

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Елена Д. Толстая



ИГРА  
В КЛАССИКИ

Русская проза XIX–XX веков

**Елена Д. Толстая**  
**Игра в классики. Русская**  
**проза XIX–XX веков**  
**Серия «Научная библиотека»**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=26553365](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=26553365)*

*Игра в классики. Русская проза XIX–XX веков: Новое литературное  
обозрение; Москва; 2017  
ISBN 978-5-4448-0855-9*

**Аннотация**

Книга Елены Д. Толстой «Игра в классики» включает две монографии. Первая, «Превращения романтизма: „Накануне“ Тургенева» рассматривает осовременивание и маскировку романтических топосов в романе Тургенева, изучает, из чего состоит «тургеньевская женщина», и находит неожиданные литературные мотивы, отразившиеся в романе. Вторая монография, «„Тайные фигуры“ в „Войне и мире“», посвящена экспериментальным приемам письма Льва Толстого, главным образом видам повтора в романе (в том числе «редким» повторам как способу проведения важных для автора тем, звуковым повторам и т. д.); в ней также опознаются мифопоэтические мотивы романа и прослеживаются их трансформации от ранних его версий к канонической. В последней части книги публикуются разборы («Невеста» Чехова) и статьи о классиках русской прозы

XX века, исследующие малоизвестную публицистику Алексея Толстого середины 1910-х, реминисценции из современных авторов у Булгакова, а также прототипы двух персонажей раннего Набокова.

# Содержание

Часть 1	6
1. «С чрезвычайной ясностью», или Конвенции реализма	6
2. Тургеневская девушка: постромантический портрет и мифопоэтика	22
3. Тенденция и волшебство в романе Тургенева	50
4. Тургеневская Венеция: между поздним романтизмом и импрессионизмом	63
Конец ознакомительного фрагмента.	85

**Елена Д. Толстая**  
**Игра в классики Русская**  
**проза XIX–XX веков**

© Е. Д. Толстая, 2017

© А. В. Петров, 2017

© ООО «Новое литературное обозрение», 2017

# **Часть 1**

## **«Накануне» Тургенева: превращения романтизма**

### **1. «С чрезвычайной ясностью», или Конвенции реализма**

С начала 1850-х у Тургенева и Льва Толстого появляется особый описательный стиль, который станет товарным знаком русского нового, так называемого «реалистического» письма. Главное его формальное качество есть экстенсивность описаний, не связанных с сюжетом, а посвященных природе или погоде. Найти аналог подобным не связанным с сюжетом, «бескорыстным», невероятно подробным описаниям природы и погоды у реалистов-французов не удалось: Стендаль не описывал подробно природу, флоберовский реализм возник позже. Подобные экстенсивные пассажи – признак более раннего, романтического повествования, например экзотические виды американской природы в «Атале» и «Рене» Шатобриана, или темпераментно и мощно описанное растительное буйство острова Бурбон у Жорж Санд в «Индиане» (изображенное не по собственным впечатлениям, а

«из вторых рук»), или развернутые пейзажные описания у Диккенса или Гоголя. Но в исследуемых нами текстах Тургенева и Толстого качественное наполнение описаний другое: новый слог противопоставляет себя романтизму, высмеивает романтические клише и конвенции, как бы подчеркивает свою трезвость, холодность, объективность, внеэмоциональность и демонстрирует экспертное знание. Это не фонтан субъективных фигур речи, а «прямой» визуальный материал, в котором скорее можно найти тематическое сходство с суховато-фактологичными пейзажами в более ранних английских романах – при их меньшей проработанности. Здесь можно говорить скорее о жанровом прецеденте путевых записок, географических описаний и т. д. В этом контексте принято упоминать о фактологичной и экстенсивной «Охоте на Кавказе» Николая Толстого, рано умершего старшего брата Льва Николаевича. Некоторое упреждающее сходство с нашими текстами есть и в пассажах «Записок ружейного охотника Оренбургской губернии» Сергея Тимофеевича Аксакова, где вздутым «гоголевским» языком излагаются информативные подробности об охоте и «уженье рыбы». Итак, главный принцип подобного текста есть романтическая экстенсивность описаний, наполненных бытовым, «близким» содержанием, что приблизительно означает отношение к своему и известному как к чужому и неизвестному.

Нельзя ли описать этот новый стиль как набор новых, аль-

тернативных конвенций? В чем состоят его формальные и смысловые признаки – признаки «реализма»? Эти вопросы бегло очерчены в настоящем наброске.

Идейные установки новых зрительных восприятий принято искать у французов в художественной критике. Это очерки Жюль Шанфлери (псевдоним Жюль Флери-Юссона, 1820–1889) о Гюставе Курбе (1848), французском портретисте XVIII века Квентине де ла Туре и художниках-реалистах XVII века Лененах (1850). Именно Шанфлери требовал беспристрастия в оценках, объективности вместо типичности – то есть фотографизма, фактов, документальных свидетельств. Его лозунгом было изображение действительности такой, как она открывается «чистому», «искреннему», то есть непредвзятому взгляду. Такой «реализм» для своего поколения олицетворял Курбе. Эти идеи были с энтузиазмом подхвачены литературным сообществом, группирующимся вокруг «Современника».

**Тургенев и Толстой.** Уехав в 1848 году из Парижа – то есть от революции, Тургенев проводит 1849 год в Берлине и в 1850-м возвращается в Россию. Этим заканчивается период, когда Тургенев мог подвергаться непосредственному французскому влиянию. Он сосредоточивается и экспериментирует, давая уже новое по сравнению с его рассказами сороковых качество стиля.

На вопрос, когда именно появились «реалистические» в избранном нами узком смысле тексты, можно ответить



с точностью: в 1851 году, когда Тургенев написал «Бежин луг». Ни в одном из предшествующих рассказов природа не дана так развернуто, хотя в «Касьяне с Красивой Мечи» (1851) уже есть дневной и ночной пейзаж, прописанный в мельчайших деталях. В «Певцах» (1850) сверхэкстенсивны описания крестьян, но пейзажные зарисовки выполнены еще в субъективно-романтических, метафорических тонах.

В рассказе «Бежин луг» Тургенев отвечает вовсе не на эстетический заказ французских глашатаев реализма, а, как и в остальных рассказах цикла «Записок охотника», скорее на своеобразный «заказ социальный». И западная интеллигенция, на которую во многом ориентировался Тургенев, и русское образованное общество желали знать о русском народе. Но этот «социальный заказ» он вписывает в свою собственную эстетическую систему.

Сюжету предпослано длинейшее описание летнего дня, выполненное именно в интересующем нас новом стиле, но после этой прелюдии автор переводит повествование в романтический регистр: громоздит готические эффекты, описывая жуткий ночной лес и страшное ночное блуждание над бездной. Эта готика разрешается спуском с романтического плато на плоский и «приземленный» луг, где деревенские малые ребяташки коротают время в ночном, рассказывая фольклорные былички о привидениях и мертвецах. Однако все это совершенно не страшно, потому что рассказываются они «низким», отчасти юмористически восприни-

мающимся, бытовым языком, а самые рассказчики описаны сухоовато-фактографически, по-деловому<sup>1</sup> – в «реалистической» манере, но резко контрастирующей с мистическим содержанием их рассказов.

Рассказ трехчастен: ясному аполлоническому «реалистическому» дню противопоставляется «романтическая» ночь, а эпизод у костра диалектически снимает это противопоставление в зыбком и двоящемся слиянии реальности/жути, веры/неверия, света (огня костра)/тьмы. И духовный мир русских крестьянских детей воспринят тоже как двойственный: и прекрасный, и ограниченный, убогий.

Так что «реализм» здесь лишь один из возможных модусов, меняющихся ракурсов, сам по себе он недостаточен, чтобы исчерпать бездонную реальность, осваиваемую диалектически. Поэтому Тургенев вовсе не принципиален и в своем «реалистическом» модусе.

**Тургенев: старо-новая поэтика.** Пр продемонстрируем это на отрывке, служащем в рассказе «увертюрой»:

Был прекрасный июльский день, один из тех дней, которые случаются только тогда, когда погода установилась надолго. С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. Солнце – не огнистое, не

---

<sup>1</sup> Впоследствии, в «Призраках» Тургенев использует почти научную ботаническую номенклатуру и описания растений в качестве фона для оккультного полета героев, добиваясь контраста объективного описания природы с фантастикой происходящего.

раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное – мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний, тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... Но вот опять хлынули играющие лучи, – и весело, величаво, словно взлетая, поднимается могучее светило. Около полудня обыкновенно появляется множество круглых высоких облаков, золотисто-серых, с нежными белыми краями. Подобно островам, разбросанным по бесконечно разлившейся реке, обтекающей их глубоко прозрачными рукавами ровной синевы, они почти не трогаются с места; далее, к небосклону, они сдвигаются, теснятся, синевы между ними уже не видать; но сами они так же лазурны, как небо: они все насквозь проникнуты светом и теплотой. Цвет небосклона, легкий, бледно-лиловый, не изменяется во весь день и кругом одинаков; нигде не темнеет, не густеет гроза; разве кое-где протянутся сверху вниз голубоватые полосы: то сеется едва заметный дождь. К вечеру эти облака исчезают; последние из них, черноватые и неопределенные, как дым, ложатся розовыми клубами напротив заходящего солнца; на месте, где оно закатилось так же спокойно, как спокойно взошло на небо, алое сиянье стоит недолгое время над потемневшей землей, и, тихо мигая, как бережно несомая свечка, затеплится на нем вечерняя звезда. В такие дни краски все смягчены;

светлы, но не ярки; на всем лежит печать какой-то трогательной кроткости. В такие дни жар бывает иногда весьма силен, иногда даже «парит» по скатам полей; но ветер разгоняет, раздвигает накопившийся зной, и вихри-круговороты – несомненный признак постоянной погоды – высокими белыми столбами гуляют по дорогам через пашню. В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой; даже за час до ночи вы не чувствуете сырости. Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба <...><sup>2</sup>.

У романтиков, да и у Карамзина увертюрные отрывки – обычная вещь. «Увертюра» может быть посвящена пейзажу, истории или этнографии, или их сочетаниям, например историческому пейзажу, как в «Бедной Лизе». Но всегда главная роль ее – заявить о модальностях, которые будут продемонстрированы на других уровнях рассказа.

Основная модальность в данном отрывке – типизация: «один из тех дней, которые...» Это клише считалось ритуальной формулой Бальзака, оно было характерно для предыдущего, диккенсо-гоголевского этапа литературы. Типизация опирается на уже имеющиеся знания, что по определению противоречит непосредственному восприятию.

В описании Тургенева день характеризуется не столько через его непосредственно воспринятые собственные черты, сколько через *множественное отрицание*, что также не яв-

---

<sup>2</sup> Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1954–1958. Т. 1 (1954). С. 159–160. Далее тома и страницы указываются по данному собранию сочинений в тексте.

ляется признаком «чистого» восприятия, реагирующего на то, что есть. Напротив, перед нами энциклопедия того, чего нет: «утренняя заря не пылает пожаром...»; «солнце – не огнистое, как во время знойной засухи...»; «не тускло-багровое, как перед бурей...»; «нигде не темнеет, не густеет гроза». Это прием «отрицательного ландшафта», который Михаил Вайскопф находит у Гоголя<sup>3</sup>.

Повествование соскальзывает в «будущее время» реитерации, ожидаемости: «мирно всплывает... свежо просияет и погрузится» – и успокаивается вновь на типичности: «обыкновенно появляются и облака...» Изображается типичный день, и лишь в начале следующего абзаца автор переходит от его описания к единичному событию: «В такой точно день...»

Легкая персонификация с почтительной оценочностью тоже присутствует: солнце – «приветно лучезарное»; поднимается оно «весело и величаво, словно взлетая», «могучее светило». В подтексте этих стершихся метафор – привычное культурное представление об Аполлоне и его колеснице. И наконец, «тихо мигая, как бережно несомая свечка, затеплится на нем (небе) вечерняя звезда». Это мы ставим свечку кому надлежит – с благодарностью за то, что этот почти классический мир, такой устроенный, спокойный и приветный,

---

<sup>3</sup> Вайскопф М. Отрицательный ландшафт: имперская мифология в «Мертвых душах» // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 219–233.

кроток, как пастушок Венецианова: «...на всем лежит печать какой-то трогательной кротости». В нем и «ветер разгоняет зной», и даже вихри-круговороты потеряли свою фольклорную демоничность, гуляя по полям, будто барышни.

Как мы видим, из стиля этого отрывка, казалось бы парадигматического для «реализма», вовсе не полностью изгнаны традиция, метафоричность, мифологизм и другие признаки романтического повествования, как того требовали французские глашатаи реализма.

Тем временем пригождается накопленный в отрицательных клаузулах эффект экспертного знания предмета – в данном случае метеорологии и видов небесного ландшафта. Он тоже работает на ощущение познанности, предсказуемости мира, но с новым акцентом пользы, дельности сообщаемого знания. Акцент этот поддерживается в конце отрывка: «В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой. Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба». Вновь демонстрируется экспертное знание, но уже с идеологической разгадкой – это оказывается знание, необходимое для земледельца, что ориентирует рассказ в сторону прогрессивной социальной идеологии, столь важной для тургеневского имиджа. Направление в сторону Базарова взято.

Но «старые» модальности у Тургенева управляют новым визуальным материалом. «В такие дни краски все смягчены, светлы, но не яркие», – пишет Тургенев, и действительно, он

демонстрирует умение видеть оттенки<sup>4</sup>. Тут и сложные прилагательные для полутонов и нюансов: «золотисто-серые облака» и «цвет небосклона легкий, бледно-лиловый», и «лиловый туман», и дозированные «голубоватые» и «черноватые»<sup>5</sup>. Сюда же относится и акцентирование, усиление качеств до их превосходной степени: «бесконечно разлившейся реки», «глубоко прозрачные», не говоря уже о звуковых играх: «рукава ровной синевы». Вместе с этим демонстрируется умение характеризовать по двум несвязанным параметрам (например, «круглые высокие облака»). Впечатляет зоркость, замечающая, что облака «с нежными белыми краями». И однако эти «новые» штрихи вовсе не мешают Тургеневу для решающего мазка взять самый традиционный и «окультуренный» цвет, тянущий за собой классические и романтические ассоциации и сквозь них уходящий в мифологическую, религиозную, фольклорную лазурь! Облака «так же лазурны, как небо, насквозь проникнуты светом и теплотой». Это, конечно, теплота традиционного символизма, его

---

<sup>4</sup> Впервые составные «оттеночные» цвета появляются у Тургенева, кажется, в «Свидании» (1850).

<sup>5</sup> Разумеется, новое есть хорошо забытое старое, новая русская литература в 1850-х открывала оттенки цветов (которые есть в античной поэзии), заново читая Державина: «На темно-голубом эфире...», «Из черно-огненна виссона...» («Видение мурзы»); «Желто-румян пирог...» («Евгению. Жизнь званская»). Державин еще и видел, как живописец: «И палевым своим лучом...» («Видение мурзы»). Это внимание к нюансам присуще материальной культуре конца XVIII века, различавшей и ценившей тонкие и смешанные оттенки тканей.

золотистая патина (опять приходят на ум пейзажи Венецианова); но для новой волны это слово недопустимо: «...солнце пурпурное / Опускается в море лазурное», – издевался Некрасов («Размышления у парадного подъезда», 1858).

«Реалисты» во Франции с презрением отказывались от символической гаммы золото-лазурь-пурпур. У Тургенева канонический спектр приглушен – пурпур стал бледно-лиловым, золото – золотисто-серым (драгметаллы все же присутствуют в небе в виде змеек кованого серебра), но лазурь осталась, как осталась и древняя метафора неба как реки, вод сверху и снизу, восходящая к древнейшим архетипам «что вверху, то и внизу» мистической «Изумрудной скрижали». Перед нами вновь осторожное и умеренное сочетание нового и старого.

**Толстой на фоне Тургенева.** Толстой пишет «Набег» (1852, опубликован в 1853) после тургеневского «Бежина луга», он замечает свое «невольное подражание» Тургеневу и открыто это признает, посвящая старшему автору свой следующий рассказ «Рубка леса» (1852). Толстовскую новую манеру сближают с тургеневской «очерковые» черты: преобладание описаний пейзажей и действующих (вернее, почти недействующих) лиц и лишь рудиментарная сюжетность, с «сюжетным минимумом» в виде заявки на отмеченность некоего лица в начале или середине повествования и некоего события с участием этого лица в конце (мальчик Павел у Тургенева, Аланин у Толстого). Наконец, и у Толсто-



го представлена идеология точного экспертного знания: ее проводят многочисленные местные речения и региональная ботаническая номенклатура.

