки писем и появляются непосредственные по своему стилю послесловия. Двенадцатое письмо заключает в себе и "вставное письмо" третьего лица, друга героя и оно играет важную композиционную роль: подготавливает поворот и развязку событий.

Уже здесь появляется, и потом в другой повести в письмах "Фауст" снова возвращается художественное применение датировки. Письма пишутся в ровные, семи-восьмидневные промежутки, с исключением тех случаев, когда изменение является психологически обоснованным. Таким является пятнадцатидневный промежуток между первым и вторым письмами, написанными в обоих случаях героем, когда Алексей напрасно ждет ответа; или восемнадцатидневная пауза перед и шестым, и седьмым письмами, обращающая внимание на то, что из души сначала Алексея Петровича, потом Марьи Александровны с большим трудом вырывается исповедь о себе. Мотивированы и две недели ожидания перед одиннадцатым письмом, ведь речь идет о вопросе, затрагивающем всю жизнь героини, о возможности выйти замуж. На наступление трагического поворота указывает и полугодичный перерыв, а объяснение долгого молчания и развязка следуют только через два года, указывая этим на всё разрушающий, необратимо окончательный характер поворота.

Из писем героя вырисовывается портрет тургеневского "лишнего человека". Этот портрет готовится десять лет[2] и носит на себе печать изменения, развития концепции "лишнего человека" писателя. В первых письмах (I, II, начало III), написанных в 1844 году, раскрываются такие черты героя, - как указывает на это Жужанна Зельдхейи[3] -, которые роднят его с Николаем, рассказчиком повести "Андрей Колосов". Обоих характеризуют одиночество, желание "разглагольствовать", "высказаться перед кем-нибудь", склонность фантазировать и бездея-

тельность. Письма, рождавшиеся в конце 1849, в начале 1850 годов (конец III, IV, V и начало VI) продолжают эту же линию, пополняясь чертами, упомянутыми Тургеневым в своей рецензии о переводе "Фауста" Вронченко еще в 1844 г. "Фаустовской" чертой характера является его эгоизм, возня с самим собой: "В молодости меня занимало одно: мое милое я..." - пишет он - "....Я никого не люблю". (С, 5, 23-24) Эта замкнутость в самом себе, отчужденность от людей и склонность к самоанализу в то же время сближают его с Гамлетом Щигровского уезда (1848) и Чулкатуриным, героем "Дневника лишнего человека" (1850). Герои Тургенева в эти годы еще не являются носителями высоких идеалов. "Не бойтесь: я не стану вам навязывать никаких великих истин, никаких глубоких взглядов; у меня нет их - этих истин и взглядов...." (С., 5, 25) -, признается он в четвертом письме, предвещая этим возможность разочарования героини в своих ожиданиях. Несмотря на отсутствие высоких идеалов, он более интеллектуален, более культурен, чем Николай, Гамлет или Чулкатурин и, в отличие от последних (Гамлета и Чулкатурина), в нем нет красок гоголевского "маленького человека". Алексей Петрович не относится ни к желчным, ни к презирающим самого себя героям.

Этот более высокий уровень культурности дает возможность переплетения точек зрения героя и автора. Алексей Петрович высказывает свои мысли и взгляды на жизнь, в то же время это и "голос" самого Тургенева; в этих словах выражаются его жизненно-философские взгляды. Это можно наблюдать уже в шестом письме: "....я в первый раз оглянулся на свое прошедшее ... бросить холодный, ясный взгляд на всю свою прошедшую жизнь.... можно только в известные лета...", - пишет герой вполне согласно взглядам писателя на позднее осознание своих героев. После ухода молодости, на пороге смерти герой чувствует себя более умным и мудрым, его суждения более реальные. Этот мотив наличествует и в "Дневнике лишнего человека", законченном в месяцы возникновения письма Алексея Петровича. "Поздно я хватился за ум!" (С., 4, 213) - восклицает Чулкатурин в своем дневнике, ".... теперь образумился, но уж поздно...." (С., 5, 26), - "рифмуются" с ним слова героя "Переписки". Оба героя "образумливаются" только на развалинах пройденной молодости, Чулкатурин даже в конце плохо прожитой жизни, но такой же конец ждет и Алексея Петровича. Мотив "плохо прожитой жизни", позднего "образумления" возвращается и в более поздних повестях Тургенева, например, в

"Асе" и "Вешних водах", и становится составным элементом тургеневской "философской оркестровки"[4]. Новой чертой тургеневского "лишнего человека" является его взгляд на самого себя с почти общественной перспективы. Благодаря этой перспективе герой осознает, что он и его товарищи по судьбе не всегда были такими, какими они стали. Он видит, почему потерпело его поколение крах. Слова героя здесь опять сливаются с голосом автора. Герой, - и вместе с ним и автор -, обобщает свои опыты, подчеркивает типичность своей судьбы. Письма пишутся от первого лица единственного числа, но сейчас, говоря о целом поколении, Алексей Петрович переходит на первое лицо множественного числа. Среди причин краха этого поколения перечисляются и субъективные и объективные факторы. В предыдущих произведениях субъективные факторы сыграли главенствующую роль. И Алексей Петрович ссылается на них: склонность фантазировать,ленивость, углубление в самого себя являются незаменимыми чертами и его характера. В предыдущее десятилетие сам автор в своих произведениях отрицает романтическое миросозерцание именно из-за его отхода от действительной жизни. Занятие самим собой отравляет и жизнь Алексея Петровича. Он обвиняет самого себя, но раздается и другой голос: "Между тем я не могу слишком винить себя. ... Обстоятельства нас определяют; они наталкивают нас на ту или другую дорогу, и потом они же нас казнят". (С., 5, 26) Ссылка на обстоятельства наличествует уже и в "Гамлете Щигровского уезда" и "Дневнике лишнего человека", но сейчас, в 1852 году, когда пишется эти письмо, этот мотив усиливается. "У нас, русских, - продолжает Алексей Петрович - нет другой жизненной задачи, как опять-таки разработка нашей личности, и вот мы, едва возмужалые дети, уже принимаемся разрабатывать ее, эту несчастную личность! (С., 5, 27) Герой является представителем либеральной дворянской интеллигенции 30-х - начала 40-х годов. Пробуждение его самосознания, его духовное созревание происходит тогда, когда преследуется всякая передовая мысль. Для самых выдающихся действительно нет другой возможности, как выработка своей личности. Во время хода действия, в 1840 г. это считается передовым поступком, как и обособление от господствующих кругов, "пассивная резистенция". Тургенев ценит положительные черты своего героя, но его чутье к историческим реалиям подсказывает" ему, что в годы завершения произведения это уже оказывается малым. Он все более и более смотрит на своих героев с позиций потребностей 50-х годов.

В словах героя об исторической судьбе поколения ясно слышится голос автора. Слияние голосов так сильно, что автор внушает герою и свои взгляды на ход истории: "Как облака сперва слагаются из паров земли, восстают из недр ее, потом отделяются, отчуждаются от нее и несут ей, наконец, благодать или гибель, так около каждого из нас и из нас же самих образуется ... как бы сказать? Образуется род стихии, которая потом разрушительно или спасительно действует на нас же. Эту-то стихию я называю судьбой...Другими словами и говоря просто: каждый делает свою судьбу, и каждого она делает..." (С., 5, 26) По мнению Тургенева, человек прибавляет свои маленькие поступки и дела к жизни общества и тогда еще несет ответственность за них. Тогда еще он стоит перед свободным выбором, что и как делать или не делать. Однако поступки и дела одних людей отчуждаются от них самих и сливаются в не поддающийся человеческому разуму исторический процесс. Этот процесс или "судьба" направляет жизнь единичного человека, не имеющего власти над судьбой. Этот взгляд на историю у Тургенева родственен его взглядам на загадочные законы жизни природы, появляющиеся еще трагическое восприятие писателем истории русского народа: "... я вижу трагическую судьбу племени, великую общественную драму там, - пишет он К.С. Аксакову -, где Вы находите успокоение и прибежище эпоса..." (П., П, 72)[5]. Тургенев намекает здесь на отсталость российских общественных отношений, на существование крепостнического порядка и на "славянофильскую" надежду избежать развития по европейскому образцу. То есть его скептические взгляды на исторический процесс вытекают в значительной степени из "положения вещей" в России в начале 1850-х годов.

Быстро проходившая молодость воспроизводится героем в лироэпическом тоне. Осуществлению этой тональности способствуют появление получающего в дальнейшем развитие у Тургенева мотива "жизненного потока", захватывающего с собой человека, и литературных реминисценций,[6] в окружении которых становятся более лиричными - мягкими, выразительными и ритмическими - и слова героя, имеющие характер воспоминания.

Марья Александровна в седьмом письме повести обрисовывает портрет "тургеневской девушки". Героиня писателя не удовлетворяется жизнью своего окружения, своей семьи, она стремится к чему-то большему, как и Татьяна Пушкина. Она "...многого требует от жизни,

она читает, мечтает ... о любви, ... для нее это слово много значит". (С., 5, 30) Любовь, помощь любимого человека является единственной возможностью, чтобы она вырвалась из своего общественного положения. От героя она ждет не только счастья личной жизни: ее привлекает разумное человеческое существование, к осуществлению которого поддержки, помощи хочет. Ее ожидания велики и велика и ответственность героя за нее. Любовь, таким образом, становится испытанием для героя. Марья Александровна по существу предвещает и исход испытания любовью: "но героев в наше время нет..." (С., 5, 30), то есть героиню, веряшую в любимого человека, ожидает разочарование. Когда нужно действовать, выясняется, что слова расходятся с делами, герой колеблется, обманывает и девушку и самого себя.

Марья Александровна пишет об этих вопросах не конкретно. Она обобщенно излагает положение русской женщины, ее характер и судьбу, роль и ответственность героя, также обобщенно идет речь о характере любовного конфликта, о его функции, указывающей за грани личной жизни. В ее раздумьях выражаются взгляды самого Тургенева на эти вопросы. Вот почему прав Г.Бялый, когда он пишет о теоретических предпосылках будущих романов, намеченных в этой повести: "Здесь объяснено и истолковано, каков герой и какова героиня, каковы должны быть взаимоотношения между ними, какова должна быть завязка и развязка этих отношений, как будет совершаться суд над героем, кем и по какому кодексу он будет судим"[7].

Однако повесть является не только своеобразной, обобщенно изложенной "теорией романа". Марья Александровна и Алексей Петрович постепенно становятся героями настоящей любовной истории, складывающейся точно по созданной героиней схеме. Слова Марьи о судьбе русских женщин имеет характер исповеди, в них выражается ее нравственный идеал. В девятом письме она пишет уже откровенно о себе: ".... 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..." (С., 5, 35). Она думает, что Алексей Петрович именно тот герой, который поможет ей в осуществлении идеала. Алексей Петрович сначала оказывается достойным ее доверия. Одобряет, поддерживает героиню, противостоящую своей среде: "... не изменяйте себе, не изменяйте своему идеалу, ... я вам протягиваю руку, я говорю вам: терпите,

боритесь до конца..." (С., 5, 36) Такую же роль будут играть Рудин, господин Н. и Лаврецкий в жизни "тургеневских девушек". Под влиянием героя Марья Александровна находит в себе силу не "попасть в общую колею", отказаться от возможности выйти замуж за человека, подобного Бизьменкову или Волынцеву.

Отношения героя и героини идут к счастливому завершению, хотя письма Алексея Петровича, полные самоанализа и рефлексии, обещают другое. Тургенев, мастер композиции, намекает на возможность поворота действия письмом постороннего персонажа, друга героя.

Характер Алексея Петровича в произведении раскрывается посредством его писем, самораскрытия, то есть "изнутри". Появившееся "вставное письмо" третьего персонажа показывает его с другой, "внешней" стороны. Казалось бы, автор вставного письма пишет о себе, о том, как увлекла его любовь и как вполне он предался этому чувству. На Алексея Петровича намекает только одно замечание: "Да, впрочем, ты этого понять не можешь, ты ведь философ..." (С., 5, 41). Внешний наблюдатель считает героя "философом", человеком головы, не умеющим понять этого счастья. И действительно: и Алексей Петрович когда-то в молодости ездил в Неаполь, погода и тогда была великолепная, но он был проникнут только чувством одиночества и жажды счастья, а счастье - прошло мимо. Название "Философ" указывает на раздвоенность характера героя, на то, что рефлектирующий герой-мыслитель не способен до конца предаться своим чувствам.

Окружающие Марью люди и ее называют философкой, однако это имеет другое значение. Она своими духовными запросами, глубокими мыслями и своим идеалом выделяется из окружающих и название имеет положительное содержание. Алексей Петрович считается философом из-за его склонности к рефлексиям, отвлеченностям, из-за отсутствия в нем цельных чувств.

Это свойство характера определяет и исход любовного конфликта, ведь, по Тургеневу, внутренние качества человека годами не изменяются. В решающие моменты, когда вместо слов нужны дела, герой ведет себя так, как это можно ожидать: обманывает надежды девушки, и для нее остается опять одиночество и несчастье, но преждевременная старость и смерть выпадает на долю и героя. Такое решение конфликта предвещает решения конфликтов произведений второй половины 1850-х годов.

Начиная с 1850-х годов любовь в произведениях Тургенева полу-

чает философское осмысление. Она, по мнению писателя, предстает явлением природы, поэтому подчинена таинственным для единичного сознания законам природы, мировой жизни и не подвластна разуму и воле человека. Любовь поэтому всегда загадочное, капризное чувство для героев. Такой она является в повести "Три встречи" (1851), ее губительное влияние решает и судьбу героини повести "Затишье" (1854). Рядом с чистой, светлой любовью в повестях и романах существует и другое чувство: темная, роковая страсть. Алексея Петровича настигает это чувство и делает его рабом танцовщицы. Герой не в состоянии отличить друг от друга эти чувства, страсть он принимает за настоящую любовь. Уже в "Дневнике лишнего человека" появляется восприятие этого чувства как болезни, сейчас это повторяется. Сам герой так говорит об этом: "Любовь ... вовсе не чувство; она - болезнь, известное состояние души и тела; она не развивается постепенно; .... обыкновенно она овладевает человеком без спроса, внезапно, против его воли... В любви нет равенства, ... одно лицо - раб, а другое - властелин..." (С., 5, 47) Этот вид любви часто возвращается в произведениях писателя и оказывает губительное влияние на слабых, рефлектирующих героев, опасающихся решительных дел.

Опять только речь идет о том, что в слова Алексея Петровича вторгается голос автора, и их точки зрения сливаются. Герой подводит итоги на опыте своей жизни, но эти итоги и обобщения вытекают из жизни самого писателя. В год завершения повести (1854) Тургенев стоит перед таким же выбором, как и его герой, и он вместо спокойной семейной жизни с Ольгой Тургеневой выбирает" цыганскую жизнь" вблизи Полины Виардо. Его итоги: "Видно, такова моя судьба. Впрочем и то сказать: люди без твердости в характере любят сочинять себе "судьбу"; это избавляет их от необходимости иметь собственную волю - и от ответственности перед самим собою". (П, П, 253-254)

Из этой "общей" судьбы героя и автора вытекают жизненно-философские обобщения в конце произведения:".... ни судьбы своей переменить нельзя, ни самого себя никто не знает, да и будущее тоже предвидеть невозможно. По-настоящему, в жизни случается одно только неожиданное, и мы целый век только делаем, что приноравливаемся к событиям..." (С., 5, 45). Это - итоги интеллигента-индивидуалиста, чувствующего свою слабость и одиночество перед вечностью природы. Эта

мысль получает развитие во второй половине 50-х годов, особенно в повести "Поездка в Полесье".

В повести "Переписка" оказывается, что счастье невозможно. Марья Александровна - в отличие от героини "Рудина" - не идет на компромисс. "Запираясь на ключ", храня в себе свои идеалы, она живет трагической жизнью одиноких женщин. Ощущая ее национальные черты, вспоминая последние слова героя - "Ваш образ теперь вдвойне для меня дорог ... Вместе с ним возникает передо мною образ моей родины, и шлю и ей и вам прощальный привет" (С., 5, 48) - по ассоциации возникает мысль, что "запираются на ключ" наиболее благородные стремления русской нации. Такое решение судеб героя и героини неотделимо от вышеупомянутых взглядов Тургенева на историю. "Ваше положение можно, пожалуй, назвать трагическим....", - говорит устами героя сам автор героине. "Но знайте, не вы одни в нем находитесь: почти нет современного человека, который бы не находился в нем,... страдать вместе с тысячами совсем другое дело, чем страдать одному. Тут не в эгоизме дело, а в чувстве общей необходимости." (С., 5, 37) Герои, по мнению писателя, не достойны счастья, когда страдают и другие. Автор думает так в 1854 году, во время "страшного семилетия", в годы крымской войны, когда отмена крепостного права еще впереди.

А что остается для героев? Алексей Петрович два раза намекает на это: "... как чувство, сознанье честно выдержанной борьбы едва ли не выше торжества победы...", - пишет он, а позднее: "... не счастье, а достоинство человеческое - главная цель в жизни". (С., 5, 36,37) В этих словах назревают уже мысли о противоречии счастья и долга, характеризирующие такие произведения Тургенева, как "Яков Пасынков", "Ася", "Фауст" и "Дворянское гнездо".

Произведение завершается пессимистическим аккордом: "... жизнь только того не обманет" , - пишет Алексей Петрович -, "кто не размышляет о ней, и, ничего от нее не требуя, принимает спокойно ее немногие дары и спокойно пользуется ими". (С., 5, 49) Сущность выдающихся тургеневских героев и героинь именно в том, что они "размышляют" и многого требуют от жизни. Спокойно принимать ее "немногие дары" способны только средние люди. В этом коренится один из мотивов трагической судьбы и Марии Александровны. Есть и другой исток трагизма: "Идите вперед", - продолжает Алексей Петрович -, "пока можете, а подкосятся ноги, сядьте близ дороги да глядите на прохожих

без досады и зависти: ведь и они недалеко уйдут! Я прежде вам не то говорил, да смерть хоть кого научит". (С., 5, 49) В основе тургеневского скепсиса лежит мысль о неизбежности смерти, о назначительности человеческой жизни перед вечностью. Писатель, вторгающийся в тайны жизни, это видит, но не принимает. Смерти, слепой судьбе он противопоставляет человеческое достоинство, "сознанье честно выдержанной борьбы", как самоутверждение личности. Марья Александровна выдерживает это самоутверждающее испытание, Алексей Петрович - нет. Несмотря на это, их судьбы одинаково трагичны, потому что конечные вопросы жизни и смерти решаются вне личности, определяются законами истории и природы.

Взгляды Тургенева на ход истории, законы природы и любви, вплетаясь в ткань любовного сюжета, придают символический подтекст произведению, благодаря которому речь идет не только о герое и героине, но и о целом поколении мыслящей интеллигенции, об универсальных законах жизни. Так сочетаются в повести - и в творчестве Тургенева - проблемы "человек и любовь", "человек и общество", "человек и природная жизнь".

Примечания

1. И. С. Т у р г е н е в. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах. Издание второе, исправленное и дополненное. "Наука", М., 1978-1984. В дальнейшем ссылки на текст произведений Тургенева даются в статье по этому изданию.

2. - Хронологию возникновения одних писем смотри в комментариях Е. И. К и й к о: С., 5, 390-401.

3. Ж. З е л ь д х е й и - Д е а к. Первые шаги Тургенева - новеллиста. (В поисках собственной манеры.) In: Studia Slavica Hung. XXV. 1979. 451-464.

4. Терминология П у м п я н с к о г о. Л. В. П у м п я н с к и й. Тургенев - новеллист. В кн.: И.С. Тургенев. Сочинения, т. VII, М.-Л., 1929, 5-24.

5. И. С. Т у р г е н е в. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Письма в тринадцати томах.Изд-во Ак. наук СССР, М.-Л., 1960-1968. В дальнейшем ссылки на текст писем Тургенева даются по этому изданию.

6. О функции реминисценций смотри статью Ж. З е л ь д е й и-Д е а к: К проблеме реминисценций в "малой" прозе Тургенева. Hungaro-Slavica 1983, Akadémiai Kiadó, Bp., 345-356.

7. Г. Б я л ы й. Тургенев и русский реализм. "Советский писатель" М.Л., 1962, 66.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 277–303. 1986 Debrecen

К эволюции жанра усадебной повести в русской литературе XIX века (Тургенев и Чехов)

В. ШУКИН

Где чаще всего происходит действие в произведениях Тургенева? Ответ найти нетрудно: в дворянских усадьбах.

Тургенев принадлежит к числу писателей, которые стремятся поселить своих героев в определенного рода жилище, согласно требованиям эпохи и литературного канона: Расин и Державин описывают дворцы, Байрон сажает своего героя на корабль, бороздящий просторы Мирового океана, Достоевский поселяет Раскольникова в доходном доме на углу Столярного переулка и Малой Мещанской. Выбранный писателем тип жилища – часть его жизни, среда, с которою он связан эмоционально.

Вопрос о соотношении литературы и человеческого жилища является одним из самых важных в ряду проблем комплексного, культурологического изучения литературно-художественного творчества, которое в последние годы развертывается все шире[1]. Художественная литература обычно воссоздает в словесных образах не абстрактного Человека и не "типичного представителя" данной общественной группы. Живые, конкретные люди обитают не просто в "социальной среде": общение с другими людьми происходит в определенном месте. В зависимости от этого люди по-разному себя ведут: иначе в городской квартире, иначе в церкви и еще иначе на пикнике в лесу. Определенным типам человеческого жилища соответствуют сложившиеся комплексы социального поведения их обитателей. Художник слова, сам выступающий в роли хозяина или гостя различного рода жилищ, стремится передать характерную для них атмосферу. В некоторых случаях связь писателя с данным видом жилища и сложившимся в его обстановке комплексом поведения настолько сильна, что это выражается не только в идейном содержании и пафосе всего творчества[2], но также в жанровой природе его произведений.

Из многочисленных пониманий жанра особенна близка нам генологическая концепция М.М. Бахтина, согласно которой не только произведение искусства, но вообще любой акт осознания и преображения действительности, любой поступок человека в обществе принимает форму жанра[3]. Человек располагает широким репертуаром стереотипных комплексов, служащих для познания мира, выражения воли и мысли, для совершения различного рода поступков. М.М. Бахтин обращает внимание в первую очередь на жанры словесного творчества. Но следуя логике его теоретической мысли, с полным правом можно распространить понятие жанра на комплексные словесно-аудио-пластические виды культурной деятельности человека, к числу которых принадлежат жанры человеческого жилища.

Исходя из вышеизложенных соображений, дворянскую усадьбу, с которой так глубоко и органично связано творчество Тургенева, можно рассматривать как одну из жанровых разновидностей культурно-бытовой организации жизни. Это устойчивый тип строительства, а также организации быта, труда, досуга и словесного общения людей, обеспечивающий человеку из привилегированной части общества удобную уединенную жизнь в сельской местности,на лоне природы. Как каждый жанр, усадьба подвергалась историческим трансформациям: римская вилла, загородный дворец, landhaus, дача – её исторические и национальные варианты. В России с ее обилием необжитых земель, с аграрным населением, крепостным хозяйством и исключительной ролью дворянства усадьбы становились очагами высокой, передовой европейской цивилизации – разумеется, недоступной для "неблагородного" населения. Русская усадьба оказала огромное воздействие на формирование интеллектуально развитой, глубоко и тонко переживающей, словом – индивидуализированной личности нового времени. Поэтому усадьба стала колыбелью целого жанра – типа писательского поведения – в русской литературе прошлого века.

Первые опыты поэтизации усадьбы появились на рубеже XVIII и XIX веков и были сентиментально-предромантическим прославлением частной жизни вдали от шумного света[4]. Прошло, однако, немало лет, прежде чем в литературе мог сложиться целостный образ "дворянского гнезда". В 1820-1830-х годах появились первые признаки оскудения ранее процветавших имений. Жизнь все настойчивее требовала отказа от крепостных методов ведения хозяйства, а значит – отплыва рабочей силы в город, на фабрику. Молодые дворяне предпочитали жить

в столицах или за границей, а в родовые гнезда приезжали изредка, получая зато возможность взглянуть на них со стороны и осознать все богатство усадебной культуры. К тому же поколение 1830-1840-х годов было интеллектуально и психологически подготовлено к такого рода восприятию.

Объясняется это тем, что в эпоху зрелого романтизма, которая приходится в России на 1820-1830-е годы, стремительно возрастает интерес к идеям диалектики, историзма, традиции. Усадьба в глазах Чаадаева, Пушкина, И. Киреевского, а впоследствии Н.В. Станкевича и его друзей становится частью истории нации, памятником былого величия дворянства, но в то же время символом "развратного" и "легкомысленного" XVIII века. Однако в начале 1840-х годов происходит существенная переоценка этого взгляда. Реализм Белинского и его соратников, среди которых находился и Тургенев, вылился в реабилитацию Просвещения с его интеллектуализмом и сентиментальным стремлением к живой, "естественной" конкретности[5]. Открылась возможность сознательной поэтизации усадьбы, которая корнями своими уходила в XVIII век. Романтическая выучка, однако, не могла пройти бесследно: реалист, переживший в молодости увлечение романтизмом и немецкой философией, писал о днях минувших, доискиваясь общего смысла вещей. Склонявшаяся к экономическому упадку усадьба, к которой все более шел эпитет старинная, постепенно превращалась в приют искусства, в хранилище культурных ценностей, накопленных несколькими поколениями "русских европейцев". Кроме того, усадьба стала местопребыванием "лишних людей" — поэтов, художников, мыслителей — чья вольная праздность была своеобразной оппозицией по отношению к официально-бюрократической России[6]. Сложилась ситуация, при которой издавна привычные атрибуты быта и обстановки, архитектурные детали, организация пространства и времени и, наконец, усадебные разговоры стали литературогенными. Жанр жилища, осмысляемый как комплекс нравственно-эстетических ценностей, не мог не породить вторичный по отношению к себе словесно-художественный жанр.

Так возникла усадебная литература, авторы которой любили писать средних размеров психологические повести с несложной завершенной фабулой, выдержанной в едином композиционном и стилистическом ключе. Излюбленным героем этого жанра был "лишний человек"; повествование носило лирический характер и велось чаще всего от

лица главного героя, над которым стоял всезнающий автор. Типичными мотивами усадебной литературы были рефлексия, крушение идеалов, первая юношеская неразделенная любовь, болезнь и преждевременная смерть героя. Со временем сложился целый арсенал образно-поэтических средств, при помощи которых автор усадебной повести создавал элегическое настроение грусти: сюда входило описание старого парка при луне, заглохшего сада с лопухами и крапивой, умирающего старого слуги; повествование перемежалось дигрессиями, воспоминаниями героя о милом детстве.

Сложившись в особое направление в конце 1840-х годов, усадебная литература просуществовала вплоть до революции 1917 года. Как и в любом другом жанре, здесь преобладали произведения,незначительные по своему содержанию и уровню мастерства. Авторами усадебных повестей были А.В. Станкевич (младший брат известного мыслителя), А. Нестроев (псевдоним историка-медиевиста П.Н. Кудрявцева), Ю.В. Жадовская, И. А. Салов, С. Атава (С.Н. Терпигорев). В числе певцов "дворянского гнезда" были, однако, и подлинные мастера художественного слова: Тургенев, Чехов и Бунин. При всех существенных различиях творческих индивидуальностей этих писателей объединяет многое: проникновенный лиризм, нелюбовь к ярким внешним эффектам и авантюрным сюжетам, тонкий анализ душевных переживаний, высокая смысловая нагрузка художественных деталей и — что немаловажно — по меньшей мере холодное отношение к Достоевскому.

В свое время историк и теоретик западноевропейского романа Б.А. Грифцов отказал всем русским писателям XIX века, кроме Достоевского, в праве называться романистами, а романы Тургенева метко назвал большими повестями[7]. Это, конечно, крайнее суждение, но с точки зрения Западной Европы, в нем много правды. Достоевский был романистом не только в русском, но и в европейском понимании этого слова, так как его творчество примыкает к традициям "сократовского диалога" и "Менипповой сатиры", сыгравшим исключительно важную роль в становлении романа нового времени[8]. В России, стране преимущественно аграрной, тесно связанная с жизнью большого города мениппея и ее модификации появлялись в творчестве "мелкотравчатых" писателей, в литературных "низах", или же проникали в высокую литературу как незаконное дитя, приглушаемые положительной патетикой высокого жанра — например, у Гоголя[9]. Достоевский же с первых своих шагов в литературе заявил себя как автор городской, мало того, пе-

тербургской прозы[10], доведя тем самым до уровня художественного шедевра жанр трущобного романа, появившегося в творчестве В.В. Крестовского и А.И. Левитова. "Трущобный гений" Достоевского должен был неизбежно столкнуться с "усадебным гением" Тургенева, который, в свою очередь, поднял на недосягаемую высоту жанр усадебной повести. Взаимная неприязнь Достоевского и Тургенева – не только факт их биографии: это было столкновение диаметрально противоположных жанровых традиций, творческих принципов[11].

Противоположность эта ярко проявилась в концепции человека и методах его изображения. Человек интересует Достоевского как субъект интеллектуальный, как творец личной идеи; он – дитя большого города; писатель упорно изолирует своего героя от природы, поскольку среди нее "рассасывается чувство своей особности и уникальности в бытии – то, что остро обступает в городе"[12]. Герой Достоевского постоянно терпит бедствие, находится в экстремальной ситуации – бытовой или интеллектуальной. Ему некогда переживать в обычном смысле этого слова – он чаще всего должен срочно принять решение и действовать; кроме того, его переживание носит морально-идеологической характер. Тургеневский герой – не столько мыслящая, сколько именно переживающая личность; Тургенева интересует психологической процесс, протекающий в условиях внешнего благополучия, в ситуации досуга, вольной праздности, которая была уделом жителя усадьбы. Типичные для тургеневских произведений ситуации: зарождение и постепенное нарастание любви, любовное соперничество, тайные свидания, первые робкие поцелуи, крах ожидаемого счастья и последующая меланхолия – все это составные части негласного кодекса душевной жизни дворянина.

Исходя из вышеприведенного сравнения, можно было бы, воспользовавшись методом культурной аналогии, утверждать, что мир Достоевского или большой город – это ад с характерным для него вечным страданием, но и вечной динамикой, поиском нового, многообразием; мир Тургенева или усадьба – это, напротив, рай с присущими ему благоденствием, неизменным комфортом и... скукой.

*

Тургеневские повести и романы представляют собой классические образцы усадебного жанра, с изрядным совершенством передающими

атмосферу усадьбы и психологию интеллектуально развитых ее обитателей. Особенно это касается повестей о первой любви, написанных в период с 1854 по 1860 год и непосредственно примыкающего к ним по своей проблематике и поэтике романа "Дворянское гнездо". Однако Тургенев писал этого рода произведения и в 1840х годах ("Дневник лишнего человека", "Три портрета"), и в 1860-х ("Призраки", "Довольно"), и позднее ("Пунин и Бабурин", "Старые портреты"). Усадебная повесть является инвариантным жанром тургеневской прозы: к ее проблематике и поэтике тяготеют все рассказы и романы писателя.

Каковы же главные морфологические черты этого жанра? В чем проявляется связь подобного произведения с реальным миром усадьбы?

Тургеневская повесть искусно моделирует, во-первых, организацию пространства и времени в усадьбе и, во-вторых, усадебное слово. Это находит свое выражение в трех важных – хотя и не единственных – принципах поэтики Тургенева, которыми являются: 1 ограниченность и замкнутость изображаемого пространства и времени, 2 монологичность повествования, 3 ретроспективность последнего, то есть локализация событий в завершившемся прошлом.

Позволим себе хотя бы на беглую иллюстрацию каждого из вышеуказанных параметров, стараясь при этом проследить связь с поэтикой усадьбы как бытового и культурного феномена[13].

1. Замкнутый хронотоп (пространственно-временной континуум).

Усадьба прятала человека от невзгод внешнего мира. В памяти жанра усадьбы сохранилось смутное воспоминание о средневековом замке с неприступными стенами – в России же вместо стен от всемогущей центральной власти спасали расстояния, леса, болота да отсутствие благоустроенных дорог. Хозяева усадеб стремились создать идеальный мир, и не случайно их владения носили такие имена, как Отрада, Приютино, Воронцово-Беспечное, Рай-Семеновское или просто – Раёк...

Такой "раёк" был изолирован от мирской суеты, огорожен. Поэтому ограда, подъездная аллея, ворота парка или калитка выполняли роль важнейших конструктивных элементов. Правда, в XIX веке граница усадьбы не была такой уж непроходимой. Человек нашел прямую дорогу к окружающей природе, к "внеусадебным" людям-крестьянам, к истории – без посредства поэтических аллегорий и символов типа Аллеи Вздохов, Моста Прощания или Руссовой хижины. Так могли возникнуть "Записки охотника". Но все же поэзии, музыки, наук и художеств, десятилетиями лелеемых в усадьбе, было жаль. Хотелось и в литера-

турном произведении о г р а д и т ь их от грубого вмешательства необузданного мира.

Поэтому Тургенев строго ограничивает пространство и время в своих произведениях. Действие происходит в одной-двух соседних усадьбах, в провинциальном городе, состоящем их таких же усадеб ("Дворянское гнездо"), или же в богатой дачной местности ("Накануне", "Первая любовь"). Герои много г о в о р я т о политике, о Европе, о России, но в пределах повествовательного времени даже разночинцы Базаров и Инсаров почти н е д е й с т в у ю т вне усадебного мира.

Замкнутость изображаемого пространства неоднократно подчеркивается писателем. Ограда у Тургенева является важным элементом не только пейзажа, но и сюжета. Владимир, герой повести "Первая любовь", все время стоит у ограды, наблюдая за Зинаидой. Герой повести "Фауст" из-за забора слышит шум и беготню в доме, не зная еще о смертельной болезни Веры. В памятную ночь объяснения с Лизой Лаврецкий, раскланявшись с Калитиными и бродя по городской окраине, случайно наталкивается на забор и вскоре находит калитку, которая "слабо скрипнула и отворилась, словно ждала прикосновения его руки"[14]. Чрезвычайно важный момент в жизни героя, когда он возвращается в "дворянское гнездо", отдаваясь вспыхнувшей в нем любви, не случайно связывается с уютом и теплом замкнутого пространства.

Действие в произведениях Тургенева (без предысторий и эпилогов) ограничено и во времени. Чаще всего оно длится один сезон и приходится на лето, самую "усадебную" пору. В этом отношении Тургенев занимает промежуточное положение между Достоевским с его точечным, атомизированным временем, в котором вечность сжимается до мгновения[15], и Львом Толстым с его необъятно (но не безгранично) широким эпическим хронотопом. Тургеневское пространство и время не слишком малы и не слишком велики — они соизмеримы с человеком, так же удобны и приятны для него, как усадьба.

О пространственно- временной замкнутости повестей Тургенева можно также говорить о плане сюжетно-композиционном. Действие в них имеет строго определенное начало и конец, завязку, кульминацию и развязку. Впечатление замкнутости и законченности сюжета усиливается наличием эпилога, а в некоторых случаях — присутствием композиционного приема обрамления. Всезнающий и всемогущий в гра-

ницах своего мира повествователь последовательно раскрывает все, что он знает о героях и бывших с ними происшествиях, следующих одно за другим ясной чередою. Современный польский исследователь пространственного контекста сюжетики М. Плахэцки связывает этот тип сюжетосложения с "правдоподобным реалистическим романом" и справедливо противопоставляет сюжетике Достоевского, действие у которого представляет собою сбивчивый ряд кризисов и катастроф[16]. Неверным, однако, было бы утверждение, что Тургенев "правдоподобнее" или "реалистичнее" Достоевского. Правда Тургенева — это правда малого, хотя и важного, мира усадьбы, правда одномерная, пропорциональная и потому такая доступная.

