

И.С. ТУРГЕНЕВ (1818-1883)

Иван Сергеевич Тургенев — один из блестящих мастеров русской прозы, автор романов, повестей, драматических произведений, рассказов, очерков и критических статей.

НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ: ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИСТИЧЕСКИМ ПРИНЦИПАМ НАТУРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Свой творческий путь Тургенев, один из крупнейших писателей-прозаиков XIX в., начал в 1840-е годы. Обычно это десятилетие определяется как время торжества художественных принципов натуральной школы, решительно порвавшей с эстетикой романтизма и заложившей основы, с опорой на творческие достижения Пушкина, Лермонтова и Гоголя, классического русского реализма. В современной перспективе такая характеристика 1840-х годов кажется слишком прямолинейной и упрощенной. Идеологи натуральной школы, такие как В.Г. Белинский или А.И. Герцен, действительно ратовали за эстетику бытового правдоподобия — изображение «обыденного вещного мира» в противоположность романтической установке на изображение исключительного, необычного и «высокого». Таким был общий настрой эпохи, сначала проявившийся в Европе и эхом докатившийся до России. Убежденный враг «отвлеченных» и «прекраснодушных» романтиков, Гегель учил о том, что абсолютный дух воплощается и реализуется не в их «субъективно» - намысленных фантазиях, а в самой «объективной» действительности. Вслед за Гегелем Фейербах в своей книге «Сущность христианства» объясняет, что идеальные и возвышенные образы религиозного искусства есть проекции мыслей и эмоций человека, ошибочно превращающего посредством механизма «отчуждения» свою теплую, земную, чисто человеческую энергию в фантастические абстракции, в конце концов порабащивающие его волю, лишая ее жизненных соков и не позволяя ей развернуться полнокровно. Позитивизм, или научная («положительная») философия О. Конта и его последователей, появившаяся в то же время, объявляет естественные науки, основанные на опыте и эксперименте, единственным критерием истины и разоблачает религию и метафизическую философию как отжившие формы познания. Однако это общеевропейское направление мысли, которое традиционно именуется реализмом, отнюдь не было всеобщим даже в пору своего наивысшего господства (1840-1860-е годы). Оно теснилось другими направлениями мысли, которые сложно уживались с ним, порождая, особенно в литературе, множество гибридных форм. Для них обычные определения «романтизм», «реализм» не подходят уже потому, что сама суть этих форм составляет *смешение разнородного*, которое в то же самое время воспринимается как синтетическое единство.

Такие гибридные формы, существующие, условно говоря, на стыке романтизма и реализма, бытовой обыденности и захватывающей игры воображения, мирной повседневности и фантастического эксцесса мы найдем в поэзии Гейне и Байрона, в прозе Гофмана, а в русской литературе у Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Бытовой реализм «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» и «Мертвых душ» — это реализм, отнюдь не порвавший с романтической аурой и поэтикой романтизма, а впитавший их в себя путем их сложной, подчас причудливой трансформации. Нелишне вспомнить, что сам быт в его, с одной стороны, обыденности, а с другой — в его реалистической сочности и вещности, был открыт романтиками: тем же Гофманом, да и тем же Байроном в его поэмах «Беппо» и «Дон Жуан».

Все это — круг чтения молодого Тургенева. В ранней юности он, как и многие в его поколении, прошел через увлечение байроническими героями, бросающими вызов творцу и его творению, глубоко неудовлетворенными существующим порядком вещей и с мефистофелевской скептической усмешкой взирающими на пошлые радости толпы, готовой мириться с выпавшей ей участью жить в скучном прозаическом мире. С такими героями Тургенев был знаком, как по оригинальным сочинениям Байрона, так и по байроническим поэмам Пушкина и Лермонтова. В том же духе еще в 1830-е годы Тургенев написал свое первое художественное произведение — драматическую поэму «Стено» (при жизни не была опубликована), в которой вывел типично байронического героя — мятежного и разочарованного одновременно. Хотя позднее этот первый поэтический опыт был резко осужден им самим и назван «рабским подражанием байроновскому Манфреду», сам тип героя, появляющийся в поэме, — одинокого, разуверившегося, страдающего и вместе с тем исполненного какого-то таинственного величия, ибо не боящегося задавать «страшные» вопросы о жизни и ее смысле, — в дальнейшем будет неоднократно встречаться в творчестве Тургенева.

Первое опубликованное произведение Тургенева (если не считать ряда лирических стихотворений, которые время от времени он писал на протяжении всей своей жизни) — поэма «**Параша**» (1843), заслужившая одобрительный отзыв Белинского и сделавшая писателя известным читающей публике. За ней последовали другие поэмы, наиболее значительные из которых «**Разговор**» (1845) и «**Помещик**» (1846), и первые опыты в прозе — повести «**Андрей Колосов**» (1844), «**Бретер**» (1847), «**Петушков**» (1848), «**Дневник лишнего человека**» (1850) и др. 1840-е годы для Тургенева —

время поисков собственного стиля, собственной манеры, и каждое новое его произведение — своего рода художественный эксперимент, попытка «примерить на себя» какой-либо из уже существующих авторитетных литературных стилей. Так, в «Разговоре» с легкостью опознается поэтический стиль лермонтовского «Мцыри»; в «Параше» — свободный, основанный на «болтовне» стиль пушкинского «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне», а также написанной в том же ключе лермонтовской «Сказки для детей»; в «Андрее Колосове» заметна

ориентация на лаконичный и «жесткий» синтаксис пушкинской прозы, избегающей подробных, обстоятельных описаний, тогда как в «Петушкове» чувствуется почти ученическая зависимость от гоголевской манеры... Так же свободно переходит Тургенев от характерно романтической поэтики «Разговора» к подчеркнуто-реалистическому бытописанию «Параши» и «Помещика». В бытоописательской установке этих поэм Белинский справедливо усмотрел вызов всяким романтическим отвлеченностям, близкий его собственному идеалу того времени — «натуральному» изображению действительности. Однако не менее справедлива точка зрения, согласно которой сознательно огрубленный бытовизм «Помещика» и «Параши» есть не более, чем реалистическая трансформация романтического мироощущения, которое не отрицается, а просто выворачивается наизнанку. Притом что обе поэмы в стилистическом отношении зависимы от пушкинской свободной манеры ведения рассказа, пушкинской примиряющей легкости в них меньше, чем лермонтовского язвительного отрицания и скептической насмешки, заставляющих вспомнить опять-таки о раннем тургеневском кумире Байроне. В том, как автор «Параши» последовательно и целенаправленно снижает все высокое: от мелких деталей (так, например, у самой Параши «немножко велика была рука», а мать ее была «женщина... простая. С лицом, весьма похожим на пирог») до характеров главных героев (Параша — это явно упрощенная Татьяна Ларина, а ее жених, а потом муж Виктор — явно приземленный Онегин), — можно усмотреть не только спор с «возвышенным» романтизмом, отвергаемым во имя обнажения страшной правды жизни, что идеологи натуральной школы находили у Гоголя, но и байроническую неудовлетворенность несовершенным миром, который вместо пламенных страстей и полетов духа предлагает довольствоваться пошлой скукой прозаического существования. Законный брак, казалось бы, искренне полюбивших друг друга героев поэмы представлен в финале как апогей пошлости: «Сбылося все... и оба влюблены... Но все ж мне слышен хохот сатаны». Мировоззренческий ракурс, в котором решена поэма, поразительным образом соединяет в себе Гоголя и Байрона. Недаром основную идею поэмы, перекликающуюся с гоголевским «Скучно на этом свете, господа!», озвучивает в ней сам «владыка зла», наблюдающий через забор за счастливой четой с байронически-презрительной улыбкой на устах.

Однако уже в повестях 1840-х годов Тургенев начинает вести борьбу и с этим мироощущением, склонность к которому он находил в себе самом, и с тем психологическим типом, который являлся его носителем в жизни и литературе. Признавая колоссальные заслуги Гоголя перед русской литературой, считая его обладателем величайшего художественного дара, Тургенев в то же время довольно рано осознает, что его путь — не гоголевский. Что его не устраивает в Гоголе, так это его «отрицательный» взгляд на действительность, болезненно фиксирующий в первую очередь ее негативные и темные стороны, нередко преувеличивая их, сатирически или гротескно заостряя, или, по-другому, то именно в Гоголе, что волей-

неволей сближает его с романтическим «отрицателем» Байроном. В этом «отрицательном» взгляде, при всей его остроте и глубокой пронизательности, Тургеневу не хватает идеала и веры в то, что этот идеал может быть открыт в самой жизни. Неверие в идеал и светлый смысл жизни — вот что, по Тургеневу, является отличительной чертой байронического романтика, или романтика-«отрицателя». Из этой основной черты вытекают и все остальные: эгоцентризм, подавляющий перевес умственной деятельности над действием воли, разъедающая рефлексия, презрение к людям и безнравственное обращение с ними. Выявление эгоистической сущности «благородного» романтика — общее место критики романтизма, осуществлявшейся писателями и критиками натуральной школы: достаточно вспомнить образы Дмитрия Круциферского из «Кто виноват?» Герцена и Александра Адуева из «Обыкновенной истории» Гончарова. Тургенев присоединяет свой голос к их голосам — в рецензии на русский перевод «Фауста» Гете (1844), где символом всецело сосредоточенного на себе романтика-эгоиста объявляется чрезмерно умствующий Фауст, из страха перед действительной жизнью ищущий поддержки в бесплодном мефистофелевском скепсисе, и, еще ярче и заметнее, — в повести «Дневник лишнего человека», ставшей своеобразной художественной иллюстрацией мыслей, изложенных в рецензии. Главный герой повести, молодой помещик с университетским образованием Чулкатурин, умирающий от чахотки, словно сконцентрировал в себе все то дурное, что только можно найти в типе романтика-эгоиста: он мелочно придиричив, обидчив, болезненно ревнив, не может простить своей возлюбленной Лизе, что она предпочла ему другого, и весь его дневник, где он с утонченной скрупулезностью романтика анализирует свои чувства, представляет собой, по его собственным словам, что-то вроде самоуслаждения «зрелищем своего несчастья».