Однако легко наблюдать и различия между поэтикой Толстого и Тургенева. Существенно, что у Тургенева вначале дается результат: «прекрасный июльский день», затем демонстрация отвергнутых вариантов и разработка частных. То есть знание уже дано заранее, обобщено и иллюстрируется частными примерами. Если мы проследим за логическими приемами строения тургеневского абзаца, станет еще яснее, что перед нами новое описание, построенное по старому принципу.

Контрастом в этом плане оказывается «Набег» Толстого:

Дорога шла серединой глубокой и широкой балки, подле берега небольшой речки, которая в это время играла, то есть была в разливе. Стада диких голубей вились около нее: то садились на каменный берег, то, поворачиваясь на воздухе и делая быстрые круги, улетали из вида. Солнце еще не было видно, но верхушка правой стороны балки начинала освещаться. Серые и беловатые камни, желто-зеленый мох, покрытые росой кусты держи-дерева, кизила и карагача обозначались с чрезвычайной ясностью и выпуклостью на прозрачном, золотистом свете восхода; зато другая сторона и лощина, покрытая густым туманом, который волновался дымчатыми неровными слоями, были сыры, мрачны и представляли

неуловимую смесь цветов: бледно-лилового, почти черного, темно-зеленого и белого. Прямо перед нами, на темной лазури горизонта, с поражающей ясностью виднелись ярко-белые, матовые массы снеговых гор с их причудливыми, но до малейших подробностей изящными тенями и очертаниями. Сверчки, стрекозы и тысячи других насекомых проснулись в высокой траве и наполняли воздух своими ясными, непрерывными звуками: казалось, бесчисленное множество крошечных колокольчиков звенело в самых ушах. В воздухе пахло водой, травой, туманом, – одним словом, пахло ранним прекрасным летним утром<sup>6</sup>.

Этот отрывок показывает логическое построение, совершенно обратное тургеневскому: описание собирается из массы разнородных деталей, и лишь на основании всех данных выводится обобщение и суждение. Толстой как будто хочет сказать: нам не приходится то, что мы уже знали, – ни персонификация сил природы, ни мифология. Не надо готовых выводов – мы выводим их заново из непосредственно увиденных частных. У Толстого регистрируется то, что реально видит взгляд, и даже обыгрывается трудность отождествления видимого с уже имеющимся знанием (хотя отменить это знание ему пока не удастся – мотивировки для такой отмены найдены будут позднее):

Батальон был уже сажень двести впереди нас и

---

<sup>6</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 2. М., 1960. С. 12.

казался какой-то черной сплошной колеблющейся массой. Можно было догадаться, что это была пехота, только потому, что, как частые длинные иглы, виднелись штыки и изредка долетали до слуха звуки солдатской песни, барабана и прелестного тенора, подголоска шестой роты, которым я не раз восхищался еще в укреплении (Там же).

Круг видимого (дорога, балка, река, голуби) расширяется по мере того, как освещается картина: следует перечисление цветных предметов на освещенной стороне – камней, мха, кустов, затем описание другой стороны, покрытой сплошной тенью, и, наконец, дальних гор на горизонте; включается слух: насекомые с их звоном, и обоняние – и все это итожится фразой, подобной той, с которой Тургенев начинал: «одним словом, пахло прекрасным летним утром». Толстой как бы отталкивается от типичности и предсказуемости тургеневского мира. Он заново собирает свой мир из только что увиденных частей, следуя, сознательно или нет, новым эстетическим принципам.

Однако между двумя системами есть и явное сходство в красках. Здесь и составные цвета: «желто-зеленый», «бледно-лиловый» (Шкловский не заметил лилового цвета у Тургенева, а считал его изобретением Толстого), «темно-зеленый» и др.; и дозированные оттенки: «серые и беловатые», «почти черного», «ярко-белые» и т. п.

Интересно, что и Толстой не может обойти без решающе-

го традиционного штриха: фоном его пейзажа служит все та же лазурь, и тоже с компромиссным добавочным оттенком: «Прямо перед нами, на темной лазури горизонта...» Тут же и золото, опять, как и у Тургенева, нюансированное: «на прозрачном, золотистом свете восхода». Есть и привлечение двух несвязанных параметров: «туман волновался дымчатыми, неровными слоями».

Но есть здесь и новые по сравнению с тургеновскими идейные элементы: Толстой щеголяет точным видением сложного образа, сложного настолько, чтобы объявить его непередаваемым. Тем не менее он все-таки пытается передать его: например, теневая сторона лощины описана как «неуловимая смесь цветов: бледно-лилового, почти черного, темно-зеленого и белого». То есть перед нами идеологическое обоснование нового принципа наблюдения. Толстой как будто говорит, что то, что мы видим, очень сложно, часто неуловимо, полно оттенков, спутанно, смешанно, но попытаться разобраться можно и нужно.

В описании пейзажа дважды повторяется фраза, которая этим подчеркиванием, может быть, выталкивается на роль идейную, становясь чем-то вроде толстовской формулы предлагаемой поэтики:

...с **поражающей ясностью** виднелись ярко-белые, матовые массы снеговых гор с их причудливыми, но до малейших подробностей изящными тенями и очертаниями;

Серые и беловатые камни, желто-зеленый мох, покрытые росой кусты держи-дерева, кизила и карагача обозначались **с чрезвычайной ясностью и выпуклостью** (Там же).

Для того чтобы трезво разобраться в «неуловимой смеси», которой является реальность, требуется новая – ослепительная, поражающая – четкость зрения, его «чрезвычайная ясность»<sup>7</sup>.

Интересно, что на начало 1850-х именно написанный Толстым словесный пейзаж с его холодноватой, трезвой, «дневной» гаммой, «разбеленной» живописью, нюансированной сероватым и беловатым, и фотографической четкостью прорисовки оказался близок самоновейшим художественным принципам не только в европейской литературе (где он скорее задавал пример), но и натуралистическим поискам в европейской живописи. Зрительные новации Толстого указывает генеральное направление визуальности в обоих искусствах. Следовательно, разговор о «конвенциях реализма» уместен и перспективен.

---

<sup>7</sup> Этой программы, во многом экспериментальной, Толстой придерживаться не стал: он, когда было нужно, мог пронизать пейзаж сакральными обертонами, как в описании Бородинского поля в «Войне и мире», а мог и вовсе отказаться от визуальных красот, как в знаменитом утилитаристском описании весны в деревне в «Анне Карениной».

## 2. Тургеневская девушка: постромантический портрет и мифопоэтика

**Типологии.** Выделение основных женских типов старо как мир – ср. библейские фигуры: добродетельная жена и блудница из Книги премудрости Соломоновой или возлюбленная сестра-невеста из Песни песней. Начиная с библейских Рахили и Лии и евангельских Марии и Марфы, тип (потенциальной) любовницы противопоставляется типу деятельной помощницы, (якобы) лишенной сексуальных амбиций, зато наделенной бытовыми, духовными или интеллектуальными дарованиями. Любые три сестры сводимы к двум (впрочем, как и три брата, из которых двое противостоят меньшему) – ведь третья сестра всегда либо старше, либо младше возраста любви, либо больна, либо почему-то не может влюбиться, а значит, не участвует в центральной дихотомии. Примеры общеизвестны: от пушкинских «Сказки о царе Салтане» или Татьяны и Ольги до гончаровских Веры и Марфиньки, толстовских Наташи Ростовской и Сони (старшая, Вера, быстро оказывается замужем и оттого выключена из основного действия) и чеховских трех сестер, где Ирина находится вне игры. Сюжет тут часто состоит в самом выявлении любовного потенциала, скрытого в, казалось бы,

неподходящей сестре, как в случае с Татьяной или Верой.