Напрашивается аналогия между архитектурной композицией усадьбы, воспринимаемой с точки зрения въезжающего в нее гостя, и синтагматическим построением повестей Тургенева. Даже в небольших по объему произведениях у него присутствует обширная экспозиция; автор по очереди знакомит нас с героями — сначала со второстепенными, потом с главными; появление нового героя сопровождается его предысторией. Все эти подступы к главному действию напоминают въезд в усадьбу, расчлененный на последовательные зоны приближения: подъездная аллея — парк — двор — крыльцо — сени — гостиная. Можно ли здесь говорить о воздействии усадебной архитектуры на композицию тургеневской повести? Нисколько: дело не в прямом воздействии, а в том, что человек, воспитанный в усадьбе, — а таким человеком был Тургенев,— с детства привык мыслить категориями усадебного, то есть замкнутого пространственно-временного континуума.

2. Монологичность повествования.

Взаимосвязь дворянской культуры с эстетикой классицизма была очень сильна: в усадебном строительстве классицизм не сдавал позиций до середины XIX века[17]. А рационалистическая эстетика не выносит разнобоя, многоголосия, стремится к единообразной организации бытия, к симметрии. Усадебные парки стремились подражать природе: классические — "пригожей", упорядоченной, сентиментально-романтические — естественной, однако в любом случае это была не сама природа, а ее модель, семантически однозначная поэтическая аллегория. Лирико-поэтическое настроение в усадьбе поддерживалось при помощи архитектурных, скульптурных и ландшафтно-живописных акцентов, которые составляли легко читаемую "правильную" систему[18].

Наблюдательный Тургенев хорошо чувствовал этот дух симметрии, о чем свидетельствуют его описания усадеб (в первую очередь, имения Ипатовых в повести "Затишье"). Но гораздо важнее для нас внутренняя симметрия, единообразие в построении произведений. Монологичность, поэтичность и даже музыкальность тургеневского слога отмечалась многими исследователями и может считаться фактом достаточно бесспорным[19]. Менее изучены с этой точки зрения предметно-образная детализация, система персонажей, сюжет.

Что касается последнего, то немногозначность, сравнительная простота перипетий, незамысловатость сюжетных линий, среди которых одна всегда является доминантой, естественный и неторопливый ход событий (за исключением кульминационных моментов) всегда отличали Тургенева. Его герой может обладать весьма сложным, противоречивым характером (Рудин, Базаров), но этот герой никогда не спорит с самим собой, не распадается на две противоположные личности-идеи, как герои Достоевского. Система персонажей в самых различных произведениях Тургенева поражает своей симметрией. Наряду с главными героями, обладающими сложным душевным строем и претерпевающими эволюции, в тургеневских повестях присутствуют персонажи-статуи. Это Катя и Настя Ипатовы, сопровождающие появление Марии Павловны в "Затишье", Это Пигасов и Пандалевский в "Рудине", Приимков и Шиммель в "Фаусте". Выступая попарно и уравновешивая друг друга, они являются постоянными атрибутами какого-либо дома или спутниками известной особы. Здесь Тургенев применяет принцип симметрического равновесия, который тесно связан с эстетикой классицизма и был широко распространен в усадебном строительстве (два флигеля или две галереи по сторонам главного дома, симметричные боковые аллеи, два небольших портрета по обеим сторонам большого пейзажного полотна и т.п.). И.в этом случае мы имеем дело не с "копированием" художественной структуры усадьбы, а с монологическим, рациональным, точнее конвенциональным пониманием мира, сложившимся в ее обстановке.

Тургенев монологически переживает пространство и время, стараясь тщательно скрывать от себя и от читателя враждебные или безразличные по отношению к человеку свойства природы. Неудивительно, что столкнувшись с истинной, дикой природой, он, подобно всем воспитанникам усадьбы, страшится ее беспощадности и мощи, видит в ней "вечную Изиду". Страх перед бесконечностью и хаосом вселенной мог преодолеть не каждый, для кого не-хаосом (космосом) с дет-

ства была единственно усадьба. Толстой преодолел страх, заплатив за это духовным разрывом с ее приютным миром. Тургенев так не сделал и до конца жизни любил небольшое, очеловеченное пространство, богатый, но лишенный внутреннего раздора м о н о л о г жизни.

3. Ретроспективность повествования.

Монологическая правда может быть выражена в двух формах: в виде публицистического выступления и в виде воспоминания. Тургеневу близка вторая форма. Он постоянно ищет вечные, непреходящие истины и в поисках их обращается к прошлому. Временная дистанция нужна ему затем, чтобы спастись от многоголосого разнобоя мнений, ни одно из которых не может претендовать на окончательную истину. Поэтому самое актуальное из его произведений – "Отцы и дети", написанное в 1862 году, рассказывает о событиях 1859 года, то есть о другой – дореформенной – эпохе. Другие произведения с еще большим правом можно назвать взглядом в прошлое: "Ася" и "Первая любовь" – это воспоминания уже пожилых людей о годах молодости, время действия "Рудина" (1855) и "Дворянского гнезда" (1858) – это соответственно 1841 и 1842 годы.

У Тургенева нет настоящего времени. Преобладает перфект – и в сюжетном, и в грамматическом плане. Писатель не спешит, часто останавливает действие для того, чтобы сообщить предысторию героя, сведения о его родителях, о предках. В рамках общей ретроспективной направленности произведения появляются отступления в прошлое; ими часто пронизывается все повествование. Например, в повести "Фауст" (1856) рассказывается о событиях, происшедших в 1850 году, но дигрессивные отступления направляют внимание читателя вспять, то к 1830-м годам, то к наполеоновскому времени, то наконец к "веку Екатерины" – расцвету дворянской культуры.

Тургенева можно по праву назвать летописцем "дворянских гнезд". Живший в XIX веке, в эпоху поэтизации усадьбы, он и лично благодаря живым воспоминаниям детства и юности находился в постоянном контакте со старой Россией. Сам вид "дворянского гнезда", по свидетельству Я. П. Полонского, вызывал у Тургенева целый поток воспоминаний о шумных праздниках, о домашних спектаклях, о своем первом свидании; в памяти его воскресали рассказы о предках, местные легенды[20]. Именно в усадьбе, как носительнице памяти о прошлом, следует искать причин появления ретроспективного повествования у Тургенева.

Если попытаться выразить одним словом проблематику и поэтику усадебного жанра, то следовало бы, наверное, сказать: э л е г и я . Это слово означает и воспоминание, и тоску по утраченному раю, а также лиризм и поэтичность, другими словами, монолог. Жанры в литературе не живут в обособлении, а взаимодействуют, переходят один в другой. Жуковский, Тютчев, Тургенев, Фет, Бунин — все они выросли в усадьбе и все писали элегии — в стихах и в прозе. Беспощадная и величественная природа, любовь и смерть, которые сильнее воли и разума человека — вот важнейшие "проклятые" проблемы, волновавшие этих писателей. Таким образам, усадебно-элегическая линия в русской литературе прослеживается достаточно четко. Но во второй половине прошлого века она претерпевает такие катаклизмы и метаморфозы, что на почве старого жанра вырастают новые, дотоле невиданные плоды.

*

Когда Тургенев был мальчиком, передает со слов писателя Я.П. Полонский, мимо лутовиновского кладбища проходил полк. Старый капитан, грязный, седой, усталый, остановился около могилы девочки, дочери когда-то жившего в усадьбе архитектора, и медленно прочел эпитафию:

Бог ангелов считал -
Одного недоставало,
И смертная стрела
На Лизоньку упала.

Капитан выругался площадной бранью и пошел дальше. "Но разве в этой ругани не сказалась вся жизнь его — бедная, скучная, тяжелая, бессмысленная и безотрадная"... — говорил Тургенев[21].

Нечто подобное произошло с усадебной повестью. На нее, как на сентиментальную эпитафию, натолкнулась живая неприглаженная жизнь, которая в 1860-е годы вырвалась из провинциальных углов, казарм, духовных семинарий, крестьянских изб на простор культурной деятельности. Поколение демократов-разночинцев "выругалось площадной бранью" в статьях М.А. Антоновича, Д.И. Писарева, В. А.

Зайцева. Даже мудрый Салтыков-Щедрин не мог простить в 60-е годы Тургеневу, Фету, Каролине Павловой и многим другим их элегий и ретроспекций. Да и нельзя было иначе: эпоха не позволяла стоять на месте, а тем более — глядеть в прошлое.

Усадебный жанр ожесточился, замкнулся в себе и, как это всегда бывает с жанром при резкой смене эпох в литературе, пришел в упадок, стал грешить эпигонством. Вслед за Тургеневым пришли М.А. Авдеев и баронесса Е. Менгден, которыми зачитывались старики, институтки и кухарки, вздыхая над тем, как красиво жили люди "при господах". Для этого рода писателей и читателей Тургенев был божеством; его герои, образы, манера стали предметом канонизации, воспринимались как застывшие образцы для подражания. В массовом читательском сознании возникли мифы "тургеневской женщины", "тургеневской любви" и, разумеется — миф "дворянского гнезда", который был упрощенным представлением об образе усадьбы в произведениях писателя.

Между тем час дворянских усадеб пробил: они разорялись, помещики были вынуждены их закладывать, продавать или сдавать на лето под д а ч и преуспевающим горожанам. Дача — слово старое; вот как толкует его словарь В. И. Даля: "Небольшая поземельная собственность, некогда даровая, от царя, или данная по дележу, по отводу"[22]. Во второй половине XIX века дача значит совсем другое — теперь это домик с небольшим участком в загородной местности, служащий для летнего отдыха горожан. В эпоху индустриализации и урбанизации дача начинает вытеснять усадьбу; часто бывало так, что старая усадьба использовалась не для постоянного местопребывания, а только как летняя дача. Люди стали жить по-городскому — и жилище приноравливается к новой жизни.

Одновременно с этим реальным процессом в сфере литературы возникает потребность существенной модификации жанра усадебной повести. Миф "дворянского гнезда" свидетельствовал о нежелании русского читателя раз и навсегда с ним распрощаться — но эпигоны Тургенева, конечно, удовлетворить интеллектуально развитую публику не могли. Кто же был способен вдохнуть в старый жанр новую жизнь и при этом не впасть ни в шаблон, ни в пастиш?

Шестидесятники, неумолимою силою вещей вовлеченные в спор о насущном, бившиеся над решением социально-политических проблем, слишком пристрастно относились к поэзии "дворянских гнезд": они

еще живо помнили крепостное право. Семидесятники также, говоря словами В. Г. Короленко о Г. И. Успенском, боялись "профанировать скорбные мотивы злополучной русской действительности"[23].

Модификация усадебного жанра происходит в 1880 годы. Молодые писатели тех лет уже не помнили ужасов "дикого барства", да и не оно было в то время опаснее и страшнее всего, а тяжесть мирного благополучия, коварный рай, устланный щедринскими "мелочами жизни". В мире обыденщины хотелось поэзии — а ее много было в воспетой некогда Тургеневым усадьбе. Старая враждебность по отношению к дворянской культуре утихала, но это вовсе не означало идеализацию, а всего лишь спокойное, трезвое к ней отношение. Такое отношение могло сложиться только в результате глубокой, а не поверхностной, как в 1860-е годы, демократизации русской жизни, которую точнее было бы назвать плебеизацией, чтобы подчеркнуть ее социальную, но отнюдь не политическую природу. В результате процесса плебеизации культуры, как отмечал Д.Н. Овсянико-Куликовский, в писатели и читатели пошел не гуманно-либеральный барин, подобный Тургеневу, и не народник, а демократ (разумеется, в специфическом, русском значении этого слова — иначе говоря, плебей). Гениальным выражением демократизации культуры, по справедливому мнению исследователя, явилось творчество Чехова[24]. Несколько упрощая, можно сказать, что тот самый процесс, который превратил усадьбу в дачу, создал возможность для перехода от Тургенева к Чехову в литературе. Следует, однако, оговориться, что сведение Тургенева к роли поэтического помещика, а Чехова — к роли столь же поэтического дачника было бы грубой вульгаризацией. Творчество Тургенева, а тем более Чехова богато, имеет много аспектов-мы же рассматриваем только один из них.

И все же перекличка с Тургеневым по поводу усадеб и дач у Чехова присутствует, и притом сознательная. Яркий пример тому — рассказ "Кулачье гнездо" (1885), название которого саркастически напоминает о знаменитом тургеневском романе. Купец, владелец меблированных комнат в городе, сдает под дачи постройки на территории заброшенной помещичьей усадьбы. Сдается бывшая баня, оборванная клуня, сдается фамильный склеп с карандашной надписью на стене: "В сей обители мертвых заполучил меланхолию и покушался на самоубийство поручик Фильдекосов", — вот вам и "лишний человек" дачной эпохи. На вольную праздность установлен прейскурант: ловля рыбы в пруду — 5 рублей за сезон, собирание грибов — 6 рублей, купание — 5 копеек за раз...

Почему же Чехов стал новатором именно на почве усадебного жанра? Почему он был так неравнодушен к этой линии развития литературы и сравнительно холоден, например, к наследию Достоевского — хотя можно было бы проследить связь его творчества с традицией этого писателя?

По всей вероятности, не последнюю роль сыграло здесь социальное происхождение Чехова, его воспитание, характер и личная судьба. Он был потомком крестьян, земледельцев — но родился и вырос в провинциальном городке, мало чем припоминавшем современный большой город. Отсюда сильная тяга Чехова к земле, постоянное желание иметь свой дом с участком, выращивать сад, отсюда нежная любовь к цветам[25]. Стремление иметь свой угол можно также объяснить тяжелым переживанием в юности, вызванным продажей родного дома с аукциона. Петербурга Чехов не любил[26], к поэзии петербургских трущоб остался глух,— чего нельзя сказать о Москве — столице российской провинции. Москва же, несмотря на правоту Герцена, назвавшего ее "гигантским развитием русского богатого села"[27], все-таки была городом, точнее, вела себя, как город. Духовно связанный с Москвой, с ее дачными пригородами и с провинцией, Чехов не был ни сугубо городским, ни сугубо деревенским писателем, гениально отразив в своем творчестве процесс экспансии города на деревню.

Приобретя Мелихово, Чехов воплощает в нем свой идеал "имения" — эстетический, морально-психологический, даже можно сказать — литературный. "Мелихово стало настоящей "чеховской усадьбой", — пишет Т.Л. Щепкина-Куперник, — не романтический тургеневский уголок с беседкой "Миловидой" и "Эоловой арфой", не щедринская деревня с страшными воспоминаниями — но и не "дача"[28]. Настроение создавали цветущие яблони и вишни, чистые уютные комнаты и, конечно, сами хозяева. Заметим, однако, что автор воспоминаний противопоставляет Чехова не настоящей тургеневской усадьбе: у Тургенева нет "Миловид" и "Эоловых арф", — а ее литературному мифу. От него-то и отталкивался Чехов, с ним соотносил свои образы. Что же касается "дачи", то тут дело обстоит сложнее, чем представляла Щепкина-Куперник. Конечно, Мелихово — не из числа тех дач, обитателей которых высмеял Чехов в "Пестрых рассказах". Но и Спасское-Лутовиново — не рядовая усадьба, а "литературное гнездо", подобное Остафьеву, Муранову, Абрамцеву. Чехов любил в шутку называть себя гусаром, а свою землю — герцогством[29], посылал братьям "указы от господ помещиков" —

но в этих "указах" содержатся чисто дачные просьбы: "Привези (...) полпуда говядины (кострец), 20 фунтов ржаного хлеба, 5 французских хлебов, одну из картин, медный крантик"[30]. Не получалась у Чехова роль помещика. Не случайно начиная с 1892 года он жалуется в письмах, что "кухарка находится в сильно чверезом состоянии", что "милые лошадки ночью поели цветную капусту", а "в пруде завелись саламандры и зеленые чертики"[31]. Для образцового хозяйства нужен был "твердый" барин или капиталист. А Чехов в одном их писем признался: "Доходность меня мало интересует, так как создан я дачником, а не помещиком"[32].

Чехов-дачник — не в обыденном, а в культурологическом смысле этого слова — видоизменяет жанр, отталкиваясь от бытовавшего мифа тургеневской усадьбы, но вместе с тем открывая для себя, что, казалось бы, изношенный литературный "шаблон" является фактом действительности. По этому поводу Чехов писал А.С. Суворину 30 мая 1888 года из усадьбы Линтваревых Лука под Сумами, где семья писателя сняла дачу на лето:

> "Природа и жизнь построены по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях: не говоря уж о соловьях, которые поют день и ночь, о лае собак, который слышится издали, о старых запущенных садах, о забитых наглухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин, не говоря уж о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостниках, о девицах, жаждущих самой шаблонной любви, недалеко от меня имеется даже такой заезженный шаблон, как водяная мельница (...). Все, что я теперь вижу и слышу, мне кажется, давно уже знакомо мне по старинным повестям и сказкам"[33].

В этих словах — ключ к последующему творчеству Чехова: здесь угадываются мотивы и образы "Соседей", "Моей жизни", "Невесты" и прежде всего "Вишневого сада": намечаются прообразы Фирса и Вари. Чехов понимал, что Россия срослась с усадебно-деревенской культурой. Время может эту культуру сломать, но не изменить в корне. К тому же усадьба не ломалась, а перерождалась в дачу. Литература должна была вмешаться в этот процесс, чтобы привить новой форме жилища культуру прежней формы, чтобы научить дачников жить одухотворенно. Тургенев мог во многом тут помочь. К тому же Чехов был писателем того же склада, хотя и другой эпохи. Это тонко подметил Бунин, который чувствовал свое родство с обоими этими писателями.

Говоря о Л.А. Авиловой, Бунин утверждал: "Она принадлежит к той породе людей, к которой относятся Тургеневы, Чеховы. Я говорю не о талантах (...), но в ней есть та сложная таинственная жизнь. Она как переполненная чаша"[34].

Что же это за "сложная таинственная жизнь", которая роднит Тургенева с Чеховым? На этот вопрос ответить нелегко, потому что глубинные душевные процессы составляют ту сугубо интимную жизнь личности, которая не находит отражения даже в письмах и дневниках; перед нами "невыразимое", о котором писал В.А. Жуковский, дальний литературный предок Тургенева и Чехова. Есть только одно любопытное свидетельство А. С. Суворина, сохранившееся в передаче брата писателя — Михаила. Приводим его полностью:

> "Где-то в степи, в чьем-то имении, будучи еще гимназистом, Антон Павлович стоял у одинокого колодца и глядел на свое отражение в воде. Пришла девочка лет пятнадцати за водой. Она так пленила собой будущего писателя, что он тут же стал обнимать ее и целовать. Затем они еще долго простояли у колодца и смотрели молча в воду. Ему не хотелось уходить, а она совсем позабыла о своей воде"[35].

Ситуация тургеневская и в то же время чеховская: влюбленность с первого взгляда, таинственное влечение двух сердец, и здесь же вода, которая ассоциируется с чистотой и целомудрием. И, по всей вероятности, совсем не случайно это произошло в усадьбе, невольно настраивавшей на поэтический лад. Несмотря на различие эпох, воспитания, мировоззрения и т.п., Тургенева и Чехова объединяла тоска по невыразимому, которая, как можно предположить, появлялась в обстановке усадьбы. Вот одна из тайн происхождения элегически-импрессионистических талантов Тургенева, Чехова, а также Жуковского, Фета, Бунина и многих других писателей и поэтов. Вот почему именно Чехов в 1880-1890-х годах вдохнул новую жизнь в жанр усадебной повести.

Для этого вовсе не обязательно было описывать жизнь поместного дворянства. Бунин как-то заметил, что Чехов имел "весьма малое представление о дворянах-помещиках, о дворянских усадьбах, о их садах" и что чеховские описания вишневых садов — плод досужей фантазии автора, потому как таких садов не разводили[36]. Но ведь Чехов совершенно не заботился о верном изображении жизни дворян: ему важно было верно показать жизнь людей, приоткрыть не-

исследованные тайны души человека, а для этого необходимо было так изменить поэтику жанра, чтобы создать лирическое настроение, которое соответствовало бы чеховскому — дачному варианту усадьбы. Так возник дачный рассказ, классическими образцами которого являются "Верочка", "Володя", "Именины", "Соседи", "Дом с мезонином", "Черный монах", "У знакомых", "Невеста". Эта жанровая форма, разумеется, не исчерпывает богатого творчества Чехова, но занимает в нем видное место.

Чехов — непревзойденный мастер жанровых метаморфоз: он проявляет чрезвычайно высокую жанрообразующую активность, предпочитает не ясно очерченную жанровую форму, а превращение одного жанра в другой даже в пределах одного произведения[37]. Поэтому трудно сравнивать дачный рассказ с классической усадебной повестью "по пунктам", предполагая наличие в нем устойчивых морфологических признаков. Чехов размывает тургеневские каноны, ставшие шаблонами, придает морфологическим чертам зыбкость, многозначность. В этом заключается сущность его новаторства. Попытаемся, однако, хотя бы бегло проследить, что происходит с основными параметрами усадебной повести при превращении ее в дачный рассказ.

1. Замкнутый хронотоп превращается в полузамкнутый.

Действие у Чехова происходит не в бесконечном и не в стремящимся к нулю (городском) пространстве и времени, а чаще всего в пригороде (на даче, в усадьбе) или на морском курорте, а также в провинциальном, реже столичном городе. Однако границы места действия (ограда, околоток) четко не обозначены. Чеховский герой все время стремится выйти за калитку в поле, особенно ночью, когда границы видимого мира расширяются, становятся неуловимыми. Постоянно присутствуют "потусторонние", внешние по отношению к усадьбе явления — звуки, запахи: стук колес, скрип телеги, запах свежевспаханной земли. В усадьбу у Чехова проникнуть легко. Герой "Дома с мезонином" "легко перелез через изгородь и пошел по (...) аллее"[38]. Коврин в "Черном монахе" переживает отрадное впечатление при выходе за границу усадьбы: "Как здесь просторно, свободно, тихо, — думал Коврин, идя по тропинке. — И кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его..."[39].

Чехов не любит ни абсолютно замкнутого, ни абсолютно открытого, неуютного мира. Вместо этого он предлагает условную, легко проходимую границу между малым миром действия и большим миром свер-

шений — что и имеет место на даче, ограда которой, в отличие от усадебной, не хранит от внешней жизни. Как-то Чехов в письме к А. С. Киселеву высказался с легкой иронией, имея в виду свое мелихово: "Вся усадьба загорожена от мира деревянною оградою на манер палисадника"[40]. Нечто подобное присутствует в его рассказах.

С художественным временем происходят превращения, аналогичные пространственным. Время у Чехова раздваивается на событийное и всемирно-историческое, причем последнее означает не только прошлое, но и будущее. Внешне события протекают так же, как у Тургенева, занимают небольшой, легко обозримый временной промежуток. Однако высказывания и мысли героев или повествователя, а также композиционное построение рассказов не раз заставляют воображение читателя выйти за границы событийного времени и устремиться на десять-двадцать, а то и на тысячу лет назад и на столько же вперед, чего нет у Тургенева. В этом плане весьма характерен чеховский рассказ "Огни" (1888). Описываемая в нем беседа инженера Ананьева, студента фон Штенберга и повествователя длится несколько часов. Большая часть рассказа — это типично дачный эпизод, любовная история Ананьева с Кисочкой, происшедшая десять лет назад — ретроспекция в тургеневском духе. Но речь идет также и об "эпохе всех начал" — 1860-х годах, и о филистимлянах, которые жили в степи, где строится сейчас железная дорога, и о том, что будет в этой степи через две тысячи лет. При таком композиционном обрамлении банальная история с Кисочкой, которая датируется рубежом 1870-1880-х годов — началом общественной апатии в России, приобретает историософское звучание, становится звеном цепи (говоря словами чеховского Студента) между филистимлянами и людьми далекого будущего[41]. Подобным образом построен "Черный монах", в котором, однако, сильнее символическое начало.

В тесной связи с пространственно-временной структурой находится построение композиционного целого, в особенности, размеры произведения. Давно замечено, что Чехов новеллистичен, краток по сравнению с Тургеневым[42]. Замечено также, что тесная жанровая форма заключает в себе очень широкое и глубокое содержание. Любопытно, что в чеховском Мелихове также виделось проявление того же культурно-художественного феномена. Сам Чехов писал А. С. Суворину 6 апреля 1892 года:

"Тут все в миниатюре: маленькая липовая аллея, пруд величиною с аквариум, маленькие сад и парк, маленькие деревья, но про-

йдешься раз-другой, вглядишься — и впечатление маленького исчезает. Очень просторно, несмотря даже на близкое соседство деревни"[43].

"Мне невольно приходит в голову аналогия с его маленькими рассказами, — пишет по этому поводу Т. Л. Щепкина-Куперник, — страница-две, а прочтешь раз-другой, вдумаешься — и впечатление маленького исчезает, и какой простор мыслям, настроению, какая широкая картина русской жизни!"[44]

Что касается Мелихова, то описанное явление объясняется, во-первых, высокой степенью демократизма его обитателей, а во-вторых, относительной открытостью его по отношению к внешнему миру, вписанностью в деревню, которая начиналась непосредственно за низеньким забором. Что же касается рассказов Чехова, то их содержательная емкость при сравнительной краткости объясняется аллюзийностью, двузначностью пространственно-временного континуума.

2. Монологическое повествование заменяется разнонаправленным монологом.

Этот аспект поэтики Чехова был подробно исследован А. П. Чудаковым[45]. К сказанному им хотелось бы добавить несколько соображений.

Чеховский лирический монолог по сравнению с тургеневским представляется неоднородным, "загрязненным" чужим словом: наряду с традиционными "весна", "лунный свет", "птицы в саду на реке" появляются "туфли", "утки", "гуси", "мозоль на ноге". В области художественного слова Чехов так же эластичен, многогранен и веротерпим, как в своей жизни. Односторонность всегда коробила его: в Мелихове он устроил южный, украинский колодец-журавель, в Ялте тосковал по северу и повесил в нише над письменным столом холодные левитановские стога на лугу.

Правды, высказываемые Чеховым и его героями, не столько относительны, сколько амбивалентны, могут как бы одновременно повертываться разными сторонами. Кто прав в рассказе "Чужая беда" (1886): кандидат прав Ковалев, приехавший покупать заложенное имение или хозяева, оплакивающие погибающее родовое гнездо? Логическая и историческая правда на стороне Ковалева: действительно, надо было вести рациональное хозяйство, экономно расходуя средства; верно, что помещичье землевладение обречено на гибель. А все-таки помещиков жалко просто по-человечески: ведь лишить человека дома даже во имя высшей справедливости — все равно, что снять одежду, содрать

кожу. Владельцы усадьбы симпатичны читателю как люди, а не как помещики. Правда оказывается здесь двузначной, амбивалентной, а автор скрывает свое лицо, принимает позу постороннего наблюдателя. В отличие от Тургенева Чехов *якобы* ничего не знает о своих героях, *якобы* отказывается произносить монолог. Но это только видимость. Симпатии Чехова всегда находятся на стороне вполне определенных истин, просто эти истины располагаются вне этикеток типа "дворянин", "реакционер", "разночинец", "борец за счастье народа". Хороший человек ему всегда симпатичен. Симпатичной бывает также обстановка, атмосфера – и тут милой может быть и "дворянская" усадьба, и "обывательско-мещанская" дача.

Есть еще одно заметное отличие чеховской прозы от тургеневской. Чехов полностью порывает с эстетикой классицизма и сентиментализма: нет у него ни обширных обстоятельных экспозиций, ни "закругляющих" эпилогов, ему неведом прием симметрического равновесия. В системе персонажей, в предметном мире, в сюжете и композиции отсутствует какой бы то ни было необязательный элемент, создающий впечатление ощутимой гармонии. Чеховский мир зачастую представляется"неправильным", хаотичным и в то же время очень жизненным. Это не конгломерат случайностей и не анатомическое разложение мира и человека на фундаментальные pro и contra,как у Достоевского. В мире Чехова присутствуют неоспоримые нормы, ориентиры: красота, правда, справедливость[46]. Проявляясь в пронизывающих все произведение образах сада, парка, цветов (все это неотъемлемые элементы чеховской, облагороженной дачи), нормы настраивают все повествование на единую тональность. В этом плане Чехов сближается с Тургеневым, монологическое миросозерцание которого покоилась на двух абсолютах – любви и смерти.

В более сложных по структуре и семантике произведениях, таких, как "Дом с мезонином", "Моя жизнь", "Невеста", а также в чеховских пьесах буквально каждое высказывание может содержать в себе не два, а множество смыслов – но все они будут, говоря словами М.М. Бахтина, "приведены к общему знаменателю". Их объединяет поэтическое переживание мира – то чувство, которое было унаследовано Чеховым от Тургенева и которое культивировалось в усадебной культуре. Модифицируя тургеневскую повесть, Чехов идет не по пути ее структурного усложнения, а по пути ее семантического обогащения.

3. Ретроспекция становится динамической.

Чехов отдавал себе отчет в том, что человек усадьбы живет воспоминаниями. "Чтобы имение нравилось, надо в нем родиться или связать с ним приятное воспоминание"[47] – пишет он. Но у разночинца, у дачника эти воспоминания не столь приятны, да и время у него организовано иначе, чем у помещика: протекает неравномерно, измеряется сроками подачи готовой работы, часами приемов, расписаниями поездов. Разночинец живет заботами настоящего дня. Это не значит, что ему вообще не нужны приятные воспоминания: просто они не имеют такой всеохватывающей, непреодолимой власти, которая царит над героями Тургенева. Поэтому Чехов, желая напомнить людям своего времени о красоте и благородстве, делает воспоминание динамическим, меняющим силу и поле действия.

В зависимости от конкретного замысла писатель иногда, подобно Тургеневу, все произведение строит как воспоминание о минувшем. Сюда относятся "Дом с мезонином" (пожалуй, самый тургеневский из чеховских рассказов[48]), "Крыжовник", "О любви", "Рассказ госпожи NN" и некоторые другие. Но ретроспективность повествования в этих произведениях относительна, потому что все, что в них делается или говорится, могло бы происходить в момент написания рассказа, временная дистанция носит скорее внешний характер, но помогает, как у Тургенева, создать лирическое настроение, обнажить красоту мира.

Другая часть произведений включает в себя ретроспекции в качестве составного элемента композиции. Таковы "Огни", "Черный монах", "Невеста", "У знакомых". Роль такого рода коротких, подвижных воспоминаний, которые могут повторяться, напоминать о себе в подтексте, каждый раз по-другому осмысливаясь героями, повествователем и читателями, подобна роли воспоминания Лежнёва о кружке Покорского в романе "Рудин". Они создают определенные эмоциональные и исторические ассоциации, помогают лучше понять и почувствовать смысл произведения. Но если у Тургенева ретроспекция легко выделяется (нередко в особую главу) и несет однозначный смысл, то у Чехова она причудливо вплетается в живую ткань повествования и является многозначной и зачастую скрытой.

Так например, в рассказе "У знакомых" одна из героинь, Варя, глядя во время вечерней прогулки на огни железной дороги, стала вдруг читать наизусть стихотворение Некрасова "Железная дорога", сбивчиво, но с чувством, со слезами на глазах. Герой рассказа

Подгорин вспомнил шестидесятые годы, идеалы молодости. В какой-то момент Варя запнулась, но вспомнив, продолжала: "Жаль только, что в эту пору прекрасную жить не придется ни мне, ни тебе!" – и радостно хлопнула героя по плечу. Мы имеем здесь дело с ретроспекцией, во-первых, скрытой, не выделенной в тексте, а во-вторых, многозначной, динамичной, направленной и в прошлое, и в будущее. Не случайно в конце рассказа Подгорин жаждет "призыва к новым формам жизни, высоким и разумным, накануне которых мы живем, быть может, и которые предчувствуем иногда"[49]. Динамическая ретроспекция – это цепь о двух концах: в прошлом и в будущем, одним из ее звеньев является настоящее; у Тургенева это скорее луч, направленный в прошлое.

*

Сопоставление усадебной повести Тургенева и дачного рассказа Чехова позволяет сделать вывод о том, что в данной национальной литературе на протяжении разных эпох могут существовать устойчивые формы, в границах которых жанр или группа жанров способны развиваться, изменяться и обогащаться. Формы эти тесно связаны с социальным поведением человека в традиционных видах жилища, порожденных особенностями социально-экономической жизни данного общества. Русская усадьба и ее историческая модификация – дача – породили в литературе цепь жанровых форм, сыгравших огромную роль в развитии культуры и русского национального сознания благодаря творчеству таких художников слова, как Тургенев и Чехов.

Примечания

1. Культурологическое изучение литературы в СССР началось в двадцатых годах текущего столетия. Здесь следует назвать научный семинар Б. М. Эйхенбаума в Государственном институте истории искусств в Ленинграде и его участников: М. Аронсона, С. Рейсера, Н. Бродского — занимавшихся исследованием литературного быта. Ценные указания на этот счет содержатся в работах М. М. Бахтина. Идеи вышеупомянутых авторов получают развитие, — правда, на иной методологической основе — в работах исследователей тартуской школы: Ю. Лотмана, Б. Успенского, А. Пятигорского, в первую очередь в книге. Ю. Лотмана "Статьи по типологии культуры" (Тарту, 1970). Подобной проблематикой занимается группа ученых в Институте литературных исследований Польской Академии наук (см. напр.: Biografia — geografia — kultura literacka. Red. J. Ziomek i J. Sławiński. Wrocław, 1975; S. Zółkiewski, Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Warszawa, 1979; K. Dmitruk, Aktualne problemy badań nad życiem literackim, "Teksty", 1976, nº 6, 51-73. и др.)

2. С этой точки зрения особенно ярким примером является Достоевский. "Достоевский — певец современного большого города", — начинает свою книгу об этом писателе новейший исследователь (Р. Г. Назиров. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982, 5.) Именно с города начинает описываться "космос Достоевского" (Г. Д. Гачев. Космос Достоевского. — В. кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. Саранск, 1973, 111-113). Можно также без труда привести примеры писателей "придворных", "бульварных", "морских", "деревенских" и т.д.

3. П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, 175-183; М. М. Бахтин. Ответ на вопрос редакции "Нового мира". — В кн. Б.: Эстетика словесного творчества. М., 1979, 333. и др. работы. В. Н. Турбин, следуя мысли М.М. Бахтина, определяет жанр как "тип социального поведения человека" (В. Турбин. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1978, 9).

4. Мотивы поэтизации усадьбы ("сельской хижины") появляются у Жуковского, Карамзина (в публицистической форме особенно в статье "Что нужно автору?" у раннего Пушкина: "Приветствую тебя, пустынный уголок) Приют спокойствия, трудов и вдохновенья" ("Деревня").

5. Ю. М. Лотман классифицирует этот момент как принципиальную смену семиотической модели культуры - см. Ю. Лотман, указ. соч., 34. Подобный переворот в сфере мировоззрения отмечает польский историк общественной мысли А. Валицки (A. Walicki, Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu. Warszawa, 1973, 187.).