Альтернативу этому типу разъедающего самого себя романтика Тургенев ищет в противоположном ему типе цельного и нравственно устойчивого человека, который способен в сложной ситуации сохранить достоинство и при этом не заставлять страдать из-за себя других. Андрей Колосов из одноименной повести — первая попытка создания такого героя. Андрей Колосов изображается как цельная сильная личность нового типа: в нем нет рефлексивной раздвоенности — тяжелого наследия умствующей культуры прошлого, а есть сила духа, позволяющая ему поступать так, как диктует внутренне «природное» чувство, далеко не всегда совпадающее с требованиями традиционной нравственности: утратив чувство любви к девушке Варе, продолжающей любить его, Колосов находит в себе силы прекратить с ней отношения, не унижая ее оскорбительной жалостью и не чувствуя ненужного раскаяния за содеянное. Тургеневский Колосов — русский вариант идеальных «положительных» героев Жорж Санд, в творчестве которой в модифицированном виде была воскрешена старая идея Ж.Ж. Руссо о несовпадении «естественной» нравственности человека и аморальных

требований общества, отклонившегося от «естественного» пути развития и превратившегося в оковы для человеческой свободы и спонтанности. В 1860-е годы тот же тип цельной и сильной личности и тоже под влиянием Жорж Санд будет воспроизведен Чернышевским в образах главных мужских персонажей романа «Что делать?» — Лопухова и Кирсанова. Важно подчеркнуть, что при всей своей противоположности байроническому романтику, Андрей Колосов тоже по-своему необыкновенная личность; «необыкновенным», по словам автора повести, его делает уже сама его «естественность», бросающая вызов привычным представлениям о норме. В этом отношении он вполне может считаться «положительным» двойником байронических героев; он такая же титаническая фигура, как и они, только вместо глобальной пессимистической разочарованности в нем преобладает вера в правоту своей глубинной «естественной» мощи.

«ЗАПИСКИ ОХОТНИКА»

В 1847 г. Тургенев пишет и публикует в журнале «Современник» очерк «Хорь и Калиныч» — первую ласточку будущего знаменитого цикла «Записки охотника», вышедшего отдельным изданием в 1852 г. В этом цикле он предстает уже зрелым, сложившимся художником со своей оригинальной — собственно *тургеновской* — поэтикой и вполне определенной идейной концепцией. К этому времени он полностью разделяет воззрения литераторов круга «Современника», большинство из которых: В.Г. Белинский, Н.А. Некрасов, А.И. Герцен, Т.Н. Грановский — являются его близкими друзьями. Идеологией этого круга единомышленников, художественным выражением которой стала эстетика натуральной школы, был так называемый западнический либерализм, предполагающий ориентацию на Западную Европу как на духовный образец подлинного политического, экономического и культурного прогресса. Россия, по мнению западников-либералов, бесконечно отстает от Европы и для своего дальнейшего развития нуждается в значительных социальных преобразованиях. Главным тормозом на пути этих преобразований в 1840-е годы считался институт крепостного права. Именно он становится основным объектом критики в тургеновских «Записках охотника». «Записки охотника» — такое же сознательно идейное и даже, можно сказать, социально ангажированное произведение, как и многие другие произведения натуральной школы, в которых, в соответствии с призывом ее главного идеолога Белинского, преобладал пафос социального разоблачения язв и пороков современного российского общества. Примечательной особенностью русского западнического либерализма была его постоянная переплетенность с более радикальной социалистической идеологией, будь то в ее относительно умеренном (христианский и утопический социализм М.В. Петрашевского, А.Н. Плещеева, ранних Ф.М. Достоевского и М.Е. Салтыкова-Щедрина) или потенциально революционном, бунтарском варианте («якобинский» социализм А.И. Герцена, отчасти В.Г. Белинского, «анархический» социализм М.А. Бакунина), — идеологией, общим истоком которой была все та же руссоистская критика «порочного» иерархического общества, ущемляющего права демократических низов. Хотя по своим взглядам Тургенев был классическим либералом (подобно таким членам западнического кружка, как историк Т.Н. Грановский, критик П.В. Анненков), широта демократических требований русских социалистов-руссоистов его по-своему привлекала, поскольку представлялась исторически закономерной. Отсюда — отчетливо руссоистские тона всей идейной концепции «Записок охотника». Сюжетно-композиционной

основой целого ряда очерков цикла, таких как *«Ермолай и мельничиха»*, *«Малиновая вода»*, *«Бурмистр»*, *«Контора»*, *«Льгов»*, *«Петр Петрович Каратаев»*, становится достаточно жесткая социальная схема: грубые, деспотические помещики, развращенные властью, ломают судьбы и уродуют души крепостных крестьян, бессильных что-либо противопоставить их тираническому произволу. Причем специально подчеркивается, что помещики нарушают элементарные права, которые даны человеку самой природой, извращая тем самым естественный ход человеческого развития. Дворянские девушки Арина в *«Ермолае и мельничихе»* и Матрена в *«Петре Петровиче Каратаеве»* по прихоти своих господ оказываются лишенными обычного человеческого счастья — счастья жить в любовном союзе с тем, кого избрало их сердце; их робкие попытки защитить себя приводят только к обострению барского гнева и в итоге к полному жизненному краху. Еще одна характерная жертва крепостнического произвола, изображаемая Тургеневым, — тип крепостного крестьянина с растоптанным чувством собственного достоинства, потерявшим свое «я», свою личность и окончательно смирившимся со своей участью. Таковы старик Сучок из *«Льгова»*, живущий в постоянном страхе перед любым возможным барским окриком (его готовность откликаться на всякое новое имя, какое дают ему господа, лишний раз подчеркивает полное отсутствие в нем личностного начала), и буфетчик Вася из *«Двух помещиков»*, с горячей убежденностью отвечающий на вопрос рассказчика-охотника, за что он так жестоко по приказу барина был наказан розгами: «А поделом, батюшка, поделом. У нас по пустякам не наказывают».

Эти примеры ясно показывают, насколько Тургенев привержен новоевропейскому идеалу свободной личности, воспринимающей свою зависимость от подавляющих ее структур традиционного общества как рабство. Такая позиция резко отделяет Тургенева, как и других западников-либералов, от их основных идейных противников в среде мыслящей русской интеллигенции того времени — славянофилов, которые спасение России от ее бедственного современного положения, напротив, видели в возвращении к идеалам русского допетровского прошлого и крайне враждебно относились ко всем новейшим европейским веяниям, их главную опасность усматривая как раз в культе отдельной, независимой личности, стремящейся как можно полнее эмансипироваться от всех традиционных, прежде всего религиозных, установлений. Заканчивая *«Двух помещиков»* прямо обращенной к читателю фразой: «Вот она, старая-то Русь!», Тургенев высмеивает славянофильский идеал «старой Руси» как воплощения духовного мира и общественного благополучия: для него, как для западника, все, что было в русском прошлом до преобразований Петра I, попытавшегося приобщить Россию к гуманным ценностям европейской культуры, основывалось на варварском неуважении к человеку, когда любой носитель власти и силы мог позволить себе безнаказанно издеваться над своей безропотной жертвой. Ироническое отношение

Тургенева к идее славянофилов вернуть русское европеизированное дворянство к русским национальным корням и формам жизни нашло выражение в очерке «Однодворец Овсянников», где в фигуре молодого помещика Любозвонова, облачающегося на глазах своих крепостных в русский национальный костюм и предлагающего им спеть «народственную песню», узнаваемо, хотя и не без сатирического преувеличения, выведен К.С. Аксаков — самый пламенный в славянофильском кружке защитник национальных обычаев.

Но тип крестьянина-жертвы не самый характерный в крестьянском мире «Записок охотника». В отличие от Григоровича — другого заметного представителя натуральной школы 1840-х годов, изображавшего крестьян (в получивших широкую известность повестях «Деревня» и «Антон Горемыка») исключительно как несчастных страдальцев, невольных мучеников крепостнического жизненного уклада, — Тургенев свое основное внимание сосредоточивает на изображении крестьян, которые, вопреки крайне неблагоприятным для них социальным обстоятельствам, сумели «не утратить лица», сохранив во всей его полноте и многообразии тот колоссальный потенциал духовных и творческих сил, который, как считали все западники, хорошо усвоившие идеи Руссо, живет, как в запечатанном сосуде, в народной душе и страстно ждет своего освобождения. В русской крестьянской среде, показывает Тургенев, есть люди, по богатству своего внутреннего мира не уступающие лучшим представителям русского образованного дворянства, а по силе натуры и способности к активной и продуктивной деятельности приближающиеся к носителям европейского духа новой свободы и волевого преобразования существующих форм жизни. Так, Хорь из очерка «Хорь и Калиныч» за свою практическую хватку, умение разумно и экономно вести хозяйство и неподдельный интерес к вопросам европейского государственного устройства награждается рассказчиком-охотником такими непривычно высокими для крестьянина *культурными* эпитетами, как «рационалист», «скептик», «административная голова». В хозяйственнике Хоре Тургеневу видится некий русский эквивалент представителей европейского третьего сословия — честных и предприимчивых бюргеров, преобразивших экономическое лицо Европы. Подросток Павлуша из «Бежина луга», восхищающий охотника своей исключительной смелостью и готовностью давать рационально-трезвые объяснения тем чудесам и тайнам, о которых, крестьясь и дрожа от страха, рассказывают друг другу мальчики в ночном, представлен как сильная личность нового типа, способная бросить вызов самой Судьбе, неподконтрольной человеку тайной силе, распоряжающейся его жизнью и смертью. Павлуша есть очевидная крестьянская параллель образу «необыкновенного» человека Андрея Колосова, а значит, в какой-то мере, и байроновским героям, дерзко бросающим вызов Богу; «байроническим мальчиком» остроумно назвал Павлушу критик А.А. Григорьев. Тургенев сам нередко прибегает к такому приему возвышения своих героев, как сравнение их с великими деятелями русской или

мировой культуры и истории, а также с классическими «вечными образами» европейской литературы. Интересно, что этот прием распространяется им не только на крестьян, но и на дворянских героев цикла, из которых далеко не все принадлежат к типу жестокого помещика-«тирана»: дворянские характеры в «Записках охотника» также весьма многочисленны и разнообразны. «Рационалист» Хорь сравнивается с философом Сократом и косвенно с Петром I; однодворец Овсянников из одноименного очерка — с баснописцем Иваном Крыловым; Лукерья из очерка «Живые мощи», женщина с трудной судьбой и невероятным духовным самообладанием, — с сожженной на костре Жанной д'Арк; есть в цикле и свой Гамлет — разуверившийся в романтических ценностях, но тем не менее не способный избавиться от романтического эгоцентризма молодой дворянин из очерка «Гамлет Щигровского уезда» (характер, психологически родственный Чулкатуруину из «Дневника лишнего человека»), и русский Дон Кихот — полностью разоренный, но по-прежнему рыцарски преданный высокому понятию дворянской чести, всегда готовый защитить слабого и страдающего, помещик Чертопханов, герой очерков «Чертопханов и Недолюскин» и «Конец Чертопханова».