**Красота индивидуального.** Цель этой работы – заново взглянуть в образы так называемых тургеневских девушек – прежде всего героинь трех романов: «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», исходя из мысли, что Тургенев открыл новый формат изображения внешности. Попробуем соотнести наш предмет с уже известными изменениями в «фокусировке» женских образов, проступившими в литературе к тому периоду, когда Тургенев начал писать свои романы. В XVIII веке Лафатер говорит о неповторимости и уникальности каждого лица. У Ж. – Ж. Руссо идеализированный образ сменяется красотой индивидуальной личности. Дж. Вигарелло в «Искусстве привлекательности» пишет:

Письмо Сен-Пре, героя романа «Новая Элоиза», в котором он говорит о присланном ему портрете Юлии, сосредоточило в себе первые попытки осмыслить индивидуальную эстетику. <...> Главным образом он недоволен академизмом портрета, мешающим передать характерные приметы юной Юлии, ее особую, не укладывающуюся в канон красоту: художник не заметил даже, «что изящный изгиб от подбородка к щекам делает очертания не такими правильными, но еще более прелестными». Герой желает созерцать не идеальную красоту, а саму Юлию, ему важнее не то, что увековечивает, а то, что оживляет<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Вигарелло Дж. Искусство привлекательности. М., 2013. С. 136.

В романтической эстетике на первый план выходит интерес к внутренней жизни, внутреннее содержание красоты, которая теперь освещена «мыслью». О духовной жизни личности говорят глаза, в которых романтик видит «окна в бесконечность». Возвышенное, главная категория романтической эстетики, связывается теперь с расширением внутреннего пространства, с самопознанием<sup>9</sup>. Тургеневские девушки были бы невозможны без нового представления о ценности именно индивидуализированной красоты и о значимости внутреннего мира героини.

**София.** К этому новому взгляду на человека в литературе середины XIX века надо добавить крайне важные мифопоэтические установки, давно освоенные европейской предромантической и романтической словесностью и с некоторым опозданием унаследованные русской литературой постро-мантической эпохи. Если раннехристианские образы святых и великомучениц знаменовали победу духа над плотью, то гностические ереси – которые возникли практически одновременно с христианством и в ходе последующего развития претерпели сложную трансформацию – возглашали триумф Софии-Премудрости, женской ипостаси божества, милосердно нисходящей к тварному миру. Культ Мадонны, во-брав софийные черты, развился в новый идеал, страдательный и прекрасный, сделавшийся вершинным женским образом в европейской культуре. Как Мадонна, так и сохра-

---

<sup>9</sup> Там же. С. 165–166.



ненная масонско-теософской традицией Премудрость-София стали центральными образами романтической культуры. Синтез мирского и духовного запечатлен уже в гетевской Лотте, которая выказывает очевидное родство с Софией: она носит вполне символическое белое одеяние, всю себя отдает меньшим и слабым; Лотта – сестра, ставшая матерью для младших детей. С самого начала показано, как она раздает им хлеб, навещает стариков и ходит за больными и даже кормит птиц крошками, которые держит во рту, – характерный жест «самоотдачи». Другой характерный момент – ее связь с музыкой: героиня «гармонично» и «непринужденно» танцует, «божественно» играет на фортепьяно. Здесь собирается целый набор софийных коннотаций – самоотдача, жизнестроительство, свет (белое одеяние), музыка, гармония.

Одним из подвидов софийного образа является гетевская Маргарита (падшая София). У Пушкина Татьяна мечтательна и «духовна»; вскоре она предстает, вместе с тем, активной и страстной натурой – и все же в итоге жизнестроительство (выбор замужества) и самопожертвование (отказ от любви во имя долга) в ней побеждают – поэтому она, несомненно, «софийна»<sup>10</sup>. Зато Ольга – всего лишь внешняя, почти пародийная имитация «гемютных» немецких девушек: ей вменяется чрезмерная простоватость, обыденность – и глупость, со-

---

<sup>10</sup> См. новаторскую книгу, где рассматривались «софийные» черты русских литературных героинь: *Позов А. Метафизика Пушкина*. Мадрид, 1967. О топосе Софии в русском романтизме см.: *Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст*. М., 2002. С. 23–29, также *passim*.

фийность исключаящая. Интересной вариацией на софийную тему можно считать гоголевскую Улиньку из второго тома «Мертвых душ», вносящую с собой свет, — именно она экспансивно нетерпима к злу и не прощает пороков, предвосхищая тем самым некоторые тургеневские портреты.

**Переоценка активной женщины.** Романтизм меняет оценку ранее негативных образов. Женщина страстная, порывистая, губительная отвергается уже не так однозначно. Активизация героини в любовных отношениях проходит вначале под знаком осуждения — ведь и Пушкин еще сохраняет амбивалентный тон по отношению к поступку Татьяны. Однако уже существовали французские литературные портреты активных женщин, сложившиеся в совершенно иной реальности — той, где женщина могла занимать социально или эстетически значимые позиции и быть относительно независимой. Напомним о таких прецедентах, как отраженные в романе «Адольф» Бенжамена Констан отношения его с писательницей и общественной деятельницей Жерменой де Сталь или стихи Марселины Деборд-Вальмор, известной актрисы и поэтессы, элегия которой послужила образчиком для письма Татьяны. Опуская многочисленные вариации романтических героинь, обратим внимание на то, что сам исторический или экзотический антураж упразднял сковывавшие их прежде социальные условности и способствовал проявлению в них активных качеств.

**Жорж-сандизм Тургенева.** С тридцатых годов Жорж

Санд, ставшая главным борцом с консервативной традицией, в своих романах окончательно реабилитирует отважных, деятельных женщин – Индиану и Консуэло из одноименных романов или Эдме из романа «Мопра». При этом ее героини, в некоем диссонансе с вызывающе свободным образом жизни самой писательницы, ухитряются сохранять железобетонную нравственность даже в наиболее рискованных передрягах.

О зависимости Тургенева от Жорж Санд было написано очень много – от критических статей Аполлона Григорьева до пионерских наблюдений Вл. Каренина<sup>11</sup> и недавней монографии О. Б. Кафановой<sup>12</sup>. Главным автором по теме «Тургенев и Запад» остается Л. В. Пумпянский, в конце 1920-х годов выработавший ряд ключевых идей о творчестве Тургенева. До последнего времени они находились под спудом и не вошли в современную науку так, как вошли в нее идеи его учителя Бахтина о Достоевском. Пумпянский считал, что Тургенев становится великим писателем именно после того, как, подобно Пушкину, открывается навстречу западным влияниям.

Действительно, налицо широкий спектр схождений. Тургеневские новации в области пейзажа, возможно, стимули-

---

<sup>11</sup> Псевдоним Варвары Дмитриевны Комаровой-Стасовой (1862–1942), написавшей в конце XIX века первую монографию о Жорж Санд и в ряде статей отмечавшей ее влияние на русскую литературу.

<sup>12</sup> Кафанова О. Б. Жорж Санд и русская литература XIX века. (Мифы и реальность.) 1830–1860 гг. Томск, 1998, а также многочисленные ее статьи.

ровались пейзажами Жорж Санд из ее сельских повестей. У нее есть тонкие цветовые нюансы и попытки синестезии, метонимические детали и стремление продемонстрировать экспертное знание крестьянской жизни: черты, характерные впоследствии для русских прозаических новаций 1851–1852 годов. «Малютка Фадетта», где русский читатель мог видеть все эти новации, появилась в русском переводе в «Отечественных записках» в 1850 году. По свидетельству Смирновой-Россет, Гоголь расстроился во время читки жорж-сандовских «Писем путешественника» и сердился, когда ему говорили, что «La Petite Fadette» и «Бежин луг» схожи<sup>13</sup>.

Экстенсивность и детализацию экзотического пейзажа – американского и тропического (остров Бурбон) у Жорж Санд Тургенев переносит на среднерусскую природу. Как Жорж Санд, он любит демонстрировать экспертное знание крестьянской жизни (справедливости ради надо признать, что она лучше осведомлена о семейном и юридическом укладе французской деревни, чем Тургенев – о русских реалиях; первые неизмеримо сложнее и интереснее). В ее повестях часты экскурсы в область фольклора – черта, характерная и для русских прозаических новаций, но опять-таки Санд знает его лучше Тургенева и представляет подробнее. Наиболее характерная в этом смысле вещь – «Чертово болото». Да и в попытках изобразить богатство внутрен-

---

<sup>13</sup> Смирнова-Россет А. О. Дневники. Воспоминания. М., 1989. С. 37–38. Цит. по: Кафанова. Указ. соч. С. 198.