6. См. об этом: В. С. Турчин. В. Е. Шередега, ... в окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII-XIX веков. М., 1979, 335-339.

7. Б. Грифцов. Теория романа. М., 1927, 126. Сам Тургенев называл свои романы повестями – см.: А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958. 264.

8. См. об этом: М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, 122-140; его же, Эпос и роман. – В кн. Б.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, 459-462.

9. См. об этом: М. М. Бахтин. Эпос и роман. 463.

10. О связи романов Достоевского с культурным феноменом города Петербурга см.: W. Szczukin. Petersburg a twórczość Fiodora Dostojewskiego, "Przegląd Humanistyczny", 1982, nº 5-6, 99-108.

11. Д. Кирай Рассматривает Тургенева и Достоевского как представителей двух последовательных этапов в развитии русского романа – психологического и интеллектуального (см. Д. Кирай. К вопросу о русском романе. Эпическая функция психологического мотива в романах Достоевского "Преступление и наказание", "Бесы", "Братья Карамазовы"). – В. кн.: Schriften des Komitees der Bundesrepublik. Deutschland zur Förderung der Slawischen Studien. Herausgegeben von Hans Rothe. Köln – Wien, 1981, 147-172.
Это верно с точки зрения общей схемы развития русской литературы – безотносительно к конкретным жанровым разновидностям. Но Достоевский и Тургенев были современниками, и в сознании русского читателя XIX века не воспринимались как два этапа. В литературном движении конкретной эпохи они скорее выглядели как два соперника.

12. Г. Д. Гачев, указ. соч., 111.

13. Подробнее о поэтике усадебной повести у Тургенева см.: W. Szczukin. Kultura "szlacheckiego gniazda" a natura gatunkowa prozy Iwana Turgieniewa – В кн.: Studia z filologii rosyjskiej i słowiańskiej Uniwersytetu Warszawskiego, t. 13, Warszawa, 1984.

14. И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Сочинения в пятнадцати томах. Т. 7. М., 1964, 235.

15. Р. Г. Назиров, указ. соч., 15-27,

16. M. Płachecki. Przestrzenny kontekst fabuły. – В. кн.: Przestrzeń i literatura. Studia pod redakcją M. Głowińskiego i A. Okopień Sławińskiej. Wrocław, 1978, 74-75.

17. См. об этом: М. Дунаев, Ф. Разумовский. В среднем течении Оки. М., 1982, 156.

18. См. об этом: В. С. Турчин, В. Е. Шередега, указ. соч., 161.

19. О монологизме и поэтичности тургеневской прозы см.: М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. 189-193; Н. Л. Бродский. Проза "Записок охотника" (несколько наблюдений над языком Тургенева). — В кн.: Тургенев и его время. Первый сборник под ред. Н. Л. Бродского. М.-Пг., 1923, 193-199; С. Е. Шаталов. Проблемы поэтики Тургенева. М., 1968. 37-130. О музыкальности см.: М. П. Алексеев. Тургенев и музыка. Киев, 1918.

20. Я. П. Полонский. И. С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину (из воспоминаний). — В кн.: И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. В двух томах. Т. 2, М., 1983, 358.

21. Там же, 396-397.

22. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. Изд. 3-е. Под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ. М., 1904, 1029.

23. В. Г. Короленко. Антон Павлович Чехов. — В кн.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960, 145.

24. Д. Н. Овсянико-Куликовский. Этюды о творчестве Чехова. — В кн. О.-К.: Собрание сочинений, т. 5. СПб., 1911, 161-162.

25. И. Н. Альтшуллер вспоминает, что в Крыму, кроме участка под дачу в Аутке (пригород Ялты) Чехов купил совершенно ему не нужный участок в Кучук-Кое, потом — еще "кусочек берега" в Гурзуфе, собирался еще приобрести домик в Москве, "где-нибудь на окраине, но непременно с садом", и дачу под Москвой (И. Н. Альтшуллер. О Чехове. Из воспоминаний. — В кн.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников, 590-591). О любви писателя к саду и цветам см. напр.: Т. Л. Щепкина-Куперник. О Чехове. — Там же, 266, 272-273.

26. См. об этом: Л. А. Авилова. А. П. Чехов в моей жизни. — Там же, с. 211.

27. А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 2, М., 1954, 36. ("Москва и Петербург").

28. Т. Л. Щепкина-Куперник, указ. соч., 266.

29. См. об этом: М. П. Чехов. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М., 1960, 254.

30. Письмо к И. П. Чехову от 5 марта 1892 года. — В кн.: А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. 15, М., 1949, 334-335. (в дальнейшем — Чехов с указанием тома и страницы).

31. Письмо к Н. М. Линтваревой от 20 июня 1892 года. — Там же, 396.

32. Письмо к Е. П. Егорову от 29 марта 1892 года. — Там же, 355. Подчеркнуто мною. — В. Щ.

33. Чехов, 14, 115-116.

34. Цит. по статье: А. К. Б а б о р е к о . Чехов и Бунин. — "Литературное наследство",т. 68. М., 1960, 402.

35. М. П. Чехов, указ. соч., 68.

36. И. А. Б у н и н . О Чехове. Незаконченная рукопись. Нью-Йорк, 1955, 215-216.

37. См. об этом: В. Н. Т у р б и н . К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова. — В Кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, 204-216. Любопытно также, что Чехов мыслил жанр не только как категорию словесно-художественную, а гораздо шире, сопоставляя в этом плане литературу и архитектуру... скворечников (тоже вид жилища!) Чехов говорил: "Романы умели писать только дворяне. Нашему брату — мещанам, разнолюду — роман уже не под силу. Вот скворечники строить, на это мы горазды. Недавно я видел один такой: трехэтажный, 12 окошечек и резное крылечко, а над крылечком надпись: трах! тир!... Парфенон, а не скворечник!.. Чтобы строить роман, необходимо хорошо знать закон симметрии и равновесия масс. Роман — это целый дворец, и надо, чтобы читатель чувствовал себя в нем свободно, не удивлялся бы и не скучал, как в музее" (И. А. Б у н и н , указ. соч., с. 89). Эти слова еще более убеждают нас в необходимости комплексного изучения жанра.

38. Чехов, 9. 87.

39. Чехов, 8, 270. В связи с этим многое объясняет известный факт творческой полемики Чехова с Львом Толстым в "Крыжовнике", герой которого в ответ на толстовский афоризм, что человеку нужны три аршина земли — на могилу, восклицает: "Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку (...) Но ведь усадьбы те же три аршина земли. Уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе — это не жизнь, это эгоизм, лень, это своего рода монашество, но монашество без подвига. Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа..." (Чехов, 9, 269). В то же время герои Чехова спорят с мифом тургеневской женщины, которая идет за любимым мужчиной на край света и служит его идее. Пекарский, герой "Рассказа неизвестного человека", возражает на это: "Край света — это licentia poétika: весь свет со всеми своими краями помещается к квартире любимого мужчины. Поэтому не жить с женщиной, которая тебя любит, в одной квартире — значит отказывать ей в ее высоком назначении и не разделять ее идеалов. Да, душа моя, Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебывай" (Чехов, 8, 192).

40. Чехов, 15, 337.

41. Анализ временных уровней в рассказе "Огни" и вытекающую отсюда интерпретацию см. в работе: В. Б. Катаев. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. 38-42.

42. См. напр.: В. Гейдеко. А. Чехов и Ив. Бунин. М., 1976, 264-267.

43. Чехов, 15, 362.

44. Т. Л. Щепкина-Куперник, указ. соч., 268.

45. А. П. Чудаков. Поэтика Чехова. М., 1971, 61-136.

46. См. об этом: В. Б. Катаев, указ. соч., 220-222, 249-250, 309-317.

47. Письмо к А. С. Суворину от 15 мая 1892 года. — Чехов, 15, 381.

48. Сравнительный анализ "Дома с мезонином" и тургеневской прозы см. в работе: А. А. Белкин. "Дом с мезонином" — В кн. Б.: Читая Достоевского и Чехова. М., 1973, 230-259.

49. Чехов, 9, 469.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 305–313. 1986 Debrecen

И. Тургенев и И. Гончаров, или о плагиате

Л. СУХАНЕК

Иван Тургенев познакомился с Иваном Гончаровым в начале сороковых годов. Первый раз они встретились в салоне Николая Майкова, детям которого – Валериану и Аполлону – Гончаров преподавал литературу[1]. На первых порах это было чисто официальное знакомство, ибо – как справедливо пишет Б. Энгельгардт – скромный чиновник министерства финансов "не мог привлечь к себе внимания молодого Тургенева, искавшего прежде всего известности, оригинальности и эффекта"[2].

Ситуация изменилась после выхода в свет Обыкновенной истории, напечатанной в журнале "Современник". Она пользовалась большим успехом у читателей и критики. В. Белинский признал в ее авторе незаурядный талант. Гончаров стал славным, а его произведение сравнивали с Мертвыми душами Гоголя[3].

В это время Тургенев только шагал к карьере, которую начали Записки охотника, первоначально публикуемые в "Современнике" (Хорь и Калиныч в 1847 году), а затем вышедшие отдельным изданием в 1852 году. Благодаря Запискам Тургенев снискал славу мастера короткой эпической формы – рассказа и новеллы[4]. Показательно, что Гончаров всегда видел в Тургеневе именно миниатюриста – автора рассказов, себя же считал романистом. Он высоко ценил Записки охотника, которые взял с собой в морское плавание на фрегате "Паллада".

После возвращения Гончарова из кругосветного путешествия его отношения с Тургеневым в течение нескольких ближайших лет не ухудшились. За два года до окончания Обломова, которым Тургенев восхищался во время авторских чтений, Гончаров сообщил коллеге по перу план нового произведения, названного сперва Художник, затем Райский и в окончательной редакции – Обрыв. Замысел и план этого произведения произвели большое впечатление на Тургенева.

Осенью 1858 года Тургенев приехал в Петербург с новым произведением, на этот раз уже не с рассказом или повестью, но романом – Дворянским гнездом, над которым он работал летом и ранней осенью в Спасском. Перед напечатанием своего произведения в "Современнике" Тургенев решил, как тогда было принято, прочитать его своим друзьям, но писатель заболел и чтение все откладывалось. Гончаров, который почти каждый день навещал Тургенева в его аппартаменте на Большой Конюшенной улице, писал об этом Льву Толстому (письмо от 4 декабря 1858 года): "Мы теперь ходим каждый день к Тургеневу: у него "бронхит" – и не шутя. Он кашляет и хранит невольное молчание, чтоб не першило в горле"[5].

Чтение Дворянского гнезда состоялось лишь 28 декабря. Гончаров так писал в семидесятых годах об этом вечере: "Все знают Дворянское гнездо: теперь оно, конечно, по времени побледнело, но тогда произвело большой эффект. Что же я услышал? То, что за три года я пересказал Тургеневу – именно сжатый, но довольно полный очерк Обрыва".

Летом 1859 года, пребывая в Спасском, Тургенев в течение четырех месяцев написал новый роман, Накануне, который в следующем году появился в журнале" " Русский вестник". Произведение стало причиной нового конфликта, который привел к полному разрыву между бывшими друзьями. Как и в случае Дворянского гнезда, Гончаров пришел к мысли о сходстве романа Тургенева с Обрывом и сказал об этом С. Дудышкину, а тот повторил обвинения автору Накануне. 27 марта 1860 года Гончаров получил письмо от Тургенева, в котором тот настаивал на объяснении в присутствии третьих лиц[6].

29 марта у Гончарова имел место третейский суд, на который в качестве экспертов приглашены были владельцем квартиры С. Дудышкин и С. Никитенко, а Тургеневым П. Анненков и А. Дружинин. Постановление суда было следующее: сходство между романами Тургенева и планом (конспектом) Обрыва происходят оттого, что оба произведения возникли на одной, т.е. русской почве и тем самым должны заключать в себе несколько схожих положений и совпадать в некоторых мыслях и выражениях. Обвинение в плагиате было отведено. Выслушав постановление суда, Тургенев сказал Гончарову: "Прощайте, Иван Александрович, мы видимся в последний раз!"[7]

После опубликования очередных романов Тургенева (Отцы и дети и Дым) Гончаров опять усматривает в них связь с Обрывом, в Вешних водах видит переделку первой части Обыкновенной истории.

В 1869 году в журнале "Вестник Европы" печатался Обрыв, вызвавший большой интерес. Параллельно с ним публиковался роман Бертольда Ауербаха Дача на Рейне (Das Landhaus am Rhein) с предисловием Тургенева, рекомендовавшего произведение немецкого писателя редакции. Гончаров опять усмотрел в этом романе плагиат с Обрыва, план которого якобы пересказал Ауербаху Тургенев. Переделкой Обрыва считал Гончаров также Мадам Бовари, которая, однако, возникла раньше его романа – в 1857 году. Русский писатель выясняет в Необыкновенной истории: "я ведь весь роман рассказал Тургеневу в 1855 году", значит он и пересказал Флоберу содержание Обрыва. Копией Обрыва считал Гончаров также Воспитание чувств (Education sentimentale) Флобера, писанное по его мнению – под диктовку Тургенева.

*

Представленные выше, по необходимости в самой сжатой форме факты можно рассматривать в двух аспектах: внелитературном – биографическом и психологическом и имманентно-литературном – историческом и теоретическом. При первом подходе перед исследователями встает вопрос сальеризма, связанный теснейшим образом с мифом о завидующем Гончарове, который сложился еще при жизни писателя[8]. Необыкновенная история заключает в себе много доказательств, позволяющих именно так смотреть на Гончарова. Гончаров прямо говорит: Тургенев хотел "I-е помешать мне в моей репутации и 2-е, сделать из себя первенствующую фигуру в русской литературе и распространить себя за границей". Более того, изложённые в этой работе факты и их интерпретация позволяют говорить о психической болезни. Писал об этом подробно Тер-Микельян в статье Больная душа Гончарова[9]. Причину болезни авторы воспоминаний о Гончарове и исследователи усматривают в его мнительности и подозрительности[10]. Показательно, что в исповеди Гончарова все чаще наряду со словами заимствование и плагиат появляется слово воровство. В припадке подозрительности Гончарову кажется, что "бешено завистный" Тургенев наблюдает за каждым его шагом, подсылает шпионов, старается выманить сведения о запланированных романах, мешает написать новые важные произведения типа Обломова или Обрыва. Так как, по мнению Гончарова, сам Тургенев лично не всегда мог

узнать, что планирует автор Обломова – следует не забывать, что в течение многих лет писатели не поддерживали личных контактов и кроме того Тургенев большую часть своей жизни провел за границей – поэтому обзавелся "кумами", "пособниками", "покорнейшими слугами" (П. Анненков, М. Стасюлевич, М. Тютчев). В его больном воображении родилось убеждение, что они помогали Ивану Сергеевичу добывать черновики неопубликованных работ, выкрадывая их из гостиницы в отсутствие писателя, подслушивали разговоры на тему творческих планов, провоцировали на излияния, записывали их и передавали Тургеневу. Таким образом, началась настоящая "травля", "слежка, шпионаж, мистификации", проводимые очень ловко и эффективно.

В Необыкновенной истории Гончаров не ограничивается голословным утверждением, что данный текст Тургенева (а также Ауербаха или Флобера) является плагиатом его произведений; он очень подробно отмечает все сходства текстов. Вот, что пишет он о Дворянском гнезде, которое считал плагиатом Обрыва: "Основанием повести взята была именно та глава о предках Райского, о которой я упомянул выше – и по этой канве выбраны и набросаны были лучшие места, но сжато, вкратце; извлечен был весь сок романа, дистиллирован и предложен в сделанном, обработанном, очищенном виде. У меня бабушка, у него тетка, две сестры, племянницы, Лаврецкий, схожий характером с Райским, так же беседует по ночам с другом юношества, как Райский с Козловым, свидания в саду и прочее. Разумеется, я не мог передать на словах, например, ему всей изменчивой, нервной, художнической натуры Райского – и у него вышел из него то Лаврецкий, то Паншин. Он не забыл и фигуры немца – истинного артиста. У меня бабушка достает старую книгу – и у него старая книга на сцене. Словом, он снял слепок со всего романа – и так как живопись и большая картина жизни – не его дело, он не сладил бы с этим, он и оборвал роман, не доведя его до конца. У меня верующая Вера, и у него – религиозная Лиза, с которой он не знал, как кончить, и заключил ее в монастырь".

Гончаров лучше, чем другие, заметил сходство между Дворянским гнездом и Обрывом. Его произведение появилось в печати на несколько лет позже романа Тургенева, и поэтому писатель опасался, чтобы его не обвинили в копировании чужого текста. Он не хотел, чтобы его роман, который писался долго и с большим усилием, считался неоригинальным.

В дополнении к Необыкновенной истории Гончаров разрешал напечатать свою работу (или ее часть):

"Завещаю — моим наследникам и вообще всем тем, в чьи руки и в чье распоряжение поступит эта рукопись; заимствовать из нее и огласить что окажется необходимым и возможным — во 1-х — не прежде пяти лет после моей смерти — и во 2-х — в таком только случае, если через Тургенева, или через других в печати возникнет и утвердится убеждение (основанное на сходстве моих романов с романами, как Тургенева, так и иностранных романистов), что не они у меня, а я заимствовал у них — и вообще, что я шел по чужим следам! (...)

Само собой разумеется, что эта рукопись не должна быть вверяема — никому из личных друзей, или вернее, покорнейших слуг Тургенева: например, Стасюлевича, Анненкова, Тютчева и всего этого круга — где, конечно, будут всячески его оправдывать — а меня обвинять. Тонкой, проницательной критики у нас теперь нет — хотя есть умные перья, но большею частью — публицисты, а не критики. А одна глубокая, проницательная и бескорыстная критика может только внимательно взвесить, обсудить и решить спор подобного рода. Она и скажет: кто из нас прав, кто виноват, не теперь, так со временем. А его друзья (или слуги — у него друзей не было) будут только пристрастно вопиять за него и против меня."

*

Занимаясь проблемой сходства между Дворянским гнездом и Обрывом, нужно поставить вопрос, как можно в свете компаративистики определить связь между этими произведениями. Точнее говоря, следует говорить о связи между текстом Дворянского гнезда и планом Обрыва, сообщенном устно Гончаровым Тургеневу. План этот, однако, не сохранился, и поэтому приходится за предмет сравнения принимать Обрыв, которого Тургенев, приступая к работе над Дворянским гнездом, не мог знать. Таким образом, объектом исследования становится не только верификация тезиса Гончарова о Дворянском гнезде, как плагиате плана Обрыва, но также сравнение двух текстов — двух романов великих русских писателей.

Следует уточнить еще одну методологическую проблему: под термином компаративистика понимается здесь исследование связи между

двумя произведениями в области одной национальной литературы, хотя некоторые приводимые работы теоретического характера посвящены анализу связи между разными национальными литературами.

Исходя из типологии, созданной польским теоретиком Х. Маркевичем, сходство между Дворянским гнездом и Обрывом можно рассматвать как т. наз. филиации, т.е., параллелизм, обусловленный литературными контактами[11]. Филиации, однако, могут быть нескольких видов. В случае произведений Тургенева и Гончарова речь идет о так называемой зависимости, которая охватывает "плагиаты, заимствования - идейные, тематические, композиционные, стилистические, текстуальные, трансформации, инверсии, подсознательные реминисценции, творческие импульсы"[12]. Этот тип связей нужно учитывать, если рассматривать проблему сходства между Дворянским гнездом и Обрывом с позиции Гончарова.

Однако с другой стороны, о чем свидетельствует наглядно решение третейского суда, можно также говорить о интерлитературной конвергенции, т.е., о параллелизмах, обусловленных "не контактами, но другими факторами, например, сходство тематического материала, почерпнутого из внелитературной действительности или подобная общественно-культурная ситуация"[13].

Между произведениями Гончарова и Тургенева существуют связи генетические или иначе контактные. Словацкий исследователь. А. Дюришин в группе контактов выделяет так называемые стыки (styký), которые "часто опережают литературное отношение или сопутствуют ему". В качестве примера Дюришин называет такие случаи, как "личные контакты (стыки) между писателями или переписка"[14]. Среди генетических контактов Дюришин выделяет контакты непосредственные и посредственные. Эти последние могут осуществлятся посредством публицистики, перевода, литературного произведения и т. п. Словацкий исследователь пишет: "Непосредственные контакты отражают непосредственные отношения к литературным ценностям и предполагают контакт с подлинником. Исследование посредственных контактов является значительно более сложным, ибо появляется здесь медиативный элемент – посредник"[15]. Относительно Дворянского гнезда и Обрыва можно говорить о непосредственной связи, ибо произведение Гончарова (точнее его план) было известно Тургеневу по рассказу его создателя.

Обратимся, наконец, к типологии генетической зависимости меж-

ду двумя текстами, созданной польским исследователем К. Гурским, который выделяет "подсознательную реминисценцию, сознательную реминисценцию в форме аллюзии, сознательную реминисценцию без аллюзионной интенции и плагиат"[16]. Если посмотреть на сходства между анализируемыми произведениями с позиции Тургенева и участников третейского суда, можно говорить о подсознательной реминисценции. В Необыкновенной истории Гончаров приводит слова Тургенева: "Действительно, я сам в начале вижу сходство, явившееся, вероятно, под влиянием слышанного от вас романа, а далее я скорее вижу разницу".

Процитируем еще один фрагмент Небыкновенной истории, в котором речь идет о впечатлении Гончарова после чтения Дворянского гнезда на квартире автора: "Я остался и сказал Тургеневу прямо, что прослушанная мною повесть есть не что иное, как слепок с моего романа". С точки зрения Гончарова Дворянское гнездо – плагиат.

Под плагиатом понимаем, как пишет М. Гловинский, в Словаре литературных терминов "приписывание себе авторства произведения, которое нами не написано; плагиат может состоять в краже целого текста, а также тех или иных его фрагментов, элементов"[17].

Подобную дефиницию находим в Краткой литературной энциклопедии, где читаем, что плагиат это "самовольное заимствование, воспроизведение чужого (...) произведения под своим именем или псевдонимом"[18]. Естественно, что по отношению к Дворянскому гнезду нельзя говорить о такой форме плагиата, какой было опубликование в 1885 году под своим именем неким Ногтевым повести А. Пушкина Пиковая дама. К произведению Гончарова можно применить лишь ту часть дефиниции плагиата, которая говорит об использовании некоторых элементов чужого текста.

Мы можем с полной уверенностью сказать, что приступая к работе над Дворянским гнездом, Тургенев знал замысел Гончаровского произведения о Райском, озаглавленного в последней редакции Обрыв. Не подлежит также дискуссии факт, что оба писателя были хорошими наблюдателями жизни и могли заметить подобные черты тогдашней русской действительности. Мы не в состоянии сказать сегодня, сознательно ли использовал Тургенев некоторые мотивы, образы, сцены, детали и даже отдельные формулировки, взятые из произведения, планируемого Гончаровым или же перенес их подсознательно в свой роман. Сам Тургенев никогда не признался в плагиате, более того, был оскорблен мнением Гончарова. Авторы воспоминаний о Тургеневе также не подтверждают претензий автора Обрыва.

Примечания

1. По словам Гончарова знакомство писателей состоялось на квартире у Белинского. См.: Необыкновенная история. Неизданная рукопись И. А. Гончарова. В кн.: Сборник Российской публичной библиотеки. Т. II. Материалы и исследования. Вып. I Петроград 1924. Все цитаты из Необыкновенной истории даются по этому изданию. Текст Необыкновенной истории публикуется с очень большими пропусками в издании: И. Гончаров, Собрание сочинений. Т. VII. Москва 1980.

2. И.А.Гончаров и И.С.Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского дома. С предисловием и примечаниями Б. М. Энгельгардта. Петербург 1923,10.

3. О приеме публикой и критикой Обыкновенной истории пишет шире в своей монографии А. Мазон: A. Mazon, Un maître du roman russe I. Gontcharov. Paris 1914, 83-94.

4. См.: A. Semczuk, Iwan Turgieniew. Warszawa 1970, 71-85.

5. И. Гончаров, указ. соч., т. VIII, 255.

6. Там же, 453.

7. О третейском суде см.: П. Анненков. Литературные воспоминания. Москва 1960; Turgieniew we wspomnieniach. Wybór, wstęp i przypisy L. Suchanek. Kraków 1982.

8. Ю. Лощиц Гончаров. Москва 1977, 214-215.

9. Тер-Микельян. Больная душа Гончарова. — "Русский филологический вестник", 1917, № 1-2.

10. По мнению Лощица, мнительность Гончарова "была не столько причиной, сколько тяжелым последствием ссоры" — Ю. Лощиц, указ. соч. 219.

11. H. Markiewicz, Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego. — "Ruch Literacki", 1969, Nr. 2, 62.

12. Там же, 62.

13. Там же, 62.

14. D. Ďurišin, Podstawowe typy związków i zależności literackich. Przełożył J. Baluch. — "Pamiętnik Literacki" 1968. z. 3, 349.

15. Там же, 350.

16. K. Górski, Aluzja literacka. Bk: Z historii i teorii literatury. Seria II. Warszawa 1964, 8.

17. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień - Sławińska, J. Sławiński, Słownik terminów literackich. Warszawa 1976, 306.

18. Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. Москва 1968. 785.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 315–332. 1986 Debrecen

Конфликт И. С. Тургенева и И. А. Гончарова как историко-литературная проблема

В. НЕДЗВЕЦКИЙ

Можно с уверенностью утверждать, что этот драматичный эпизод русских творческих связей середины прошлого века не стал пока предметом историко-литературного анализа. Фактическая сторона ссоры между И. С. Тургеневым и И. А. Гончаровым в 1858–1860 годах известна нам из свидетельств и воспоминаний П. В. Анненкова, А. В. Никитенко, Л. Н. Майкова[1], а также по частично уцелевшей переписке участников[2] и наконец-обширной "Необыкновенной истории"[3], написанной автором "Обрыва" в 1875–1878 годах. Ни мемуаристы, ни Гончаров не претендовали, однако, да и не могли по понятным причинам претендовать на всесторонний и объективный анализ события, предоставляя эту задачу будущему исследователю эпохи.

Но и собственно научное ее освещение с самого начала приняло явно одностороннюю направленность. Со времени работ Е. А. Ляцкого[4] и, в сущности, по сей день господствующим оставался здесь подход *психологический* или даже психопатологический. Конечно, и в рамках данного подхода были значительные отличия. Очевидно, например, что Б. М. Энгельгардт в своем обстоятельном комментарии к переписке Тургенева с Гончаровым времени конфликта[5] не удовлетворился ссылками Ляцкого на "подозрительность и мнительность" Гончарова, преобразившихся с годами в "страшную болезнь", достойную лишь "сострадания к охваченному ею человеку"[6]. Ученый не только заново и детально проследил все психологические перипетии исследуемого события, но и уделил при этом значительное внимание тем внешним обстоятельствам (неравенство условий для творческой работы у Гончарова и Тургенева, совпадение во времени публикаций произведений Тургенева с гончаровскими и т.д.), которые могли обострить авторское самолюбие и "крайнюю чувствительность"[7] автора "Обрыва". Кроме того, Энгельгардт допускал "фиксирование внимания Тургенева под влиянием гончаровских рассказов и чтения на тех или иных

явлениях жизни". "Несомненно, – замечал он, – что в связи с толками Гончарова о Райском Тургенев заинтересовался психологией художника и ввел Шубина в "Накануне", как представителя искусства среди поклонников Елены"[8]. Но, расширив и уточнив представления о причинах обострения конфликта, Энгельгардт тем не менее не вышел за пределы его субъективно-психологического толкования.

В последние годы появились попытки зайти к событию со стороны нравственно-психологических особенностей не Гончарова, а Тургенева[9]. В этой связи напоминают обычно о ничуть не менее сложных, чем с Гончаровым, отношениях Тургенева с Л. Толстым, Достоевским, Фетом и другими писателями-современниками. Разумеется, какие-то личные качества автора "Дворянского гнезда" могли осложнить развитие вспыхнувшего конфликта, и это действительно произошло, когда Тургенев проявил известную непоследовательность: отрицая в принципе "плагиат", согласился "исключить из своего романа ("Дворянское гнездо". – В.Н.) одно место, слишком живо напоминавшее одну из сцен в будущем романе Гончарова"[10]. Но разве из этого следует, что личные качества Тургенева и породили само событие? Такая постановка вопроса означала бы опять-таки неоправданное его сужение. Надо помнить и то, что взаимоотношения Тургенева и Гончарова (в отличие от связей Тургенева с Л. Толстым или Фетом) – как в период приязни, так и во время вражды – вообще строились не на личностных (нравственных или идеологических) притяжениях или отталкиваниях. В строгом смысле слова, Гончаров и Тургенев никогда не были друзьями[11] – для этого их слишком многое разъединяло. Первоосновой их взаимного неравнодушия друг к другу всегда была и оставалась, собственно литература, насущные художественные задачи. Это коренное в данном случае обстоятельство обязывает нас, не игнорируя субъективно-психологических аспектов события, сосредоточить внимание тем не менее на его объективно-литературных предпосылках.

Перефразируя одного из замечательных читателей и критиков Л. Толстого, поставим вопрос так: если перед нами конфликт действительно больших художников – а в этом сомнений нет, – то он не мог не отразить в себе какие-то существенные потребности русского художественного процесса середины XIX века. Так оно, думается, и было. Больше того: конфликт сам явился порождением этих потребностей – в первую очередь своеобразия романообразования в эту пору, его "механизма", как выразился бы Гончаров.

Как всякое закономерное явление столкновение Тургенева и Гончарова имело не только свою историю (прежде всего годы 1858-1860), но и предысторию — 1855 год. Обратимся к последней.

* * *

"Еще с 1855 года я стал замечать какое-то усиленное внимание ко мне со стороны Тургенева"[12], — сообщал Гончаров в "Необыкновенной истории". И у нас нет никаких оснований усомниться в истине сказанного. Убеждает уже указанное время.

Именно на этом рубеже, ознаменовавшемся началом всеобщего кризиса феодально-сословной системы и присущих ей патриархально-сословных связей, коренные задачи русского реализма впервые практически совпадают с нуждами романа — романа, принципиально иного по сравнению с прежней его "синкретической"[13] формой (роман в стихах, роман-поэма, роман-драма[14].) Поиск его структуры, ранее лишь подспудный, с этого года активизируется необычайно, выходя на поверхность, и идет сразу по нескольким направлениям. На основе собственной нравописательной крестьянской повести, расширяя ее сюжетно и проблемно, конструирует свои романы из народной жизни Д. В. Григорович ("Проселочные дороги", "Рыбаки", "Переселенцы"), причём работу над последним он завершает как раз в 1855-1856 годах. Иным путем, но именно к роману упорно идет в это время А.Ф. Писемский ("Богатый жених", 1853 года, работа с этого же года над "Тысячью душ"). Считая себя прямым учеником гоголевских "Мертвых душ", Писемский тем не менее отказывается от универсальных (общенациональных и общечеловеческих) претензий в своих характерах и сюжетах, обращая в романосидающие пружины материально-практические интересы, страсти и столкновения заурядных людей, в которых находит подлинных героев современности[15]. Наконец, и у Гончарова, еще в 40-е годы пришедшего к убеждению в том, что "только роман может охватывать жизнь и отражать человека"[16], подъем работы над старыми уже замыслами "Обломова" и "Обрыва" падает на 1855 год. И этот факт лишь отчасти можно объяснить участием романиста в предшествующие годы в кругосветном плавании на фрегате "Паллада" и последующей подготовкой к печати очерков о нем.

Ведь и Тургеневу, в свою очередь властно вовлеченному в реше-

ние основной творческой проблемы этих лет, тот же год принес первую надежду на то, что он, до сих пор очеркист и повествователь, окажется способным "к чему-нибудь большому, спокойному"[17]. В 1855 году был создан "Рудин", объективно знаменовавший рождение Тургенева-романиста. В чем, однако, сам автор этой "большой повести" отнюдь еще не был уверен[18].

Напряженные раздумья над характером современного романа и его структурой, в наибольшей степени отвечающей переходно-кризисному состоянию общества, продолжают одолевать Тургенева. И если несколько ранее он пришел к выводу о невозможности опереться здесь на опыт "Мертвых душ" Гоголя (потому что "Мертвые души" действительно поэма – пожалуй, эпическая, а мы говорим о романах"[19]), а также перенести на русскую почву формы социального западноевропейского романа – "сандовского и диккенсовского" (потому что если они и "примутся", то не ранее того, как "выскажутся уже стихии нашей общественной жизни"[20]), то ныне неменьшие сомнения должны были породить у него перспективы, открываемые романом и Григоровича и Писемского. Ведь как в первом, так и во втором, по существу, не оставалось места для новой, рожденной кризисной эпохой, сословно не ограниченной личности, которая либо попросту отсутствовала (у Григоровича), либо же снижалась и дискредитировалась (у Писемского). Но оба эти решения были принципиально неприемлемыми для автора "Рудина".

Перед лицом огромной, во весь рост вставшей творческой задачи – подлинного веления времени – Тургенев в середине 50-х годов ощущал себя едва ли не в одиночестве. И тем, надо полагать, неизбежнее его внимание должен был привлечь тот образец нового русского романа, который заключала в себе хорошо памятная ему[21] "Обыкновенная история" (1847) Гончарова. В самом деле: найденная ее автором форма впервые положительно преодолевала "синкретизм" русского романа 30-начала 40-х годов; в ее основе лежали вполне национальные и вполне современные жанровые компоненты (любовная повесть и нравописательные очерки), между которыми было достигнуто значительное единство благодаря проникающим произведение обобщающим "мотивам". Структура этого первого в русской литературе "чистого" романа позволяла охватывать современную жизнь с достаточной полнотой и вместе с тем дифференцированно – в сочетании интересов и идеалов развитой индивидуальности и нужд большинства общества, лучших че-

ловеческих стремлений ("поэзии" бытия) с насущными обязанностями, практическим "делом" ("прозой"). Думается, чем глубже вникал Тургенев, трудясь в муках сомнений над "Двумя поколениями", "Рудиным", в творческие решения Гончарова-романиста, тем отчетливей вырисовывалась перед ним связующая их "однородность стремлений"[22].

Она-то и становится предпосылкой для перерастания светского знакомства в общение литературно-творческое, для Тургенева особенно ценное той помощью, которую оно оказывало в его самоопределении на новом пути. "Он, — вспоминал Гончаров, — искал часто бесед со мной, ...дорожил моими мнениями, прислушивался внимательно к моему разговору"[23]. И было к чему прислушиваться. Ведь Гончаров, с этого времени вновь погруженный в обдумывание "Обломова" и "Обрыва", сызнова бьется над едва ли не решающим их "узлом": средством органически сочетать "внутренний"(психологический) уровень произведений с уровнем "внешним" — очерково-нравописательным, по сравнению с "Необыкновенной историей" необычайно разросшимся[24]. Острота данной проблемы настолько велика, что в "Обрыве" (а частично и в "Обломове") она выносится на страницы произведения, становится предметом дискуссий его героев, преображая этот гончаровский роман в самосознание формирующегося жанра. Создатель "Обломова" и "Обрыва" объективно обнажал едва ли не центральную задачу русского романа 50-х годов в целом — в том числе и тургеневского. И, может быть, никто так хорошо не понимал этого в середине 50-х годов, как именно Тургенев. Только этим можно объяснить как его живое участие в гончаровских замыслах и планах (в особенности "Обрыва"),так и неоднократные пожелания поскорее их завершить. "... Не хочу думать, — пишет Тургенев Гончарову, например, 11 ноября 1856 года из Парижа, —чтобы Вы положили свое золотое перо на полку, я готов Вам сказать, как Мирабо Сиэсу: — "Le silence de M.-r. Gontsharoff est une camalité publique" ... Я буду приставать к Вам с восклицаниями: "Обломова"! И 2-й (художественный) роман!", пока Вы не кончите их..."[25] Словом, если интерес Тургенева к Гончарову в середине 50-х годов и отмечен долей корысти, на что намекает автор "Необыкновенной истории", то это корысть представителя русской литературы, озабоченного ее успехами.