Распространение одного и того же приема на представителей разных сословий позволяет Тургеневу, с одной стороны, чисто художественными средствами высказать отстаиваемую либералами идею правового равенства всех людей независимо от их происхождения и степени богатства, а с другой — что особенно близко учению Руссо — намекнуть на существенные преимущества представителей непривилегированного крестьянского сословия перед привилегированным дворянским: при всей своей внешней непросвещенности внутренне они уже обладают всем тем, что носители просвещенного дворянского разума ошибочно считают отличительной чертой только своего круга, — *духовной культурой*, причем в том ее «естественном», первозданном виде, который просвещенное сознание либо грубо исказило, либо безнадежно утратило. В очерке «Певцы» судящий состязание певцов Дикий-Барин (и, соответственно, стоящий за ним автор) не случайно отдает пальму первенства не городскому жителю, мещанину из Жиздры, певшему по-своему прекрасно, а простому парню из народа Яшке Турку, чье пение, не знавшее никаких внешних формальных ухищрений, словно лилось из глубины его души. Важной особенностью пения Якова, специально отмечаемой Тургеневым, является также то, что он пел без оглядки на других, на то, какое он производит впечатление, пел, забывая самого себя, — черта, открывающая в нем тип, противоположный не только типу романтика-эгоцентрика, но во многом и тому «рациональному» крестьянскому типу, к которому принадлежат Хорь и Павлуша. Если для последних характерно сознание значительности собственной личности, основанное на уважении к своему критически мыслящему «я», что дает основание называть их крестьянскими «западниками», то основой человеческой значительности Яшки Турка, наоборот, оказывается

принципиальный отказ от своего «я», который, однако, не превращает его в подобие духовно сломленного и забитого героя «Льгова», а парадоксальным образом становится условием проявления его могучей душевной силы. По контрасту с «западным» этот тип справедливо было бы назвать «восточным», и следует также заметить, что Тургеневу, как художнику и психологу, он интересен не меньше, чем первый. Многие описываемые с видимой любовью крестьянские персонажи охотничьего цикла относятся к этому «восточному» типу. Наиболее яркие его представители: Калиныч из «Хоря и Калиныча», близкий природе (в отличие от своего друга Хоря, больше занятого общественными и хозяйственными вопросами), тонко чувствующий ее красоту и, благодаря особому дару проникновения в ее тайны, обладающий чудесной способностью заговаривать кровь, ладить с пчелами, предсказывать погоду; и карлик-горбун Касьян из очерка «Касьян с Красивой Мечи» — странный человек «не от мира сего», сочетающий в себе черты лесного «волшебника», понимающего язык птиц и растений, и природного мистика, с почти буддийской сострадательностью относящегося к каждому обреченному на гибель живому существу.

Те же доверие и любовь к природным живым существам, зверям и птицам в соединении с верой и глубокой убежденностью, что спасется только тот, кто кротко, не возмущаясь и не жалуясь, претерпевает свою участь, какой бы трагической она ни была, составляют основу характера Лукерьи из очерка «*Живые мощи*». В очерке «*Смерть*» Тургенев изображает целую галерею героев — носителей «восточной» души, которых объединяет умение спокойно и легко относиться к собственной смерти, что становится возможным, как дает понять автор, только в случае, если человек не привязан к своему «я», не фиксируется на нем как на высшей ценности. Любопытно, что в «Смерти» опять выведены представители разных сословий: помимо крестьянских образов там есть образы дворянки-помещицы и домашнего учителя, разночинца Авенира Сорокоумова, но объединяет их всех уже не «западная» идея правового равенства, а причастность «восточной» идее жертвы и отречения. Жертва своим «я» ради другого и бескорыстное служение ему, будь то человек или некая Высшая Правда, — главная черта в характере Авенира Сорокоумова, вызывающая искреннее восхищение автора. В этом герое есть что-то от чувствительного, или «сентиментального», романтизма Жуковского — создателя поэтического образа меланхолического юноши, готового отречься от призрачных земных благ во имя соединения с идеальным миром *Там*. Такой романтизм, с его пылким и жертвенным стремлением к идеалу, всегда вызывал симпатию у Тургенева и, в отличие от романтизма байронического, принимался им безоговорочно. Именно в этом — возвышенном, а не дискредитирующем — смысле Калиныч с его восторженным и предельно открытым отношением к миру и людям именуется «романтиком» и «идеалистом».

Обостренное внимание Тургенева к людям «восточной» души находится в известном противоречии с его либерально-западническими

идеалами: не случайно славянофилам, всегда активно противопоставлявшим «гордый ум» атеистического Запада «кроткой душе» русского христианского Востока, многое в «Записках охотника» пришлось по вкусу, так что даже возникло мнение о Тургеневе как тайном стороннике их лагеря. Сам Тургенев с таким суждением о себе был решительно не согласен, но «восточный» уклон охотничьего цикла, тем не менее, не подлежит сомнению; то же относится и к его подспудным романтическим тенденциям. Складывается впечатление, что «Записки охотника» — это сплав или, точнее, сложное сосуществование сразу нескольких идеологических ракурсов.

ПОЭТИКА «ЗАПИСОК ОХОТНИКА»

Сходным образом и поэтика «Записок» включает в себя различные по происхождению эстетические слои. По многочисленным внешним приметам художественного порядка тургеневский цикл — типичное произведение натуральной школы, наиболее осязаемо выразившее ее ориентацию на «научную» парадигму. По жанру «Записки охотника» — серия очерков, как и знаменитый сборник 1845 г. «Физиология Петербурга», литературный манифест «натурального» направления, в котором впервые в русской литературе были предложены образцы «физиологического» описания, восходящего к французским «Физиологиям», изначально задуманным как художественные аналоги дотошных и беспристрастных «научных» описаний подлежащего изучению природного объекта. «Физиологической» стилистике отвечает в «Записках» уже сама фигура охотника, представляемого в качестве непосредственного очевидца событий, фиксирующего их, как и положено очеркисту, с протокольной, «фотографической» точностью и минимумом авторской эмоциональной оценки. Ярко «физиологичны» у Тургенева также портретные и пейзажные описания — неременная часть общей стилевой композиции каждого очерка. Они «по-научному» подробны, обстоятельны и мелочно детализированы, — в полном соответствии с требованиями «микроскопического» метода натуральной школы, когда описываемый объект изображался как бы увиденным сквозь микроскоп — во всех многочисленных мелких подробностях своего внешнего облика. По словам К. Аксакова, Тургенев, описывая внешность человека, «чуть не сосчитывает жилки на щеках, волоски на бровях». Действительно, тургеневский портрет едва ли не избыточно подробен: даются сведения об одежде героя, форме его тела, общей комплекции, при изображении лица детально — с точным указанием цвета, размера и формы — описываются лоб, нос, рот, глаза и т.д. В пейзаже та же утонченная детализация, призванная воссоздать «реалистически» правдивую картину природы, дополняется массой сведений специального характера.

Справедливо мнение, что на птиц автор «Записок охотника» смотрит как орнитолог, на повадки собак — как кинолог, на жизнь растений — как ботаник.

Вместе с тем в тургеневском портрете и пейзаже, несмотря на всю их бросающуюся в глаза «реалистическую» натуральность, скрыто присутствует другая — романтическая традиция изображения природы и человека. Тургенев словно потому и не может остановиться в перечислении особенностей внешнего облика персонажа, что изображает не столько разновидность порожденного «средой» определенного человеческого типа, как это было у авторов «Физиологии Петербурга», сколько то, что у романтиков называлось *тайной индивидуальности*. Средства изображения — в позитивистскую эпоху — стали другими: «научными» и «реалистическими», предмет же изображения остался прежним. Герои «Записок охотника», будь то крестьяне или дворяне, «западники» или «восточники», не только типы, но и всякий раз новая и по-новому живая и таинственная *индивидуальная душа*, микрокосм, маленькая вселенная. Стремлением как можно более полно раскрыть индивидуальность каждого персонажа объясняется и такой постоянно используемый в очерках прием, как «парная композиция», отразившийся в том числе и в их названиях («Хорь и Калиныч», «Ермолай и мельничиха», «Чертопханов и Недопюскин»), и прием сравнения героя с «великой личностью». Точно так же и природа в «Записках охотника» имеет свою душу и свою тайну. Тургеневский пейзаж всегда одухотворен, природа у него живет своей особой жизнью, часто напоминающей человеческую: она тоскует и радуется, печалится и ликует. Та связь между природным и человеческим, которую открывает Тургенев, не имеет «научного» подтверждения, зато легко может быть истолкована в духе воскрешенной романтиками (прежде всего иенскими и романтиками-шеллингианцами) архаической концепции взаимосвязи человеческого микро- и природного макрокосма, согласно которой душа каждого человека таинственными нитями связана с разлитой в природе Мировой Душой. Очевидной данью этой концепции является у Тургенева прием психологического параллелизма, когда определенное состояние, в котором оказывается «душа» природы, прямо соотносится с аналогичным по внутреннему наполнению состоянием души героя. Психологический параллелизм лежит в основе композиции таких очерков, как «Бирюк», «Свидание», отчасти «Бежин луг». Он же, можно сказать, определяет и общую композицию цикла, открывающегося *человеческим* очерком «Хорь и Калиныч» и завершаемого полностью посвященным *природе* очерком «Лес и степь» (с тем же принципом «парности» в названии).

В поэтике «Записок охотника» очевидны знаки уже начавшейся переориентации Тургенева с гоголевской «отрицательной» стилистики на «положительную» пушкинскую. Следование Гоголю в кругах сторонников натуральной школы считалось нормой: писатель, изображающий грубую правду жизни, должен хотя бы в какой-то мере быть обличителем.

Обличительная тенденция чувствуется в откровенно «социальных» очерках тургеневского цикла, где четко распределены социальные роли персонажей и «отрицательным» даются, как правило, значимые фамилии (Зверков, Стегунов и др.). Но основная тургеневская установка все-таки не обличительная. Ему ближе пушкинское стремление к примирению противоречий при сохранении яркой индивидуальности изображаемых характеров. Не только «научная» объективность, не только либеральная идея уважения прав личности, но и пушкинская «эстетика примирения» заставляют Тургенева с равной заинтересованностью и доброжелательным вниманием изображать жизнь крестьян и дворян, «западников» и «восточников», людей и природы.