него мира крестьянина приоритет принадлежит, несомненно, Жорж Санд. Так, имя прекраснородушного чудака-бобыля, тургеневского Касьяна с Красивой Мечи в одноименном рассказе из «Записок охотника», звучит эхом имени подобного же жорж-сандовского персонажа старика Пасьянса, «народного Сократа» из романа «Мопра»: оба считают недопустимым пролитие крови<sup>14</sup>.

Тургенев часто экспериментирует, пытаясь погрузить узнаваемо жорж-сандовского персонажа в густо написанное русское бытовое полотно. При этом неизбежны потери. Рудин по сравнению с Орасом прежде всего буксует в русском интеллектуальном бездорожье. Ему не за что тут зацепиться, его речи совершенно беспредметны. Автор даже не сообщает читателю, о чем именно Рудин разглагольствует, – важнее, как он говорит и что чувствуют его слушатели. «Орас» – увлекательный интеллектуальный роман, великолепно развертывающий мыслительные позиции разнообразных социальных слоев накануне и во время Июльской революции, но единственное, что оттуда поддается пересадке на русскую почву, – это психология безответственного «духовного вождя» и его отношения с женщинами.

Более удачный пример такой пересадки – это образ учителя Лизы Калитиной, старого немца-композитора Лемма: он

---

<sup>14</sup> Приоритет этого наблюдения, кажется, принадлежит киевскому критику Н. Ф. Сумцову: Книжки недели. 1897, январь. С. 11–12 – Кафанова, 1998. С. 374–375.

представляет классическую, «немодную», «духовную» музыку, в противовес новой, чувственной музыке с ее внешним блеском. Этот персонаж, несомненно, эволюционировал из персонажа Жорж Санд старого композитора Порпора<sup>15</sup> – строгого наставника, жесткого педагога с прямым и нелегким характером, который противостоит искушениям моды и дешевого успеха, в романе «Консуэло» и его продолжении «Графиня Рудольштадт». Тургенев вышел по канве Жорж Санд трагически убедительный образ.

Однако главным каналом влияния Жорж Санд было новое представление о женщине и ее роли в семье и обществе. Для советского читателя 1920-1930-х годов, незнакомого со старыми романами, увлекавшими их бабушек, Пумпянский напоминал о происхождении Елены, героини романа «Накануне», из образов Жорж Санд:

Что сама Елена – жоржсандовская женщина и что роман, по крайней мере в тех частях, которые относятся к Елене, написан Тургеневым в жоржсандовской манере, это, как мы видели, заметили еще современники – они-то эти романы помнили хорошо. Перестало замечать эту связь потомство, потому что оно перестало читать Ж. Санд. Один из важных источников сложения «тургеневской девушки»

---

<sup>15</sup> Никола Порпора – реально существовавшее лицо, композитор и знаменитый педагог (1686–1768), работал в Вене, Лондоне, Дрездене; в последние годы жил в Италии в безвестности и бедности.

исчез из нашей литературной перспективы<sup>16</sup>.

В русской критике с самого начала действительно присутствовало ощущение, что свой энтузиазм и экзальтацию тургеневская девушка получила в наследство от героинь Жорж Санд. Виктор Буренин подмечал:

...основной материал для компоновки образа Елены Тургенев заимствовал в значительной мере из литературных источников, может быть всего больше из романов Жорж Санд <...>. Вследствие этого фигура Елены гораздо менее жива и закончена, гораздо менее заключает в себе плоти и крови, чем другие типы в его романах<sup>17</sup>.

А. И. Батюто отдавал должное одиозному, но приметливому Буренину, удачно указавшему на признаки жорж-сандизма в «Накануне»: это «восторженная экзальтация» тургеневской Елены, ее «нервический темперамент» и, главным образом, жажда «деятельного добра»<sup>18</sup>. Впрочем, не только ретроград Буренин, но и сам Добролюбов не смог отыскать деятельного добра, которое бы делала Елена.

Разумеется, метод Тургенева не был заимствованием. Он создавал русскую прозу из русского материала – запечатле-

---

<sup>16</sup> Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне» // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 397–398.

<sup>17</sup> Буренин В. П. Литературная деятельность Тургенева: Критический этюд В. Буренина. СПб., 1884. С. 125–127.

<sup>18</sup> Батюто А. И. Избранные труды. 2004. С. 504.

вал образцы высшего русского сознания в их изменениях. Открывая мировую литературу XIX века для русской литературы, он делал это, чтобы, как писал он сам, «добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет «the body and pressure of time», и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений»<sup>19</sup>. Время русской жизни синхронизировалось с мировым временем, но и эта связь с европейской культурной почвой, и эти «типы» остались в русском сознании, русском языке и русской пластике.

**Тени забытых романов. Миньона.** Увлечение Жорж Санд – лишь часть разворота Тургенева к европейскому искусству, который Пумпянский сравнил с пушкинским обращением к сокровищам современной ему поэзии. С конца 1840-х годов ключевым методом Тургенева становится русификация важнейших европейских литературных моделей вроде Гамлета и Дон Кихота; к примеру, его Хорь и Калиныч – это как бы крестьянские Гете и Шиллер, и т. д. В этой связи хотелось бы рассмотреть один из первых женских образов Тургенева, с которого началась его галерея новых женщин. Это Ася из одноименной повести. Многократно указывалось на немецкий антураж повести: сюжет разворачивается в маленьком городке на Рейне, на фоне ряда второстепенных фи-

---

<sup>19</sup> *Тургенев И. С.* Предисловие <к собранию романов в издании 1880 г.> (1879, Париж).



гур местных жителей. «Липы пахли так сладко, что грудь поневоле все глубже и глубже дышала, и слово „Гретхен“ – не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на уста». Упоминается и чтение Асей гетевской идиллии «Герман и Доротея». Все это вместе создает гетевскую атмосферу, а предвкушение рассказчика «Завтра я буду счастлив!» и его рассуждение постфактум «У счастья нет завтрашнего дня» на фоне сюжета об утрате возможности счастья связывается с фаустовским «Остановись, мгновенье!»<sup>20</sup>. Но если «Ася» и соотнесена в чем-то с «Фаустом», то гораздо заметнее ее связь другим гетевским романом: Ася рядом черт напоминает гетевскую Миньону – персонаж романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». Она пострижена, как мальчик (Миньона переодевается мальчиком), у нее тоже бывают непредсказуемые причуды, она тоже носится и скачет, устремляясь вверх: Миньона лазает по деревьям, Ася – по горам<sup>21</sup>. Странности Миньоны объясняются тем, что своим рождением она обязана инцесту, причем травма происхождения оставила у нее как психологические, так и, очевидно, физические расстройства: Миньона не только очень болезненна, но и производит впечатление бесполой. Тургеневская героиня – прелестная, очень молодая девушка, странное поведение кото-

---

<sup>20</sup> *Иванова С. А.* Немецкая культура в повести И. С. Тургенева «Ася» // Тургеневские чтения. 6. М.: Книжница, 2014. С. 129.

<sup>21</sup> Лермонтовская контрабандистка из «Тамани» тоже странно прыгает и поет, и именно в связи с этим странным, «диким» поведением в речи рассказчика возникает ассоциация с Миньоной.

рой тоже сопряжено с травмой: она незаконнорожденная, ее отношения с единокровным братом носят двусмысленный характер, – но никакой физической амбивалентности в ее облике нет. Миньона по-мальчишески активна в отношениях с героем, она любит Вильгельма по-детски. Ася тоже активна, но действует скорее на манер Татьяны: подобно ей, она вызывает героя на объяснение запиской. Она пытается и бунтовать, но, не имея самостоятельного социального статуса, остается в зависимости от брата. Предательство героя поражает Асю, ей нанесен тяжелый удар. Миньона, любящая Вильгельма (который думал было ее удочерить), но вынужденная с ним расстаться, вскоре погибает от разрыва сердца; возможно, обречена и Ася.

Тип травмированной в детстве героини впоследствии развивается у Достоевского – это Нелли из «Униженных и оскорбленных» и отчасти наследующая ей Настасья Филипповна. Они не способны преодолеть свою травму, принимают внешнюю, осуждающую точку зрения на себя, предаются саморазрушительному поведению и гибнут.