Впрочем, в беседах Гончарова и Тургенева заинтересован в это время не только автор "Рудина". Сам Гончаров пояснял стремление поверять свои замыслы более всего Тургеневу лишь очень тонким критическим чутьем последнего. Но тут Тургенева могли бы заменить и

В.П. Боткин, А.В.Дружинин, и П.В.Анненков, к которому, заметим кстати, Гончаров и обратится после публикации "Обломова" с просьбой написать о женских персонажах произведения. Однако первым слушателем только что законченного "Обломова" Гончаров предпочел иметь все же Тургенева (присутствовали также В.П.Боткин и А.А.Фет), для чего "с радостью" проделал путь из Мариенбада в Париж. Эту внимательность к суду именно Тургенева (а не Григоровича или Писемского, к тому времени довольно опытных прозаиков) можно, на наш взгляд, объяснить только одним: Гончаров прозревал в своем младшем собеседнике потенциального и притом *типологически близкого* ему романиста. Отдавал себе в этом отчет Гончаров или нет, но уже в середине 50-х годов он мог обнаружить у Тургенева как автора философски оснащенной любовной повести ("Дневник лишнего человека", "Переписка", "Затишье", "Яков Пасынков") и особого – опоэтизированного очерка ("Записки охотника") жанровые компоненты, аналогичные тем, на основе которых вырастал и его собственный роман. Но в этом случае и гончаровский интерес к Тургеневу был, в свою очередь, закономерен и неизбежен, способствуя творческому самосознанию творца "Обломова". Вот по крайней мере одно свидетельство тому. В 1857 году, завершая свой второй роман, Гончаров сделал характерное признание: "Меня перестала пугать мысль, что я слишком прост в речи, что не умею говорить по-Тургеневски..."[25а]. Действительно, в "Обломове" Гончаров почти полностью отказывается от повествовательного лиризма, весьма значительного в "Необыкновенной истории", как источника эстетизации (поэтизации) изображаемого, так как находит ему замену в своеобразном "симфонизме", несравненно больше отвечающем природе его таланта. Но помог этому, пусть и косвенно, именно Тургенев.

Сознание особой ценности суда и советов автора "Рудина" а не некое литературное таровство руководило Гончаровым и в той встрече 1855 года, когда, по его словам, "он взял – да... вдруг и открыл ему (Тургеневу. – В.Н.) не только весь план будущего своего романа ("Обрыв"), но и пересказал все подробности, все готовые ... на клочках программы сцены, детали..."[26]. И тогда этот своеобразный "обмен опытом" принес Гончарову, подметившему "громадное впечатление", сделанное рассказом на слушателя[27], лишь глубокое чувство удовлетворения, веры в себя.

Итак, отнюдь не корысть или злой умысел, но объективное типо-

логическое сродство романного мышления и стоящих перед ними задач породило в середине 50-х годов между Тургеневым и Гончаровым некое подобие союза литературных единомышленников.

И те же причины в последнем счете ответственны за преображение возникшей приязни через три года в устойчивую взаимную вражду.

Напомним литературную обстановку в 1858-1860 годах, непосредственно — положение в области романа.

К этому времени стала, по существу, очевидной исчерпанность "крестьянского" ("народного") романа Григоровича. Либералу П.В. Анненкову, предсказывавшему такой исход еще в 1854 году (в статье "По поводу романов и рассказов из простонародного быта"), нельзя было отказать, и не разделяя его аргументации, в значительной проницательности. Ведь и в период нового его оживления в конце 60-х годов ("Горнорабочие", "Глумовы", "Где лучше?" Ф.Решетникова) "народному" роману не удалось подняться до общенациональной художественной значимости, что объяснялось в конечном счете исторической пассивностью русского крестьянства, не поднявшегося до сознательного общественного творчества, которое вскрыло бы его, крестьянства, общечеловеческий потенциал. Судьбы данной формы вообще остаются под вопросом вплоть до начала "движения самих масс" (В.И. Ленин), когда на его основе сложится новаторский народный роман А.М. Горького ("Мать").

Другой вид жанра — социально-бытовой роман А. Писемского — к 1858 году достигает того своего пика (в "Тысяче душ", вышедшей в свет в этом году), за которым уже ощутим вместе с тем и его предел, предопределенный ограниченностью психологического содержания и анализа, вообще интереса к духовным запросам современной личности. Ни один из последующих романов Писемского не мог соперничать по общественно-художественному значению с произведениями Тургенева или Гончарова в том же роде.

С завершением и публикацией "Обломова", "Дворянского гнезда", "Накануне" именно их авторы выходят на перевале 50-60-х годов во главу русского романного процесса.

"Знамение времени" (Н.Добролюбов), "капитальнейшая вещь"[28]. (Л.Толстой) — это ведь оценки не только гончаровского "Обломова", но и того жанрового типа романа, который этим произведением утверждался. Ибо лишь на его пути, посредством его "механизма" удалось, как следует из смысловых акцентов в похвалах и Л. Толстого[29] и

Тургенева[30], сочетать интерес острософременный ("временной", как выразился бы П.В.Анненков или А.В.Дружинин) с общенациональным и всечеловеческим. Иными словами, только эта разновидность романа предлагала структуру, естественно (насколько органически – это другой вопрос) заключающую в себе историю и судьбу современной личности наряду с ее обязанностями (долгом) перед обществом и родиной, психологию (бытие) с "социологией" (бытом).

Художественные достижения Гончаровско-тургеневского романа 1858-1860 годов, засвидетельствованные "огромным эффектом" и "Дворянского гнезда"[31], несколько опередившего упех "Обломова", превращают этот роман поистине в основной "капитал" русской реалистической прозы со времени Гоголя и "натуральной школы". Как Гончаров, так и Тургенев обретают законные и равные права на роль "первенствующей фигуры в русской литературе"[32] – главы ее нового периода. В этом смысле им пока не угрожает ни Л. Толстой, создающий в эти годы повести и рассказы, ни Достоевский, только что вернувшийся с каторги и как бы заново нащупывающий свой самобытный творческий путь. Но с тем большей неумолимостью сложившаяся романная ситуация обрекает на соперничество-столкновение их самих – по причине как раз наибольшей близости друг к другу и "по роду сочинений"[33], и по времени их общественного признания.

Любое соперничество чревато страстями, и спор Гончарова с Тургеневым за первенство, от исхода которого для одного из них зависело, как ему представлялось, дело всей жизни[34], не был здесь исключением. В 1858 году, познакомившись в изустном чтении с "Дворянским гнездом" и тут же оценив, как и весь тургеневский кружок, его художественную значительность, Гончаров иначе, чем тремя годами ранее, преувеличенно, хотя и абсолютно искренно, оценивает результат "громадного впечатления", произведенного тогда на Тургенева планом и подробностями романа "Обрыв". То есть произведения, с которым Гончаров в особенности связывал закрепление своего преимущества в области ведущего жанра русской прозы 50-х годов. Ведь за его плечами была уже "Обыкновенная история" с ее неслыханным успехом[35] готовый "Обломов", большой фрагмент из которого ("Сон Обломова") был столь же единодушно принят читателями и критикой еще в 1849 году, когда будущий автор "Рудина", в сущности, ничем не обнаружил данных романиста. И Гончаров без обиняков квалифицирует итоги "впечатлительности"[36] Тургенева в 1855 году как

намеренное литературное заимствование: "Я остался (то есть после чтения "Дворянского гнезда" на квартире Тургенева. - В.Н.) и сказал Тургеневу, что прослушанная мною повесть есть не что иное, к а к с л е п о к с м о е г о р о м а н а "[37].

Дальнейшее хорошо известно. После выхода в свет "Накануне" Гончаров повторяет свое обвинение публично, ссора доходит до своей кульминации, едва не вылившейся в поединок. Вмешательством "третейского суда" (П.В. Анненков, А.В.Дружинин, С.С. Дудышкин, А.В.Никитенко), состоявшегося в присутствии Тургенева и Гончарова 29 марта 1860 года, она была формально погашена, но отношения соперников возобновились лишь спустя четыре года (на похоронах А.В.Дружинина) по инициативе Тургенева и никогда уже не имели первоначальной симпатии и доверчивости. Затаенная взаимная неприязнь сопутствовала Гончарову и Тургеневу до конца их дней, окрашивая собою и самый интерес к творчеству друг друга.

Все вышесказанное отнюдь, однако, не избаляет, но именно обязывает нас, историков литературы, дать ясный и по возможности точный ответ на вопрос: отразилось ли знакомство Тургенева с замыслом и деталями будущего "Обрыва" на его дальнейшей работе как романиста? Ведь попросту игнорировать такую возможность — значит предполагать, что литератор работает в изоляции и никакого творческого процесса (взаимодействия) не существует. Между тем Гоголь был обязан Пушкину сюжетами "Ревизора" и "Мертвых душ", ранний Тургенев пользуется гоголевскими приемами, молодой Л. Толстой в "Рубке леса" группирует "разряды" солдат в духе очерков "натуральной школы", наконец, Гончаров возводит своих Веру и Марфеньку из "Обрыва" к пушкинским Татьяне и Ольге. И так до бесконечности.

Наш ответ на поставленный вопрос будет что называется однозначным. Да, Тургенев, автор "Дворянского гнезда", "Накануне", а также "Отцов и детей", испытал несомненное и для него плодотворное влияние не только гончаровских рассказов (из "Обрыва"), но и гончаровского романа как такового. При этом оно не вело ни к эпигонству, ибо названным произведениям Тургенева свойственна глубочайшая оригинальность[38] и неповторимость, ни к собственно присвоению (плагиату) чужого произведения или его фрагментов, сюжетов и т.п., так как мы не располагаем решительно ни одним убедительным доказательством противного. Так, уже первые эксперты — члены "третейского суда" — сочли возможным констатировать

наличие в романах Гончарова и Тургенева лишь "нескольких схожих положений" и совпадений "в некоторых мыслях и выражениях"[39]. С другой стороны, сам "обвинитель" также приводит в "Необыкновенной истории", по существу, примеры сходства, а не заимствования в строгом смысле слова. "У меня, — говорит автор "Обрыва", — б а б у ш к а, у него тетка, д в е с е с т р ы, племянницы, Л а в р е ц к и й, схожий характером с Райским, так же беседует по ночам с другом юношества, как Райский с Козловым, свидания в саду и прочее. ... У меня бабушка достает старую книгу — и у него старая книга на сцене. ... У меня верующая В е р а, и у него — религиозная Л и з а, с которой он не знал, как кончить, и заключил ее в монастырь"[40]. И т.д.

Само по себе сходство — еще вовсе не доказательство влияния. Как совершенно справедливо заметил сам Гончаров в конце "Необыкновенной истории", "авторы всех литератур беспрестанно сходятся в идеях: как же тут разобрать и разграничить?"[41] Но наш случай особый.

В 1855 году Тургенев, встречаясь с Гончаровым, выслушивал рассказы не просто даровитого, но, подчеркнем это еще раз, и родственного себе художника. Более чем естественно поэтому предположить, что сильные впечатления от этих талантливых импровизаций, оседая где-то в подсознании слушателя, невольно и непреднамеренно преломлясь, спустя какое-то время, в конструировании той или иной сцены, в компоновке системы персонажей и т.п. его самобытных художественных работ. Порой это могло привести к ощутимому параллелизму с прослушанным, как это и случилось со сценой объяснения Лизы Калитиной с Марфой Тимофеевной ("Дворянское гнездо"), аналогичной встрече Веры с Татьяной Марковной после "падения" Веры ("Обрыв"). Сцену эту Тургенев из рукописи романа изъял. Другие, менее заметные "следы" некоторых ситуаций и персонажей "Обрыва" в первых романах Тургенева (вроде фигуры художника Шубина из "Дворянского гнезда", о которой шла речь выше) можно, видимо, отыскать при особой настойчивости и рвении к этой задаче.

Итоги подобной работы были бы, разумеется, полезны для установления самого факта влияния Гончарова на автора "Дворянского гнезда". Однако пафос этого влияния (следовательно, и главный результат) заключается, на наш взгляд, все же не в частных "реминисценциях" или перекличках, сколько бы их ни было, а имеет струк-

туросозидающий характер. Гончаров, упорно размышляющий над формой нового романа уже с конца 40-х годов, не только значительно ранее Тургенева столкнулся с той его проблемой, что станет центральной (сопряжение бытийного и бытового начал) для гончаровско-тургеневской разновидности жанра. Он ранее Тургенева (именно к середине 50-х годов) нашел и одно из принципиальных решений ее. Это и сделало его опыт объективно необходимым для автора "Дворянского гнезда".

Но что это за решение?

Поставим вопрос иначе: чем в особенности дорожил в своем романе ("Обрыве", а также и других) Гончаров?

Оказывается, не "обстановкой", то есть не теми яркими картинами русских нравов, которые неизменно вызывали похвалы критиков[42]. Ведь, согласно Гончарову, идеи его "Обрыва" могли бы, не страдая от этого, воплотиться и в иной "обстановке" — на почве иных нравов, например, французских[43]. И не сюжетом, ибо не сюжетное сходство с тургеневскими произведениями в первую очередь беспокоит романиста. Наконец, даже не общей концепцией ("если бы он взял содержание, тогда бы ничего"[44]), как это ни покажется странным.

Наибольшую ценность представляет для Гончарова то, что он называет п о э т и ч е с к и м и м о т и в а м и . Или короче — п о э з и е й . Именно в них сосредоточен, по его убеждению, "сок романа", его "лучшие места", словом "его душа"[45]. "Нет, Софья Александровна, — жалуется Гончаров, в частности, С.А. Никитенко в письме от 28 июня (10 июля) 1860 года, — не з е р н ы ш к о взял он (Тургенев. — В.Н.) у меня, а взял... подробности, перлы поэзии, например, всходы новой жизни на развалинах старой, историю предков, местность сада, черты моей старушки — нельзя не кипеть"[46].

Чтобы понять, почему эти и подобные им ("отношение старых поколений к новым", то есть мотив отцов и детей, "падение" Веры и сибирский вариант ее судьбы, и т.п.) подробности "Обрыва" оказывались чуть ли не важнее сюжета и концепции романа, следует всмотреться в содержательную специфику фиксируемых ими ценностей и аспектов человеческого бытия. И тут мы заметим, что каждый из перечисленных выше мотивов заключает в себе не преходящие ("временные"), но общечеловеческие, "вечные" его моменты, уровни и стремления и к тому же что выявляется в их чистом виде.

Повышенное внимание к такого рода мотивам ("поэзии") у Гонча-

рова объясняется их ответственнейшей функцией в его романе — способствовать освещению и осмыслению в общечеловеческом же по возможности духе уже и локальных, преходящих (и поэтому "прозаических") картин текущей русской действительности. Мотивы эти потому и выглядят едва не равнозначными целому произведению, что в них один из важнейших залогов его структурно-жанрового единства.

Этому-то "механизму" романообразования как умению пронизать нравоописательные части (фрагменты, эпизоды, сцены) "поэтическими" элементами и тем самым сцементировать единым принципом все эпическое целое и мог учиться автор "Рудина" у своего более опытного в этом отношении собеседника. Мне могут возразить, что Тургенев к середине 50-х годов был уже автором не только "Записок охотника", но и нескольких повестей, в которых самостоятельно разработал целый ряд приемов реалистической поэтизации — в частности, посредством пейзажной оркестровки, ритма, лиризма повествования, а также мотивов любви, искусства, молодости. Но в том-то и дело, что для романа всего этого было уже явно недостаточно, так как несоизмеримо больший, чем в повести, захват в нем повседневного бытия и быта обязывал решать проблему эстетизации (поэтизации) изображаемого заново.

Не оттого ли и самое слово "поэзия", причем в смысле термина, мы встречаем по преимуществу у Тургенева и Гончарова, а не Достоевского или Л. Толстого 60-70-х годов? "...Романы... без поэзии, — заявлял Гончаров, — не произведения искусства, а памфлеты, фельетоны или журнальные статьи,,изображающие "злобу дня"[47]. Однако в условиях нового времени, когда "все подходит под какой-то прозаический уровень", и сама "поэзия изменила свою священную красоту". Где же современный источник непреходящей ценности как э т о й жизни, так и художественного ее воспроизведения в романе — "где искать поэзии?"[48] Напряженно размышляя над этим вопросом во время кругосветного плавания на фрегате "Паллада" (то есть как раз накануне встречи с Тургеневым в 1855 году), Гончаров вырабатывает в итоге формулу, несомненно разделяемую и автором "Дворянского гнезда". "Все, — пишет он, — находило почетное место в моей фантазии, все поступало в капитал тех материалов, из которых слагается нежная, высокая артистическая сторона жизни"[49]. Иначе говоря, современному роману доступна вся проза действительности, однако при условии озарения этого "материала" важнейшими, извечными (по Гончарову, "неизменными") потребностями человека.

Важнейшим ресурсом общечеловеческого интереса в гончаровско-тургеневском романе закономерно оказывались любовный мотив (сюжет) и высокоодухотворенный женский образ. При известном отличии, скажем, "Обломова" от "Дворянского гнезда" в объективности и эпическом размахе повествования эти произведения близки друг другу центральным положением любовной коллизии ("поэмы любви"[50] – у Гончарова), непременным испытанием героя любовью, а также и испытанием любви условиями современности, представлением разных "видов" этого чувства. Как ни обилен был, однако, данный источник поэзии и поэтизации, из него нельзя было черпать (или же он становился неадекватным "материалу"), как только Гончаров или Тургенев выходили за пределы духовно-изящных уровней действительности в сферу заурядных житейских обстоятельств и проблем своих героев, в область господствующих нравов и быта вообще. Удручающий "прозаизм" последних вставал перед Тургеневым и Гончаровым как труднейшая преграда и испытание для их эпических замыслов. Вопрос о поэтических мотивах и их ресурсах приобретал огромную актуальность, выдвигаясь в качестве одного из основополагающих принципов гончаровско-тургеневского романа.

Что с драматической наглядностью и вскрыл конфликт между его создателями. Ибо не мнительностью и не завистью были вызваны известные претензии Гончарова к автору "Дворянского гнезда", но сознанием своего приоритета в разработке приемов романической поэтизации. "Главная сила таланта г. Гончарова, – подчеркивал В. Г. Белинский еще в связи с "Обыкновенной историей", – всегда в изящности и тонкости кисти, верности рисунка; он неожиданно впадает в поэзию даже в изображении мелочных и посторонних обстоятельств... в таланте г. Гончарова поэзия – агент первый и единственный..."[51]

Вообразим себе на минуту такую идиллическую картину. Гончаров, заметив воздействие своих рассказов из "Обрыва" на романы Тургенева, отдает себе отчет в том, что оно сказалось непреднамеренно. Автор же "Дворянского гнезда" готов, в свою очередь, признать, что испытал известное гончаровское влияние. Разве это не оградило бы инцидент от тех его субъективных и даже болезненных наслоений, которыми он оброс с годами? Произошло, как известно, иначе. Ни Гончарову, ни его младшему "сопернику" нехватило в период первых объяснений – одному великодушия, столь ему свойственного, другому – необходимого мужества. На запальчивость Гончарова Тургенев ответил

переводом сверхделикатнейшего по самой его сути дела в почти официальное русло ("третейский суд")[52], что, оскорбив Гончарова, уничтожило возможность разрешить литературно-творческий, историко-литературный в его подоплеке спор на объективно-творческой же основе. Не встречая этого и позднее, Гончаров до конца дней сохранил угнетающее чувство нарушенной справедливости. Отсюда его упования в "Необыкновенной истории" на будущих историков русской беллетристики. И наш долг не игнорировать их. Ведь, если Гончаров и уступал своему "сопернику" в творческой оперативности, то своими достижениями к середине 50-х годов он бесспорно облегчил становление и быстрый расцвет тургеневского романа. А это позволяет говорить о гончаровской школе Тургенева.

Итак, в основе литературно-творческих отношений Гончарова и Тургенева — как во время своеобразного союза между писателями, так и при разладе — находилась собственно эстетическая же проблема, имя которой — структурно-жанровое единство романа 50-х годов. Обнажая и высвечивая ее, конфликт романистов вскрывает и ту степень диалектики, с которой данная проблема была решена в гончаровско-тургеневском романе. Открытый жизненной "прозе" в принципе, роман этот все же довлеет "поэзии" бытия, что ведет к известному сужению эпических возможностей данной формы. Диалектически "уравняет" права социально-бытового материала с духовно-психологическим, "прозу" жизни с ее "поэзией" лишь роман Л. Толстого и Достоевского, что и позволит ему "захватить все", если воспользоваться выражением автора "Войны и мира".

Но ведь ему и предшествовал, его и готовил собою гончаровско-тургеневский роман 50-х годов. Вот почему вопрос о приоритете в его создании, красной нитью прошедший через спор Гончарова с Тургеневым, для историка литературы отнюдь не праздный.

Примечания

1. См. П.В. Анненков. Шесть лет переписки с И.С. Тургеневым. ("Вестник Европы", 1885, № 3. См. также в кн.: П. В. Анненков, Литературные воспоминания. М., 1928;) Л.Н., Майков. Ссора между И.А. Гончаровым и И.С. Тургеневым в 1859 и 1860 годах ("Русская старина" 1900, № I) А. В. Никитенко. Запись в "Дневнике", от 29 марта 1866 года (см. в кн.: И. А. Гончаров в воспоминаниях современников, М., 1869, 117-118).

2. См. "И.А. Гончаров и И.С.Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского дома", Пг., "Academia", 1823.

3. И.А., Гончаров. "Необыкновенная история" См. в кн.: Сборник Российской публичной библиотеки. Материалы и исследования, т.II, вып. I, Пг., 1924. См. также в кн.: И. А. Гончаров Собрание сочинений в восьми томах. М., 1977-1980, т. VII. В дальнейшем все ссылки на "Необыкновенную историю" даны по этому изданию — с указанием только тома, произведения (в сокращении) и страницы.

4. См., в частности. Е.А., Ляцкий. Очерки жизни и творчества Гончарова. Гончаров и Тургенев., "Современник", 1912, № 2.

5. В кн.: И. А. Гончаров и И.С.Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского дома".

6. Е.А. Ляцкий. Указанная работа, 188.

7. "И.А. Гончаров и И.С.Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского дома", 17.

8. Там же, 20.

9. Например, в книге Ю. Лощица ("Гончаров" М., 1976), а также в статье О. Я. Демиховской "И.А. Гончаров и И.С.Тургенев" (см. в кн.: И.А. Гончаров. Новые материалы, Ульяновск, 1976, 85).

10. "Русская старина", № 1900, № 1, с. 11.

11. "Я, — сообщал, например, романист о своем месте в кружке Современника", — литературно сливался с кружком, но во многом ... не сходился и не мог сойтись с членами его"; "чуждался между (между прочим, по природной дикости своего характера) тесного сближения с тем или другим..." ("НИ", т. VII, 361, 362).

12. Там же, 355.

13. Или "мифологической", по терминологии Ю. М. Лотмана. См. его статью в настоящем номере журнала.

14. Своеобразие романа М. Ю. Лермонтова "Герой нашего времени" отнюдь не ограничивается, на наш взгляд, тем, что он состоит из нескольких новелл. В структуре произведения, в компоновке его персонажей дает себя знать драматический принцип — в частности, принцип трагедии или даже "трагедии рока". В этом смысле мы и называем его романом-драмой, подчеркивая этим его "синкретическую" природу.

15. "... Что бы про наш век ни говорили, — писал романист А. Н. Майкову 1 октября 1859 года, поясняя замысел "Тысячи душ", — какие бы в нем ни были частные проявления, главное и отличительное его направление практическое: составить себе карьеру, устроить себя покомфортабельнее, обеспечить будущность, свою и потомства своего — вот божки, которым поклоняются герои нашего времени..." (Писемский А.Ф. Письма, Изд. АН СССР, М.-Л., 1936, 77-78).

16. И.А. Гончаров, Собрание сочинений в восьми томах, т.т. I-VIII, 1952-1955, т. У, с. 150. В дальнейшем это издание будет указываться сокращенно: И.А. Гончаров, СС, т. ..., с. ...

17. И. С., Тургенев полн. собр. соч. и писем. Письма, Изд. АН СССР, т.т. I-III, М. - Л., т. 11, 77.

18. "Мне все что-то кажется, — заключал Тургенев в письме к А.В. Дружинину свое известие о написании "Рудина", — что собственно литературная моя карьера кончена. — Эта повесть решит этот вопрос" (Указанное издание, т. II. 309).

19. И.С. Тургенев, Собрание сочинений, тт. I-XII, 1953-1958, т. XI, М., 1956, 122.

20. Там же, 122.

21. "Одобрительные слова" о ней Тургенев высказал Гончарову еще в конце 40-х годов (см. И.А., Гончаров "НИ", т. VII, 354).

22. "И. А. Гончаров и И.С.Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского дома", 42.

23. И.А. Гончаров, "НИ", т. VII, 355.

24. "Мне, — признавался, в частности, Гончаров в "Необыкновенной истории", — становился противен мучительный процесс медленного труда создания плана, обдумыванье всех отношений между лицами..." ("НИ" т. VII, 353).

25. Цит. по "Необыкновенной истории" Гончарова ("НИ", т. VII, 404-405).

25/а. И. А. Гончаров, СС, т. VIII, 291.

26. И. А. Гончаров, "НИ", т. VII, 356.

27. По поводу одной из сцен ("взаимных признаний Веры и бабушки") Тургенев даже "заметил, что это "хоть бы в роман Гете" — Там же.

28. Процитируем этот отзыв полностью."Обломов", — писал Л. Толстой А.В. Дружинину 16 апреля 1859 года, — капитальнейшая вещь, какой давно не было. Скажите Гончарову, что я в восторге от "Обломова" и перечитываю его еще раз. Но что приятнее ему будет — это, что "Обломов" имеет успех не случайный, не с треском, а здоровый, капитальный и невременный в настоящей публике". Л.Н. Толстой, Полное собрание сочинений (юбилейное), т. X, 290).

29. Имею в виду цитированные выше слова Л.Толстого о "капитальном и невременном" успехе "Обломова".

30. По словам Гончарова, Тургенев однажды заметил ему: "пока останется хоть один русский, — до тех пор будут помнить Обломова"("НИ", т. VII, 358).
Сто́ль же высоким был отзыв об этом романе Гончарова и В. П. Б о т к и н а . "Это, — писал он, — действительно капитальная вещь. Может быть, в нем и много длиннот, но его основная мысль и все главные характеры выделаны рукою большого мастера. Особенно превосходна вторая часть". (Тургенев и круг "Современника", "Academia", М.,-Л., 1930, 437).

31. Роман, свидетельсвует Гончаров, "разом" поставил автора "на высокий пьедестал" ("НИ", т. VII, 361).

32. Там же, 367.

33. Объясняя в "Необыкновенной истории" причины "зависти" Тургенева именно к нему, а не к другим "даровитым людям" (Дружинину, Григоровичу, Достоевскому), Гончаров подчеркивал: "Я один, по роду сочинений, был его соперником" ("НИ", т. VII, 375).

34. Но этот роман, — писал Гончаров об "Обрыве", — была моя жизнь... Пересказывая этот роман Тургеневу, я заметил, что, кончив "Обломова" и этот роман, т.е. Райского, я к о н ч у в с е , ч т о м н е н а р о д у н а п и с а н о , и б о л ь ш е н и ч е г о п и с а т ь н е б у д у" ("НИ", т.VII, 360. Курсив Гончарова).

35. "Повесть Гончарова, — констатировал В.Г. Б е л и н с к и й , — произвела в Питере фурор — успех неслыханный! Все мнения слились в в ее пользу" (В.Г. Б е л и н с к и й , Полн. собр. соч. т. XII, М., Изд. АН СССР, 1956, 352).

36. О ней пишет сам Тургенев с одном из писем к Гончарову времени конфликта (см. Л.Н. М а й к о в , Ссора между И.А. Гончаровым и И.С. Тургеневым в 1859 и 1860 годах, "Русская старина", 1900, № 1, 18).

37. И. А. Г о н ч а р о в , "НИ",т. VII, 360. Курсив Гончарова.

38. Признаваемая, по существу, и Гончаровым. Вот, что говорит он, в частности, о "печатном" "Накануне": "Я потом пробежал "Накануне": и что же? Действительно, мало сходства! ... Мотив остался, но исчезло множество подробностей. Вся обстановка переломана. Герой — какой-то Болгар" ("НИ", т. VII, 365. В "Отцах и детях" Гончаров особо отмечал заслугу Тургенева как автора Базарова (там же, 367).

39. П. В. Анненков, Литературные воспоминания, 443.

40. И. А. Гончаров, "НИ", т. VII, 359. Курсив Гочарова.

41. Там же, 410.

42. Эти похвалы, — замечал Гончаров в статье "Лучше поздно, чем никогда", — имели бы для меня гораздо более цены, если бы в моей живописи, за которую меня особенно хвалили, найдены были те идеи и вообще все то, что, сначала инстинктивно, потом... заметно для меня самого, укладывалось в написанные мною образы, картины и простые, насложные события" (СС, т. VIII, 67).

43. Гочаров, как известно, считал, что идеями его "Обрыва" воспользовался Г. Флобер в "Мадам Бовари" и "Воспитании чувств", переложив "русские нравы на французские" ("НИ", т. VII, 376).

44. И.А. Гончаров, СС, т. VIII, 344.

45. И. А. Гончаров, "НИ", т. VII, 359. См. также: И. А. Гончаров, СС, т. VIII, 344, 285.

46. И. А. Гончаров, СС, т. VIII, 344. Курсив Гончарова.

47. Там же, 211.

48. Там же, т. II, 18, 19.

49. Там же, 108.

50. И. А. Гончаров, СС, т. VIII, 285.

51. В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X., 344.

52. Да вдобавок, — продолжал Гончаров в цитированном выше письме к С.А. Никитенко, — устроил (Тургенев. — В.Н.) комедию, зрелище, дуэль, зная, что доказать нельзя, созвал свидетелей..." (СС, т. VIII, 344).

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 333–345. 1986 Debrecen

Hamlet and Don Quixote as Turgenevian Archetypes

L. JAGUSZTIN

1.1. In the search for self-consciousness in 19th century Russia there were attempts by thinkers to resolve the conflicts of Russian historical, social and ethic extraordinariness up to 1917. The historico- and socio-philosophical tensions that arose as a result of the contact between Russian mentality and European consciousness were given voice from the viewpoint of the exceptionality, vastness and loneliness of the Russian situation.

An important document of this series of attempts at a mental and theoretical reconciliation is the study by Turgenev entitled Гамлет и Дон Кихот (1860)[1]. There were three ways in which a change in the world-consciousness of the age could have come about: the initiative could have come from the state, the masses or the individual. These alternatives were brought into focus after the French revolution: Revolution as a fanaticism that would, like some fiery apocalypse, consume the existing world and create a new one, a World-Phoenix, is the legacy that the events of 1799 bequeathed to nineteenth-century history and culture.[2] The feeling of disappointment is strong in the reception of the Freneh rovolution. Karamzin and Radishev also lost their confidence in the social consequences of the movement of European Reason, in the "new despotism" brought about by mass violence, in the Jacobin dictatorship.

In an attempt to create a reconciliation and balance for the Russian situation Turgenev chose figures of European stature. The other reason for his choice lies in his philosophical education: through his schooling in Germany he was directly acquianted with Kant's, Schiller's, Schilling's and Hegel's way of thinking and conceptual system in which ideas and logical abstractions had a direct existence and also played a key role in the logical, ethical,

and psychological systematization of world affairs. Turgenev is widely known as an author of the impressionistic rather than the elaborating or systematizing type, and he soon came to realize the abundance of meaning and mysteriousness in great literary figures. He could easily reconcile the ideal types of the age with his Russian conception of reality, and compared his literary heroes to the qualities of "jadernyje obrazy" (central figures).

1.2. As Zsuzsa Zöldhely puts it "Turgenev decided to compare Hamlet's and Don Quixóte's figures as early as the end of the 40-ies but he realized his plans only ten years later."[3] The maturation of the idea soon started. L. Viardot noticed in 1835 that Don Quixóte was not the same in the 2nd part of the novel as in the first: he became a more richly characterized, philosophical and meaningful figure.[4] In Berlin Turgenev also started to get interested in historico-philosophical questions, with the help and under the influence of Stankevich. In connection with the translation of *Faust* by Vronchenko he published his interpretative study in 1844 in which he explained Faust as the representative of overintellectualized selfishness and relentless solitude refusing social contacts.[5] He was a theoretical egoist believing in creating a full existence for himself through his absoluteness without any outer help and at any price.

His journeys throughout Europe, the acquaintance with Bakunin and the exchanges of views with Herzen resulted in his evaluation of Russian reality from a European viewpoint. The Russian Hamlet-like figures of sceptically selfish and self-analyzing noblemen who existed as "unnecessary people" during the age and got lost in the confusion of everyday life, appeared in his writings from the end of the 40-ies.

1.3. The revolutions of '48 posed the question of what should be the correct, conscious and historically justified relation between outstanding personalities and revolutionaries and the masses and the state of society. Along with his contemporaries, Turgenev's attention was turned from the study of the geographism (provincialism) of Russian behaviour to the more essential relations between Russia and the revolution and between the revolution and between the revolutionary and the revolution and between individual and collective fate. The remarkable dispute between

Gogol and Belinsky, that proved to be a turning point in the decade-long struggle between slavophils and pro-westerns had finished in 47, just a year before. It should be mentioned at this point that since Chaadayev's Философские письма (1829) Russian thinking, as it were, had been short-circuited in this dispute which sought a national character and a sense of national existence.[6] Answering Gogol's Выбранные места...Belinsky refused the mystical, ascetical and pietistic features of the Russian character, the specifically national troika-image as portrayed from a "beautifying perspective" by Gogol.[7] In his poetic study entitled *La Russie et la Révolution* (1848) Tutchev put into words the Russian spiritual and cultural mission and the possibility of an ethical and spiritual revolution as opposed to a social and violent one. As a consequence of the revolutions the attempts at a detachment from European fate, and the spiritual movement came to a standstill, and their place was taken by the analysis of the revolution itself. From 1844 Turgenev met Herzen several times, whose principles on the naturalistic, organic and revolutionary character of social development, on the relation between the people and the "intelligentsia", exerted a fermenting influence on Turgenev's ideas, even if he did not agree with them. Herzen was skeptical about the possibilities of unprepared revolutionaries, whereas Turgenev portrayed their fate with apotheosis.[8]

In his analysis of the contemporary situation entitled Письма из Франции и Италии Herzen states that the 19th century revolution is more complicated than the earlier one and he considers the training and the professionalism of the revolutionaries to be unsatisfactory.[9] This evaluation of 1851 is the repetition of what was written in October 1848, when he clearly saw the consequences of the tragedy arising from the revolutionaries' state of unpreparedness and the unawareness of both their own role and the historical situation as well as the consequences of the drift towards utopianism.[10] He makes Don Quixote the representative of a behaviour that stubbornly defends Don Quixote's ethical independence, ideas and social justice in spite of the circumstances. Meeting Herzen in 1856 Turgenev must have debated Herzen's updating of Don Quixjte and this may also have inspired him to elaborate his own conception.[11]

2.1. The lecture delivered on January 10, 1860 bore the title Гамлет и Дон Кихот though the conjunction "or" could also have been put beside "and" on the basis of its logical content. The title can also be regarded as something of a pretext, because the questions of the typology of ideals touched upon in it synthetize a much vaster ground than that covered by the title, and because Turgenev systematizes his theoretical ideas and knowledge of several decades.