РОМАНЫ О РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ.

ПОЭТИКА ТУРГЕНЕВСКОГО РОМАНА

В 1856 г. публикацией романа «Рудин» Тургенев открывает серию произведений, написанных в этом новом для него жанре. За «Рудиным» последовали «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860), «Отцы и дети» (1862), «Дым» (1867), «Новь» (1877).

Как и в повестях, в романах Тургенева большое место уделяется любовной теме, которая, однако, чего не было в повестях, всегда дается в сплетении с исторической темой, а точнее, с темой смены поколений, рассматриваемой на широком фоне движения современной — европейской и русской — Истории. Каждый тургеневский роман — это своеобразный отчет об определенной эпохе русской истории, а взятые вместе они с полным правом могут быть названы художественной летописью жизни русской интеллигенции 30-60-х годов XIX в. Пробуждение у Тургенева интереса к злободневной исторической тематике находится в прямой связи с мощными общественными и культурными переменами, начавшимися в России после смерти в 1855 г. Николая I. На смену авторитарному правлению Николая I приходит более мягкое и более открытое Европе и новоевропейским жизненным ценностям правление Александра II, старавшегося опираться на трезвую либеральную интеллигенцию и довольно скоро приступившего к осуществлению ряда весьма значительных социальных и экономических реформ, первой из которых явилась знаменитая отмена крепостного права в 1861 г. Прогрессивные начинания нового царя оживили надежды западников-либералов и словно вдохнули в них новые силы, казалось, навсегда утраченные после тяжелого кризиса 1848 г. Вновь окрепла их вера в возможность исторического прогресса.

Первые три романа Тургенева посвящены еще «николаевскому» времени, но происходящее в них изображается как предчувствие и подготовка того, что случится после 1855 г. — эпохи «великих реформ» Александра II. Неблагополучное, - трудное прошлое описывается из полного надежд настоящего (схема, противоположная «элегической» схеме «любовной» повести); в этом смысле название третьего романа — «Накануне» — можно считать общим для всей «николаевской» трилогии. Вера Тургенева, как западника-либерала, в поступательное движение Истории опиралась также на представление о значимости отдельной человеческой личности, являющейся ее творцом. Это представление о личности, формирующей Историю, будь то мощью своей мысли или энергией своего деяния, нашло отражение в композиционной выделенности главного героя тургеневских романов, который, как правило, значительно превосходит масштабом своей

индивидуальности остальных героев произведения и словно возвышается над ними как некий «гигант», избранный носитель духа Истории, живое воплощение ее пульсирующих токов.

Исключение составляет только главный женский персонаж, который также по-своему выделен среди персонажей второго ряда. Его функция — проверка личностной состоятельности героя и «суд» над ним в случае, если он не вполне и не во всем соответствует возложенной на него исторической миссии. Чаще всего такая проверка осуществляется в ситуации, обозначенной Чернышевским (в статье, посвященной повести «Ася») как ситуация «русского человека на *rendez-vous*»\ духовная состоятельность героя проверяется его способностью выдержать испытание любовью. Разумеется, речь идет о любви нового типа, чувственной и раскрепощенной, но поскольку герой претендует на статус «нового человека», исторического деятеля, не скованного путами Традиции, он и должен быть подвергнут такого рода испытанию.

Едва ли не каждый из главных героев тургеневских романов соотнесен с типом Гамлета или Дон Кихота — классических литературных персонажей, характеры которых послужили основой для оригинальной тургеневской характерологии, изложенной писателем в докладе «Гамлет и Дон Кихот» (1860). В интерпретации Тургенева Гамлет — это умный, образованный, обладающий тонким эстетическим вкусом человек, но вместе с тем болезненный эгоцентрик, предельно зафиксированный на себе. Бесконечно ценящий свое «я», он не способен принести его в жертву во имя какого-либо идеала, поскольку его гипертрофированно развитый ум подвергает сомнению любой идеал, включая и Бога. Ни во что не верующий и никого не любящий, кроме себя, он не в состоянии перейти от отвлеченной мысли к реальному действию: ни в общественной сфере — народ, «толпа» никогда не пойдет за ним, так как он не умеет воспламенить ее; ни в сфере любви — сердцу Гамлета, холодному, как лед, не знакомо большое, сильное чувство. Дон Кихот, по мнению Тургенева, во всем противоположен Гамлету. Он — природный альтруист, всего себя готовый отдать идеалу, которому служит, ни на минуту не сомневаясь в его истинности. Если Гамлет — воплощенная мысль, то Дон Кихот — воплощенное действие с постоянной готовностью к жертве. Так же жертвенно и возвышенно его отношение к женщине, которой он (пусть даже это простая цыганка) поклоняется как Идеальному Существу, божественной Прекрасной Даме. Пламенный энтузиаст, исполненный веры, он способен увлечь за собой народные массы, которые готовы следовать за ним так же преданно, как его вечный спутник Санчо Панса.

Нетрудно заметить, что Гамлет, в тургеневском его понимании, одновременно напоминает байронического героя и во многом его повторяющих и к нему восходящих «лишних людей» русской литературы, таких как Онегин, Печорин, а из тургеневских — Чулкатурин из «Дневника лишнего человека» и Гамлет Щигровского уезда из «Записок охотника». Дон Кихот же — это соединение типа возвышенного романтика и отчасти типа

нового, нерефлексивно-цельного человека, некогда намеченного в образе Андрея Колосова. Отражает эта тургеневская характерология и социально-исторические воззрения писателя: читателям-современникам не составляло труда понять, что Гамлет — это символ русской дворянской интеллигенции с ее высоким уровнем образованности и рефлексивной культуры, который, однако, не столько помогает, сколько мешает ей соответствовать историческим задачам, стоящим перед русской нацией и требующим (особенно после 1855 г.) незамедлительных и активных действий; тогда как **Дон Кихот** — символ молодого, гораздо менее культурного, но гораздо более мобильного поколения разночинцев, которые как раз в середине века вышли на авансцену русской общественной жизни и с которыми Тургенев в тот период связывал надежды на ее действенное и результативное преобразование в духе новоевропейских идеалов.

«РУДИН»

В «Рудине», первом романе «николаевской» трилогии, изображается период конца 1830-х (может быть, самого начала 1840-х) годов — время интенсивного увлечения русской интеллигенции классической немецкой, главным образом гегелевской, философией, в которой молодые искатели истины видели ключ к разрешению всех мировых проблем и, в частности, проблем русской жизни. Главный герой романа — небогатый дворянин Дмитрий Рудин, получивший духовное крещение в философском кружке Покорского, где он приобрел любовь к абстрактному мышлению и где расцвел его дар красноречиво и вдохновенно излагать на публике отвлеченные философские истины. **Прототипом кружка Покорского был сложившийся при Московском университете кружок Н.В. Станкевича**, в который входили или которому были близки такие знаменитые впоследствии в русской культуре фигуры, как **В.Г. Белинский, Т.Н. Грановский, В.П. Боткин, М.А. Бакунин, М.Н. Катков**. Сам Рудин по темпераменту и мыслительному складу более всего напоминает Бакунина, во второй половине 1830-х годов бывшего фанатичным гегельянцем. Поначалу Рудин, как он обрисован в романе, кажется типичным Гамлетом, и именно за такие гамлетовские черты, как самолюбование, постоянная приверженность отвлеченной мысли и неумение справляться и ладить с «пошлой» реальностью обычного бытового существования, его упрекает его бывший приятель и соратник по кружку Лежнев. Как Гамлет, ведет себя Рудин и в ситуации «русского человека на rendez-vous», когда в него влюбляется завороченная его пламенными речами и исключительностью его облика молодая девушка Наталья Ласунская: в ответ на ее смелое предложение соединить с ним — вопреки воле матери — свою судьбу, Рудин, не чувствуя в себе ни капли любовного горения, объявляет себя не готовым к такому шагу. В этом эпизоде символически запечатлен крах предпринятой русским образованным дворянством попытки применить к проблемам русской жизни, давно ждущим своего разрешения, тончайший и якобы универсальный инструментарий немецкого абстрактного философствования. Как говорит Лежнев: ***«Несчастье Рудина в том, что он России не знает, а это точно большое несчастье»***. Тем не менее, в финале тот же Лежнев, встречаясь через несколько лет с Рудиным, постаревшим, уставшим от вечных скитаний по России, где он так и не смог найти себе места (черта, определенно сближающая его с «лишними людьми» Онегиным и Печориным), говорит о наличии в рудинском типе целого ряда дон-кихотских добродетелей, резко поднимая его в глазах читателя и заставляя существенно пересмотреть уже сложившуюся оценку. К таким добродетелям, по словам Лежнева, относятся: вера философа Рудина в существование некоего Высшего Идеала, которому следует

всемерно и самоотверженно служить (такова, кстати, тема первого рудинского монолога в романе), и его внутренняя чистота, не позволившая ему, несмотря на тяготы жизни, опуститься, удовольствовавшись, как многие, уделом жалкого обывателя. Дон-кихотской по природе является и способность Рудина воодушевлять своей «любовью к истине» сердца молодого поколения, которое, помимо Натальи, в романе представляют жена Лежнева Александра Липина, с самого начала симпатизировавшая Рудину, и домашний учитель в доме Ласунских разночинец Басистов, которого сам Рудин однажды называет своим Санчо Пансой. Объединяя в Рудине черты Гамлета и Дон Кихота, Тургенев стремится создать совокупный портрет своего поколения и, верный пушкинской «эстетике примирения», требующей объективного освещения противоречивой реальности, указывает как на сильные, так и на слабые его стороны, как на его исторические ошибки, так и на исторические заслуги. Двойному освещению подвергается Рудин и во **втором, добавленном позднее эпилоге, изображающем смерть Рудина на баррикадах во Франции во время революционных событий 1848 г.** Появление Рудина на баррикаде, уже оставленной ее защитниками, с саблей в одной и красным знаменем в другой руке, едва ли не намеренно подставляющего грудь под пулю, можно, при желании, толковать и как поступок Дон Кихота, наконец-то нашедшего себя в реальном действии и самоотверженно отдающего жизнь за Великие Идеалы Свободы и Прогресса, и как поступок самовлюбленного Гамлета, в последний раз стремящегося покрасоваться в собственных глазах и бессмысленно умирающего за то, во что у него нет и не может быть веры («Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду» — слова Рудина в основной части романа). В то же время смерть героя становится здесь обобщенной метафорой «смерти» целого поколения русских западников 1830-1840-х годов, с воодушевлением встретивших революцию 1848 года и уже в том же году утративших многие из своих надежд. Можно сказать, что смерть Рудина — это торжественный и печальный *реквием* Тургенева своему поколению. Вскользь намечена в эпилоге и еще одна тема, которая более активно будет развернута в последующих романах; это шопенгауэровская тема изначальной обреченности всякого исторического деяния, задумываемого и осуществляемого человеком. Когда о сраженном пулей Рудине говорится, что он упал, «точно в ноги кому-то поклонился», то имеется в виду, что он *хотел* той смерти, которая с ним случилась, и, возможно, хотел ее не столько как человек, предавший свои идеалы, сколько как человек, просто-напросто уставший от вечной борьбы жизни и осознавший всю тщетность попыток собственным ничтожным усилием разрушить незыблемые законы Мировой Воли.

«ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

Следующий роман о «николаевской» эпохе «Дворянское гнездо» посвящен времени, когда западническая картина мира в сознании достаточно большой части русской интеллигенции, и Тургенев здесь не исключение, стала если не вытесняться, то в некоторых существенных пунктах активно корректироваться славянофильской. Действие романа происходит в 1842 г., т. е. как раз тогда, когда в русском образованном обществе начинаются настоящие баталии между представителями западнической и славянофильской партий. Тургенев, не разделяя свойственного славянофилам стремления реанимировать давно, с его точки зрения, отжившие идеалы допетровского прошлого, тем не менее считал, что по крайней мере в одном они правы — в критике односторонности духовного облика русского западника, не знающего и не чувствующего своих национальных корней (тема, затронутая уже в «Рудине»). Такой денационализированной и потому внутренне пустой личностью представлен в романе убежденный западник Паншин, полагающий, что спасение России заключается в механическом копировании западноевропейских образцов. Ему противопоставлен явно пользующийся глубокой авторской симпатией главный герой романа Федор Лаврецкий, выступающий в споре с Паншиным как бы от лица славянофилов и защищающий в их позиции то, что близко самому Тургеневу, — во всяком случае той части его души, которая еще в «Записках охотника» обнаружила странную (для последовательного западника) симпатию к «восточным» началам русской жизни. Так, Лаврецкий требует «признания народной правды и смирения перед нею», имея в виду ту особую национальную «правду», которая продолжает жить в душе и характере русского крестьянина, верного этическим заветам древней духовно-религиозной Традиции. Это на уровне идей отстаиваемое Лаврецким движение с «Запада» на «Восток» находит свое воплощение и в «сюжете» его личной жизни. Роман начинается с того, что Лавреций, неустроенный, духовно разбитый, приезжает из Европы, где он оставил свою жену Варвару Павловну, брак с которой не принес ему счастья, в Россию, в свое старое родовое имение, где к нему — уже только потому, что он вновь стал дышать воздухом родины — неожиданно начинают возвращаться силы. Так же, как Лаврецкий Паншину, Варваре Павловне, с ее легкомысленным пристрастием к внешне роскошным формам европейской светской жизни, противопоставлена «русская душою» девушка Лиза Калитина, в которую по приезде на родину влюбляется Лаврецкий. Образ Лизы задумывался Тургеневым как воплощение и олицетворение того «восточного» начала, которое должно излечить разочаровавшегося в Европе и ее ценностях героя романа. Лиза — дворянка по происхождению и

воспитанию, но определяющим для ее духовного становления было влияние, оказанное на нее няней Агафьей, привившей ей утраченную образованным сословием старую религиозную этику отречения от мирских соблазнов, мешающих обретению подлинной гармонии духа. Хотя автор специально, посредством ряда внешних указаний, акцентирует внимание на христианских и древнерусских корнях мироощущения и облика своей героини (есть даже основания полагать, что ее образ создавался под воздействием известного Тургеневу жития русской святой Юлиании Лазаревской), сама ситуация, в которой оказывается Лиза, начинающая после знакомства с Лаврецким, пробудившим в ее душе глубокое чувство, метаться между «счастьем» чувственного наслаждения и отрицающим его «долгом», свидетельствует о том, что и здесь, как и в «любвонной» повести, тургеневское понимание религиозного отречения все же ближе Шопенгауэру, чем национально окрашенному христианству славянофилов. Не имеет прочной связи со славянофильской доктриной и позиция Лаврецкого. Он так же, как и Лиза, мечется между «счастьем» и «долгом», однако поначалу достаточно горячо защищает (что немыслимо для славянофила) новоевропейский идеал личного «счастья», которое, по его словам, человек должен создавать сам, своими руками, не оглядываясь в страхе и беспокойстве на Судьбу или Провидение — ту таинственную силу, которая от века запрещала человеку столь смелое, независимое поведение и за непослушание карала смертью. То, от чего хочет освободиться тургеневский герой, и есть шопенгауэровская Мировая Воля, враждебная всякой дерзающей выступить против нее личности. Лиза же, называющая эту силу Богом, в отличие от Лаврецкого, с самого начала считается с ней и страшится ее возмездия. За знак неотвратимо надвигающегося возмездия она принимает возвращение в Россию жены Лаврецкого, которую считали умершей, и, теперь уже окончательно решив, что ее любовное увлечение было ошибкой, уходит в монастырь, надеясь этой жертвой умиловать разгневавшуюся Судьбу. Смиряется перед Судьбой и Лаврецкий, признавая правду Лизы и, подобно ей, выбирая служение аскетическому «долгу», но не в монастыре, а в миру. Отказываясь от каких-либо личных интересов и чаяний, он начинает жить для других: для жены и дочери, которых обеспечивает материально, хотя и не возвращается к ним; для своих крестьян, которым, занявшись хозяйством в своем имении — «научившись землю пахать», как сказано в романе, он делает много добра. Однако, как и герои повестей, сознательно выбравшие «долг», он все-таки несчастен, несчастна и Лиза: разлучившись, они по-прежнему продолжают любить друг друга. Выбор в пользу «восточного» идеала отречения от себя не принес тургеневским героям желанного освобождения. «Музыкальная» атмосфера финала романа — элегическое уныние, не знающее исхода, не имеющее разрешения. В то же время, наряду с привычной для него апелляцией к шопенгауэровской Вечности, Тургенев в «Дворянском гнезде» предлагает дополнительное и новое по сравнению с повестями — собственно историческое — объяснение этого уныния. **Герои романа** —

заложники и жертвы того тяжелого времени, в котором им выпало родиться и жить. Их сердца уже проснулись для новой любви и новых свершений, но сила Традиции имеет все еще слишком большую власть над ними, чтобы в трудную минуту они смогли не посчитаться с ней и не побояться раз и навсегда вырваться за ее пределы. То, что не имеет разрешения в одной эпохе, возможно, разрешится в другой, — эта мысль, за которой стоит представление о неизбежности исторического прогресса, тонко вплетается в финальные размышления Лаврецкого, озаряя его печаль надеждой на то, что уже людям следующего поколения, возможно, *«легче будет жить»*.

«НАКАНУНЕ»

В романе «Накануне» Тургенев создает образы героев, чья связь с Традицией, предполагающей зависимость человека от Судьбы или Бога, уже не столь прочна, поскольку почти полностью заменена в их сознании идеей служения иному богу — богу исторического прогресса, требующего не внутреннего преобразования личности, а ее самореализации вовне путем совершения общественно значимых поступков. Такими героями в романе являются пришедшие на смену рефлекслирующим и не знающим жизни дворянским «гамлетам» разночинец Инсаров, болгарин, фанатически преданный идее освобождения своей родины от турецкого владычества, и его духовная сподвижница русская девушка Елена Стахова, потомственная дворянка, ставшая против воли родителей его женой, променяв жизнь «для себя» в довольстве и богатстве на полную лишений и опасностей жизнь «для других», тех, кто страдает от общественной несправедливости. В психологическом плане характеры Инсарова и Елены есть достаточно парадоксальное соединение типа Дон Кихота, энтузиаста и альтруиста, готового принести себя в жертву во имя идеала, и нового типа цельного человека вроде Андрея Колосова, не знающего расхождения между словом и делом, а также чувством и долгом и стоящего выше традиционной этики, настаивающей на подобном расхождении как на необходимом условии нравственности. За выбором Елены, последовавшей за новым Дон Кихотом Инсаровым, стоит, по Тургеневу, исторический выбор самой России, ждущей своего — русского Инсарова, способного повести ее, отсталую страну, давно нуждающуюся в коренных социальных преобразованиях, по пути общечеловеческого прогресса. **Время действия романа — 1853 г. — год начала Крымской войны, трагическая неудача которой стала прологом и «кануном» александровских реформационных преобразований.** Как тип «настоящего» деятеля и потенциально героической личности, Инсаров противопоставлен героям меньшего масштаба, каждый из которых также претендует на сердце Елены и символически представляет определенную сферу общественной или духовной жизни России того времени. Елена последовательно отказывает всем своим «женихам» — скульптору Шубину, историку и философу Берсеневу и крупному правительственному чиновнику Курнатовскому, потому что стоящие за ними сферы искусства, гуманитарной науки и, тем более, «охранительной» деятельности николаевского правительственного аппарата, несмотря на все различия между ними, одинаково неактуальны для данного исторического момента. Инсаров довольно сух и не восприимчив к красоте искусства (в отличие от Шубина), не очень образован (в отличие от университетского профессора Берсенева), зато у него есть то, чего нет у них: сила духа, целеустремленность, вера в победу и свое право осуществить то, к чему он, как недвусмысленно дает понять читателю автор романа, призван самим