**«Тургеневская девушка».** Тургеневская девушка – это главным образом три женских образа в романах «Рудин», «Дворянское гнездо» и «Накануне». В этих сочинениях Тургенев прокладывает путь по еще не освоенной территории (иное дело – бесцветно добродетельные героини «Дыма» и весьма слабой во всех отношениях «Нови»). По существу, это три версии единого образа – но уже несколько иного,

чем Ася: это женщина высоконравственная и вместе с тем сильная, внутренне независимая, берущая ответственность в любви на себя. Она противостоит героине хищной, властной, рисуя которую автор выказывает явную зависимость от традиционно романтической топики, акцентирующей бестиальность, как, например, в случае Полозовой из «Вешних вод» с ее змеиным взглядом. Но подобных героинь мы здесь пока не касаемся. В определенной мере «тургеневская девушка» предвосхищается в женских образах из повестей «Затишье», «Переписка» и «Фауст» – все эти три женщины «странные», сильные и несчастливые.

Новаторские женские образы, предвосхищающие большие темы литературы конца века, появились у Тургенева в повестях конца 1860-х: в «Странной истории» (дворянская барышня – духовная экстремистка, в жажде самоотвержения ставшая поводом юродивого) или в «Степном короле Лире» (хлыстовская богородица).

**Отречение и Гете.** Известная исследовательница романтизма Ирина Карташева заметила сходство между печальным взглядом на мир зрелого Тургенева, проникнутым тягой к самоотречению, и мироощущением гейдельбергских романтиков во второй фазе немецкого романтизма с их пессимистическим и мистическим мировосприятием.

Так, некоторые ситуации «Дворянского гнезда» напоминают мотивы и сюжетные ходы романов Эйхендорфа или Арнима: напр., мотив

несостоявшегося счастья и ухода в монастырь Фридриха из романа Эйхендорфа «Предчувствие и действительность»; история женитьбы графа Карла и Долорес и трагический исход их семейной жизни <...> в романе Арнима «Бедность, богатство, вина и покаяние графини Долорес» в чем-то предвосхищают линию Лаврецкого и Варвары Павловны<sup>22</sup>.

Мимо внимания Тургенева не могла пройти эволюция философско-нравственных установок Гете, его сознательное «отречение» от юношеского гедонизма и стремление заключить себя в более строгие рамки <...> зрелому Гете было свойственно и понимание любви как неодолимой и грозной стихийной силы, не подлежащей разумному объяснению. «Сильные страсти, – говорит Гете устами Оттилии в романе „Избирательное сродство“, – это неизлечимые болезни. То, что могло бы их излечить, как раз и делает их опасными»<sup>23</sup>.

Карташева также соотносит с воздействием Гете тургеневские настроения «отречения» и трагическое разрешение любовной темы в повести Тургенева «Фауст» – в частности, с романом «Избирательное сродство». Его герои Оттилия и Эдуардо поддаются страстному влечению, но вмешивается катастрофа: погибает ребенок Эдуарда и его жены, порученный заботам Оттилии; она отказывается от счастья и морит

---

<sup>22</sup> Карташева И. В. Этюды о романтизме. Тверь, 2001. С. 174–175.

<sup>23</sup> Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 1978. С. 44. Цит. по: Карташева. Указ. соч. С. 77.

себя голодом.

Исследовательница полагает, что «Избирательное сродство» имеет прямое отношение к «Дворянскому гнезду»: Оттилия «проявляет неожиданную стойкость и последовательность, в своем отречении в чем-то предвосхищая поведение Лизы Калитиной»<sup>24</sup>.

История русского перевода «Избирательного сродства» подтверждает этот вывод. Роман, написанный в 1809 году, в России долго был неизвестен. Еще в 1840 году Тургенев не советовал Белинскому его переводить; и действительно, Белинский роман прочел и осмеял, сочтя многое в нем неестественным и слишком «немецким» – в частности, тот памятный эпизод, где герой замечает, что любимая девушка пишет его почерком и догадывается: «Ты меня любишь?», казался ему воплощением немецкой глупости. В 1847 году, на волне беспрецедентной популярности Жорж Санд и всей темы эмансипации чувств, Некрасов все же поручил А. Кроненбергу перевести «Избирательное сродство» для журнала «Современник» (вышел в № 1–2 за 1847 год под названием «Оттилия»)<sup>25</sup>. Публикация произвела фурор. В самом деле, тема свободы в любви была у всех на устах, а роман Гете поначалу как будто намечал благоприятное разрешение ситуации неудачного брака; оно казалось возможным почти до

---

<sup>24</sup> Карташева. Указ. соч. С. 179.

<sup>25</sup> Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 383–384.

самого трагического финала. Далеко не все читатели смирились с тем, что автор романа с консервативной позиции осудил нарушение святости брака. Герцен считал, что такая трактовка противоречила бы сущности Гете. «Нет, вникни в эту скорбную коллизию, в это грозное столкновение форм, Naturgewalten, духовных уз, влечений, разрешающееся тайной смерти. Великая поэма», – писал он Кетчеру<sup>26</sup>.

Нам кажется, что идейное сходство героини «Дворянского гнезда» с гетевской Оттилией многократно подтверждено в пластике романа. Так, у Оттилии Тургенев позаимствовал для Лизы неполную одаренность. Оттилия прилежна, но учится плохо; она не умеет показать свои знания и умения. Лиза Калитина, в свою очередь, лишена музыкального таланта и, чтобы играть хорошо, вкладывает в занятия много труда и времени. Она не интеллектуальна и говорит про себя: «У меня <...> своих слов нет» (2, 225). Зато и Оттилия, и Лиза достаточно сильны, чтобы идти в жизни своим путем. Тургенев пустил в ход и ту самую запоминающуюся фразу Гете из сцены объяснения в любви. Лаврецкий начинает говорить Лизе о своем чувстве и видит, что у той слезы на глазах; «Неужели вы меня любите?» (2, 250)<sup>27</sup> – шепчет он.

В «Избирательном сродстве» Оттилии говорят: «У нас нет монастырей, где раньше находили приют чувства, подобные

---

<sup>26</sup> Там же. С. 386.

<sup>27</sup> Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. 1954–1958. Т. 2. 1954. С. 250. Далее все цитаты даются по этому изданию.

твоим». То есть и монастырь Лизы запрограммирован в прототипическом тексте.

Итак, активная и нравственная девушка Тургенева имеет в своем «геноме» черты героинь не только его современницы Жорж Санд, но и немецкой литературы рубежа XVIII–XIX веков, ставшей актуальным чтением в России лишь в конце сороковых. Над ней, выражаясь фигурально, веют тени забытых романов.

**Социальная составляющая портрета.** Литература Нового времени, например английский роман конца XVIII века, строила портрет героя в соответствии с социальной нормой. Это равнение на «комильфо» весьма заметно и у Пушкина, хотя бы в показе Онегина или замужней Татьяны (в которой нет следов того, что зовется *vulgar*), и у Лермонтова (наивная типизация княжны Мери как принадлежащей к высшему кругу, о чем должны свидетельствовать ее «утонченная» нарочито приглушенных цветов одежда *gris de perles*<sup>28</sup> и ботинки *couleur puce*<sup>29</sup>). Литература сороковых годов, с их все громче звучащей социальной темой, изобиловала натуралистическими, часто сниженными или юмористическими описаниями внешности, одежды, поведения персонажей, характеризующими их социальную «среду». Риторика экстенсивности вообще черта романтическая, но именно в натуралистическом портрете, бесконечно мельчащем де-

---

<sup>28</sup> Жемчужно-серый (*фр.*).

<sup>29</sup> Цвет блохи, то есть бурый (*фр.*).

тали, достигнута была беспрецедентная подробность. Сам Тургенев отдал щедрую дань этому подходу в «Записках охотника».

Автор сохраняет его и в вещах 50-60-х годов, и позднее, по отношению ко второстепенным (Кукшина) или экзотическим (Базаров) персонажам, но в трех рассматриваемых нами «женских» романах Тургенев не использует «гардеробные реалии» как социальную характеристику героев. Тем не менее физическое сложение героинь у него может нести «социологические» сообщения: так, в позднем романе «Новь» аристократка-народница Марианна круглолица и не слишком красива, зато наделена крошечными ручками и ножками (дворянская норма) и фигурой статуэтки, что призвано доказать высокое качество того человеческого материала, из которого она создана.