His chain of thought starts with a formally related feature: both works appeared in the same year at the beginning of the 17th century and two opposite poles of human behaviour were given shape in them. Bad translations, however, often hide this, and the Russian mind sees in Don Quixote only the clumsy and ridiculous figure, whilst it neglects the exemplary clear motive of self-sacrifice.

In these two extremes of behaviour the different relations of man to ideals were typified. In accordance with his education Turgenev approaches the world order from the viewpoint of objective idealism and puts ideals as a goal at the top of the hierarchy of life-organizing concepts.[12] An ideal as a goal and final value, as perfection and completeness can occupy two structural positions: it can be placed inside the personality, and then the self-consciousness of the hero will be the central feature; and also outside the personality, and then the hero will subjugate himself to it. In both cases the motion from incompleteness to completeness is meant, but the routes and the consequences are different.[13] To illustrate this point Turgenev chooses the classical dialogue genre of Socrates, insofar as he makes the characteristic features of his heroes dispute with each other, and draws the lessons from it for the Russian situation.[14] It is unequivocal that he reaches back from the standpoint of the 19th century to this archetypes which he was stimulated to do not only by the Herzenian initiative but also due to the strengthening Russian shakespearianism. As early as in 1847 he wrote to Viardot that Hamlet was a sensitive intellectual and not an active type, therefore unproductive in his social effect.[15] So he speaks alternately about the formal and structural features of Don Quixote's and Hamlet's character. Though he underlines that their veracity, historical and universal

justification is equal in value, and though it is Hamlet that occupies the first place in the title, the concrete analysis is not started from him and is not concluded with him either. Don Quixote with his ethical responsiveness seems to be closer to the Russian ideal of social man.

2.2. Turgenev puts a special stress on the motive of Don Quixote's raising from eccentric particularity in the course of his development through which he becomes able to place t h e i d e a l e s s e n c e o f t h e w o r l d o u t s i d e h i m s e l f , serve its realization and be ready to make a sacrifice for it. For him life is not a value in itself, but the value of a goal promoting the realization of his ideas. This is true in spite of the fact that his ideas are put in the world of chivalry and thus reduced to ridiculousness.

His greatness lies exactly in reducing himself, too, in relation to his ideas. His obsession results in a stubborn one-sidedness in his struggles where he treats himself lavishly and, in his obsession he does not take the force of circumstances and his own possibilities into consideration. As Turgenev puts it, "to live just for himself would be a shame for him."

T h e c r o w d (Sancho Panza) o n l y l o o k s u p o n Don Quixote's relation to his ideas, because it keeps on standing on the previous stage of self-consciousness, namely, the stage of particularity directed by instincts (passion). This evaluation given by the crowd was supported by the historical experience of the age based on revolutions. Sancho represents a more balanced and patriarchal pattern of the interrelation between the crowd and "the preserving personality".

The third component of Don Quixote's archetypical figure is worded by Turgenev in terms of the theory of the mechanical world order and systematization that was fashionable in his age. The balance of the world is maintained by the coexistence and supposi-tiveness of centripetal and c e n t r i f u g a l power systems through their struggle and peaceful parallelism. This binary opposition results in the reproduction of ancient knowledge the problems of the age, because the structuring of the world in terms of double, dynamic definitions such as good – bad, god – evil has been an ever returning pattern since the world view of

ancient myths. Don Quixote is not a focusing but a centripetal figure who distributes himself in the world. This is why he suffers more from the outside and less from the inside whereas it is just the other way round with Hamlet. Owing to his "uneducatedness" Don Quixote does not analyse his specific loneliness which he considers natural. He believes in his ideas without reservation, and a characteristic sign of his belief is Dulcinea. In his clear devotion to t h e w o m a n as a chivalric ideal his principles os love, his ethical superiority to the world (the human Christ), his inner harmony and his immunity from complications manifest themselves. The unconditional character of his behaviour is reinforced by the fact that Dulcinea exists as a person only for him.[16]

His inner homogeneity is explained by Turgenev also with g e n e t i c - g e o g r a p h i c reasons defining him as a s o u t h e r n, synthetizing figure who is integrated with the surface abundance of life. Making this point Turgenev bases his opinion on the determined character of Cervantes' and Shakespeare's ouevres.

As mentioned by Turgenev, Don Quixote was once called a real gentleman by an English lord.[17] The essence of gentleman-like behaviour is that it regulates the limits and the strategy of the expansion of one's own self and will. As Don Quixote suffers from the fate of ideas he uses an aggressive strategy and fights duels for them, for this has been the method of solving conflicts since the age of chivalry, the existence of personality being the main argument for justice in duels. Death comes to Don Quixote in the spirit of goddness, he takes up his old name again: "Alonso el Bueno". For everything passes, only l o v e is eternal, Turgenev repeats what he has already written in his study on Faust. In this apotheosis the human Christ fighting against the hidden evil appears as a reference to the maximum of a man's, a revolutionary's ethical performance.[18]

2.3. Hamlet is opposed to Don Quixote in every point or, to put it more exactly, he is d i f f e r e n t from the Spanish hero. As he is an "elaborating" figure, the principle of analysis dominates his behaviour and he is more definite in passing through the motive of fatality in his existence and self-consciousness. Don Quixote was the hero of an epic poem in non-epic situations.

Hamlet "fits his genre" more dialectically. His character is constructed of more contradictions, his states of mind and conflicts cover every detail of his emotional experience in the process of its formation and it is this slow course of the history of emotions that makes him concentrate on his egoistic self. His aristocratic figure of the Northern type means a restriction for him. too. Negation by Hamlet, however, is not absolute: he is doubtful only about goodness and not about evil, so he starts struggling against it. In contrast to Don Quixote, Hamlet is able to educate disciples (Horatio) and conquer the world intellectually. The superiority of his spiritual aspect lies in the knowledge that is simultaneous with his situation.

Turgenev's study brought about a series of reflections, because he inserted his archetypes into the system of ideas on social thought for a long time. He measured his heroes, from Insarov to Pavel in *Новь*, to them himself. Even his contemporaries are placed by him into this field. In his memoirs on Belinsky Turgenev grouped Belinsky's features around these two qualifications. Belinsky was, on the one hand, "ein guter Mann" in the sense of Goethe who chose a direct way even in his mistakes similar to Don Quixote but, on the other, Turgenev finishes his thoughts with a quotation from Hamlet: 'A was a man..." (Act I, scene II).[19]

In several pieces of his cycle of Стихотворения в прозе Turgenev re-worded his principles on Hamlet and Don Quixote and made them valid for himself, too. His "non-situation" as an old man, however, strengthened the motive of Hamlet-like inner suffering, self-analysis and loneliness in terms of Schopenhauer.[20]

3.1. Thus, Turgenev synthetized the contact of Russian and European consciousness in his study at a moment when the man of the century was already perceiving the "time as being out of joint" in its social dimensions and intensity, and was looking for a figure that would fit the task in an age that was not at all favourable for heroism.[21]

Don Quixote has frequently been used as a type in European consciousness, the features of his spiritual aspect were noted by Schelling at the beginning of the century (he can be said to have started Don Quixote's apotheosis). Goethe, Hegel, Belinsky and Heine also refer to his ethically exemplary conduct but none of

them have joined him theoretically to the set of problems connected with revolutionaries. It became a question of real pragmatical and historico-philosophical significance only after '48.[22]

3.2. In the last quarter of the 19th century when Europe was living in a post-revolution mood, Russia was giving voice to pre-revolutionary tensions, and it was the complicated and analysing Hamlet features that were put in the foreground in this self-portrait. In 1882 P. Jakubovich summarized the internally rebellious emotional world of the heroes of Garshin's short stories under the title *The Hamlet of Out Age.*[23] In his triptych of short stories entitled *Старуха Изергиль* Gorki sketches the alternatives to Don Quixote's "Hamletization" against the background of the Gorki-Nietsche connection. A v a l u e b y i t s e l f grows into an ethically magnificent l i f e b y v a l u e in consciously chosen death. The heroes of Gorki's romantic and allegoric short stories written at the end of the century need this quality of life with its Hamlet-like aristocratism and loneliness.[24] Having rescued his people with his flaming heart Danko remains alone in his death. Danko is not an example of the past for them but a representative of the future in the present which has not yet got used to such a high degree of social consciousness. In this respect Gorki intuitively apprehends one of the important conflicts between revolutionaries and the masses in the 20-ies which lies in the regressive power of what has become customary – a power destroying innovations – and in the dominance of the l i f e by l i f e principle.

The tendency to typifying based on abstraction intensifies at the beginning of this century; the essence of the world is filled with notional constructions. Gorki's *Буревестник,* his short story *Человек,* Bryusov's, Reiner's, Ivanov's and Andreyev's dramatic utopies reduce the role of formal representation to the minimum. Revolutionary ideas are sublimed into w o r l d m u s i c in Annenski's, Bely's and, later, Blok's conception and interpretation.[25] In the middle part of his planned trilogy *Восток или Запад* the novel of consciousness entitled *Петербург* Bely increases the Hamlet-like complication of revolutionary teprorists (adapting Gogol's and Dostoyevski's psychologism) to a point of mysticism. The main hero, Ablenhov, resembles the Mongolian ancestor Ab-Lay-

Vhov, Budkin and Lippachenko are figures inherited from Dostoyevski's *Бесы*.[26]

This phenomenon was lawful and historically justified. After 1905 the Russian mind became polarized. The collision of masses (classes) was glorified at one extreme, and in this structure revolutionaries were the representatives of the recognized equivalence of classes with their ideological consciousness and D o n - Q u i x o t e - l i k e ethical m a x i m a l i s m . Those fearing the i n s t i n c t i v e n e s s liberated in a revolutionary situation or believing in the universal naturalness of revolution concentrated around the other pole and lacked any sort of social confidence.

3.3. This polarization arising from the different degree of awareness of history and the different definitions of essence and phenomenon was expressed in the literature of the post-October period, too. The types of "preserving personalities" were completed with studies on revolutionary mass behaviour.[27] Therefore montion should be made of two chains of thoughts and descriptions of symptoms in carly Soviet literature that have not frequently been analysed.

3.4. The dynamism of "condition revolutionnaire" produced a mysterious, instinctive and stormy mass psychological structure on the surface of events.[28] In Pilnak's Ivanov's and Veresayev's works this mass behaviour is archetypified in its contradictory, saintly and bloody, innocent and vicious qualities. It captivates and frequently absorbs the revolutionaries with its natural, biological and historical concentration. In his short stories *Герой, Рассказ о Герое, О войне и революции* written in the 20-ies Gorki gives a vivid picture of the logical, mental and linguistic duel between instincts and the strive for consciousness which often tread on each other. The self- and situation analysis by the heroes goes on painfully slowly and passes through several traps. Owing to logical mistakes such opposite notions as faithfulness and betrayal, heroism and cruelty, murder and justified punishment, historical necessity and futility approach each other. In *Карамора* Gorki gives an aphoristic summary of the social state of mind faltering among different notions and values. Hamlet in the original reading was a Renaissance hero and the tragedy of hamletization

taking place on this degraded level has been brought about by a scantiness of thought and incorrect self-portrayal.[29]

3.5. The revolutionary consolidation, on the other hand, brought about a conspicuous reduction of the dynamics of personality and society, a period of quiet that did not require the functioning of Don Quixote-like features from the revolutionaries, and the necessity of change often resulted in s y m p t o m s s i m i l a r t o t h o s e o f h a m l e t i z a t i o n.[30] The fullest description of this mass syndrome of naive ideological and ethical maximalism, its development and the alternatives to this solution was given by Bill-Belotserkovsky in his cycle of dramas *Storm*, *Still* and *Life calls you* in the 20-ies. The main hero, Bratishka, experiences all the conflicts of the change: he serves the revolution which is considered a purpose in itself, then he sees the futility of his self-sacrifice in the prosperity of yesterday's lords clothed in expensive fur coats and he rebels. Finally Chadov's correct revolutionary consciousness establishes a balance, i.e. the understanding of the totality of the revolution and its intensive and prosaic periods which leads him to the personal and psychological reception of the age.

In his short story Голубые города A. Tolstoy described the self-induction up to madness of a revolutionary's psichological resistance and its specific resolution.[31] Even if the former Red Army soldier Buzhenikov did not understand the slow logic of the post-revolutionary period, the narrator, who searches for the reasons, and the age understood Buzhenikov. Buzhenikov wants to realize a certain level of freedom in the civil war and the promised picture of the future (he plans a town bright with azure-blue light) and tries to win back the historical responsibility he thinks he is now deprived of as a provincial, isolated individual (this is why he kills his supposed enemy, Utovkin). The source of his tragedy is the naive historico-philosophical mistake which t r e a t s t h e r e v o l u t i o n a n d R u s s i a a s t w o d i f f e r e n t s u b j e c t s.

In the 30-ies the principle of the harmony of the highly self-conscious crowd with the revolutionary hero was glorified in Soviet social consciousness. So mass behaviour was lifted also psychologically to the example of "preserving personalities" (com-

munista) on the one hand, and the heroes of parables were fitted into the crowd, on the other. This intensified the feeling of harmony and the canonization of the directing, authoritative world.[32]

3.6. This idyllized period of harmonizing was followed by a new analysis, the wording and the formal expression of the accumulated doubts about the everyday aspects of revolutionism and prosaism in the 60-ies. The types of behaviour embodied by Don Quixóte and Hamlet and their historically useful features are synthetized in Aytmatov's, Bikov's, Drabkina's, Kross' and Okudzhava's works to express the complicated nature of the present state of society relying on the expreience of the revolutionary and post-revolutionary generations.

References

1. И. С. Тукгенев. Гамлет и Дон Кихот. Собрание сочинений X. Москва, 1962, 250-64.

2. R. Freeborn, The Russian Revolutionary Novel. Cambridge, 1982, 239.

3. Zs. Zöldhelyi, Turgenyev világa (Turgenev's world). Budapest, 1978. 144.

4. See A. Эвигильский. Гамлет и Дон Кихот. В кн.: Тургеневский сборник. Ленинград, 1969, 238-45.

5. И. С. Тургенев. Фауст, трагедия... Собрание сочинений X. Москва, 1982, 206-8.

6. Cf. E. Köves, Csaadajev vallási-történelmi nézetei (Chaadayev's religious and historical views). Világosság 1984/12. Supplement.

7. Cf. V. Belinsky, Levél Gogolhoz. (A letter to Gogol) In: V. Belinsky, Válogatott irások (Selected writings). Budapest, 1979, 389-406.

8. В. Линков. Романы Тургенева и роман-эпопея Л. Толстого "Война и мир" Изд. АНСССР 1983/6. 515-24.

9. А. Герцен. Письма.. Собранные сочинения У. Москва, 1955, 206.

10. А. Герцен. С того берега. Собранные сочинения VI. Москва, 1955, 50-1.

11. Л. М. Лотман. Реализм русской литературы 60-ых годов XIX. века. Ленинград, 1974, 7-8.

12. Cf. Г. Винникова. Тургенев и Россия. Москва, 1971, 166-72.

13. For more details of this ambivalent structure see: E. Kágan-Kans, Hamlet and Don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision. New York, 1975.

14. Л. Щеглов. Тургенев. Michigan, 1982. 66-82,and: История русского романа I-II. Москва-Ленинград, 1962, 505-9.

15. Cf. Шекспир и русская культура. Москва-Ленинград, 1965. 458-60., Д. Гутман. И. С. Тургенев о Шекспире. Уфа, 1964.

16. Д. м. Овсяниko-Куликовский. И. С. Тургенев. Санктпетербург, 1910, 29-35., В. Шкловский. О теории прозы. Москва, 1983, 368-9.

17. А. Звигильский. Гамлет и Дон Лихот. В. кн.: Тургеневский сборник. Ленинград, 1969, 242.

18. For the influence of Diaz de Benjuema on Turgenev see A Zvigilski's remark: А. Зыгильский. Гамлет и Дон Кихот. Тургеневский сборник. Ленинград, 1969, 242-5.

19. И. С. Тургенев. Воспоминания о Белинском. Собрание сочинений X. Москва, 1962, 79, 104.

20. A. Walicki, Turgenev, and Schopenhauer. Oxford Slavonic Papers X, 1962. 1-17.

21. Cf. Gy. Király, Dosztojevszkij és az orosz próza (Dostoyevski and the Russian prose). Budapest, 1983. 288-309.

22. Cf. Ю. Манн. И. С. Тургенев и вечные образы мировой литературы. Известия АН СССР 1984/I. 22-32. В. Бâгно. Дон Лихот Сервантеса и русская реалистическая проза. Ленинград, 1982.

23. Cf. P. Henry, A Hamlet of His Time. Oxford, 1983, 286-88.

24. Cf. М. Храпченко. Горизонты художественного образа. В кн.: Контекст. Москва, 1980, 10-104.

25. И. Анненский. Книга отражений I-II. Москва 1969, II/91.

26. Иванов-Разумник. Андрей Белый (Пылающий). Петербург, 1919, 92-120.

27. Л. Фарбер. Советская литература первых лет революции. Москва, 1966, 190-200.

28. E. Ancsel, A szabadság dilemmái (The dilemmas of freedom). In: Három tanulmány (Three studies). Budapest, 1983, 21-35.

29. Е. Мущенко, В. Скобелев, А. Кройчик. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. 200-2.

30. Cf. E. Ancsel, op. cit.

31. A. Tolstoy, Azurkék városok (Azure-blue towns). In: Kisregények és elbeszélések (Short novels and stories). Budapest 1968, 422-3.

32. Г. Белая. Закономерности стилевого развития советской прозы. Москва, 1977, 151-63.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 347–356. 1986 Debrecen

Облик Дон-Кихота в интерпретациях писателей XX века и тургеневская традиция

Э. КАМАН

В моем докладе речь пойдет о "Пьесе по Сервантесу" М. Булгакова и пересказе "Дон-Кихота" для детей М. Радноти. Обе версии "Дон-Кихота" возникли почти одновременно: Булгаков написал пьесу в 1938 году, но поставлена она была в Ленинграде и Москве весной 1941 года, Радноти опубликовал своего "Дон-Кихота" в 1943 г., хотя работа в первую очередь была выполнена в целях литературного заработка, принадлежит она перу выдающихся художников. Да и речь шла здесь о герое романа Сервантеса, об одном их наиболее богато разработанных типов мировой литературы.

В обращении к "классическому произведению" заложена характернейшая для литературы 30-х годов проблема – проблема соотношения классической традиции и современности. Проблема не новая, но с удивительной настойчивостью периодически возвращающаяся в истории литературы.

Сужая ее до конкретной темы моего доклада, я обращусь к статье Тургенева "Гамлет и Дон-Кихот". Как известно, замысел этой статьи относится к 1848 году, но работал над ней писатель в 1856-57 году, в годы новой революционной ситуации в России, а завершил ее к январю 1860 года. Конкретные историко-литературные образы переосмысляются здесь для выражения более общих великих сил социального развития. Это происходило в эпоху размежевания "отцов и детей", когда вопрос о наследии "отцов" вставал с особой остротой.

Подобная ситуация повторилась в 10-е годы нашего века, когда в центре философских и эстетических споров встало наследие Толстого, Достоевского, а собирательными образами стали Карамазов, Обломов; в 20-е годы спор шел об "архаистах и новаторах".

В интересующие меня 30-е годы вопрос о судьбах классического наследия решался не менее остро и категорически. В других своих работах я уже касалась венгерских историко-литературных концепций

30-х годов: о "великом реализме" прошлого века и "антиреализме" современности в работах Лукача, а также оценки "нового реализма" современности, в котором сочетаются традиции классического реализма и авангарда 10-20-х годов в эссе Ласло Немета[1].

Именно этот контекст делает интересными и новые интерпретации образа Дон-Кихота.

Но сначала несколько слов по существу тургеневского собирательного понятия. Дон-Кихот в его статье – извечно присущее человечеству героическое "высокое начало сомопожертвования", верности и устремленности к идеалу, "схваченные с комической стороны"[2].

Тургенев высказал глубокие замечания о природе комического в характерах Сервантеса, о "примиряющей и искупляющей силе смеха". Ее истоки он видит в глубокой связи героической целеустремленности Дон-Кихота и масс. Тургенев подходит к этому вопросу очень отчетливо, он рассматривает природу верности Санчо Пансы Дон-Кихоту: "Причину его преданности следует искать глубже: она, если можно так выразиться, коренится в едва ли не лучшем свойстве массы в способности счастливого и честного ослепления (увы! ей знакомы и другие ослепления), в способности бескорыстного энтузиазма, презрения к прямым личным выгодам, которое для бедного человека равносильно с презрением к насущному хлебу"[3].

Конечно, деление человечества на Гамлетов и Дон-Кихотов условно и спорно, а прямое их противопоставление ведет к односторонней их характеристике, Дон-Кихота, например, как натуры "светлой, веселой, наивной, восприимчивой", но "не идущей в глубину жизни", склонной "к самообольщению, почти всегда присущему фантазии энтузиаста"[4].

Юмор однако аналитичен и диалектичен, а Дон-Кихот – фигура трагикомическая и уже поэтому приобретает черты сходства с Гамлетом.

Но сама постановка Тургеневым вопроса тесной связи Дон-Кихота и Санчо Пансы не только как основания комического равновесия, но и как отражения героизма передовых людей и их влияния на массы оказалась очень перспективной в наш век.

Всевозможные перипетии революционности и стихийности, героев и толпы[5], вплоть до мессианского коллективизма и "окуровщины"[6], "уездного"[7], "уличной многоножки"[8] или даже "обыкновенного фашизма"[9] и так далее – представлены в искусстве нашего века. Но об этом разговор особый.

В центре выбранных мною произведений Булгакова и Радноти остаются отношения Дон-Кихота и Санчо Пансы. Свою пьесу М. Булгаков назвал "Пьесой по Сервантесу" и пометил: "в самом конце XVI века". Писатель дает точные исторические реалии в обстоятельствах и особенно в человеческих характерах, складывающихся в неповторимую и хрупкую, как всегда у Булгакова, судьбу человека. Он целиком снимает литературную условность романа Сервантеса: псевдоцитатность, пространные литературные размышления автора, обильные повествования о любовных приключениях рыцарей, пастухов и пастушек. Булгаков стремится к достоверности событий. Его герой всерьез и по-настоящему собирается отправиться странствовать и как дело неотложное решает "наш бедственный железный век превратить в век золотой" и "вернуть миру то, что он безвозвратно потерял, — справедливость". "Ах, сеньор, сеньор, хорошо, кабы это все сбылось" — тут же реагирует на его слова Санчо[10].

Такая мысль могла прийти в голову истинно только маньяку на грани сумасшествия, и это Булгаков показывает очень отчетливо. Пьеса начинается с подготовки к походам, происходящей в тайне. На пустой сцене появляется ничего не подозревающий цирюльник и читает по складам открытую на столе книгу "Зерцало рыцарства". Это, конечно, булгаковская "увертюра" к "Дон-Кихоту" — очень реальная и предельно конкретная картина различного отношения к рыцарским подвигам. И цирюльник, как позже Санчо Панса, чуть не погибают от меча Дон-Кихота, сражающегося с тенями. Санчо Панса, правда, свистел как и было условлено, но Дон-Кихот не слышал сигнала. Ведь в это время во двор зашла по делам девушка Альдонса — великая мастерица солить свинину. Ей выражает свои пылкие признания Дон-Кихот и по книге — заранее! — читает о своих будущих подвигах в ее честь, доведя до слез простую девушку. Увлекшись чтением, он не замечает, что Альдонса-Дульцинея убежала, и долго размышляет о том, была ли это сама Дульцинея или это только видение. Дон-Кихот и Санчо Панса обсуждают планы завоевания королевства, которое Санчо предпочитает губернаторству, как позже предпочитает и его рецепту знаменитого бальзама, исцеляющего раненых рыцарей. Послушав и приглядевшись к Дон-Кихоту, Санчо дает ему имя рыцаря Печального образа: "Я глядел на вас сейчас при свете луны, и у вас было такое скорбное лицо, какого мне не приходилось видеть. Может быть вы утомились в боях или ... у вас не хватает нескольких зубов спереди справа"...

"Несущественно", — отвечает Дон-Кихот и замечает: "Под твоей довольно туповатой наружностью скрывается колкий человек!"[11]. Это, конечно, булгаковские штрихи к характеру Дон-Кихота, взятые из разных мест романа Сервантеса. Писатель не боится наделить героя некоторой долей самолюбия и обидчивости.

Булгаков уложил в короткие сроки и подвиги и весь земной путь своего героя, когда задирали и били его "лихие рабята"-погонщики мулов "смертным боем"[12]. В центральных картинах пьесы Булгаков изображает мистификацию Дон-Кихота домашними-то, переодевающимися в свиту принцессы Микомикон, то спешно появляющимися в своем обычном виде, так что Дон-Кихот сознается, что у него "отчего-то рябит в глазах" и просит всех сесть[13]. Булгаков неистощим на выдумки, но в передаче главного он доверяется Сервантесу и его Дон-Кихот слово в слово выговаривает духовнику герцога по тексту Сервантеса. Сервантес разбил эту сцену на две главы (II часть, главы XXXI и XXXII), выделив речь Дон-Кихота в особую главу. Но высокая, тонко аргументированная и изысканная речь рыцаря не удовлетворила Булгакова. Он сократил ее и сделал интересное добавление. Из текста Сервантеса в монологе Дон-Кихота "Люди выбирают разные пути. Один, спотыкаясь, карабкается по дороге тщеславия, другой ползет по тропе унизительной лести, иные пробираются по дороге лицемерия и обмана. Иду ли я по одной из этих дорог? Нет! Я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь! Я заступался за слабых, обиженных сильными. Если я видел где-нибудь зло, я шел на смертельную схватку, чтобы побить чудовищ злобы и преступлений! Вы их не видите нигде? У вас плохое зрение, святой отец"![14]

Последние два предложения прямое обращение к духовнику добавлены Булгаковым, ибо истина, конечно, относится ко всем, но при этом она должна быть конкретной, как бы в "человеческий рост" как и в его великом романе в ответе на вопрос "Что есть истина?". Булгаков сочинил и новую любовь для своей пьесы — любовь Самсона Карраско и племянницы рыцаря Печального образа Антонии. Это для нее победил бакалавр Дон-Кихота и раскаялся в содеянном.

Последняя 9-я картина пьесы — целиком булгаковская, и начинается с авторской ремарки: "...На холме, на дороге, за калиткой (двора Дон-Кихота — К.Э.) появляется сгорбленный и опирающийся на палку Дон-Кихот, с перевязанной рукой и Санчо-Панса, ведущий Росинанта и осла. На Росинанте нагружены доспехи так, что кажется,

что верхом на лошади едет пустой внутри рыцарь, со сломанным копьем"[15].

Дон-Кихот смотрит на солнце у родного дома и говорит свой последний монолог: "Вот он, небесный глаз, вечный факел вселенной, создатель музыки и врач людей. Но день клонится к ночи, и неудержимая сила тянет его вниз... настанет мрак — но этот мрак недолог, Санчо!... И вот я думал, Санчо, о том, что, когда та колесница, на которой ехал я, начнет уходить под землю, она уже больше не подымется... Тоска охватила меня... Мне страшно оттого, что я встречаю мой закат совсем пустой, и эту пустоту заполнить нечем... На свете много зла, Санчо, но хуже плена нету зла!"[16]. Конец булгаковского "Дон-Кихота" — высокая трагедия и перекликается с концом романа "Мастер и Маргарита": "Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля!"[17], тонко прокомментированным в монографии Л. Яновской[18].

В прощальном монологе Дон-Кихота Булгаков, использовал отчасти авторский текст Сервантеса, дал нам возможность ощутить богатство стиля и один из основных мотивов романа Сервантеса.

О книге М. Радноти, о его вольном пересказе романа Сервантеса для детей, мы почти ничего не знаем. Его обходят исследователи, и даже в библиографическом справочнике и библиотечных каталогах год ее издания — 1943 — стоит под вопросом. По всей вероятности, это именно 1943 год, когда после долгих месяцев, проведенных в штрафных ротах, по ходатайству известных деятелей культуры поэта в 1943 году оставили дома. И он выпустил сборник переволов Лафонтена, эссе о нем, вмусте с другими — большой том переводной лирики "По следам Орфея", в котором перу Радноти принадлежат переволы стихов Анакреона, Аполлинера, Асклепиада, Бержерака, Блейка, Гете, Гельдерлина, Гюго, Кокто, Малларме, Рембо, Рильке, Элюара и многих других поэтов. Переводы составляют органическую часть его поэзии, дополняют ее[19]. Ведь именно участие в переводах эклог Вергилия — по словам друга поэта и выдающегося исследователя античной литературы И. Треньченьи-Вальдапфеля "усилило звучание собственных мотивов" в лирике Радноти, дав ей новый импульс, "подняв на более высокую ступень осознанности... определив ее направление к классическим формам"[20]. О самых страшных событиях разжигаемой фашистами войны, об убийстве Гарсия Лорки и гибели Аттилы Йожефа, об аншлюсе, о предательской бомбардировке Югославии с попустительства но-

вого фашистского правительства Венгрии в 1941 году, о жизни узника (своей жизни) в грязи и ужасе концентрационного лагеря он написал восемь эклог и вступление к циклу. Вслепую, ночью, на ощупь лепил он чеканные строки – одну под другой и создал необычную форму философской лирики, которая не была "актуализацией"[21] в дурном смысле вергилиевских эклог, не была их стилизацией. Радноти в статье 1943 г. "О переводах" говорил, что "в тяжелый год утешали, мучили и защищали меня, часто даже от меня самого – эти латинские, французские, английские стихи", которые он "пытался настроить на венгерский лад"[22].

Мы видим, что классическое наследие органически входило в духовный мир современного искусства, вырастая в проблему мастерства. При кажущейся понятности и очевидности этого эстетического феномена, мне кажется, что он еще не до конца исследован. Это не была стилизация, элементы которой можно видеть в искусстве Сецессиона или в работах художников "Мира искусств" в начале века. В творчестве Булгакова, Радноти, Шварца проявляется иная ступень проникновения в историческую связь времен, в диалектику общечеловеческого и конкретно-исторического. Всегда присущая искусству условность, особенно подчеркиваемая в искусстве авангарда 10-20-х годов, как бы ослабевает и форма кажется растворившейся, исчезнувшей в излучении содержания, мастерство, совершенство формы находит новое выражение.

В венгерской литературе возникает формула poeta doctus, прилагавшаяся к Михаю Бабичу – ментору венгерских поэтов тех лет. Это понятие противостоит "ребенку и дикарю", которые "были новым поэтическим лицом, вдруг смешавшим твердые "нормы" метра и "словаря" в поэзии авангарда 10-20-х гг., как об этом писал в связи с поэзией В.Хлебникова Ю. Тынянов[23]. Радноти шел к этому давно. В "Записках о форме и мировоззрении" еще в 1934 году он писал: "Мировоззрение выражается в сущности всегда в форме, поскольку через нее оно превращается в действительность... И поскольку материал поэзии язык, революционная поэзия также тождественная революционному формированию языка... И не виновен ли тот, кто не склонен к максимальному усилию?... Пусть он отложит работу, поскольку несовершенное здесь семижды преступно... форма однозначна и исключает иные формы и неоформленное; поскольку форма – это принцип оценки, различения и упорядочения... Истинный воспитатель – форма..."[24].

Если мы попытаемся найти для раднотиевского "Дон-Кихота" места в контексте творчества поэта в наяале 40-х годов, то мы должны будем обратиться к его стихам.

Контекст лирики помогает нам понять работу поэта над пересказом романа Сервантеса. С середины 30-х годов мотив неизбежной насильственной смерти врывается в его стихи, и не романтической красивой, как в былые времена, смерти поэта (стихотворение "О, старые тюрьмы..."). И только в 40-е годы все отчетливее начинает звучат мотив свободы, без которой не может жить ни один человек, ни младенец, "в — ком зреет разум" (стихотворение "Не знаю, для другого..."), ни сам поэт с его хрелым и задумчивым немногословным смирением, рвущимся к далекому свету свободного будущего"[25].

Не случайно, что Радноти захотел рассказать о Дон-Кихоте детям и именно в самые мрачные годы. Он не нарушил и воли автора "Дон-Кихота", сказавшего в начале II части (гл. III), что его роман берут в руки и дети. Весь роман Сервантеса Радноти дает в живом, свободном пересказе, передающем живущие в нем с детства впечатления о рыцаре Печального образа. Он у Радноти, быть может, еще больший неудачник, неловкий и неумелый человек. Радноти сохранил оба его выезда из дома, неудачный первый подвиг — помощь подпаску. Не только в клетке возвращается он домой, однажды всего избитого его подбирает и на своем ослике привозит в деревню сжалившийся сосед.

Но он явный поэт у Радноти и начинает свою деятельность с номинации, утрированно долгого подыскивания имени Дульцинее и Росинанту.

И в сцене добровольного уединения и любовных безумств Радноти — лирик весело, от души смеется над странными формами выражения любовного чувства, обязательных и не столь уж легких и для каждого поэта. Он опустил весь "ученый аппарат" эпического повествования Сервантеса в этой сцене. Его герой выбрал пример Амадиса, "который не совершал вредоносных сумасбродств, а лишь плакал и охал целый день и тем самым стяжал себе такую великую славу, которой и я удовольствуюсь"[26]. Дон-Кихота у Радноти запутали, околдовали. Он не уверен в том, что он видит и в доме герцога не отвечает на брань священника. Сам себя назвал он рыцарем Печального образа после неудачного столкновения со "сбродом", с освобожденными им каторжанами. Он угасает, и эпитафию пишет ему не плутова-

тый бакалавр, а сам Радноти посвящает его памяти прекрасный сонет:

"Он взбаламошным был, как и все мы,
Кто стремится к большему и
лучшему здесь в этом мире,
Не довольствуясь до самой смерти малым"[27].

Но на Санчо поэт обратил особое вниманье. Санчо Панса быстро смекнул, что Дон-Кихота легко обмануть и делает это не один раз. Потому-то недобрая шутка придворного, нарядившегося волшебником Мерлином и повелевшего Санчо высечь самого себя, приобретает особое звучание. Иначе ни с Дульцинеи, ни с заколдованного злыми чарами мира не спадут уродливые личины. И Санчо умнеет, он мудр, как судья, пытается помочь Дон-Кихоту справиться со страхами и суеверием, овладевшими им в конце романа. Это он обращается с горячими словами к родине, куда вернулся обогащенный опытом и цитирует слова Дон-Кихота о самой большой победе — победе над самим собой.