духом Истории, незримо, но неуклонно движущейся к новым, более совершенным формам жизни. Инсаров — фигура, сознательно идеализированная автором; как персонаж он получился не очень живым именно потому, что изначально был задуман как герой-образец. Своим романом Тургенев как будто задавал вопрос реальным русским разночинцам: таковы ли они, как его идеальный Инсаров? И, судя по концовке романа (когда один герой на прямо заданный ему вопрос другого: возможны ли русские Инсаровы? — не дает никакого внятного ответа), у него были определенные сомнения на этот счет. Обыкновенно тургеневским скепсисом в отношении возможности (по крайней мере, скорого) социального возрождения России объясняют и неожиданную раннюю смерть главного героя романа. Инсаров умирает на руках у Елены в гостиничном номере в Венеции, так и не успев доехать до Болгарии, где он собирался стать во главе антитурецкого восстания. В обстоятельствах смерти Инсарова нет ничего героического, как вполне обыденна и его болезнь, приведшая к ней: скоротечная чахотка, развившаяся из обычной простуды. Однако скепсис Тургенева имеет не только социально-историческую, но и более глубокую — философскую подоплеку. В данном случае это опять шопенгауэровский пессимизм, направленный против «оптимистической» идеи исторического развития. Спрашивая себя, за какую «вину» Инсаров наказан смертью, а она сама — утратой любимого человека, Елена не находит ни за собой, ни за ним *исторической* вины. Действительно, перед Историей они абсолютно правы, они — выразители и вестники ее живого, беспокойного духа, духа вечного обновления. Но существует, как догадывается Елена, какая-то другая вина. Ее-то и выдвигает Тургенев в качестве главной причины смерти своего героя. Он виноват, как виновата и Елена, в том, что оба они бросили вызов Мировой Воле, а значит, и Традиции, призывающей покоряться ее законам. Покорности они противопоставили волевой активизм, основанный, несмотря на его внешне жертвенный характер, не на отречении от своего «я», а на переоценке его способности перестраивать мир в соответствии со своим — ограничено человеческим — представлением о должном. Караются герои и за попытку соединить эгоистическое «счастье» чувственного наслаждения в любви и «долг» самоотверженного служения ближним. «Долг» есть «долг», это, по Шопенгауэру, форма аскезы, поэтому никакие компромиссы с личным «счастьем» здесь невозможны. Сделав ставку на любовь, Елена и Инсаров, как и герои «любовных» повестей, обрекли себя на страдания и гибель. «Я искала счастья, — пишет Елена в прощальном письме родителям, — и найду, быть может, смерть». Верная делу и идеалам своего мужа, она собирается уехать в Болгарию и стать там сестрой милосердия. Но случилось ли это — неизвестно. Тургенев дает намек, что, возможно, и ее настигло возмездие Мировой Воли, и «уже кончилась маленькая игра жизни, кончилось ее легкое брожение», — это последнее, что сказано в романе о Елене.

«ОТЦЫ И ДЕТИ»

В 1862 г. писатель публикует свой самый знаменитый роман «Отцы и дети», вызвавший наибольшее количество весьма противоречивых откликов и критических суждений. Популярность романа у широкой публики не в последнюю очередь объясняется его острой злободневностью. События, в нем изображенные, относятся к лету 1859 г. Это время, когда в ожидании приближающейся отмены крепостного права, первой «великой реформы» Александра II, особенно накалились страсти в русском интеллигентном обществе и произошло его размежевание на три враждебных друг другу лагеря: дворян-крепостников, противников замышлявшейся реформы; дворянских либералов, или либералов-западников, ее принципиальных сторонников; и довольно многочисленной группы, в основном представленной молодыми, демократически настроенными разночинцами, которые так же, как «крепостники», в целом не симпатизировали готовящейся реформе, но, в отличие от них, критиковали ее не «справа», а «слева», считая, что она проводится в интересах не народа, а государства, пекущегося о своих выгодах. Тургенев, как западник-либерал, принадлежал ко второму лагерю. Его отношение к «крепостнической» партии было последовательно бескомпромиссным: они не имеют права диктовать условия обновляющейся России. Отношение же его к партии разночинцев и их позиции было сложным. С одной стороны, они привлекали его своими широкими демократическими требованиями, и одно время он даже видел в них благородных Дон Кихотов, пришедших на смену вялым дворянским Гамлетам. С другой — писатель отнюдь не считал, что Дон Кихоты должны вообще вытеснить Гамлетов из русской жизни; он мечтал, скорее, о союзе просвещенного и культурного дворянского ума с умелым и «энергическим» действием разночинцев (мысль о том, что нужны и те, и другие есть и в его докладе «Гамлет и Дон Кихот»). Между тем сами разночинцы думали по-другому. В ответ на либеральный, и в частности тургеневский, идеал *консолидации* лучших сил общества в борьбе с общим врагом они выдвинули свой идеал — идеал *конфронтации*, противопоставив себя всему дворянству как таковому, как консервативному, так и либеральному, а заодно и всей дворянской культуре, считая ее чрезмерно утонченным, а потому болезненным и чуждым народу продуктом творчества незнакомых с настоящим трудом людей. Такой точки зрения придерживались признанные вожди разночинской партии Н.Г. Чернышевский и Н.А. Добролюбов, с которыми Тургенев, как и многие другие знаменитые дворянские писатели, сотрудничал в некрасовском журнале «Современник». В 1859 г. в «Современнике» происходит окончательный раскол: под нажимом разночинцев дворянские писатели (среди них такие значительные

авторы, как А.А. Фет, Л.Н. Толстой, Д.В. Григорович) покидают журнал; последним в 1860 г. уходит Тургенев.

Все это нашло отражение в романе. Его главный герой — Евгений Базаров — характерный представитель разночинной идеологии рубежа 1850-1860 гг. (резкостью своих суждений, а также рядом внешних примет — высокий рост, бакенбарды — напоминающий Добролюбова). Его идейными противниками в романе, в соответствии с реальной раскладкой исторических сил, выведены либеральные дворяне — братья Павел и Николай Кирсановы. Причем если Николай Кирсанов, подобно Тургеневу, пытается наладить контакт и найти общий язык с молодым разночинцем, то его брат Павел, в котором живы аристократические сословные предрассудки, сразу занимает позицию обороны и нападения. Для Базарова же они, прежде всего, баре и «феодалы», быт, образ жизни и культура которых, отравленные «праздностью», подлежат полному и безоговорочному отрицанию. Отсюда название его идеологической позиции — «нигилизм». По Тургеневу, в антидворянской установке Базарова есть своя, очень существенная правда. Аристократическая надменность, или барская спесь, — вот основная психологическая черта людей старого иерархического общества, где «высшие» подавляют «низших», — черта, остро улавливаемая Базаровым с его разночинным, «плебейским» происхождением. Правоту Базарова, обличающего «барские» привычки дворян, признают и молодая богатая помещица Анна Одинцова, которой увлекается Базаров, и его главный враг Павел Кирсанов, в конце романа разрешающий своему брату Николаю жениться на «неровне» — мещанке Фенечке. Однако другие стороны базаровского «нигилизма» Тургенев решительно не принимает. Его не устраивает ни социальный радикализм Базарова, в котором он видит угрозу европейским нормам цивилизованного существования, ни его — и это, пожалуй, главное, за что автор упрекает своего героя, — агрессивно-разоблачительное отношение к духовным и эстетическим ценностям, выработанным культурой не одного «праздного» дворянского сословия, но и всего человечества. По своим взглядам Базаров, медик по профессии, — убежденный «позитивист», сторонник эмпирической науки, с точки зрения которой все, что не проверено опытом и не имеет опоры в материальных, физических процессах, включая сюда религию, традиционную философию и искусство, признается «пустыми» формами человеческого сознания, не нужными для практической жизни. Для Базарова все, что имеет хотя бы отдаленное отношение к «духовному» и «возвышенному», определяется бранным в его устах словом «романтизм». «Романтизмом» объявляются вся поэзия (если Чернышевский и Добролюбов недолго любили Пушкина, то тургеневский герой испытывает к этому имени чувство, близкое к ненависти), музыка, живопись («Рафаэль гроша медного не стоит»), преклонение перед природой и восхищение ее красотой и, наконец, любовь, если она понимается как «высокое» чувство, не сводимое к физиологическим переживаниям. Конечно, Базаров не просто разночинец и не просто «позитивист». За этими социальными и идеологическими

масками скрывается не кто иной, как былой тургеневский кумир — новый «необыкновенный» человек, возвышающийся над обычными людьми с их рабской привязанностью к условным моральным нормам, образ, который то возвеличивался писателем в виде цельной личности Андрея Колосова и его подобий от Павлуши из «Бежина луга» до Инсарова, то развенчивался как мрачный, холодный и внутренне разорванный байронический герой, окутанный демонической дымкой. Поскольку в образе Базарова и тот, и другой психологический тип оказываются слиты воедино, постольку за героем, несущим какую-то новую правду, нужную людям, поработленным традиционным укладом жизни и бессильным преобразить или отринуть его, все время проглядывает зловещая фигура демонического отрицателя, ищущего разрушения ради разрушения и отвергающего все духовное, потому что оно предполагает покорность Высшему Началу, как бы оно ни называлось — Богом, Судьбой или Мировой Волей. Таким образом устанавливается принципиальная общность двух типов, прежде представлявшихся Тургеневу противоположными: то, что Андрей Колосов как цельная личность противостоит байроническому герою как личности «разорванной», не отменяет того, что в них обоих присутствует сильное эгоцентрическое начало — фиксация на своем «я» как на основополагающей ценности. Именно эту черту в личности Базарова отмечает в романе его друг Аркадий, сын Николая Кирсанова, называя ее — в момент, когда уже начинает охладевать к так увлекавшим его прежде идеям «нигилизма», — «бездной базаровского самолюбия». За охлаждением Аркадия к своему другу стоит охлаждение самого Тургенева к подобного типа личности — личности новейшего образца, не боящейся бросить вызов Судьбе, от века предопределившей ход человеческого, в том числе исторического, существования. Все попытки Базарова, называющего себя «гигантом», встать, опираясь исключительно на силу своего «я», над маленькими радостями и горестями обыкновенных людей заканчиваются крахом. Сила Судьбы и сила Традиции оказываются сильнее бунтаря-одиночки. Если героям с «восточными» душами и героям, сознательно выбравшим аскетический долг, удается ценой отказа от своего «я» спасти себя, то Базаров гибнет. Его смерть от случайного заражения, так же как и смерть Инсарова от чахотки, есть реалистически-бытовое проявление мистического возмездия Мировой Воли, причем орудием возмездия, как и в повестях, становится любовь. Отрицание Базаровым любви как стихии, поработщающей человека, внешне напоминает отвержение ее людьми долга. Как и для них, для него человек, «поставивший всю свою жизнь на карту женской любви», как отзывается он о Павле Кирсанове, долгие годы после смерти своей «роковой» возлюбленной Нелли Р. продолжающем мечтать о ней и поэтизировать ее образ, — проявляет постыдную слабость. Но если те боролись с любовью, отрекаясь от себя и принося жертву, то Базаров борется с ней, ничем не жертвуя, а, наоборот, все больше замыкаясь в своем эгоцентризме. Поэтому он не только не спасается от любви, но сам становится ее жертвой. Он попадает в ловушку любви, разрушающей все