**Мифопоэтические черты.** Романтическая палитра, исходя из мифопоэтических представлений о цветовом символизме, рисует роковую женщину брюнеткой, а добродетельную, страдательную (сентиментальную) героиню – блондинкой. Пушкин обыгрывает стереотипы, делая «книжную» и «перипатетическую», то есть в каком-то смысле «сентиментальную» Татьяну – брюнеткой, что как бы обещает ее дальнейшее развитие в страстную активную героиню. Даже у Лермонтова в портретах, построенных якобы на новейшей «ученой» физиогномике, в сущности, просматривается прежняя романтическая мифопоэтика. Мы помним, что у



княжны Мери черные, «бархатные глаза», в которые не проникает свет; в таком-то непроглядно-тихом омуте и могут таиться страсти. Печорин же при светлых волосах имеет черные брови и ресницы, что в мифологизированной системе смыслов, отчетливо различимой в книге (хотя порой и поданной в виде обманки, как готические страшилки в «Тамани»), указывает все же на «демоническую» подоплеку этого персонажа. Однако у Тургенева вводятся новые смысловые стратегии – например, взаимоотождествление (а не простое соединение, как у Лермонтова) контрастных черт. Так, Ася имеет «черные, светлые глаза»: это реабилитация «брюнетства» – бывшего симптома «темной» страстности, наделение и его «светом» – то есть духовностью<sup>30</sup>.

**Новая пластика.** Ранний Тургенев мог строить женский образ на мифологическом сравнении: героиня «Фауста» оказывается пролежавшей всю жизнь во льду Снегурочкой, которую убивает соприкосновение с настоящей жизнью.

Похоже, однако, что в рассматриваемых нарративах Тургенев вообще пытается оторваться от канонов романтического мировосприятия. Он вырабатывает собственную пластику, собственное прочтение физиогномических и физиологических черт. Его новые героини окрашены в подчеркну-

---

<sup>30</sup> Потом такие же глаза Тургенев подарит Павлу Петровичу Кирсанову из «Отцов и детей» – и если внимательно отнестись к его портрету, можно увидеть, как автор печется о позитивной интерпретации этого персонажа. Весь облик обаятельного консерватора устремлен вверх, что в любой знаковой системе должно говорить о нацеленности на высшие человеческие ценности.

то будничные тона. У Натальи темные глаза, а вот про волосы ничего не сказано. Елена Стахова из «Накануне» – темно-русская, глаза же у нее серые и окружены веснушками. Лиза – черноволоса, но это не акцентируется и нигде не обыгрывается, то есть старое противопоставление «брюнетка – блондинка» теряет актуальность. В конечном счете черты лица, движения и манеры притягательных тургеневских героинь семантизируются гораздо богаче и тоньше – и совсем иначе, чем было принято. Всем им свойствен некий недостаток женственности. У них нет блеска в глазах, нет румянца, красных губ, «лоснистых» волос. Этими признаками гормонального избытка снабжены как раз другие, хищные героини. Бледноватые и высокие девушки Тургенева лишены какого-либо кокетства: им присуща честность, строгость, суровость; в момент испытания проявляется сила их личности – они стоят вровень с мужчиной, а зачастую нравственно выше его.

Единственный раз, когда героиня сочетает признаки, с одной стороны, женственности в полном развитии и даже хищности, а с другой стороны, честности, самоотверженности и строгости к себе, – это Зинаида из «Первой любви». Сам автор говорил, что она единственная из всех его героинь целиком списана с живой, реально существовавшей женщины, видно, сочетавшей в себе оба полюса, оба типа. Похоже, что ответ этой героини лежит и на Елене Стаховой: подобно Зинаиде, она не страдает недостатком женственности и в борь-

бе за любовь проявляет черты хищного типа. Поэтому, на наш взгляд, Елена правдивее и совершеннее Натальи и Лизы.

**«Честный малый».** Нередко дисгармония в облике персонажа указывает на присущий ему внутренний конфликт; тогда усиление или, наоборот, исчезновение этого разлада оказывается чем-то вроде побочной сюжетной линии. Наталья Ласунская в «Рудине» – поначалу реликт романтического унисекса: она угловатый подросток, еще не полностью развилась в девушку – «была худа, смугла, держалась немного сутуловато» (2, 49). Но ее легкая гендерная неопределенность затем получает неожиданное и неромантическое развитие. «Черты ее лица были красивы и правильны, хотя слишком велики для семнадцатилетней девушки» (Там же): то есть в ней как бы вызревает большой – больше, чем она сама, – человек. Мать ее и шутит соответственно: «*Cette honnête homme de ma fille*» (2, 50) – «Этот честный малый, моя дочь». В семье ее считают холодной – между тем она чувствует «глубоко и сильно, но тайно» (Там же).

Наталья скрытна и интровертна: она вся в себе, все вбирает в себя – даже вздыхает редко, говорит мало, однако слушает и глядит внимательно, почти пристально, – «точно она себе во всем хотела дать отчет». «Она часто оставалась неподвижной, опускала руки и задумывалась; на лице ее выражалась тогда внутренняя работа мыслей <...> Едва заметная улыбка появится вдруг на губах и скроется; большие темные глаза тихо подымутся...» (Там же). Эти поднимающие-

ся снизу темные глаза обещают глубокие страсти «на дне» души и рифмуются с переживаемым Натальей после развязки и разрыва с Рудиным чувством, что вокруг нее смыкаются какие-то темные волны. Вообще-то она не плачет – но, пробуждаясь как женщина, будет плакать трижды: влюбившись, разочаровавшись и по окончании романа с Рудиным – холодными, медленно текущими слезами.

Главное в ее лице – это «чистый и ровный лоб», то есть чистота, ровность, прямота, которые становятся ключом к характеру героини. Служащий символом рациональности и цельности, ее лоб высится «над тонкими, как бы надломленными посередине бровями» (Там же). Рацио доминирует и у Одинцовой из «Отцов и детей» – у нее большой, несколько нависший лоб. Инициативу романа Наталья берет на себя – она сама говорит Рудину: «Знайте же <...> я буду ваша» (2, 82) – и готова на любые драматические шаги, на любое служение ему, на любые лишения. Получив отпор от Рудина, она сама же и порывает с ним. На последнем свидании брови ее сдвигаются, губы сжимаются, глаза смотрят прямо и строго. С другой стороны, Тургенев ввинтил в описание бровей героини тему надломленности, которая поддерживается в разговоре с Рудиным о сломленной яблоне; автор заранее напускает страху в реплике персонажа: «Знаете ли, что именно такие девочки топятя, принимают яду и так далее?» (2, 73). Возможно, как раз рациональное начало, вкупе с присущим ей сознанием ответственности, спасает Ната-

лью от такой участи: «заданные» лбом чистота и ровность, то есть самоконтроль и способность не поддаваться губительным страстям, побеждают. В результате после развязки, слез, после ощущения, что она тонет, Наталья оказывается вовсе не сломленной – она спокойно встает и спускается к гостям как ни в чем не бывало. Опора ей не нужна – она сама для себя опора: это и есть тот скрытый в ней большой человек, который больше, чем просто женщина. О Рудине она запрещает с собой говорить и сама такого разговора не заведет. Перед нею жизнь.

**Мифопоэтика: Лиза.** Любой заурядно «натуралистический» штрих в любой момент может обратиться у Тургенева в мифопоэтический сигнал. Недаром типаж Лизы Калитиной, очерченный в следующем романе писателя, «Дворянское гнездо», стал любимым для русского и европейского читателя. Ведь она – прежде всего современная женщина, решительно принявшая на себя ответственность за Лаврецкого и его жену. Другое дело, что изображена она с применением тончайшей техники: с опорой на тщательно скрытые мифопоэтические мотивы, «работающие» на уровне подсознания.

Образ Лизы раскрывается постепенно, в разных местах романа, что необычно для Тургенева, который чаще всего набрасывает портрет сразу и более не возвращается к нему. Объективное описание – «стройная, высокая, черноволосая девушка лет девятнадцати» – перемежается с субъективным взглядом Лаврецкого, которому в ней нравится даже ее

«славный» рост. И вновь этим ростом, как и в случае Натальи, предугадан сам масштаб личности. Но вместе с тем девушка «так легко ходит, и голос тихий» (2, 198). Это важные оговорки применительно к рослой героине – они означают, что она не агрессивна и что ее сила умеряется врожденной сдержанностью. «Она и собой хороша. Бледное, свежее лицо, глаза и губы такие серьезные, и взгляд честный и невинный» (Там же). Отметим, что серьезные глаза – подробность вполне привычная; а вот серьезные губы – для русской прозы ошеломительное новаторство; «гордые губы» будут потом у Одинцовой. А честность, разлитая во всем облике Лизы, откликнется в «Анне Карениной» в изображении Кити в сцене свадьбы.