Радноти прекрасно справился с задачей, он знает психологию детей. В описании невероятных приключений он прибегает к сказочным формулам (гл.XV), заставляет бискайца говорить с немецким акцентом на ломанном венгерском языке (гл. IX) и т.д. С большим чувством юмора и душевным весельем работал он над книгой Сервантеса, уместив его в 31 его коротенькую динамичную главу.

Интересны, конечно, не просто разночтения и различная интерпретация романа Сервантеса, в каждом случае характерная для художника. Эти разночтения интересны еще и потому, что дают нам возможность судить о природе юмора. В первую очередь о возможности многоранного показа человеческого характера, что в искусстве романа является "существеннейшим элементом эпического"[28]. Так отмечает это для себя в эссе "Путешествие по морю с Дон-Кихотом" в 1934 году Томас Манн. Наделяя образ своего героя "человечностью (Сервентес — К.Э.), возносит он его из сферы чисто комического в сферу задушевно-юмористичного... Юмористичной в самом глубоком смысле является подлинно человеческая многогранность, жизненно-правдивая двузначность обоих главных персонажей ..."[29]. Размышления Т. Манна интересны и тем, что мы видим, что герой Сервантеса разбудил в нем замысел — создать фигуру немецкого Дон-Кихота, который в течение последующих 10 лет воплотился (в те же 40-е годы!) в ироническую и трагическую фигуру доктора Фаустуса.

Примечания

1. Э. К а м а н . Д. Лукач о советской литературе. Studia Russica, II. t. Budapest, 1980, 334-41.
E. K á m á n : Tolsztoj inasaként.Németh László a szovjet irodalomról. Napjaink, 1983/11, XXII, 18-9.

2. И. С. Т у р г е н е в , Полное собрание сочинений. и. 5, Москва, 1980, 330.

3. Там же, 336-7.

4. Там же, 342, 345.

5. М. А. Л и ф ш и ц . Очерк общественной деятельности и эстетических взглядов Г. В. Плеханова. См. Г. В. П л е х а н о в. Эстетика и социология искусства. т. I, Москва, 1978, 17-8.

6. А. В. Л у н а ч а р с к и й . Религия и социализм., М. Горький: "Исповедь" и "Городок Окуров".

7. Е. И. З а м я т и н . Уездное.

8. А. Б е л ы й . Петербург.

9. Фильм М. Р о м м а : "Обыкновенный фашизм".

10. М. Б у л г а к о в , Драмы и комедии. Москва, 1965, 448.

11. Там же, 487, 489.

12. Там же, 500.

13. Там же, 535.

14. Там же, 549.

15. Там же, 569.

16. Там же, 570-1.

17. М. Б у л г а к о в . Белая гвардия., Театральный роман., Мастер и Маргарита. Москва, 1973, 794.

18. Л. Я н о в с к а я . Творческий путь Михаила Булгакова. Москва, 1983, 317.

19. I. S ő t é r in: Radnóti Miklós: Eclogák. Magyar Helikon, 1961, 69.

20. Там же T. T r e n c s é n y i - W a l d a p f e l : Radnóti Miklós eclogái, 72.

21. Там же, 75.

22. Radnóti Miklós müvei, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1978, 709.

23. Ю. Тынянов. Вступительная статья. См. В. Хлебников, Собр. соч., т. I, М. 1928. 23.

24. Radnóti Miklós művei, Budapest, 1978, 665-6.

25. Там же, 204.

26. Cervantes: Don-Quijote. Radnóti Miklós átdolgozása, Budapest, 1959, 71.

27. Там же, 194.

28. Томас Манн, Собрание соч. в 10 т., Москва, 1961, т. 10, 182.

29. Там же, 186, 183.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 357–366. 1986 Debrecen

Григорий Данилевский и Иван Тургенев (Из истории литературных отношений)

Л. МИКРУТ

Григорий Петрович Данилевский (1829-1890) принадлежал в девятнадцатом веке к очень плодотворным и популярным русским беллетристам, его произведения были переведены почти на все европейские языки. При жизни и сразу после смерти писателя его большое литературное наследие вызывало острую полемику, споры, однако, с течением времени о нем забыли. У современного читателя фамилия Данилевского ассоциируется прежде всего с интересными историческими романами: "Мирович", "Сожженная Москва", "Княжна Тараканова", но писатель был также автором произведений, посвященных бытовой тематике ("Беглые в Новороссии", "Воля", "Новые места"). В этом отношении, при жизни литератора, его имя неоднократно сопоставляли с именем Ивана Сергеевича Тургенева. Советские литературоведы до сих пор не занимались проблематикой взаимоотношений писателей, а и в критике второй половины XIX столетия нет отдельной работы, посвященной этому вопросу. Имена обоих авторов сопоставлялись крайне редко, будучи в таком контексте только фоном более широкой проблематики. Исследования и критические заметки, в которых интересующий нас вопрос ставится на втором плане, поражают односторонностью и тенденциозностью. Эти труды не могут удовлетворить сегодняшнего исследователя и поэтому он должен сосредоточить свое внимание на влиянии прозы одного из корифеев русского реализма на прозу Данилевского, заняться формами и результатами этого влияния. Необходимо также показать схему взаимоотношений этих писателей.

Воссоздать историю знакомства Тургенева и Данилевского – не легкая задача и из-за скудных известий о их отношениях друг с другом, и по поводу отсутствия конкретных источников. Ни автор "Дворянского гнезда" не посвятил в своих работах внимания младшему коллеге по перу, ни Данилевский не считал необходимым упоминать в отдельных воспоминаниях имя Тургенева. Заметки о нем появляются у

Данилевского только время от времени в контексте очерков о Николае Гоголе и Льве Тольстом. Итак, оба писателя не оставили большего числа документов, на содержание которых можно бы ссылаться, анализируя другие интересные события из их жизни. Эти обстоятельства повлияли на то, что мы занялись не только непосредственными доказательствами, значит, не только печатными материалами, но и взяли во внимание неизданные информации, такие как устный опрос жителей родной деревни Данилевского. Важное место занимает также переписка, и, хотя, не между Данилевским и Тургеневым, а письма, которыми они обменивались с другими лицами, относящиеся к интересующей нас теме. По этому поводу настоящая работа получила проблемно-хронологическое композиционное построение, которое является наиболее подходящим для такого рода рассуждений.

Ни в каких источниках нет более четких заметок, благодаря которым мы могли бы установить точные даты встреч писателей. Однако не подвергается сомнению, что первая из них состоялась 5 ноября 1851 года в московской квартире Николая Гоголя. Вечер, на который были приглашены оба прозаика, а также другие литераторы (Н.В. Берг, С.П. Шевырев) и актеры (М.С. Щепкин, Р. М. Садовский) был посвящен авторскому чтению "Ревизора". Остался он, как заметил Данилевский, в памяти его и всех присутствующих до конца жизни, произвел незабываемые впечатления.[1] Похожее мнение высказал и Тургенев, но появление автора "Сожженной Москвы" было для него резким диссонансом, который нарушал гармоническую атмосферу чтения. Вот как создатель "Записок охотника" воспринял и описал момент прихода Данилевского:

"Гоголь еще не успел прочесть половину первого акта, как вдруг дверь шумно растворилась и, торопливо улыбаясь и кивая головою, промчался через всю комнату один еще очень молодой, но уже необыкновенно назойливый литератор — и, не сказав никому ни слова, поспешил занять место в углу. Гоголь остановился; с размаху ударил рукой по звонку — и с сердцем заметил вошедшему камердинеру: "Ведь я велел тебе никого не впускать!" Молодой литератор слегка пошевелился на стуле а впрочем не смутился нисколько"[2].

Надо заметить, что маленькое опоздание Данилевского было вполне обосновано. Накануне писатель, который уже раньше был лично знаком с Гоголем, получил от известного слависта, секретаря Московского Общества истории и древностей — Осипа Бодянского — короткое послание, в котором шла речь о том, что его друзья Аксаковы просят

уезжающего на Украину Данилевского передать одно письмо проживающему там их знакомому[3]. Когда писатель появился у Аксаковых, ему сказали, что должен пойти к Гоголю. Поэтому он не знал, ни зачем этот популярный автор пригласил его, ни в какое время следует туда пойти. Итак, совсем нетрудно представить себе удивление молодого писателя и его большой энтузиазм, когда узнал, что это не Аксаковы его просят, а сам великий мастер. В контексте приведенного нами происшествия, о котором Тургенев даже не подозревал, его критическое высказывание о Данилевском звучит слишком резко. Гоголь не смотрел враждебно на младшего коллегу по перу, напротив, интересовался его творчеством, давал ему ценные советы и оттого союз писателей носил черты искреннего взаимопонимания, опираясь на похожие эстетические взгляды[4]. Много лет спустя в опубликованных воспоминаниях о Гоголе Данилевский критически отнесся к замечаниям Тургенева по поводу того вечера, упрекая их автора в отходе от истины, преимущественно в описании того, как выглядел и вел себя "монах – артист". Данилевский полагал, что Тургенев смотрел тогда глазами враждебной Гоголю литературной критики и к тому же дату самого вечера ошибочно перенес на 22 октября[5].

Итак, с первого момента знакомства отношение Тургенева к молодому писателю не было дружеским, доброжелательным. Еще более обострил его инцидент, связанный со статьей создателя образа Базарова, посвященной памяти Гоголя, после смерти которого в феврале 1852 года петербургская цензура не допустила к печати слишком ласкавых, по ее мнению, слов Тургенева о творчестве великого русского писателя. Тогдашний председатель петербургского цензурного комитета – Михаил Мусин-Пушкин объявил, что нельзя писать о Гоголе таких же фраз, как о Державине или Карамзине и изображать его смерть как небывалую потерю для русской литературы[6]. Тогда же в начале марта 1852 года, Андрей Краевский, издатель "Санкт-Петербургских ведомостей", обратился к Данилевскому с просьбой заступиться за статью Тургенева у его непосредственного начальника Авраама Норова, известного слависта и библиофила, друга тогдашнего министра просвещения. Молодой прозаик полностью разделял взгляды Краевского; такого же мнения был и Норов, который при первом случае рассказал обо всем Платону Ширинскому-Шихматову, министру просвещения, который одновременно выполнял обязанности главного цензора. Однако решение Мусина-Пушкина осталось неизменным и Краев-

ский вместе с редактором своей газеты А.Н.Очкиным должен был подчиниться такому ходу дела[7]. Хотя ходатайство Данилевского у высших властей не принесло ожидаемого результата, оно свидетельствует и о общеизвестном его уважении к Гоголю, и о том, что начинающий писатель с почтением относился к имени Тургенева.

Как заметил выдающийся исследователь наследия Тургенева – Юлиан Оксман[8] в работе, посвященной творчеству и литературным отношениям автора, писатель знал о попытках Данилевского, но думал, что вместо его статьи, задержанной цензурой, тот хотел поместить свою с такой же проблематикой. Профессор Оксман подтвердил это мнение и, доказывая это, процитировал письмо Данилевского Мусину-Пушкину, в котором адресант пишет о своем очерке, посвящонном памяти его украинского идола[9]. Эта статья была заранее проверена самим Ширинским-Шихматовым и поэтому не было никаких препятствий для того, чтобы она могла быть напечатана. Но это не осуществилось и можно только подразумевать, что сам ее автор отошел от подобного замысла, так как не хотел ни возвести на себя подозрение Тургенева, ни довести до возникновения конфликта между ними. В монографии Оксмана есть еще одна неточность. Автор пишет, что цензура задержала тургеневскую статью 29 февраля и в тот же день Данилевский обратился в письменной форме к Мусину-Пушкину. В рукописи письма молодого прозаика стоит однако дата 26 февраля и поэтому очень интересным является вопрос, откуда Данилевский мог знать о более позднем решении цензуры если даже хотел напечатать свои воспоминания о Гоголе вместо статьи Тургенева? Попутно необходимо упомянуть, что первые слова Данилевского, посвященные памяти великого русского писателя, появились в печати только в конце 1852 года, после путешествия, совершенного Данилевским в мае этого года на родину Гоголя, в его излюбленный хутор[10].

Статья Тургенева, однако, появилась 13 марта в газете "Московские ведомости". Власть была обижена, так как публикация, задержанная цензурой в одном округе, не должна была появиться в другом. Признали, что автор целесообразно обошел этот закон, и формально за некролог Гоголя, а по сути дела за "Записки охотника" он был в апреле арестован и сослан в свое имение – Спасское[11].

В 1853 году Данилевский опубликовал цикл рассказов "Слобожане", посвященных украинской тематике. Тогда же Тургенев, которому уже разрешили возвратиться в Петербург, написал на тему интересующего нас произведения очень лаконичную, сжатую рецензию:

"Гладкая, белая, превосходно сатинированная бумага, на которой напечатаны "Слобожане" господина Данилевского, как нельзя лучше соответствует той претензии, которой переполнены все его рассказы, взятые вместе и порознь"[12].

По правде говоря, эта рецензия была опубликована в печати анонимно, но авторство Тургенева доказал известный русский историк литературы – Александр Пыпин[13]. Произведения Данилевского тогда еще не представляли собой большой художественной ценности. Писатель делал первые шаги на литературном поприще. Резкие слова автора "Рудина", хотя в некоторой степени обоснованные, надо рассматривать в контексте ошибочной интерпретации фактов, связанных с недавними происшествиями вокруг статьи о Гоголе.

С момента опубликования Тургеневым заметки о произведении Данилевского по 1866 год не имеем в своем расположении никаких материалов, которые могли бы свидетельствовать об отношениях авторов. Появление романа "Отцы и дети" совпало с решением писателя остаться за границей. Он поселился в Баден-Бадене, где продолжал литературное творчество, завязал многочисленные дружеские отношения с представителями немецкой культуры и литературы. В этот период Данилевский сделал попытку возобновить литературные и личные отношения со своим бывшим рецензентом. Будучи в Париже, он встретился в июле 1866 года с Иваном Гончаровым, а несколько дней спустя автор "Обломова" сообщал Тургеневу, что их знакомый собирается в Баден-Баден его навестить. Письмо Гончарова характеризуется враждебным отношением к Данилевскому. Оно свидетельствует о намерении адресата отвести побывавшего в столице Франции русского беллетриста от осуществления принятой им идеи. Мотивируя причины такого решения, он писал Тургеневу:

"(...) я видел, что у него (Данилевского – Л.М.) есть какие-то цели видеть собственно вас, т.е. цели конечно нет и быть не может, а просто поговорит с вами, потом все это у себя дома переврет, будет хвастаться, пожалуй скажет, что вы пригласили его в Баден-Баден, давали ему какие-нибудь советы или одобряли его какой-то новый труд, которым он занимается и т.д.; словом, он едет захватить материал для эффектного вранья"[14].

Эта встреча в Германии, однако, не состоялась. Возможно, что во время ее возник бы союз обоих литераторов, так как Данилевский все стремился к примирению с почтенным писателем. Тургенев, напро-

тив, не хотел взаимных контактов и все пренебрежительнее и язвительнее относился к молодому литератору. В письме от 22 февраля 1868 года к своему другу Юрию Полянскому, от поместил следующую фразу, касающуюся нового романа интересующего нас прозаика:

"Новые места" – я, признаюсь не читал; но прочту и обещаю сказать свое откровенное мнение, хотя, вероятно, Данилевскому хочется не мнения, а комплиментов"[15].

Последние, известные нам слова Тургенева о Данилевском, находятся в его письме от 5 января 1879 года к историку и журналисту, автору писем о русской литературе XIX века – Михаилу Стасюлевичу. По своему содержанию они не отличаются от предыдущих:

"У нас в Мценском уезде живет старинная поговорка: бойся Ескова, Беськова, Ерина, Белкина (в этих четырех деревнях происходили когда-то грабежи). А я вам скажу: бойся Григоровича, Данилевского, Боборыкина, Гербеля"[16].

Мы не можем со всей вероятностью утверждать, что Данилевский знал касающиеся его высказывания Тургенева, но наверно очень легко чувствовал суть подхода к себе и к своему творчеству корифея русской прозы. Несмотря на то с большим объективизмом и уважением он относился к произведениям выдающегося представителя реализма. Хотя он не посвятил им отдельных рецензий, но в своих впечатлениях о западноевропейских путешествиях отвел им несколько теплых фраз в изданном в 1873 году цикле очерков "Письма из-за границы"[17]. Последний раз Данилевский высказался о Тургеневе во время беседы в Ясной Поляне с Львом Толстым в сентябре 1885 года, значит два года после смерти беллетриста. Оба писателя высоко оценили творчество этого "независимого до конца жизни, проницательного ума", сочувствуя тому, что последние годы жизни пришлось ему провести вдали от родины[18].

Более широкую популярность Данилевский завоевал лишь в 60-е годы большими бытовыми романами, показывающими жизнь крестьян, бежавших в донские степи от гнета и жестокости своих господ. Первый роман был озаглавлен "Беглые в Новороссии", второй – "Воля". В 1867 году писатель опубликовал роман "Новые места", который вместе с предыдущими образует трилогию. Несколько лет спустя появилось последнее его произведение из бытового цикла – "Девятый вал". Критики быстро заметили сходство этих романов с тургеневской прозой. "С первого взгляда – писал демократический публицист Григорий

Благосветлов – кажется странной аналогия между Тургеневым и Данилевским, между созвездием первой величины и каким-то пятнышком, едва заметным на сереньком фоне нашей литературы. На самом деле между этими писателями, как по ширине их либеральных взглядов, так и по величине их умственных сил существует полное сходство." Критик утверждал, что оба прозаика таким же образом поняли проблему современного общественного деятеля. Литвинов – главный герой "Дыма" и Чулков – центральный персонаж "Новых мест" – это потомки гоголевского Чичикова. Литвинов выполняет функцию комментария по отношению к Чулкову, а эта фигура дополняет образ своего литературного inter egó, но в отличие от него является более последовательной[19].

Другие произведения писателей взял во внимание публицист, сотрудничавший с московской газетой "Новости" – Василий Чуйко. "По плану и тону – писал критик – "Девятый вал" напоминает собой обычный прием Тургенева и разрабатывает почти аналогическую тему с темой "Отцов и детей." Основным содержанием является борьба нарождающегося нового с отживающим старым." По мнению рецензента, отличие между романами заключается в том, что Тургенев захватил общие черты нового, определил его теоретические основы, ничего не говоря о локальных тенденциях, а Данилевский добавил к этому образу местные движения. "Отцы и дети" имеют более философский характер, а "Девятый вал" представляет собой интересные страницы общественных отношений и характеристику человека современной эпохи[20].

Николай Соловьев – критик, сотрудничавший с журналами "Отечественные записки", "Всемирный труд", "Эпоха", который во имя "эстетики" выступал против идей Писарева и Чернышевского, полагал, что Тургенев, показывая лишних людей, ставил вопросы, а автор "Мировича" успешно отвечал на них[21]. Польский писатель Юзеф Крашевский сделал вывод: "Данилевский для меня не имеет артистической законченности и прелести Тургенева, но его талант иного рода и не меньшей силы"[22].

Подводя итоги нашим рассуждениям, и опуская тему личных отношений Данилевского и Тургенева, мы должны сказать, что в литературном наследии первого видны четкие следы артистического и мировоззренческого влияния второго. Писатель, однако, не был слепым поклонником и приверженцем взглядов Тургенева, некритическим его подражателем. Преклонение перед прозой великого русского реалиста не приобрело тенденциозной формы в творчестве Данилевского, а по-

влияло лишь на качество одного из этанов его литературного образования. Автор всегда распоряжался своей артистической концепцией, выдвигал собственные проблемы. Однако, если он исследовал эту же сферу человеческой жизни, то часто учитывал и достижения великого мастера. Ему удалось найти новые аспекты проблематики, которой увлекался Тургенев. Беллетрист конструировал занимательный сюжет, наглядно представляший писанные кистью художника картины. Соперничество с корифе́ем пантеона русских писателей никогда не было целью Данилевского, а их взаимоотношения нашли источник в сходных эстетических взглядах.

Примечания

1. Г. П. Данилевский. Знакомство с Гоголем. (in:) Полное собрание сочинений в 24-х томах, С.-Петербург 1901, т. XIV. 105.

2. И. С. Тургенев. Сочинения, М.-Л. 1933, т. XI. 215.

3. О. М. Бодянский. Письмо Г.П. Данилевскому (Нр 2). (in:) Д. И. Багалей. Материалы для биографий южнорусских научно-литературных деятелей XIX века. I. Письма Г.П.Данилевскому, Киев 1903, 3.

4. Г. П. Данилевский. Знакомство.., op. cit., 92-127.

5. Ibidem, 105.

6. Ю. Г. Оксман. И.С.Тургенев — исследования и материалы. Одесса 1921, т. I, 110.

7. Г. П. Данилевский. Знакомство..., op. cit., 110-111.

8. Ю. Г. Оксман. И. С. Тургенев... op. cit., 110-112.

9. Письмо Г. П. Данилевского М.Н. Мусину-Пушкину, (in:) Дело СПб цензурного комитета за 1892 год, Нр 54 (I Петерб. отд., IV. секция Гос. Арх. Фонда).

10. Г. Р. Данилевский. Хуторок близ Диканьки, (in:) Полное собрание..., op. cit., т.XX, 147-162.

11. Historia literatury rosyjskiej pod redakcją Jakóbca M., Warszawa 1976, t. II, 173.

12. Анонимная рецензия, (in:) "Современник", 1854. кн. I. (январь), отд. IV, 32.

13. А. Н. Пыпин. Н.А.Некрасов. С.-Петербург 1905, 235.

14. И. А. Гончаров и И.С.Тургенев по неизданным материалам под редакцией Б. М. Энгельгардта. С.-Петербург 1923. 52-53.

15. Первое собрание писем И.С.Тургенева, С.-Петербург 1885, 634.

16. М.М. Стасюлевич и его современники в их переписке, С.-Петербург 1912. т. III, 159.

17. Г. П. Данилевский. Письма из-за границы. (in:) Полное собрание..., op. cit., т. XXIII, 117, 144.

18. Г. П. Данилевский. Поездка в Ясную Поляну. (in:) Полное собрание..., op. cit., т. XIV, 147-148.

19. Г. Е. Благосветлов. Новые вариации на старую тему. (in:) "Дело", 1869, Нр 6, отд. III, 1-3.

20. В. Чуйко, О раманах Данилевского, (in:) "Новости" 1882, Нр 13 (Литературная хроника).

21. Н. И. Соловьев. Деловые люди, (in:) Искусство и жизнь. Критические сочинения. М., 1869, т. 3, 257.

22. Цитирую по: П. П. Сокольскому. Поэзия труда и борьбы, (in:) "Русская мысль", 1885, Нр II, отд. 2, 153.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 367–385. 1986 Debrecen

О проблеме „лишнего человека" у И. С. Тургенева

Т. БАРОТИ

Исследователь творчества И. С. Тургенева неизбежно сталкивается с проблемой 'лишнего человека'. Согласно этому изображение и функция "лишнего человека" широко освещается в специальной литературе о И. С. Тургеневе. В предлагаемой статье я попытаюсь лишь обратить внимание на некоторые аспекты проблемы соотношения "лишнего человека" и связанного с ним элегического лиризма в произведениях И. С. Тургенева – с "мировой скорбью" так называемой "элегии общего разочарования" начала XIX века, а также с лирическим чувством и основным идейно-эмоциональным содержанием последующих за жанром "элегии общего разочарования" произведений русских романтиков: Жуковского, Батюшкова, Пушкина, Лермонтова и Баратынского.

Связь "лишнего человека" с "мировой скорбью" эпохи сентиментализма и романтизма обсуждается не только специальной литературой наших дней [1], но широко обсуждалась уже современной Тургеневу критикой. Из этих современных Тургеневу критических работ, в которых рассматривается и интересующая нас в данном докладе связь "лишнего человека" с "мировой скорбью" я хотел бы указать лишь на отрывок, извлеченный из "Заметок о журналах" Н.Г. Чернышевского, напечатанных во втором номере "Современника" в 1857 году и опубликованных в издании избранных статей критика под заглавием "О Тургеневе" [2]. В указанной статье Чернышевский ведет дискуссию с автором статьи "Повести и рассказы И.С. Тургенева", С. Дудышкиным, напечатанной в журнале "Отечественные записки" в 1857 году. В статье Чернышевского высказываются две разные точки зрения на два аспекта интересующего меня вопроса: с одной стороны по поводу соотношения идеала и действительности в исследуемых литературных произведениях, а с другой стороны – по вопросу об историко-литературном отношении главных героев повестей Тургенева к предыдущей ли-

тературной традиции, т.е. к главным героям Баратынского, Лермонтова и т.п.

Что касается первого вопроса, Чернышевский в своей статье оспаривает мнение Дудышкина, согласно которому "идеал непременно должен представляться у писателя... гармонирующим с окружающею его жизнью"[3]. Не согласен Чернышевский с мнением критика "Отечественных записок" и в другом вопросе. Чернышевский пишет: ... "Г. Дудышкин решает, что главные лица многих повестей г. Тургенева сходны с героями Баратынского и Лермонтова, что повести г. Тургенева принадлежат той же литературной школе, как "Герой нашего времени". На каком же это основании? На том, что все их главные лица "лишние люди", не находящие себе счастия и благотворного труда в жизни... Г. Дудышкин предполагает, во-первых, что все главные лица мужеского пола во всех повестях г. Тургенева... изображаются... как идеалы; во-вторых, что все эти лица списаны с одного и того же типа..."[4]

Из статьи Чернышевского далее становится ясным, что различное понимание двумя критиками-современниками спорных литературных явлений вытекает из их различного подхода: Дудышкин интересуется проблемой литературной типологизации, Чернышевского занимают общественно-исторические аспекты изучения литературных произведений. Чернышевский, продолжая критическую традицию Белинского — который в одно время тоже был сотрудником журнала "Отечественные записки" — рассматривает проблемы литературной преемственности и развития под отличающимся от типологизации Дудышкина углом зрения. По поводу Онегина, Печорина, Бельтова и Рудина Чернышевский пишет: ... Сходства между этими четырьмя людьми четырех разных эпох общественного развития вовсе нет", и параллель между Онегиным и Печориным, а также между Печориным и Бельтовым, — как отмечает Чернышевский в старых "Отечественных записках" и в первых изданиях "Современника" — "проводилась вовсе не затем, чтобы показать их одинаковость, ... а затем, чтобы показать различие между характером эпох, которым принадлежат они" [5].

В современной специальной литературе — не в последнюю очередь благодаря критическим работам самого Чернышевского, критиков — революционных демократов и их последователей — историко-общественные аспекты изображения "лишнего человека" являются хорошо разработанными. Поэтому выражая свои мысли по поводу возникших в вышеуказан-

ной дискуссии двух критиков спорных вопросов – как отношение тургеневского "лишнего человека" к предыдущей русской литературной традиции, а также по поводу вопроса об изображении отношения идеала и действительности – я хотел бы предложить свое представление об исторической типологизации проблемы "лишнего человека", и тем самым представить свое понимание функции и способов выражения характерного тургеневского элегического лиризма.

Пожалуй лучшее определение как жанровых особенностей, так и идейных, историко-литературных характеристик "элегии общего разочарования" дается в статье исследовательницы ранних элегий Баратынского И.Л. Альми[6]. Исследовательница пишет о возникновении "элегии общего разочарования" следующее: "В начале XIX в. в литературу хлынула волна меланхолии, настроений разочарования, мыслей о непрочности человеческого бытия, которые были обусловлены, в конечном итоге, крахом Просветительства, потрясениями французской буржуазной революции. Эта волна не только подняла элегию, но и дала ей особое содержание[7]. Мотив разочарования, грусти по поводу безвозвратно ушедшей молодости или непрочности жизни, как пишет И.Л. Альми, "в 90-ые годы XVIII. был принципиально новым явлением в русской лирике, отражающим в самой условной форме то противопоставление личности и мира в целом, которое так характерно для мироощущения романтизма и предромантизма "[8]. Это значит, что "в элегии была сделана попытка объяснить страдания героя не случайными единичными фактами разлуки или ревности, ... а какими-то неизбежными, общими законами мироздания; простенький мотив тоски об уходящей юности явился наивным выражением ощущения непрочности жизни человеческой, неустроенности мира "[9].

Первые, канонические образцы "элегии общего разочарования" были созданы Карамзиным; элегиями такого типа можно назвать несколько стихотворений Жуковского, Батюшкова, Гнедича, молодого Пушкина. Как пишет И.Л. Альми: "их объединяют общий тон, общие сетования по поводу уходящей юности, мертвеющих чувств, мертвеющей души "[10].

Выдающиеся поэты русского романтизма, Жуковский, Батюшков, Пушкин, Лермонтов, Баратынский видоизменяют элегию общего разочарования: каждый из них по своему, согласно своему индивидуальному поэтическому мировоззрению "изображает" и преодолевает мотив "общего разочарования"; преодолевая ощущение неустроенности мира, ли-

рический герой освобождается от характерных для элегии "общего разочарования" мертвеющих чувств, мертвеющей души и приобретает индивидуальные, характеризующие каждую индивидуальную поэтику способы изображения и выражения живого душевного содержания.

В элегии Карамзина "Осень" 1789 года, а также в переводной элегии Жуковского "Цветок" 1811 года — обе элегии являются типичными образцами "элегии общего разочарования" — ощущение непрочности жизни человеческой и неустроенности мира выражается как основное, итоговое переживание лирического сознания, как осознание трагической разобщенности идеала и действительности. Стихотворение Жуковского кончается строфами:

...Отьемлет каждый день у нас
Или мечту, иль наслажденье,
И каждый разрушает час
Драгое сердцу заблужденье.

Смотри... очарованья нет;
Звезда надежды угасает...
Увы! кто скажет: жизнь
иль цвет
Быстрее в мире исчезает?

В стихотворении Жуковского монологическое лирическое сознание проводит параллель между природным явлением: увядшим цветком и человеческой жизнчю. Трагическое переживание личности мотивируется осознанием неустроенности мира.

В элегии Карамзина, состоящей из восьми строф и развивающейся диалогически, неполная правда Странника, т.е. причина его печали и разочарованности подчиняется всеохватывающей правде организующего стихотворение лирического сознания, основное содержание которого — опять переживание непрочности жизни и неустроенности мира:

"Странник печальный, утешься!
Вянет природа
Только на малое время;
Все оживится,

Все обновится весною;
С гордой улыбкой
Снова природа восстанет
В брачной одежде.

Смертный, ах! вянет навеки
Старец весною
Чувствует хладную зиму
Ветхия жизни."

Для индивидуальной лирики зрелого Жуковского однако характерно преодоление чувства "общего разочарования": внутренним постижением идеала лирический субъект элегии Жуковского преодолевает трагическую разобщенность идеала и действительности. Тем самым преодолевается и ощущение неустроенности мира, а на месте мертвеющих чувств

и мертвеющей души элегии "общего рахочарования" у Жуковского изображается возрождающаяся и трепещущая в близости идеала, вернее внутренне постигающая идеал, душа. Главным, быть может, единственным содержанием лирики Жуковского является таинственная, неисчерпаемая, без остатка невыразимая жизнь души. Унылый, элегический тон изображению душевных переживаний лирического субъекта у Жуковского придает то обстоятельство, что в большинстве случаев изображается новое, актуальное, и в некоторой степени неожиданное, но радостное переживание уже знакомого, но отошедшего в прошлое чувства. Элегия Жуковского, *"Песня"* (1818 г.) начинается так:

"Минувших дней очарованье,
Зачем опять воскресло ты?
Кто разбудил воспоминанье
И замолчавшие мечты?
Шепнул душе привет бывалой;
Душе блеснул знакомый взор;
И зримо ей минуту стало
Незримое с давнишних пор."

Воспроизведение прошлого душевного переживания в настоящем, т.е. мотив воспоминания является одним из важнейших элементов художественного мира Жуковского. Далее мы увидим, что аналогичные мотивы воспроизведения переживаний прошлого и связанные с ними художественные методы изменения временной структуры рассказа и "точки зрения" рассказчика являются основными средствами аффективной ориентации и создания лиро-элегического эффекта в произведениях Тургенева. Художественную функцию мотива воспоминания у Жуковского мы постараемся рассмотреть на основании строк из его стихотворения *"Мотылек и цветы"* 1824 года:

"О милое воспоминание
О том, чего уж в мире нет!
О дума сердца — упование
На лучший, неизменный свет!
Блажен, кто вас среди губящего
Волненья жизни сохранил
И с вами низость настоящего
И пренебрег и позабыл".

Хотя в приведенных строках — как и в других стихотворениях Жуковского — воспроизводится характерная для элегии общего разочарования разобщенность, противопоставление идеала и действитель-

ности ("лучший, неизменный свет – низость настоящего"), у Жуковского нельзя говорить о все охватывающем ощущении неустроенности мира "элегии общего разочарования". Душевное воспроизведение ушедшего в прошлое радостного, все озаряющего и обогревающего сердце переживания внутреннего постижения идеала радостным отблеском озаряет и настоящее, и тем самым уничтожает исключительность господства мертвящего душу общего разочарования.

Пушкин, все творчество которого характеризуется многократно отмеченным в специальной литературе оптимизмом и стремлением к гармонии, видоизменяет элегию "общего разочарования" согласно своему классически-уравновешенному художественному мировосприятию. В отличие от матафизической противопоставленности идеала и действительности в "элегии общего разочарования" – что и является источником ощущения неустроенности мира и противопоставления личности и мира – у Пушкина мир изображенной действительности не только не является без остатка "пропастью мучений", но наоборот: многосторонняя связь личности с миром действительности является источником и залогом внутреннего (и поэтического) постижения идеала. Именно потому в последних строках элегии 1823 года *"Надеждой сладостной младенчески дыша"* – лирический субъект стихотворения отказывается от идеи ухода от жизни, и жизни в одном идеале:

...”И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой”.

Как бы продолжая приведенный мотив элегии 1823 года, унылый, элегический тон начала *"Элегии"* 1830 г. также неожиданно изменяется:

... "Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья..."

Художественный мир стихотворений Лермонтова с точки зрения изображения и оценки отношения идеала и действительности является не только отрицанием пушкинского мировосприятия, но тем самым представляет собой и некоторое отступление в сторону традиционной элегии "общего разочарования". Основным различием между последней

и лермонтовским мировосприятием является индивидуализм и демонизм лермонтовской лирики – и лермонтовского творчества вообще, – который появляется вместо обобщенно-безличного чувства разочарования сентиментальной элегии. Противопоставление идеала и действительности у Лермонтова приобретает космический характер. Центральным переживанием лермонтовской поэзии (и творчества) является *демонизм*, т.е. взвешивание явлений действительной жизни на фоне совершенства идеала. Лирический герой Лермонтова не знает компромисса: не довольствуясь ничем, что не достигает высоты и полноты идеала, руководствуясь своим максимализмом, с гордостью отвергает неполное постижение идеала, допущенное действительностью. Максималистская требовательность к жизни является источником *обиочества* лермонтовского героя, его скитальчества и страдания.

В стихотворении *"Мой демон"* 1830-31 нн. Лермонтов поэтически определяет свой "демонизм", основу своего художественного взгляда на мир:

"И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня;
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда...
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст мне счастья никогда".

Лирический субъект другого лермонтовского стихотворения (*"1831-го января"*) живет полной жизнью только уходя от ничтожной и презренной земной жизни:

... "И полный чувствами живыми,
Страшуся поглядеть назад, –
Чтоб бытия земного звуки
Не замещались в песнь мою,
Чтоб лучшей жизни на краю
Не вспомнил я людей и муки,
Чтоб я не вспомнил этот свет,
Где носит все печать проклятья,
Где полны ядом все объятья,
Где счастья без обмана нет."