его «нигилистические» теории. Презиравший дворянский аристократизм и «барство», женскую красоту и «романтическую» поэтизацию любовного чувства, он неожиданно для самого себя, одновременно возвышенно и страстно, влюбляется в Одинцову — богачку, аристократку и к тому же обворожительно красивую женщину. Отказ Одинцовой ответить на его чувства болезненно ударяет по базаровской гордости, и в какие-то моменты он, к своему ужасу, видит себя ничтожной частицей огромного мироздания, законов которого ему — такому же смертному созданию, как и все остальные люди, — все равно не удастся преодолеть. «...Попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!» — восклицает Базаров, ясно понимая, что болезнь его прогрессирует и конец неотвратим. Признание, пусть и подневольное, своей ограниченности пробивает брешь в базаровском эгоцентризме, и перед смертью он несколько смягчается. Нежность, граничащая со смирением, слышится в его последних (и, что немаловажно, по стилю близких «красивой» дворянской речи) словах, обращенных им к Одинцовой, приехавшей проститься с умирающим: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет». То, что должен был, но до конца так и не смог понять Базаров, договаривает за него автор в проникновенном лирическом пассаже, завершающем роман и дающем ключ к пониманию финальной сцены, изображающей престарелых родителей Базарова, плачущих на могиле сына. В этом эпизоде поставлены в связь слезное обращение базаровских родителей к Богу как Высшей Силе, управляющей всем существующим, и навеваемая прекрасной в своей умиротворенности природой, осеняющей могилу Базарова, мысль о «вечном примирении и о жизни бесконечной». Высший покой нисходит на тех, кто отказался от бунта и сопротивления, как в социальном, так и в более высоком — метафизическом смысле, — такова главная идея финала, в которой шопенгауэровская философия отречения поворачивается, в отличие от финалов предыдущих романов, не столько своей пессимистической, сколько просветляюще-примиряющей стороной. Здесь очевидно влияние гармонического, уравнивающего крайности пушкинского взгляда на вещи. От Пушкина идет и пронизывающая весь роман атмосфера приятия и благословения вечного круговорота жизни, где победителем оказывается не тот, кто вырывается из него, а тот, кто легко и радостно подчиняется ему и живет в одном с ним ритме. Из этого «пушкинского» круговорота в «Отцах и детях» явно выпадают, помимо Базарова, такие психологически родственные ему герои, как Павел Кирсанов и Одинцова. Все они по-своему горды, самолюбивы и в силу этого не мягки и не открыты миру, что проявляется, в частности, в их общей нечувствительности к красоте природы и искусства. Противостоят же им мягкие, кроткие, не мудрствующие лукаво герои, не любящие и не умеющие конфликтовать с жизнью как таковой и, как правило, одаренные эстетическим чувством и живо реагирующие на красоту окружающего мира. В противоположность первым, героям-одиночкам, последние объединены писателем в семейные пары — это родители Базарова, Николай Кирсанов и

Фенечка, Аркадий и Катя, младшая сестра Одинцовой. Три счастливые семейные пары, относящиеся, соответственно, к старшему, среднему и младшему поколению, символически выражают идею мирного течения жизни, всегда прокладывающей себе дорогу в обход крайних, взрывных и разрушительных по результатам решений, которые скорее мешают, чем помогают движению вперед. Так, с опорой на Пушкина, в «Отцах и детях» утверждается тургеневский либеральный идеал срединного пути и, одновременно, находит разрешение болезненный конфликт между Историей и Вечностью, гуманистическим радикализмом и Традицией, свойственный прежним романам.

ДУХОВНЫЙ КРИЗИС ТУРГЕНЕВА.

«ПРИЗРАКИ», «ДОВОЛЬНО!»

После публикации «Отцов и детей» начинается кризисная полоса в жизни Тургенева. Его, призывавшего к духовному примирению и социальной консолидации, объявили своим врагом как консерваторы, обвинив в потворстве бунтующей молодежи, так и молодые радикалы, обвинявшие его, в свою очередь, в идейном консерватизме и обтекаемости политической позиции. Кризис усугублялся также событиями начала 1860-х годов, когда, после обнародования манифеста об отмене крепостного права, в ответ на угрозы со стороны радикалов, ждавших массового возмущения крестьян и призывавших к «отрублению» «миллионов» помещичьих голов, правительство ответило суровыми репрессиями (наряду с прочими был арестован Чернышевский), заставившими вспомнить о, казалось бы, навсегда отошедшей в прошлое николаевской эпохе. **Кризисными настроениями пропитаны написанные в те годы два небольших произведения Тургенева: повесть «Призраки» (1864) и лирико-философский этюд «Довольно!» (1865).** В первой фантастический сюжет — ночные полеты безымянного героя с таинственной, бесплотной девушкой Эллис по разным странам и эпохам — достаточно прозрачно выражает мысль автора о бесперспективности движения Истории, в которой вечно — и в древности, и в современности — сталкиваются две одинаково жестокие силы: сила государственного давления и сила разрушительного бунта «низов»; и в Риме времен Цезаря, и в России времен Разина, и в «сегодняшних» Париже и Петербурге люди продолжают лить кровь и уничтожать друг друга, и никто не в состоянии прекратить эту бессмысленную вселенскую бойню. В «Довольно!», написанном от лица «художника», Тургенев сначала провозглашает верховенство «чистого» искусства с его нетленной и независимой от злобы дня красотой над любыми политическими доктринами, включая и либеральные, всегда ведущими, как это видится ему теперь, только к насилию, крови и пошлости, а потом и само искусство, последнее утешение человека на этой земле, объявляет тленным, проходящим и бессильным противостоять всепожирающей смерти, с равным безразличием уничтожающей и «драгоценнейшие строки Софокла», и «божественный лик фидиасовского Юпитера». Шопенгауэровская Вечность опять повернулась к писателю своей темной и страшной стороной. «Призраки» и «Довольно!» — высшая точка и апофеоз тургеневского пессимизма.

«ДЫМ»

Этюдом «Довольно!» Тургенев предполагал завершить свою писательскую карьеру и никогда больше не братья за перо. Однако уже через два года он публикует новый роман «Дым». От предыдущих романов «Дым» отличается отсутствием в нем центрального героя — вершителя Истории. Масштабное, грандиозное деяние должно быть заменено спокойной и мудрой цивилизаторской работой по медленному преобразованию русской жизни, еще не знающей ни подлинной культуры, ни подлинного просвещения и потому упорно, по-варварски, продолжающей апеллировать к грубой силе и слепой мощи стихийного порыва, — такова главная мысль романа. Теоретически ее обосновывает далеко уже не молодой человек, разночинец Потугин, «*alter ego*» автора и рупор его идей, демонстративно противопоставленный разночинцам Инсарову и Базарову. Тургенев хочет сказать, что «деятельный» разночинец, прежде чем действовать, должен обрести некоторые культурные навыки, чтобы его действия не стали губительными для него самого и для общества, которое он стремится преобразовать. Образцом и гарантом подлинной культуры, регулирующей и гармонизирующей стихийное начало в отдельном человеке и в обществе, выступает в романе европейская цивилизация, которую с неизменным пафосом и защищает Потугин, попутно обличая неурегулированный, дикий и потенциально кровавый хаос русской общественной жизни. Варварский русский хаос представляют в романе две группы героев, зеркально отражающиеся друг в друге: это аристократический кружок генерала Ратмирова, члены которого мечтают силой подавить и приостановить начавшиеся в России преобразования, и кружок Губарева, состоящий из революционеров-эмигрантов, также недовольных либеральными реформами Александра II и мечтающих о стихийном народном и, разумеется, тоже силовом взрыве, который раз и навсегда разрушил бы старые структуры жизни. **В Губареве и его сторонниках разочарованный в революционной идее Тургенев сатирически изобразил своих бывших друзей — лондонских эмигрантов Н.П. Огарева и А.И. Герцена, а также М.А. Бакунина — убежденных социалистов, считавших тупиковым и губительным путь европейской «буржуазной» цивилизации и связывавших свои надежды со свободным от ее бремени русским крестьянством, которое, как им казалось, однажды проснувшись для революционного взрыва, укажет всему миру путь дальнейшего развития.** Идеи Потугина — о медленном приобщении России к европейским культурным нормам, — по мысли автора, предстоит воплотить в жизнь другому герою, молодому дворянину Литвинову, проницательно усматривающему глубинное сходство между враждующими партиями «аристократов» и «революционеров» и возвращающемуся в конце романа в Россию, с тем

чтобы начать применять в ней те навыки цивилизованного ведения хозяйства, которым он обучался в Европе. Вместе с тем, «Дым» — самый пессимистический роман Тургенева; голос темной шопенгауэровской Вечности звучит в нем так же отчетливо и так же зловеще, как в «Призраках» и «Довольно!». Потугин и Литвинов, убежденные сторонники цивилизации и культуры, призванные умерять и успокаивать силовые вихри социального хаоса, сами, несмотря на всю свою интеллектуальную трезвость, оказываются жертвами стихии — стихии страсти, неодолимого, «рокового» чувственного влечения к одной и той же женщине, красавице-аристократке Ирине. Справиться с этой силой они не в состоянии, и становится понятно, что сила принуждения, подавления или бунта, к которой, как к своему спасению, всегда готово прибегнуть «варварское» сознание русского общественника, есть та же самая сила, которая не позволяет слепому влюбленному человеку — где бы он ни находился: в России, в Европе, в любой точке мира, — преодолеть свою мучительную страсть, даже если он сознает, насколько она губительна для его нравственной жизни. Все это, согласно философской концепции Тургенева, лики Мировой Воли, играющей человеком, не способным наложить на себя «железные цепи долга». Однако, в противоположность идеям ранней «любовной» повести, поздний Тургенев все меньше верит в способность человека уйти от гнева Мировой Воли: если она избрала его своей жертвой, то, что бы он ни делал, ему уже не выбраться из ее когтей. Если Литвинов в финале романа возвращается к своей нравственно-чистой невесте Татьяне, то только потому, что Ирина, полностью завладевшая его сердцем, отказалась соединить с ним свою судьбу. Важнейшее место романа, объясняющее смысл его названия, — размышления Литвинова, глядящего на дым, вырывающийся из трубы паровоза, увозящего его в Россию. Сознавая свое полное бессилие перед мощью подчинившей его себе страсти, а значит, и судьбы, он признает «дымом», т. е. чем-то призрачным, иллюзорным и бессмысленным, сначала «все русское» — толки «губаревцев», толки «ратмировцев», а потом и речи Потугина, пламенного защитника европейской цивилизации.. Тем самым в его глазах — и в глазах автора — «дымом» оказывается вся человеческая жизнь, «все людское». Этими размышлениями окончательно сводится на нет и культ Героя, вершащего Историю; он как бы выворачивается наизнанку: там, где раньше была сила, бросающая вызов Вечности, теперь не осталось ничего, кроме бесплотного, маленького и жалкого колечка дыма.