Демонизм однако не является исключительным переживанием лермонтовской лирики. Вместе с мотивом гордого отрицания действительности с позиции высоты идеала уже в ранней лирике Лермонтова присутствует противоречащий как демоническому отрицанию и скепсису, так и мировой скорби "элегии общего разочарования" мотив непрекращающейся любви. 13-ая строфа стихотворения *"1831-го июня 11 дня"* начинается следующими строками:

"И отучить не мог меня обман;
Пустое сердце ныло без страстей,
И в глубине моих сердечных ран
Жила любовь, богиня юных дней..."

Присутствие любви вопреки обману и разочаровывающему опыту — вместе с мотивом демонизма — отличают лирическое содержание лермонтовских стихотворений от ранних элегий Баратынского. Лирический субъект ранней лирики Баратынского под влиянием разочаровывающего опыта с помощью рационального обобщения абсолютизирует его. Это значит, что лирический субъект ранней элегии Баратынского для избежания дальнейших потрясений, когда отказывается от "надежды", от иллюзий, собственно говоря отказывается от *идеала*, и сливается с плоскостью действительности, которую, как видели, лирические герои Жуковского, Батюшкова и Лермонтова отрицают и по своему отвергают. Слияние с плоской действительностью без идеала и иллюзий однозначно с душевной пассивностью, с мертвенностью чувств и души:

..."Надейтесь, юноши кипящие!
Летите, крылья вам даны;
Для вас и замыслы блестящие,
И сердца пламенные сны!

Но вы, судьбину испытавшие,
Тщету утех, печали власть,
Вы, знанье бытия приявшие
Себе на тягостную часть!

Гоните прочь их рой прельстительный;
Так! доживайте жизнь в тиши
И берегите хлад спасительный
Своей бездейственной души.

Своим бесчувствием блаженные,
Как трупы мертвых из гробов,
Волхва словами пробужденные,
Встают со скрежетом зубов, —

Так вы, согрев в душе желания,
Безумно вдавшись в их обман,
Проснетесь, только для страдания,
Для боли новой прежних ран."

(*Две доли*, 1823)

В творчестве Лермонтова — и не в одной его лирике — вместе с указанным выше мотивом любви то и дело мелькает другой, тоже противоположный гордому отрицанию и демонизму мотив временного

освобождения лирического субъекта от демонизма, от не дающего ему покоя и счастья максимализма, требования "совершенства", т.е. претензий на осуществление *идеала* в плоскости действительности. Лермонтовский лирический герой освобождается от своего скепсиса и отрицания путем самозабвенья, забытья им окружающего его настоящего, социального мира и воспроизведения им памятью-мечтою непосредственной полноты жизни отошедшего, и кажущегося уже сказочным детства (*"Как часто, пестрою толпою окружен..."* 1840) под впечатлением непосредственного переживания природы (*"Когда волнуется желтеющая нива..."* 1837), в забвении, и в иллюзорном мире сна'(*"Выхожу один я на дорогу..."* 1841). Во всех этих стихотворениях, как и в стихотворении *"И скучно и грустно"* (1840), мотивы веры и скепсиса представляют собой компоненты внутренне противоречивого образа демонизма Лермонтова. Противоречивое единство этих двух мотивов появляется и в поэме *"Демон"*, перед героем которого "лучших дней воспоминанья... теснится толпой... Когда он верил и любил,... Не знал ни злобы, ни сомненья..." – но о котором в конце IX. строфы первой части говорится:

...*"*То был ли признак возрожденья?
Он слов коварных искушенья
Найти в уме своем не мог...
Забыть? забвенья не дал бог:
Да он и не взял бы забвенья!..."

Внутреннее противоречивое единство лермонтовского образа во многих местах *"Героя нашего времени"* преломляется в противопоставление "природного" с одной стороны, и "общественного", "приобретенного" с другой. В начале первой главы при описании Гуд-горы читаем: '...воздух становился так редок, что было больно дышать; кровь поминутно приливала в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром: чувство детское, не спорю, но удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми; все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и, верно, будет когда-нибудь опять".Аналогичное переживание гармонии личности с природой (в переносном смысле: со всем мирозданием и с собой) встречается в самом начале главы "Княжна Мери" при описании горного пейзажа. Однако переживание непосредственной близости с природой, невинного радостного чувства и здесь сопровождается противоположными

чувствами "страсти, желания, сожаления": "Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах... солнце ярко, небо сине — чего бы, кажется больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?" ... Противоречивые чувства гармонии — дисгармонии, веры и скепсиса и здесь сопровождаются мотивами противопоставления природы и общества. Приведенные выше чувства радости, переживания близости природы исчезают с упоминанием общества: '...Однако пора. Пойду к Елисаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается все водяное общество".

Такая двойственность мироощущения лежит в основе иногда еще более сложного комплекса ощущений и поведения Печорина. Под влиянием нахлынувшего чувства любви и разочарования после получения известий об окончательном разрыве с Верой все "приобретенное", "общественное" исчезает в его поведении: "Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, нично не выразит моего беспокойства, отчаяния!" Даже после гибели коня продолжается состояние неограниченного, свободного излияния чувств: '...И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется;'. Однако в обоих случаях только что приведенного описания свободного обнаружения природного, инстинктивного чувства вследствие лермонтовского двойственного мироощущения дается две разных точки зрения изображения и две различные оценки изображаемого. Ощущению двойственности переживания не в малой степени содействует с одной стороны двойная временная структура описания, а с другой — оппозиция оценки собственного чувства и поведения с оценкой, полученной под установкой на возможную противоположную с собственной — *чужую оценку*. Именно эта возможная чужая оценка, *чужой взгляд* на собственное, глубоко затаенное чувство и является другой частью собственного сложного "я" лермонтовского героя. Этот "чужой" взгляд — который, как уже было сказано — совсем не чужой для героя романа Лермонтова, будучи одной из частей сложного "я" персонажа, является знаком того "общественного", которое в процессе повествования тоже подвергается разносторонней оценке.

Вышеприведенная вторая цитата, передающая отчаяние Печорина после гибели коня, продолжается так: ..."Вся моя твердость, все мое хладнокровие исчезли как дым; душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением

отвернулся." Здесь – в отличие от первой, вышеприведенной части цитаты – отрицательная оценка происшедшего имеет перевес. Цитата не случайно кончается явным введением "чужого взгляда": самооценка Печорина, фиксирующего данное событие и переживание в своем журнале, сближается с чужим взглядом на него, т.е. здесь он отчуждается от собственного, непосредственного переживания и смотрит на него извне, со стороны, глазами другого человека. То, что здесь происходит с Печориным, сродни с неожиданным внутренним изменением Демона: твердый, хладнокровный сильный душой и руководимый рассудком герой в приведенной цитате лишается всех своих качеств, на которые он до сих пор полагался и которыми руководствовался, но которые, однако, не принесли ему счастья. Поэтому, хотя Печорин, в данной цитате оценивает свое изменение, "смягчение" как слабость, как неполноценность, в неожиданно обнаруженных чувствах видит не одни отрицательные явления: "Мне, однако, приятно, что я могу плакать! Впрочем, может быть, этому причиной расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок ".

Элегический лиризм окончания повести Тургенева *"Ася"* во многом напоминает характерные мотивы элегии "общего разочарования": "Осужденный на одиночество бессемейного бобыля, доживаю я скучные годы, но я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его, та рука, которую мне только раз пришлось прижать к губам моим, быть может, давно уже тлеет в могиле... И я сам – что сталось со мною? Что сталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений? Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека – переживает самого человека."

Вся приведенная цитата, особенно заключительное ее предложение во многом напоминает элегию "общего разочарования", приведенные выше части из элегий Карамзина и Жуковского. В то же время художественный прием воспоминания, лиро-элегического воспроизведения утраченного в прошлом счастья ближе к лирическому воспроизведению прошлого у зрелого Жуковского. Различие элегического чувства, выраженного в окончании повести "Ася" и элегического лиризма зрелого Жуковского заключается в первую очередь в том, что Жуковский вос-

производит ушедшее в прошлое, но *когда-то существовавшее* счастье, радость, тогда как в повестях и романах Тургенева воспроизводится одна только возможность, близость счастья, не осуществившегося ни в прошлом, ни в настоящем. Это однако не значит, что элегический лиризм "Аси", или любой другой тургеневской повести был бы ближе к чувству "общего разочарования" сентиментальной элегии. И это потому, что несмотря на присутствующие в них мотивы смерти, скоротечности жизни, несостоявшегося счастья, по отношению к Тургеневу, в отличие от "элегии общего разочарования", нельзя говорить о "мировой скорби" как ощущении неустроенности мира и противопоставлении личности и мира. Не противоречит этому и характерный для Тургенева взгляд на жизнь, его противопоставление счастья и долга, потому что с отказом от счастья и добровольным, альтруистским приятием долга,из-за отсутствия индивидуалистического начала, тургеневские произведения кончаются не индивидуалистическим противостоянием природе и миру в целом, а примирением с ним, приятием законов жизни. В последнем письме повести "Фауст" герой говорит о своем убеждении: "Одно убеждение вынес я 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: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, — исполнение долга, вот о чем заботиться человеку..." И повесть заканчивается мотивом *воспоминания*, в результате которого светлый, чистый образ героини — Веры — озаряет все рассказанное тихой радостью и тем самым уравновешивает и смягчает нахлынувшую печаль: "Прощай! Прежде я прибавил бы: будь счастлив; теперь скажу тебе: старайся жить, оно не так легко, как кажется. Вспоминай обо мне, не в часы печали — в часы раздумья, и сохраняй в душе твоей образ Веры во всей его чистой непорочности... Еще раз прощай!"

В приведенной выше цитате из окончания повести "Ася" хранимая как святыня записочка и высохший цветок гераниума выполняют аналогичную функцию: благодаря этим мотивам как при воспоминании, устанавливается контакт между прошлым и настоящим и настоящая печаль смягчается, озаряется светом мелькнувшей из прошлого красоты. В итоге получается уравновешенное чувство, аналогичное тому, о котором писал Пушкин в стихотворении *"К портрету Жуковского"* (1818):

"Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость."

Уравновешенный элегический лиризм в произведениях Тургенева рождается в результате применения художественных приемов аффективной ориентации читателя, и оценки, которые тесно связаны с временной структурой произведений, с изменениями разных временных планов оценки. Временная структура в повести *"Ася"* и связанная с ней оценочная система теснейшим образом связана с психологической структурой главного героя. С одной стороны с его поведением во время предыдущих встреч и свидания с Асей, и с его позднейшим отношением к собственному прошлому и настоящему – с другой. Психологическая структура "господина Н" в обоих случаях характеризуется двойственностью, вернее противоположностью. Такая двойственность героя во время его встреч и несчастного свидания с Асей в некоторой степени напоминает двойственность характера Печорина (или лермонтовского героя вообще, о котором речь шла выше). Противопоставление "природного" и "социального", отмеченное в характере Печорина, имеет важную функцию не только в психологии и поведении господина "Н", но характеризует и других геров повести, в том числе Асю и ее брата Гагина. В временной структуре повести, различающей настоящее повествования от времени рассказанных событий, рассказанное и оцененное как прошлое (и притом как воспроизведенное, но безвозвратно ушедшее и потерянное прекрасное прошлое) воспроизводится и изображается как настоящее (условно "первое настоящее"). Поведение героя во время этого "первого настоящего" характеризуется двойственностью: "природное" (т.е. возникающее постепенно в нем таинственно-сладостное чувство любви) и "приобретенное – общественное" (т.е. соблюдение им определенных общественных правил поведения, "приличия") сталкиваются в нем и в решающую минуту его жизни (в сцене любовного свидания "первого настоящего") парализуют его. Этот несчастный момент "первого настоящего" распространяется на всю временную структуру повести: переживания мелькнувшего, но несостоявшегося счастья становится центральным чувством его жизни, центральным вопросом мироздания.

Противоречивость общественного и природного, светских правил

приличия и естественного чувства определяет тон разговора Гагина с господином Н., когда тот сообщает последнему о неожиданно вспыхнувшей к нему любви Аси. Гагин рашается на свой поступок "отбросив всякий стыд...". Он знает, что его вопрос "...верх неприличия...". И герою, как "благородному человеку" ..."показалось постыдным не отвечать откровенностью на его честную откровенность". И два "благородных" героя уже по правилам приличия обсуждают положение, переведя внутренние влечения сердца в область внешних, формальных приличий: "Я успокоил его, и мы принялись толковать хладнокровно по мере возможности о том, что нам следовало предпринять" [11]. А при описании свидания конфликт "общественного" и "природного" передается мотивами "воспоминания" и "забвения", при котором герой в начале XVI части повести забывая об условностях и приличии, передается охватывающим его внутренним влечениям сердца: "...Я забыл все, я потянул ее к себе... Но вдруг воспоминание о Гагине, как молния, меня озарило. — Что мы делаем!... — воскликнул я и судорожно отодвинулся назад..."[12].

Но как было сказано выше, уравновешенный, лишенный индивидуалистического демонизма и недовольства миром элегический лиризм в произведениях Тургенева формируется в художественном взаимодействии структуры времени и оценочного механизма, как двух факторов аффективной ориентации читателя.

Трагизм навеки потерянного счастья теснейшим образом связан с временем. В окончании XXI части мы читаем: "Одно слово... О, я безумец! Это слово... я со слезами повторял его накануне,... но я не сказал его ей, я не сказал ей, что я люблю ее... Да я и не мог произнести тогда это слово. Когда я встретился с ней в той роковой комнате, во мне еще не было ясного сознания моей любви; оно не проснулось даже тогда, когда я сидел с ее братом в бессмысленном и тягостном молчании... оно вспыхнуло с неудержимой силой лишь несколько мгновений спустя, когда испуганный возможностью несчастья, я стал искать и звать ее... но уже тогда было поздно "[13].

Уравновешенный, светлый лиризм окончания повести, окрашенный элегическими тонами смерти, скоротечности жизни получается в результате переоценки рассказанного события — (рассказанное событие как единичный факт личной жизни осмысляется как часть, как следствие общего мирового закона, имеющего смысл для каждого понимающего жизнь индивидуума.)

Между двумя временными плоскостями – настоящим рассказанных событий, связанных с Асей, и настоящим воспроизведения этих же событий, как явлений прошлого – есть третья плоскость короткого и переходного времени, также прошлого, оканчивающегося т.н. "первое настоящее" событий, связанных с Асей. В этой переходной и короткой плоскости времени в непосредственной близости разрыва с Асей формулируется отчичающаяся от лиро-элегического окончания повести оценка рассказанных событий, которая однако подчиняется обобщающей элегической резиньяции окончания. В указанном переходном отрывке времени аффективно-оценочная функция временной структуры становится весьма убедительной: "Впрочем, я должен сознаться, что я не слишком долго грустил по ней; ... я был тогда молод – и будущее, это короткое, быстрое будущее, казалось мне беспредельным... Я знавал других женщин, – но чувство, возбужденное во мне Асей, то жгучее, нежное, глубокое чувство, уже не повторилось..."[14].

Лиро-элегическое воспроизведение событий и переживаний прошлого, переоценка, перевоплощение прошлого на фоне смерти и элегического настроения настоящего, а также аналогичное, оценочное использование трех временных плоскостей дается в повести Тургенева *"Первая любовь"*. Оценка краткого, переходного времени прошлого, при котором герой полон несбывшихся надежд на будущее, при окончательной оценке изменяется, подчиняясь лиро-элегическому тону настоящего времени окончания рассказа:

"Вот и я... на что я надеялся, чего я ожидал, какую богатую будущность предвидел, когда едва проводил одним вздохом, одним унылым ощущением на миг возникший призрак моей первой любви?

А что сбылось из всего того, на что я надеялся? И теперь, когда уже на жизнь мою начинают набегать вечерние тени, что у меня осталось более свежего, более дорогого, чем воспоминания о той быстро пролетевшей, утренней, весенней грозе?"[15]

Как и в других произведениях Тургенева – о которых сейчас я не буду говорить – в романе *"Рудин"* элегический лиризм окончания также служит целям аффективной ориентации и переоценки прошлого героя в свете настоящего. Аффективная переоценка прошлого героя происходит на фоне *близости смерти*. В окончательной главе Лежнев говорит Рудину: "...Ведь уж мало нас остается, брат; ведь мы с тобой последние могикане! Мы могли расходиться, даже враждовать в старые годы, когда еще много жизни оставалось впереди; но теперь,

когда толпа редеет вокруг нас,... нам надобно крепко держатьхя друг за друга..."[16]. На фоне мотива смерти, скоротечности жизни элегически воспроизведенное прошлое в процессе воспоминания окрашивается другим светом и переосмысляется. Одновременно с этим образ Рудина, который в прошлом напоминал Гамлета из статьи Тургенева *"Гамлет и Дон Кихот"*, в процессе постепенной переоценки становится "Дон Кихотом", рыцарем,борющимся за воцарение истины в мире. Рудин говорит Лежневу в последней главе: "Ты, может быть, думаешь в эту минуту: "И тут не обошелся без фразы!" Фраза, точно, меня сгубила... Но то, что я сказал, не фраза... Ты всегда был строг ко мне, и ты был справедлив; ... смерть, брат, должна примирить наконец..."[17]. Отвечая на слова Рудина, Лежнев подчеркивает донкихотские черты характера Рудина: '...огонь любви к истине в тебе горит, и, видно, несмотря на все твои дрязги, он горит в тебе сильнее, чем во многих, которые даже не считают себя эгоистами..."[18].

В окончании *"Рудина"* важным средством аффективной ориентации и лирической переоценки прошлого героя в настоящем является переосмысление трагической, и во многом бессмысленной, случайной личной судьбы героя в общем масштабе целостной жизни природы или божественного провидения. На полные трагизма и чувства ненужной, бессмысленной жизни слова Рудина: '...Испортил я свою жизнь и не служил мысли, как следует..." – его друг, Лежнев отвечает: "Молчи!... Каждый остается тем, чем сделала его природа, и больше требовать от него нельзя! Ты назвал себя Вечным Жидом... а почему, ты знаешь, может быть, тебе и следует так вечно странствовать, может быть ты исполняешь этим высшее, для тебя самого неизвестное назначение: народная мудрость гласит недаром, что все мы под богом ходим "[19].

Поставив своего героя – Гамлета, "лишнего человека" ,в более широкое измерение, Тургенев смотрит на личную, индивидуальную судьбу человека как на осмысленную, как неотделимую от таинственной, но полной глубокого смысла природной жизни целого мироздания. С точки зрения такой лиро-элегической переоценки герои произведения Тургенева, где главным героем является т.н. "лишний человек" (герой – Гамлет), по своей сущности, т.е. по художественным методам изображения и оценки не отличаются от произведений, где изображается т.н. "новый человек", (герой Дон-Кихотского типа). В романах Тургенева *"Накануне"* и *"Отцы и дети"* в заключительных частях

в связи с образами Елены Стаховой, Инсарова, а также Базарова встречаются аналогичные с вышеуказанными методы оценки и элегического лиризма: на фоне изображения смерти индивидуальное бытие героя переосмысляется, и становясь органической частью осмысленного целого мироздания, приобретает тайный смысл и смирение. В заключение я приведу последние предложения из окончания *"Отцов и детей"*: "неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце не скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии "равнодушной" природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной..."[20].

Литература

1. В качестве примера привожу короткие цитаты их современных литературных энциклопедий. В 'Краткой литературной энциклопудии' читаем: '... Велика была историко-литературная роль, темы "Л.ч.". Возникнув как переосмысление романтич. героя ..., тип "Л.ч." развивался под знаком реалистич. типизации, выявления "разности" (Пушкин) между героем и его творцом. К.Л.Э. т. 4. М., 1967. Изд. 'Советская энциклопедия', 402.

   А в литературном словаре "Kleines Wörterbuch der Weltliteratur" мы читаем: Der "überflüssige Mensch" löste den romantischen Helden der Dekabristendichtung und des frühen Puschkin ab... Überflüssiger Mensch, der... sich von der offiziellen Politik des Zarismus distanzierte oder fernhielt, jedoch seine Passivität, Skepsis und Gleichgültigkeit, teilweise auch einen romantischen Weltschmerz nicht zürückdrangen konnte, sich des halb als überflüssig empfand und objektiv überflüssig wurde'. In: Kleines Wörterbuch der Weltliteratur, Leipzig, 1983. 288.

2. Н. Г. Чернышевский. Эстетика и литературная критика. Избранные статьи. М.-Л., 1951. 458-461.

3. Там же, 459.

4. Там же, 459-60.

5. Там же, 460.

6. И. Л. Альми. Элегии Е.А. Баратынского 1819-1824 годов (К вопросу об эволюции жанра). Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена. Ученые записки. т. 219, 1961, 23-50.

7. Там же, 26.

8. Там же, 27.

9. Там же, 27.

10. Там же, 27.

11. И. С. Тургенев. Собрание сочинений в 12 томах. Том шестой. Повести и рассказы 1854-1860. М., 1978, 231-232.

12. Там же, 235.

13. Там же, 241.

14. Там же, 242.

15. Там же, 302.

16. И.С. Тургенев. Собрание сочинений в 12.томах. Том второй. М., 1976, с. 125-126.

17. Там же, 124.

18. Там же, 125.

19. Там же, 126.

20. И. С. Т у р г е н е в . Собрание сочинений в 12 томах. Том третий. М., 1976, с. 333-334.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

Slavica XXIII. 387–398. 1986 Debrecen

О восточно-среднеевропейском восприятии Тургенева

И. ЛЕКЕШ

О восточно-среднеевропейском восприятии творчества Тургенева вышел в свет ряд интересных научных работ. Йосип Бадалич, Александар Флакер, Милорад Живанчевич, Душанка Перович, Штефан Барбарич например, разработали историю хорватского, сербского и словенского восприятий произведений Тургенева. Андрей Червеняк занимался восприятием литературной деятельности писателя в Словакии, а Андраш Диосеги анализировал восприятие творчества Тургенева в Венгрии от Пал Дюлаи до Дюла Круди.

Их выводы очень поучительны. Они доказали, что приёмы изображения человека и стиль писателя Тургенева оказали творческое влияние на работу большинства известных писателей Восточно-средней Европы. Приведём несколько примеров: Александар Флакер писал о том, что под влиянием творчества Тургенева в Хорватии '...выходят произведения, в которых делается попытка создать образ борющегося молодого хорватского интеллигента, преимущественно по типу героев в романах Тургенева – Базарова и Нежданова'. В хорватской прозе появляются образы молодых людей 'твёрдой воли' с "готовой программой жизни", которые погибают в раковицком восстании Кватерника 1871 года (А. Харамбашич "Хрвой", 1881).Появляются и образы бедных домашних учителей дворянских детей, презирающих "пустые аристократические предрассудки" (Й. Хранилович "Реформаторы" 1884), разрабатывается тема "отцов и детей" по типу романа Тургенева (Кокотович "Отец и сын", 1882).

Создаются также произведения, в которых открыто критикуются радикализм молодого поколения и соломинская программа "накапливания средств для независимой жизни" (К. Ш. Джальский "В новой усадьбе", 1885), даже осуждаются "Хорватские Неждановы": "И ничего-то не делали, только кричали!" (Ю. Турич: "Куда это ведет?") Тургеневская модель романа о русских "нигилистах" и "народниках" лежит на осно-

ве одного из лучших романов Ксавера Шандора Джальского "В ночи" [1].

Живоин Бошков говоря о многообразных связях между представителями русской литературы XIX-го века и творчеством Лази Лазаревича упомянул, что "из всех русских писателей, которых Лазаревич любил, Тургенев был ему ближе всех по характеру своего творчества, по художественному темпераменту. Благородство и широта души, нежность и доброта, возвышенность и любовь к человеку, теплота чувств, наполнявшие романы и рассказы русского писателя, были близки Лазаревичу, привлекли его внимание и определяли постоянство его любви к Тургеневу" [2]. В произведениях Лазаревича существуют и "...факты, подтверждающие прямое влияние русского писателя" [3]. В его рассказах "...можно найти мотивы, образы, ситуации, детали, напоминающие тургеневские. В рассказе Лазаревича "Вертер" и в тургеневском "Фаусте" разрабатывается мотив обновления любви. Герои обоих рассказов холостяки, которые при новой встрече с любимыми ранее женщинами, страстно влюбляются в них, теперь уже замужных женщин. Во время новых встреч герой Лазаревича увлекается чтением "Вертера", а тургеневский – чтением "Фауста" Гете. Кроме того, встречаются сходные ситуации и описания психологического состояния героев и т. д. Черты сходства можно обнаружить в "Вертере" Лазаревича и в романе Тургенева "Дым" [4].

Словенский специалист Штефан Барбарич говоря о восприятии Тургенева в словенской литературе между прочим упомянуль что "исследование расширяет проблему влияния Тургенева на следующие тематические сферы: на введение общественной актуальной темы..., на лиризм пейзажа и мотив трагичности любви и меланхолии факта, что всё проходит, особенно частые в годы популярности Тургенева в Словении". Исследование уделяет особое внимание роману Янко Керсника "Рошлин и Верянко" (1889) и его связи с романом Тургенева "Отцы и дети" с трёх точек зрения: по композиции и стилю, в идейно-сюжетной сфере и антропологически, учитывая сходства и разницы. Богатые материалы и документы дают возможность определить моменты, направившие композицию романа Керсника в другом направлении при общем замысле конфликта поколений. Более короткие произведения Керсника также напоминают Тургенева, как например рассказ "Крестьянская смерть" (Kmečka smrt) и медитативная проза ("Стихотворения в прозе") [5].

Андраш Диосеги, рассматривая историю восприятия Тургенева в Венгрии, привёл не только конкретные примеры взаимосвязи

тургеневских красок в повести "Соловей" венгерского писателя Петелеи, но убедительно доказал и то, как пытались вывести многие из венгерских писателей прошлого века (Элек Гожду, Ёдён Ивани, Жигмонд Юшт) "венгерского Базарова тип." В главной части своей работы он анализировал произведения выдающегося мастера прозы XX-го века Дюла Круди с точки зрения влияния на него Тургенева. Одним из его важнейших выводов было именно то, что лирика Круди основывается на элементах действительности и именно Тургенев является образцом для него в том, что он смотрит на обыденность, на обыкновенную действительность с какой-то индивидуальной поэтической растроганностью в том, как он связывает иллюзии и идеалы с реальностью "[6].

Важным выводом Диосеги явилось и то, что в прозу Круди привнесена некоторая лиричность, появление которой тоже связано с тургеневской традицией. Фон и картины природы, которые Круди рисует в этих новеллах, меланхолично-лирический ландшафт "Ниршег" похожи по своим мотивам и по настроению на тургеневский пейзаж Средней полосы России[7].

Немало писали уже и о влиянии Тургенева на творчество словацкого писателя Светозара Хурбана Ваянского. В 1968-ом году Андрей Червеняк посвятил этому вопросу монографию, под заглавием "Ваянский и Тургенев",[8] а несколько лет назад Иван Кусий касался темы в послесловии к книге Ваянского "Летящие тени" (Letiace tiene): "vzt'ahu Vajanského a Turgeneva sa dotkol takmer každý..., kto písal o Vajanského próze. Najprv tak, že ak jeho štýl, jeho opisy prírody, jeho postavy, jeho zakončenia noviel pripomínali Turgeneva, bolo to zároveň synonymom najvyššieho hodnotenia. Postupne sa dost' puntičkársky hl'adali zhody, aby sa ukázala nepôvodnost' Vajanského prózy. Pravdaže, v korešpondencii sa zachovali doklady o tom, ako Svetozár Hurban intenzívne čítal Turgeneva v originale z otcovej knižnice práve v čase, ked' sa formoval vo Vajanského. Istotné sa nájdu motivické a štylistické zhody. Sám priznával že naň vplýval Turgenev vyzdvihoval jeho umelckú techniku a zobrazovanie prírody, ktoré v jeho vlastnej tvorbe hrá nezanedbatel'nu úlohu vyplývajúcu však aj z jeho maliarskeho typu."[9]

Сходство стиля и мотивов ясно видно в произведениях Ваянского и Тургенева — констатирует Иван Кусий, потом подчёркивает, какое глубокое воздействие оказали на Ваянского нарисованные Тургеневым

пейзажи Средней России. Он по всей вероятности под этими впечатлениями решил показать красоту Западно-словацкого края, покрытого лесом и горами [10].

С точки зрения наших изысканий нельзя забывать и о том, что герои романов и новелл Ваянского по большей части дворяне, следовательно они воплощают в себе образ жизни дворян и элементы атмосферы этого образа жизни свидетельствуют о воздействии тургеневской прозы. В этом отношении мы можем указать на чрезвычайно важную типологическую параллель в литературе Средне-Восточной Европы. Хорватский писатель Джальский, словацкий Ваянский и венгерский Дюла Круди изображали сходящий со сцены общественный слой, дворянство и его приходящий в ничто образ жизни — с творческим использованием взятых у Тургенева художественного приёма и средств. Джальский изображал уходящий мир "дворянских гнёзд" в Загорье, Ваянский показывал антинациональность (отсутствие национального духа) словацкого дворянства, а Круди написал хронику построенного на иллюзиях,мира мелкого и разорившегося двоянства ландшафта, края "Ниршег" и дал художественное отношение "приукрашенных иллюзий старой Венгрии "[11]. Надо добавить к сказанному, что это отношение писателей к данной общественной действительности — своеобразное и сложное. Оно не только выражение ностальгии по уходящему дворянскому миру, но иногда или отказ и отрицание или стремление идеализирования. А это последнее, особенно у Джальского и Круди, совмещается и с другой критической позицией. Они показывают положительные черты образа жизни дворянства первой половины и середины прошлого века, и противопоставляют им современную писателям действительность. Речь идёт о действительности, с которой и Джальский и Круди вступили в конфликт и к этой действительности в какой-то форме, относились отрицательно, не принимали её. Достаточно сослаться на перипетии карьеры служащего Дальского. Об этом он сам говорит в своих "Автобиографических записках"[12]. Как известно "служебную карьеру Джальсий не сделал, так как был в оппозиции к бюрократическому режиму бана Куна Хедервари, его постоянно переводили с места на место (Копривница, Вировитица, Пакрац, Сисак), в должности писаря он ушёл на пенсию "[13]. Уходя в отставку, воспроизводя настроения, покой, мирную тишину и гармонию родного края, он показывал, манифестировал свой демонстративный уход от общественной жизни современности, как Круди, который, создавая характерные

типы своих чудаковатых героев (Синдбад, Казмер Резеда, Эдуард Альвинци) отрицал венгерское дворянское общество рубежа прошлого и нынешнего веков, т. е. общество современной ему эпохи.

Примеры, подтверждающие восприятие Тургенева в Средне-восточной Европе, можно было бы продолжить, но в данном случае из-за краткости времени мы не делаем этого. Мы убеждены в том, что вышеназванные примеры свидетельствуют о том, что произведения Тургенева рано и быстро стали известными и в Средне-восточной Европе. В дальнейшем нам хотелось бы сделать попытку прояснить характер, найти некоторые общие черты и определить разультаты этого процесса восприятия с проведением параллели между средне-восточноевропейскими литературными примерами.

Хорватские, словацкие и венгерские компаратисты уже давно решили вопрос о том, какое значение имело знакомство с тургеневским творчеством для хорватского писателя Джальского, для словацкого Ваянского и для венгерских писателей Пал Дюлаи и Дюла Круди.

Но вопрос о том, имеются ли типологические параллели в тургеневских переживаниях и в отношениях к тургеневскому искусству у некоторых средне-восточноевропейских писателей, оставлен без внимания. Не без оснований встаёт вопрос о том, какую роль играл мир переживаний у средне-восточноевропейских писателей в зарождении восприимчивости и чуткости к тургеневскому искусству. И в связи с этим вопрос, содержат ли в себе эти родные переживания общие черты? Кажется, было бы очень полезным сопоставить мир переживаний и отношение к прозе Тургенева хорватского писателя Джальского и венгерского Круди.

Шандор Ксавер Джальский родился в Гредицах, в одном из маленьких дворцов хорватского Загорья. Начальное образование он получил здесь,в старинном "дворянском гнезде" своей семьи и, конечно, первые впечатления о хорватской дворянской жизни будущего писателя были связаны тоже с миром прекрасной северной Хорватии. Разумеется, характер творчества Джальского сильно определила атмосфера этой загорьской дворянской жизни. В его произведениях прекрасно отражается эта атмосфера. О том, какое значение имело для будущего писателя загорьская действительность, Джальский очень выразительно говорит нам в своих "Автобиографических записках": "Godine 1873. u prvom roku prijavio sm se za državni ispit i dobro ga položio, a u jeseni iste godine dao sam se upisati na bečku univerzu, kamo sam istom u siječnju 1874. bio otišao, jer sam baš izgarao od želje, da budem što dulje kod kuče u Gredicama, upijajući u sebe svu

divotu i čar ladanjske jeseni i zime i san onu dragu, sanljivu, toplu temperaturu staroga gospodskog dvora. Gotovo su oživljali u duši mojoj negdašnji daleki dani i djedova i roditelja, a sve me je to gotovo čarobnom snagom obajavalo i vezalo. Sate i sati znao sam prosjedjeti pred otvorenim starinskim ormarima i kopati među starim posivljenim papirima "[14].

Атмосфера помещичьего семейного дома в произведениях Тургенева как будто была предназначена для восприятия Джальским всех тех элементов настроения, которые позже плодотворно повлияли на его произведения загорьевской тематики. Несомненно, что переживания в родном доме вызвали интерес Джальского к прозе Тургенева.

Как он отметил в своих "Автобиографических записках": "Тургенева в превосходном переводе Мишкатовича... много читал ещё мальчишкой..." и "когда читал его дивные рассказы о русских усадьбах, ...меньше тосковал по дому... И, наверное, именно тогда... брался за перо, чтобы написать о родных местах "[15].

Какие импульсы он получил у Тургенева для реализации этих писательских целей, на это было уже указано Иваном Невистичем в монографии о Джальском за 1928 год: "Сравните "Под старыми кровами" и "По родным местам" с "Записками охотника", и вы почувствуете не только тот же дух и образ мыслей, но даже те же краски в описаниях, тот же черты в характкристике героев, то же настроение в произведениях... Загорьские дворяне интересуются теми же вопросами и ведут разговоры почти на те же темы, что и русские аристократы"[16].

В наше время Александар Флакер писал о типичных совпадениях произведений Тургенева и Джальского. Он показал, что в некоторых из тургеневских новелл "...мы находим целую галерею портретов мелкопоместного дворянства (Овсянников, Комов, Орлов-Чесменский, Королев, Любозвонов), которые использовал Джальский, формируя их на свой лад. В них мы найдём и ту основную, исходную интонацию многих очерков Джальского, которую определяет мотив разоряющегося дворянского гнезда "[17].

Флакер упомянул и о том, что в повестях Джальского сходна и техника "новелл воспоминания", и лирический пейзаж и отношение к природе. Несомненно, оркестровка следующих строк новеллы Джальского "Illustrissimus Battorych" совсем Тургеневская: "Предо мной лежал охваченный сном низкий лесок. Словно пробуждаясь, он тихонько колыхался от дуновения тёплого и ласкового ветерка. Берёзка белела

в раннем свете долгого вешнего дня. Деревья в лесу трепетали, а уцелевшие сухие листья с таинственным шорохом падали на оттаявшую землю..., на которой то тут, то там виднелись ещё остатки январского снега. Очарование и тишина мирной природы настолько захватили меня, что я забыл об охоте "[18].