«НОВЬ»

В последнем романе «Новь» Тургенев опять проявляет живой интерес к событиям современной истории. На этот раз предметом изображения становится народническое движение 1870-х годов. Действие романа происходит в 1868 г., когда появляются и начинают активно функционировать первые народнические кружки, в которых выработывалась тактика мирного хождения интеллигенции в народ, а также подготавливался ряд акций по возбуждению народного гнева и неповиновения властям. Разочарованный в идеале Героя, Тургенев достаточно скептически относился к планам и деятельности народников, политическая программа которых во многом строилась на концепции Героя-лидера, призванного вести за собой непросвещенную толпу, вдыхая в нее энергию ненависти к существующему положению вещей. Таким бунтарем-фанатиком, безоглядно преданным идее скорейшего освобождения народа и готовым ради ее торжества все сокрушить на своем пути, выведен в романе народник Маркелов, тип выродившегося Дон Кихота. **Характерный для народнической среды тип «кающегося» дворянского интеллигента, сознающего свою вину перед народом, но неспособного проникнуться его жизнью и болезненно переживающего свою оторванность от него как в социальном, так и в культурном отношении, представлен в образе Нежданова, имеющего много общих черт с героями, относимыми Тургеневым к типу образованных и утонченных, но слишком пестующих свое «я», самозафиксированных дворянских Гамлетов.** Самоубийство Нежданова в конце романа символически выражает глобальную неудачу всего народнического движения, которое, по мнению писателя, было обречено с самого начала. Тем не менее, по-человечески, представители оппозиционной интеллигенции в «Нови» пользуются большей симпатией Тургенева, чем это было в «Дыме». Здесь они изображаются не как зеркальное отображение «консервативной» партии, а как люди, безусловно, обладающие рядом моральных преимуществ по сравнению с их идейными врагами — дворянскими аристократами. Резко сатирическому освещению подвергаются в «Нови» ультраконсерватор, убежденный монархист Калломейцев и близкий ему по взглядам, хотя и маскирующийся под здравомыслящего и гуманного либерала богач и аристократ Сипягин. Это люди, дорожащие своим благосостоянием и положением в обществе и готовые силой защищать свои привилегии от тех, кто пытается обратить их внимание на существование бедных и обездоленных. В отличие от дворян-аристократов, народники открыты страданиям несчастных, сознают всю тяжесть и бедственность их положения и изо всех сил стремятся к тому, чтобы изменить и улучшить его. В этом, но только в этом, по Тургеневу, заключается правда народнического движения. Примечательно, что даже к популярной в народнических кругах идее жертвования собой во имя страдающих масс писатель, всегда благоговевший перед людьми,

способными на отречение от своего «я», от своих личных интересов ради служения ближнему и Высшему, относится по меньшей мере двойственно, — возможно, как раз потому, что не считает Высшим то, ради чего в данном случае эта жертва приносится. Недаром Марианца, главный женский персонаж романа, народнический вариант страстной и цельной «тургеневской девушки», мечтающей о жертвенном подвиге, в конце концов отказывается от идейной дружбы и любовного союза с народником Неждановым и становится женой Соломина — героя, воплощающего, по Тургеневу, единственно верный путь дальнейшего социального и культурного развития России. Соломин так же остро враждебно относится к консерваторам, как и сами народники, однако их тактике, основанной на таких внешних, с его точки зрения, эффектах, как бунт и жертва, предпочитает медленное культурное строительство, обучение русских крестьян и рабочих навыкам честного, ответственного труда и через это повышение их самосознания и общей степени цивилизованности. Звучит в «Нови», хотя значительно глуше, чем в других романах, и тема Вечности, стоящей за Историей и открывающей за пестрым веером фактов и событий всегда один и тот же универсальный узор борьбы жизни и смерти, роста и разложения, возбуждения и спада. Как и в «Дыме», темная Вечность действует в романе через иррациональную силу любви: Нежданов убивает себя не только осознав крах дела, которому служил, но и потому, что теряет ушедшую от него к Соломину Марианну; темная стихия болезненной страсти к Нежданову проходит через всю жизнь революционерки-народницы Машуриной, продолжающей и после его смерти хранить память о нем и, как идолу, поклоняться его фотографическому портрету...

ПОСЛЕДНИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА:

«ТАИНСТВЕННЫЕ» ПОВЕСТИ,

СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ

Основным жанром тургеневского творчества позднего периода (1870-е—начало 1880-х годов) становится так называемая «таинственная» повесть — новый тип повести (отчасти предсказанный в «Призраках»), сюжет которой в большинстве случаев представляет собой рассказ о вторжении в обыденную, повседневную жизнь каких-либо необычных, таинственных, сверхъестественных сил, неподвластных человеческому разуму, фатально-неотвратимых и, как правило, разрушительным образом действующих на судьбу подпавшего под их влияние человека. Человек как бессильная жертва слепой игры Мировой Воли — эта излюбленная тема позднего Тургенева на разные лады варьируется в таких «таинственных» повестях, как «Собака» (1864) и «Рассказ отца Алексея» (1877), где мистическая жуть, через которую говорит Неведомое, предстает в восприятии простых людей, мещанина и сельского священника; «Сон» (1877), где череда ирреальных событий, напоминающих сновидение, постепенно складывается в историю о трагической предопределенности судьбы человека его наследственностью и тайной рожденья; «Песнь торжествующей любви» (1881) и «После смерти (Клара Милич)» (1883), где вновь, в который уже раз у Тургенева, тема зависимости от Судьбы переплетается с темой неодолимого чувственного зова, противиться которому — выше человеческих сил.

Тогда же, на рубеже 1870-1880-х годов Тургенев создает цикл «Стихотворения в прозе», который стал итогом и завершением всего его творческого пути и одновременно лебединой песней автора. Цикл состоит из лирических миниатюр, тематика которых воспроизводит главные темы тургеневских произведений прошлых лет. Мотивы и образы «Записок охотника» узнаются в стихотворениях «Деревня», «Два богача», «Щи», «Христос», «Сфинкс», рассказывающих о духовном богатстве, непостижимой душевной глубине и загадочности русского крестьянского характера. Знакомая по «любовным» повестям и романам тема разрушительной чувственной и просветляющей жертвенной любви присутствует в стихотворениях «Роза», «Как хороши, как свежи были розы...», «Стой!», «Воробей», «Памяти Ю.П. Вревской». Историческая линия романов прослеживается в стихотворениях, посвященных сложным взаимоотношениям народа и интеллигенции, судьбе и дальнейшим путям развития России: «Чернорабочий и белоручка», «Порог», «Русский язык». Особую и самую многочисленную группу в

цикле составляют стихотворения пессимистического характера, продолжающие шопенгауэровскую линию тургеневских романов и развивающие как тематически, так и эстетически (ирреальные образы «иного мира», поэтика сновидения и т.д.) мотивы «таинственных» повестей; к ним относятся «Разговор», «Старуха», «Собака», «Конец света», «Череп», «Насекомое» и др.

Поэтика романтизма, всегда сосуществовавшая в тургеневских произведениях с «программной» для середины XIX века реалистической поэтикой, однако никогда не заслонявшая ее собой, **в «таинственных» повестях и «Стихотворениях в прозе» меняет свое эстетическое «место» и выходит на первый план, становясь структурообразующей основой произведений.**

Художественные новации позднего Тургенева, непонятые и непринятые большинством его современников, в действительности есть характерная черта и примета уже в это время начинающейся складываться новой общеевропейской стилистической парадигмы, которая, противопоставив себя бытовому и эмпирическому реализму как бесплодному и отживающему стилю, будет широко черпать из сокровищницы романтической эстетики и на рубеже XIX-XX вв. войдет в историю под названием **стиля модерн.**

Основные понятия

Байронический герой, драматическая поэма, западник-либерал, западничество, идейная концепция, идеологический ракурс, историческая тематика, лирико-философский этюд, лирическая миниатюра, любовная повесть, натуральная школа, нигилизм, очерковый цикл, повесть-«элегия», реалистическая эстетика, романтизм, руссоизм, славянофильство, стихотворение в прозе, «таинственная» повесть, «тургеневская девушка», чистое искусство, шопенгауэровский пессимизм.

=====

Вопросы и задания

1. Каково отношение Тургенева-реалиста к романтической традиции? Какие элементы романтической эстетики включены в реалистическую систему писателя?

2. Какие принципы натуральной школы получили отражение в очерковом цикле Тургенева «Записки охотника»?

3. Каково соотношение идеологического и художественного начал в цикле «Записки охотника»?

4. В чем существо тургеневской концепции любви? Как последняя отразилась в цикле любовных повестей писателя?

5. Какие этапы русской истории нашли свое художественное воплощение в романах Тургенева?

6. С какими «вечными образами» мировой литературы соотносятся главные герои тургеневских романов «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети»?

7. Охарактеризуйте основные жанровые особенности тургеневских романов.

8. Каково соотношение любовной и историко-идеологической проблематики в романах Тургенева?

9. Каков идейно-художественный смысл использования фантастического элемента в «таинственных» повестях писателя?

10. Охарактеризуйте жанровое своеобразие «Стихотворений в прозе» Тургенева.

Литература

Батюто АЛ. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990.

Батютаа. И. Тургенев-романист. Л., 1972.

Бялый Г. Тургенев и русский реализм // Бялый Г. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990.

Лебедев Ю.В. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1982.

Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975.

Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы). Л., 1985.

Пумпянский Л. В. Статьи о Тургеневе // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000.

Топоров ВИ. Странный Тургенев. М., 1998.