Кроме упомянутых характерных черт требует внимания и тот факт, что в своих книгах "Под старыми кровами", "По родным местам", "Из вармеджинских дней" Джальский прежде всего рисовал жизнь загорьских дворян и изображение этой загорьской дворянской жизни у Джальского мотивируется с лиризмом и ностальгией.

К вышеупомянутым параллелям можно ещё прибавить и другие примеры, корни которых в особенности средне-восточноевролейской действительности, но в творческом оформлении которых заметно тургеневское влияние. Речь идёт о сильной эмоциональности, которая у Джальского и Круди в основном детерминирует в воспроизведении прошлого, прошлых жизненных ситуаций или обрисовке пейзажа. Нужно подчеркнуть, что такое изображение действительности не является идеализацией дворянского прошлого, наоборот — как уже было указано — это показ положительных элементов патриархальной дворянской жизни. То же самое можно сказать о поисках гуманности у Джальского и Круди. Из-за краткости времени нет возможности продолжить примеры, ведь передать настроение и оттенки подлинника — это задача переводчиков. Думается, что отрывки из двух повестей Джальского будут понятны публике. В повести Джальского "Идиллия старого года" (Idila staroga ljeta) писатель мастерски сумел изобразить в элегическом описании прощания в церкви со старым уходящим годом атмосферу скоротечности жизни: "U sitnom božjem hramu tamnom od crnih tramova i prastarih dasaka, sjajio se samo oltar sa kipom sv. Križa u svijetlu nekolikih dugih voštanica. Inače se je sve zalijevalo crnim sjenama, a vječna luč u sredini svoda lebdila je i treperila sitno i nježno u posve tamnoj visini kao daleki-daleki plamečak, što bludi noću nad nizinama i vodama. Poredasmo se u polutamnu prostoru, kako je tko dospio i za časak zazvoni zvonce na sakristiji, a svećenik stupi pred oltar. Lacica, odgajan nekoč u kloštru zauzeo je mjesto kod sitnih orguljica i preuzeo službu organista, a stari Vanko kleknuo pred oltar, da bude ministrantom. I blagoslov zaće. U gustu oblaku tamjana časkom se izgubi cijeli prostor, a onda zeče pjesma Presvetomu, pjevana dugim, iz početka nesložnim

akordima, da onda silno i krasno zaori. I kad umukne pjesma, Vanko potrese zvoncem, a stari pater podigne otajstvo, — i pobožni uzdasi izbiju iz prsa sviju poklonika, da zatrepere nježnim valom prema visinama u polumračnom prostoru skupa sa plamsanjem voštanica i sa razvučenim krpama dima od tamjana. I ražliježe se pjesma: »Tebe Boga hvalimo!« Osjećaj, da nas ostavlja nešto poznato, gdje nas mnoga i mnoga draga nit veže, pa čuvstvo umireno, da nam ova godina više ne će donijeti zla, kao da se u licima sviju čitalo i svačiji se glas iskreno pjesmi privinuo i k njoj služio."[19]

В другом рассказе "Старики" (Starci) он рисует обобщающую картину настроения зимних вечеров в старых усадьбах и в этот раз используя возможности лиризма: "Uske, u slabu svijetlu staromodnih svjetiljaka polumračne sobice, njihov topli zrak, cvrkut ptičica u kavezima i pjesma cvrčaka za svakom peći, sve je to nekud voljko i slatko zatomljivalo čovjeka i zvalo ga da srcu pusti maha i raskrili krila čuvstvima svojim "[20].

Аналогии, соответствующие этим отрывкам из произведений Джальского, находятся и в ранних рассказах Дюла Круди, в которых показан мир дворянских усадеб "Ниршег".

Ещё больше параллелей в изображении природы. И здесь видно влияние Тургенева, но надо подчеркнуть, что эти изображения природы уже в духе стиля рубежа столетия. Для изображения природы венгерским новеллистом Круди характерны средства импрессионизма, как и для изображения природы хорватским писателем Джальским, и то же самое можно сказать о словацком писателе, Ваянском. Заметно например, изображение осеннего и зимнего пейзажа в духе импрессионизма в произведениях Круди и Джальского. Оно одинаково красит и ранние рассказы, действие которых происходит в "Ниршеге", и новеллы "Сидбад", и рассказы сборника "Под старыми кровами". Описание зимнего пейзажа у обоих писателей своеобразное, лирическое, и его цель — создание настроения. У Круди "снегопад в Карпатах имеет свой голос", у Джальского "тихо моросит снег без шума, без голосу" и снегопад "в зимней тишине", "в своём святом безмолвии" "грустен и обоятельно величественен." Для иллюстрации сказанного приведён пример из рассказа "Канун рождества" (Na Badnjak) Джальского: "Snijeg uistinu padaše tako gusto, ustrajno i neprekidno, da je bilo potpuno opravdano nadati se saoniku. Crne grude na polju svesu više iščezavale, već se nijedan jarak među slogovima ne raspoz-

navase. Po pustim se brežuljcima niski grmovi borovice svojim crnim granjem oštro lućili od jasnoga bijeloga plašta snježnoga, i pričinjali se kao pjege na ruhu starih, kraljevskih mantija. Golo granje drveća, po kojem su se hvatale fine igle inja, sad se sve više sagibalo pod trhom snijega. Zrak, oblaci, sva visina! sve se gubilo u sipanju snijega, ni od kuda se ne čuje ništa, tek se tužno koji put nezgrapnim graktom javljaju vrane i svrake, polijećući niskim, kratkim letom od jednoga polja do drugoga, ili časomice zamnije dolje iz ravnine od potoka i crnih voda čeznutljiv krik divlje patke, da se onda odmah raspline u dalekom ovom miru. Inače sve tiho, ukočeno, gluho: gotovo nedohitna tišina, u kojoj i naši koraci odjekuju, te glasno pod nama škripi i cvili mladi snijeg."[21]

В своём рассказе "Зимние ветры" (Téli szelek) воспроизведён канун рождества, Круди изображает такой же зимний пейзаж: при дороге стоят голые, мёрзлые акации, среди которых сначала "тонким голосом поёт ветер", потом проносится по равнине, отгоняя отдыхающих на тополях грачей, и эти "чёрные птицы, задыхаясь, махая крыльями, поднимаются по ветру "[22].

Нам думается, сказанное Мирославом Шицелем об изображении природы Джальским, характерно и для Круди: интимность и эмоциональность в изображении природы, а через них создание своеобразной атмосферы равноценно с традиционными средствами характеристики, иногда даже стоит выше их. В произведениях обоих писателей на фоне природы предстают перед нами обречённые на гибель жители дворянских усадеб. Мастерство художественного изображения обоих писателей берёт своё начало у Тургенева.

Кроме вышеупомянутого есть ещё одно совпадение в прозе Джальского и Круди, которое объясняется влиянием Тургенева на обоих писателей. Это — изображение любви. На самом деле это тоже воздействие Тургенева, лучше сказать-это понимание любви Тургеневым. Оба они пишут о вариантах тургеневской иллюзии любви на своеобразном средне-восточноевропейском фоне. И Джальский и Круди принимают за идеал красивые и обаятельные женские образы великого русского писателя и моральную чистоту и твёрдость его героинь. Круди в новеллах "Сидбад" и в романе "Красный почтовый дилижанс", а Джальский в своём романтически очаровательном рассказе "Любовь лейтенанта Милича" (Ljubov lajtnanta Milića) изобразили современные

варанты этой тургеневской иллюзии любви.

В упомянутых произведениях венгерского писателя ясно, что он воспринял понимание любви Тургеневым, сущность которого он сам так определяет: "Героини Тургенева не прелюбодейки, мужчины у него более или менее жизнеспособны и всегда твёрдо стоят на базе честности "[23].

Но всё это, конечно, пополняется и с восприятием любви данной эпохи, которой свойственны и здоровая гуманная чувственность – склоняющаяся к декаденции, и эротическое заблуждение [24].

В творчестве Круди, конечно, преобразовываются оба восприятия любви и "тургеневский идеал красоты в его творчестве играет роль в создании нового идеала красоты, в окончательном синтезе всего творчества, в сформировании его поэтического реализма "[25].

Что касается вышеназванного рассказа Джальского ("Любовь лейтенанта Милича"), можно сказать, что это полное воспроизведение тургеневского идеала любви. Таинственный старый офицер, лейтенант Милич, посещающий кладбище – тоже выразитель тургеневского идеала любви. Его можно воспринять, как чудаковатого героя из рассказа Круди. Он живёт только для потерянной невесты, каждый день два раза посещает её могилу на кладбище, и в течение десятилетий вспоминает свою любимую женщину на полотнах, потом в своих видениях оживляет её. Потом его самого – по его желанию – схоронили в эту же могилу, – и это было доказательство его верности. Использование этого мотива, воспроизводящего тургеневское настроение, тоже является отрицанием действительности – в фоне иллюзии и мечты –, как в произведениях Круди. Круди умер в 1933-ем году, а Джальский в 1935-ом году. Оба они черпали свои переживания из действительности эпохи Австро-Венгерской Монархии...

Примечания

1. А. Ф л а к е р . Хорватская литература XIX-го века и русский реализм. См.: Русско-югославские литературные связи. Москва, 1975. 29-30.

2. Ж. Б о ш к о в . Лаза Лазаревич и русская литература. См.: Русско-югославские литературные связи. Цит. изд. 134.

3. Там же, 135.

4. Там же, 136.

5. Š t, B a r b a r i č : Turgenjev in slovenski realizem. Ljubljana, 1983. 200.

6. A. D i ó s z e g i : Turgenyev magyar követői. См.: Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből. II. Bp. 1961. 115.

7. Там же, 115-116.

8. A. C e r v e ň á k : Vajanský a Turgenev. Bratislava, 1968.

9. S. H u r b a n V a j a n s k ý : Letiace tiene. Pustokvet. Edične pripravil, štúdiu a poznámky napísal Ivan Kusý, Bratislava, 1979. 198.

10. Там же, 199.

11. D i ó s z e g i : Цит. студ. 118.

12. In: K s. Š . D a l s k i : Ljubov lajtnanta Milića i druge pripovijetke. Zagreb, 1923. 192-204.

13. М. Ж и в а н ч е в и ч: Цит. студ. 143.

14. Rukovet autobiografskih zapisa. In: Ksaver Šandor Đalski: Ljubav lajtnanta Milića i druge pripovijetke. Zagreb, 1923. 182-183.

15. Там же, 186.

16. Цитирует Милорад Живанчевич? Джальский и Тургенев. См.: Русско-югославские литературные связи. Москва, 1975. 146.

17. На русском языке цитирует М. Живанчевич в вышецитированной работе. 151.

18. Там же, 151.

19. K, Š a n d o r Đ a l s k i : Pod starim krovovima. Zagreb, 1929. 184-185.

20. Там же, 220.

21. Там же, 71.

22. K r ú d y G y u l a : Pókhálós palackok. Válogatott elbeszélések 1894-1908. Bp. 1977. 51.

23. K r ú d y G y u l a : Emlékezés az öreg oroszra (Turgenyev a magyar irodalomban.) Fővárosi Lapok, 1897. No. 155.

24. D i ó s z e g i : Цит. студ. 120.

25. Там же, 467.

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE
Slavica XXIII. 399—408. 1986. Debrecen

Тургенев и Герцен

Ф. КАЛО

Тургенев был писателем, сумевшим с большим художественным чутьём отразить в своих произведениях самые жгучие вопросы *современной ему действительности*, поэтому его произведения вызывали живой интерес современников.

Из многочисленных отзывов современников достойны внимания взгляды Герцена, и не только потому, что они обогащают картину о Тургеневе, но и потому, что в них отражаются их сомнения, различия их убеждений, их настоящие дружеские чувства и взаимное формирование мнений.

Герцен и Тургенев впервые встретились в Москве, в 1842 г. Вернувшись — Герцен из ссылки, Тургенев из-за границы, — они сразу же попали в разгар философских, политических, литературных полемик, во главе которых стоял Белинский.

Хотя между ними в эти годы ещё не установились дружеские отношения, они оба находились в том лагере прогрессивно мыслящих людей, которые серьёзно думали о необходимости изменений в России. Принимая лозунг гоголевского направления в литературе, в своих произведениях они показывали русскую действительность. (См. 'Помещик' , 'Записки охотника' Тургенева, 'Сорока-воровка' , 'Доктор Крупов' Герцена.)

Оценивая литературную деятельность Тургенева, Герцен считал всегда самым лучшим именно тот период его творчества, который заканчивается циклом "Записки охотника".

В своих статьях "О романе из народной жизни в России" (1857 г.) и "Новая фаза в русской литературе" (1864 г.) он отзывался с большим одобрением об этом периоде творчества Тургенева, подчёркивая, как много сделал писатель — правдивым изображением русской действительности — против крепостного права, за освобождение крестьян. Он сумел создать такие образы помещиков,сумел их так высмеять, что читатели смотрели на них с ненавистью,отвращением. В то же время —

словами Герцена – "Он описал нам существование этого "дяди Тома" с таким художественным мастерством, которое... заставляет нас содрогаться от ярости при виде этого тяжкого, нечеловеческого страдания, от которого изнемогает одно поколение за другим, без надежды, не только с оскорблённою душой, но и с искалаченным телом"[1] Герцен с полным правом писал о Тургеневе, что "Его очерки из жизни крепостных – эта поэтическая обвинительная речь против крепостничества – принесли огромную пользу"[2].

В годы эмиграции Герцена и пребывания за границей Тургенева углублялись их личные отношения. Они вместе пережили полные надежды, потом трагизма дни революции 1848 г. в Париже, хотя и в оценке событий, и в выводах после подавления революционных движений, они расходились в мнениях. (Известно, что Герцен именно под впечатлением этих дней, после поражения февральской революции всё более критически относился к капиталистическому развитию европейских стран, начал не верить в революционные возможности Запада, начал разрабатывать свою теорию русского социализма, т.е. возлагал надежду на крестьянскую общину, на особое развитие, отдельный путь развития России. А Тургенев и в дальнейшем был убеждён, что и Россия должна развиваться, что уже развивается, подобно западным странам, не минуя этап капитализма, а в преобразовании России он надеялся на "меньшинство образованного класса".)

Тургенев и Герцен были ближе всего друг к другу в 50-ые годы, когда оба много ожидали от освобождения крестьян, от реформ сверху. В эти годы многочисленные письма свидетельствуют о том, что они взаимно интересовались деятельностью, произведениями друг друга. Из ряда примеров приведём только следующие: Тургенев с одобрением отозвался о написанных главах книги "Былое и думы" Герцена, побуждал его продолжать писать воспоминания такого типа. А Герцен, в письмах к нему и к своим друзьям, писал слова признания о тургеневских произведениях. В письме к М. Мейзенбуг (18. дек. 1856 г., Путней) он предлагает перевести на английский язык повесть "Фауст" Тургенева. 31-ого декабря 1857 года самому писателю пишет об очерке "Поездка в Полесье": "Читал я твою превосходнейшую вещь...– кроме одного места, где ты уже очень много налиризничал, удивительно хорошо "[3].

Позже, в письме к нему же, он заявил: "Твоя "Первая любовь" – восхитительная вещь,..."[4]

Можно было бы еще привести ряд фактов, чтобы доказать, что, несмотря на то, что они жили далеко друг от друга (Герцен с 1852 года поселился в Лондоне, и Тургенев жил то в России, то во Франции) между ними были тёплые дружеские отношения в эти годы. Тургенев не раз посещал Герцена в Лондоне, передавая в "Колокол" статьи и письма из России.

Признаки отдаления друг от друга были видны с начала 1862 года. В своём письме, 15-ого октября 1861 года, Герцен ещё искренне писал Тургеневу, который собирался поехать в Лондон: "Жду тебя с нетерпением и с дружбой... Нам всем — последним могиканам расходиться нельзя, итак, обнимаю тебя за желание приехать,"[5] но при встрече, в мае 1862 года зашли споры о путях развития России, об искусстве, о событиях в Польше, об освобождении русских крестьян и т.п.; и в этой полемике ясно отразились различия их политических убеждений, взглядов. Герцен, под впечатлением этих разговоров, как бы в продолжение этой дискуссии, написал цикл статей в форме писем без адресата, "Концы и начала" (1862-1863 гг.)
Предполагается, что Тургенев, чтобы ответить на поднятые Герценом вопросы, чтобы выразить и тем самым пропагандировать свои взгляды на развитие общества и культуры в России и в Европе, написал роман "Дым" [6].

Углублению, обострению разногласий значительно способствовал и роман Тургенева "Отцы и дети" который был опубликован в февральском номере "Русского вестника" за 1862 год. Данный номер журнала Герцен получил в апреле 1862 года. Прочитав роман за один присест, сразу же написал письмо автору, в котором он изложил свои мысли о романе. (Письмо И. С.Тургеневу, 21 апреля 1862 года, Лондон). Хотя сам Герцен подчеркнул, что письмо не подходящая форма для глубокого анализа, но в нём он касался всех тех вопросов, о которых позже обстоятельно писал в своих рецензиях о романе и об образе Базарова. Думается, что стоит привести несколько цитат из этого письма.

Герцен писал Тургеневу: "Ты сильно сердился на Базарова — с сердцов карикировал его, заставлял говорить нелопости — хотел его покончить "свинцом" — покончил тифусом, — ...", и пока "... мастерски очерченные лица лекаря и его жены — совершенно живые...", главный герой не таков, потому что автор, по мнению Герцена, "... остановился на дерзкой, сломанной, желчевой наружности...",

не показывал убедительно "... каким образом сделалась его молодая душа – чёрствой снаружи, угловатой, раздражительной...". Герцен упрекнул Тургенева и в том, что он "... несправедлив к серьёзному, реалистическому, опытному воззрению" и смешивает его "с каким-то грубым... материализмом, – но ведь это вина не материализма – а тех..., которые его скотски понимают". Не прошёл он мимо последних строк романа: "Requiem на конце – с дальним апрошем к бессмертию души – хорошо, но опасен, ты эдак не дай стречка в мистицизм". Своё письмо он закончил следующими словами: "Мне кажется, что великая сила твоего таланта – не в тенденциозных сочинениях. Если б, писавши, сверх того – ты забыл о всех Чернышевских в мире, было бы для Базарова лучше "[7].

Герцен не во всём прав. Тургенев с большим художественным чутьём сумел сосредоточить своё внимание на главных течениях своего времени, сумел выделить из них важное, и Базаров воплощает в себе много типичных черт живших в ту пору людей, поэтому он смог вызвать интерес в современниках.

В своей статье "Новая фаза в русской литературе" (1864 г.) Герцен в обзоре русской литературы в журнале La Cloche рассматривая творчество Тургенева, ещё ярче изложил вышесказанное. Он высоко оценил его очерки из жизни крестьян, но с сожалением констатировал, что в последнее время и Тургенев "... отказывается от спокойного созерцания и вдохновляется страстями, которые бурлят вокруг; он становится человеком политики, он создаёт... т е н д е н ц и о з н ы е романы, из которых ясно было видно, что тенденции эти никогда не были его тенденциями. Его герои превращались мало-помалу из живых людей, какими они были раньше, в носителей мысли, скрытой за кулисами "[8].

Вместе с "тенденциозностью" недостатком романа Герцен считал и раскрытие образа Базарова.

В начале 60-ых годов он ясно видел, что нужны новые герои, типы-революционеры, и он думал, что в представителях революционно-демократической молодёжи, молодой эмиграции находятся самые важные черты этого типа. По его мнению Тургенев неточно показал этот тип в своём романе; вульгарный материализм, грубость, угловатость, всеотрицающий нигилизм не могут быть типичными чертами нового революционного типа. Герцен заметил и то, что среди представителей нового поколения действительно были и такие люди, для которых вышеназванные

черты были характерны, но этих людей он не принимал за типичных. В образе нового героя, по убеждению Герцена, должны были выражаться, отражаться и лучшие черты декабристов, и характерные для поколения 40-ых годов черты, черты передовой дворянской интеллигенции, представителем которой был и сам Герцен, а по его мнению, именно лучшие представители этой интеллигенции сохраняли в себе традиции декабристов. Из этого следует, что он искал в Базарове именно тех свойств, которые связывали его с предыдущим поколением.

И этим объясняется, что образ Базарова Герцен считал "недоконченным", потому что автор не давал ему возможности проявить себя в деятельности, осуществить свои планы, идеи. В этом отношении Базаров и главный герой романа "Накануне", Инсаров одинаковы, они "...ничего не сделали; они едва начали свой жизненный путь, и ещё видна была школьная дверь, только что закрывавшаяся за ними. Случается, что люди умирают очень молодыми, это правда, но в таком случае они не успевают сделаться типами ..."[9].
Это ощущение "недоконченности" образа Базарова объясняется тем, что сам автор романа считал его "переходным типом новых людей", который стоял ещё только "в предверии будущего". Анализируя роман "Отцы и дети", говоря об образе Базарова, Герцен не принимал и терминологию "нигилист". Он был убеждён в том, что говорить о нигилизме в связи с базаровским поколением нельзя, потому что этот эпитет, термин — в настоящем смысле слова — принадлежит Белинскому, Гоголю.
Несмотря на отмеченные Герценом недостатки, слабые стороны романа, он увидел и ценность тургеневского произведения, и кончил свою рецензию о нём следующими словами: "И всё-таки этот роман Тургенева — единственное замечательное произведение новой литературной фазы..."[10].

Образ Базарова и в дальнейшем, как и самого Тургенева, и многих из современников, интересовал, волновал Герцена. В конце 60-ых годов в большой статье "Ещё раз Базаров", он вернулся к истолкованию этого типа. (1868 г.)Статья, написанная в форме писем, родилась под впечатлением работы Писарева "Базаров", и в ней Герцен писал не столько о герое Тургенева, сколько о понимании его Писаревым.
(Необходимо заметить, что к концу 60-ых годов изменились отношения

между Герценом и некоторыми представителями молодой эмиграции, обострились их разногласия. Эти люди неправдиво оценивали роль Герцена и его соратников в истории русского освободительного движения, преувеличивали их ошибки, недостатки. В отношении Герцена к этому поколению видна была какая-то двойственность: с одной стороны, он в этом поколении видел, пожалуй, ему хотелось бы видеть — продолжателей дела своего поколения, так он старался быть с ними в тесном связи, помогать им; с другой стороны, из-за их крайностей, ошибочных взглядов — отрицание поэзии Пушкина, недооценка деятельности Белинского, и т.д. — он сторонился их.)

Для нас, когда мы говорим об оценке произведения Тургенева, упомянутая статья Герцена достойна внимания именно потому, что в ней он опять вернулся к "недоконченности" образа Базарова. Ещё решительнее, чем раньше старался находить в Базарове те черты, которые общие в нём и в герценовском поколении; т.е. те свойства, качества, которые связывают героя Тургенева с представителями революционного движения 40-ых годов. Герцен был вполне прав, когда писал о преемственности революционно мыслящих, прогрессивных поколений следующее: "Без предшественников родятся только богини, как Венера из пены морской. Минерва умнее её, родилась из готовой головы Юпитера. Декабристы — наши великие отцы, Базаровы — наши блудные дети. Мы от декабристов получили в наследство возбуждённое чувство человеческого достоинства, стремление к независимости, ненависть к рабству, уважение к Западу и революции, веру в возможность переворота в России, страстное желание участвовать в нём, юность и непочатость сил.

Всё это переработалось, стало иным, но основы целы. Что же наше поколение завещало новому? Н и г и л и з м " [11]. Герцен не видел существенной разницы между Базаровым и своим поколением, понял его образ, и, за исключением некоторых внешних черт, он принял этот тип.

Как он писал: "Снимите с Базарова его мундир, заставьте его забыть жаргон, на котором он говорит, дайте ему волю п р о с т о , б е з ф р а з ы (ему, который так ненавидит ф р а з ё р с т в о !) сказать одно слово, дайте ему на минуту забыть свою ежовую обязанность, свой искусственно сухой язык, свою стегающую роль, и мы объяснимся во всём остальном в один час "[12].

Легко понять, что вышесказанные слова Герцен адресовал и молодому

поколению, представителям молодой эмиграции, и несмотря на разногласие, он считал возможным согласиться с ними, готов был бы протянуть им руку.

В данной работе Герцен ещё раз подчеркнул, что Тургенев относился к Базарову, как Брут к Цесарю: "Худшая услуга, которую Тургенев оказал Базарову, состоит в том, что, не зная, как с ним сладить, он его казнил тифом. Это такая ultima ratio против которой никто не устоит. Уцелей Базаров от тифа, он наверное развился бы вон из базаровщины, по крайней мере в науку, которую он любил и ценил...Наука спасла бы Базарова"[13] – таким образом, освободившись от некоторых свойств, он смог бы стать достойным продолжателем дела.

Рассмотрев герценовскую оценку Базарова, необходимо говорить, правда, в пределах данной статьи только вкратце, что во ней выражаются и различия убеждений Тургенева и Герцена (споры о путях будущего развития России и Западной Европы, о роли буржуазии; вера и неверие в возможность революционного преобразования России, надежда не крестьянскую общину и неверие в неё и т.п.)
Но в этой оценке, в такой же мере, отражаются и противоречия, отношение Герцена к сотрудникам "Современника", процесс его перехода в лагерь революционных демократов, его сложное отношение к новому поколению, к молодой эмиграции. Именно этим объясняется, что Герцен сталкивал характерные черты Базарова с чертами членов молодой эмиграции; противопоставляя одних другим, искал в них общих, сходных и различных черт. И так как его мнение об этой эмиграции менялось, менялись и его взгляды на Базарова.

Из этого следует и то, что Герцен не всегда обращал достаточного внимания на важные вопросы, хотя мы можем вполне быть убеждены в том, что он был другого мнения (здесь достаточно сослаться на вопрос об отношении Базарова к крестьянам.)
Но, вместе с этим, герценовская оценка в своё время сыграла большую роль, во многом помогала вскрыть сущность этого типа, его роль и место; формировала взгляды современников (и соратников и противников), меняла, пожалуй, отношение самого Тургенева к своему герою, и не в последнюю очередь толкование, понимание Базарова содействовало самому Герцену разобраться в некоторых вопросах своей сложной эпохи.

Возвращаясь к причинам разрыва Герцена и Тургенева, надо обратить внимание и на то, что они по-разному смотрели на события 1863-64 гг. в Польше.

Герцен, хотя по его мнению восстание вспыхнуло не во-время, слишком рано, в конечном счёте всё сделал, чтобы поддержать дело поляков. Тургенев не стоял на стороне поляков, в чём, Герцен, в письме 10-го марта 1864 года, упрекал его, подчёркивая, что: "Придёт время — не "отцы", так "дети" оценят тех трезных, тех честных русских, которые одни протествовали — и будут протестовать против гнусного умиротворения. Наше дело, может, кончено. Но память того, что не вся Россия стояла в разношерстном стаде Каткова, останется. И твоя совесть тебе это скажет,... Мы спасли честь имени русского —..."[14].

В разрыве их отношений немалую роль играли и показания Тургенева следственной комиссии в "деле 32-х". Известно, что Тургенев был обвинён в связях с сотрудниками "Колокола", а он — пугаясь волны террора начала 60-ых годов — говорил о своих расхождениях со взглядами лондонских эмигрантов. Герцен с возмущением и едкой насмешкой писал в своих статьях и письмах об этом раскаянии Тургенева. А он в романе "Дым" рисовал не вполне справедливую карикатуру на русских эмигрантов.

В "Колоколе" (1-ое мая и 15-ое мая 1867 г.) и в письме Огарёву (6-ое мая 1867 г.) Герцен отрицательно отозвался о романе, в котором "Отцы сделались дедами... А деды болтают себе — болтают без конца и связи..."[15].

Трудно решить, чем объясняется — игрой судьбы, ощущением одиночества Тургенева, или тем, что он сам осознал, до некоторой степени, несправедливость романа "Дым" —, но после отрицательной критики, отрицательного отзыва "Колокола" о романе, к немалому удивлению самого Герцена, Тургенев обратился к нему с письмом. (17. мая, 1867 г.) С тех пор снова продолжалась переписка между ними, их опять связывали дружеские чувства, — до кончины Герцена.

Он, и в последние годы своей жизни, внимательно следил за творчеством Тургенева, с удивлением писал о чувствах писателя к Полине Виардо, о том, что Тургенев писал либретто, сам исполнял роли в этих операх. Но публично отзываться о его произведениях Герцен не решался.

В отношениях Тургенева и Герцена отразились их разногласия, различия политических убеждений. Но в их жизни бесспорно общее:

они сделали больше всех в XIX-ом веке для ознакомления читателей западноевропейских стран с Россией — Герцен-своей революционной деятельностью, своей публицистикой, а Тургенев своими произведениями и личными контактами.

Примечания

1. А. И. Г е р ц е н Собрание сочинений в 30-и томах, М., Изд-во АН СССР, 1954-1965 гг. т. XIII, 177 (В дальнейшем: Собр.соч.)
2. Собр. соч., Т. XVIII, 215.
3. Собр. соч., Т.XXVI, 149.
4. Собр. соч., Т. XXVII, 49.
5. Собр. соч., Т. XXVII, 186.
6. Г. Э. В и н н и к о в а .Тургенев и Россия. М., Изд-во Советская Россия , 1977, 242.
7. Собр. соч., Т. XXVII, 217.
8. Собр. соч., Т. XVIII, 215-216.
9. Собр. соч., Т. XVIII, 219.
10. Там же
11. Собр. соч., Т. XX, 346.
12. Собр. соч., Т. XX, 343.
13. Собр. соч., Т. XX, 345.
14. Собр. соч., Т. XVII, 454-455.
15. Собр. соч., Т. XIX, 261.

I N D E X

Ю. Л о т м а н: Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия 5
Р.-Д. К л у г е: Сектантство и проблема смерти в "Записках охотника" И. С. Тургенева 25
Э. К а г а н-К а н с: Отцы и дети: текст, рассказчик, читатель 37
Ж. З е л ь д х е и-Д е а к: Кавалер де Грие русской провинции 53
Л. А л л е н: Тургенев и Шопенгауэр. К постановке вопроса 61
М. Й о в а н о в и ч: Базаров и Маяковский 71
Э. М и н ц: Место "тургеневской культуры" в "картине мира" молодого Чехова /1880-1885/ 97
Р. H e n r y-P. W a d d i n g t o n: Turgenev in Scotland. 111
А. К о в а ч: Искусство Тургенева: Синтез и многообразие жанровых структур 133
Л. К а р а н ч и: Проблемы изучения тургеневского психологизма 145
I. Z o h r a b: Turgenev as presented in the pages of Grazhdanin during F. M. Dostoyevsky's editorship /from January 1873 to April 1874/. An attempt at attribution 153
Е. L о г и н о в с к а я: Повесть "Фауст" - опыт анализа 181
С. П е н ч и ч: Семантические направления эпилога в романах И. С. Тургенева 199
Д. К ш и ц о в а: Романтические поэмы И. С. Тургенева ... 213
М. К у п л ё в с к и й: Тургенев и народничество 227

М. Лэсюв: Антропонимия в "Записках охотника" И. Тургенева 247
И. Хетеши: Повесть Тургенева "Переписка" 265
В. Шукин: К эволюции жанра усадебной повести в русской литературе XIX века /Тургенев и Чехов/..... 277
Л. Суханек: И. Тургенев и И. Гончаров, или о плагиате 305
В. Недзвецкий: Конфликт И. С. Тургенева и И. А. Гончарова как историко-литературная проблема 315
L. Jagusztin: Hamlet and Don Quixote as Turgenevian Archetypes 333
Э. Каман: Облик Дон-Кихота в интерпретациях писателей XX века и тургеневская традиция 347
Л. Микрут: Григорий Данилевский и Иван Тургенев /Из истории литературных отношений/ 357
Т. Бароти: О проблеме "лишнего человека" у И. С. Тургенева 367
И. Лекеш: О восточно-среднеевропейском восприятии Тургенева 387
Ф. Кало: Тургенев и Герцен 399

ISSN 0583–5356

Felelős kiadó: Dr. Csikai Gyula
Felelős szerkesztő: Dr. Iglói Endre

Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében, rotaprint eljárással, 36 A/5 ív terjedelemben
700 példányban
Ny. sz.: 86–911

NOS COLLABORATEURS

LOUIS ALLAIN
(v. Slavica XVIII.)

TIBOR BARÓTI
(v. Slavica XXI.)

PETER HENRY
professeur d'université à la Chaire
de littérature russe
(Grande-Bretagne, Glasgow)

ISTVÁN HETESI
maître-assistant à la Chaire
de littérature russe à l'Université
de Janusz Pannoniusz
(Hongrie, Pécs)

LÁSZLÓ JAGUSZTIN
maître de conférences
(v. Slavica XV.)

M. JOVANOVIČ
(v. Slavica XXI.)

EVA KAGAN-KANS
professeur d'université
(États-Unis d'Amérique, 47 405 Indiana,
Bloomington)

FERENC KALO
maître-assistant à la Chaire de littértaure
russe de l'École supérieur
«Ho Chi Minh»
(Hongrie, 3301 Eger)

ERZSÉBET KÁMÁN
(v. Slavica XIII.)

LÁSZLÓ KARANCSY
(v. Slavica XI.)

ROLF-DIETER KLUGE
professeur d'université Séminaire
des langues slaves
(R. F. A. Tübingen)

ALBERT KOVÁCS
maître de conférences à la Chaire
de littérature russe à l'université
(Roumanie, Bucarest)

M. KOUPLEVSKI
maître de conférences à la Chaire
de littérature russe de l'École supérieur
(Pologne, Rzeszów)

D. KCHITSOVA
maître de conférences à la Chaire
de littérature russe à l'université
(Tchécoslovaquie, Brno)

M. LESSIOUVE
maître de conférences à la Chaire
de littérature russe à l'université
(Pologne, Lublin)

Y. LOGUINOVSKÏA
maître de conférences à la Chaire
de littérature russe à l'université
(Roumanie, Bucarest)

ISTVÁN LŐKÖS
maître de conférences à la Chaire
de littérature universelle
(Hongrie, 4010 Debrecen)

Y. LOTMAN
professeur titulaire de la Chaire
de littérature russe à l'université
(l'URSS, Tartou)

L. MICROUTE
assistant à la Chaire de littérature russe
à l'université
(Pologne, Lublin)

E. MINZ
professeur à la Chaire de littérature
russe à l'université
(l'URSS, Tartou)

V. NIEDZVEZKI
maître de conférences à la Chaire
de littérature russe
(l'URSS, Moscou, MGOU)

S. PENTCHICH
professeur titulaire de la Chaire
de littérature russe à l'université
(Yougoslavie, Nish)

L. SUCHANEK
professeur à la Chaire de littérature
russe à l'université
(Pologne, Cracovie)

V. SZCZUKIN
professeur à la Chaire de littérature
russe à l'université
(Pologne, Cracovie)

IRENE ZOGRAB
maître-assistante
directeur de la Chaire des langues
étrangères de l'université
de Victoria à Wellington
(Nouvelle Zélande)

ZSUZSANNA ZÖLDHELYI-DEÁK
(v. Slavica VI.)