Настоящим камертоном для восприятия Лизы служит духовная кантата, которую учитель Лемм, любитель Генделя, Библии и Шекспира, посвящает ей, под названием «Только праведные правы» – причем от этой фразы и от имени Лизы в посвящении идут нарисованные лучи. Имя же «Лемм» наводит на мысль об агнце, жертве<sup>31</sup>. Итак, налицо праведность, соединенная с темой света. Это софийный образ, и он погружен в музыку. Напомним заодно, что, подобно многим святым, Лиза молчалива – ведь у нее «своих слов нет».

---

<sup>31</sup> Линию подобной символической номинации разовьет потом Достоевский – это фамилия Настасьи Филипповны Барашкова, а в пародийном ключе – фамилия Лембке в «Бесах», данная кроткому дураку-губернатору, привечающему заговорщиков у себя дома (Альтман М. С. Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975, *passim*).

**Ангел.** Лаврецкий следует за Лизой к обедне, где чувствует, что она молится за него, – и тогда «чудное умиление» наполняет его душу. Это романтическое, гоголевское употребление слова «чудный» – оно сигнализирует о сверхъестественном. И действительно, герой «на мгновение <...> всем помыслом своим <...> приник смиренно к земле», вспомнил свою детскую веру, когда он молился, пока не ощущал «на лбу как бы чьего-то свежего прикосновения». Он всегда думал, что это ангел-хранитель. Вспомним, что «свежесть» одновременно дана как лейтмотив Лизы! Герой смотрит на нее и думает: «Ты меня сюда привела <...> коснись же меня, коснись моей души» (2, 240–241). Иначе говоря, Лиза «и есть» ангел.

Она действительно глубоко религиозна и любит только Бога. В главке, где описано детство героини, ее роман с Иисусом дан в эротических терминах – свойственных, вообще говоря, вовсе не православной, а католической традиции, адаптированной к романтизму, включая его русский извод<sup>32</sup>. Под рассказы благочестивой няньки о Богородице, отшельниках и святых мученицах «образ вездесущего, всезнающего Бога с какой-то сладкой силой втеснялся в ее душу... и Христос становился ей чем-то близким, знакомым, чуть не родным» (2, 255). Фактически героиня уже «принадлежит» Христу. Те же святые мученицы определяют для нее и выбор жизненного пути.

---

<sup>32</sup> Подробно об этом см.: *Вайскопф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012, *passim*.

Пластика Лизы до трагического финала удивительна. В ее движениях «невольная, несколько неловкая грация, голос ее звучал серебром нетронутой юности» – то есть свидетельствовал о душевной цельности; описываются «глубокий блеск» и «тайная ласковость» ее «засветившихся глаз» (2, 256), сулящих возможность счастья. Но потенции жизни она погасит в себе во имя религиозного долга, как она его понимает. Бледность, которую отмечает Лаврецкий, потом, когда возвращение жены героя расстроит их роман, получит иной смысл – эта бледность усугубится, станет желтой, побледнеют и губы, меньше станут глаза. Так на языке плоти изобразится отречение от мира. Во фразе «отзывает меня что-то» (2, 299) вновь просквозит ангельская тема. Ангела отозвали домой.

Любопытно тут сопоставить способы введения «ангельской темы» у Тургенева и в прозе Гете. В «Годах учения Вильгельма Мейстера» ангельские коннотации закреплены за Миньоной, что, кстати, может служить и тайной мотивировкой ее «бесплодности», которая в постромантических «миньонах» забывается, – сохраняется лишь детскость, импульсивность и склонность к переодеванию. Напомним, что в ранних версиях «Войны и мира» Наташа Ростова является князю Андрею переодетая мальчиком<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Об «ангельской» подоплеке некоторых черт Наташи (птичьим мотиве и разговорах о метемпсихозе) см. ниже (впервые в сб.: Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: Взгляд из России – взгляд из зарубежья. СПб., 2011. С. 342–355).



У Гете в небольшой рождественской постановке, которую ко дню рождения двух деревенских девочек-двойняшек затеяла Наталия – будущая жена Вильгельма, Миньона играет роль ангела:

- Ты ангел? – спросил один ребенок.
- Я бы хотела им быть, – отвечала Миньона.
- Почему ты держишь лилию?
- Будь мое сердце так же чисто и открыто, я была бы счастлива.
- А откуда у тебя крылья? Дай-ка взглянуть!
- Они покамест заменяют другие, более прекрасные, еще нерасправленные крылья<sup>34</sup>.

Миньоне становится все хуже и хуже, и тогда она поет песни о своей смерти. Теперь она отказывается от костюма мальчика – но не ради женской одежды: ей решили оставить ангельское облачение, в котором она выступала. В нем ее и хоронят.

Как видим, столь настойчивых сакральных аллюзий Тургенев себе уже не позволяет. Прямые мифопоэтические уподобления, к которым прибегал Гете, в тексте Тургенева невозможны – мифопоэтическая подкладка тут лишь суггестируется, собираясь из намеков и упоминаний, рассеянных вскользь в разных пассажах книги.

---

<sup>34</sup> Гете. Указ. изд. Т. 7. 1978. С. 424.

### 3. Тенденция и волшебство в романе Тургенева

**«Тенденция» Тургенева.** Роман «Накануне» многие осудили за лобовую тенденциозность в показе русской девушки, рвущейся к свободе, за воспевание национально-освободительной повестки дня, под которой прозрачно угадывалась борьба за отмену крепостного права – то, что казалось попыткой потрафить тогдашней молодежи с ее левизной. Во многом эти обвинения происходили от недостаточно внимательного чтения: на самом деле писатель занял в отношении своей героини достаточно взвешенную позицию. Относительно славянского дела стало общим местом, что для Тургенева оно было «псевдонимом» гарибальдийского движения, которому он горячо сочувствовал и печалился недостатку в России людей, подобных гарибальдийцам.

Однако Тургенев действительно проводил в романе самую настоящую злободневную политическую тенденцию: он желал либерализации России, возможной только при объединении всех передовых сил образованной элиты. Именно о таком единстве всего народа говорит герой романа Инсаров: «...последний мужик, последний нищий в Болгарии и я – мы желаем одного и того же. У всех у нас одна цель. Поймите, какую это дает уверенность и крепость!» (3, 66). С этой

нормальной и вмняемой точки зрения безумной и сектантской выглядела деятельность главных оппонентов либерализма, Добролюбова и Чернышевского, на место общего построения либеральной России поставивших опасное натравливание народа на интеллигенцию. Целью их была «борьба со внутренними турками», то есть подстрекательство народа на борьбу с реформаторским правительством Александра II с целью свержения режима. Тургенев подобных сектантских планов не одобрял и приводил в пример духовное единство интеллигенции и народа в соседней Болгарии. Это и была «тенденция» «Накануне».

Тургенев не угодил никому из критиков. Добролюбов накинуся за него за недостаточно убедительный и увлекающий показ «человека действия» — что на тогдашнем языке означало революционера. Леонтьев почувствовал, что Тургенев образом Инсарова отрицает многое из того, что любит, и сделал вывод, что художество страдает, когда художник идет против себя. Аполлон Григорьев считал, что Тургенев общественную задачу так и не решил, зато решил задачу «общепсихологическую и поэтическую»:

Задача общепоэтическая: стремление изобразить два страстных существования, роковым, трагическим образом столкнувшиеся, скользящие над бездной и гибелью в исключительной обстановке Венеции — жажду жизни и упоение ею на краю смерти и гибели посреди чудес поэтического и отжившего

мира, – задача, выполненная блистательным образом, создавшая в романе какой-то байронски-лихорадочный эпизод, великолепную, обаятельную поэму<sup>35</sup>.

Теперь, когда нам смешными кажутся споры о нравственности или безнравственности героини и никого не удивит национальным освобождением, вот только воз с либерализмом и ныне там, – роман читается иначе: эта волшебная печальная книга о любви и смерти в Венеции нам кажется неоцененным перлом Тургенева. Ведь, помимо когда-то все застывшей «тенденции», роман полон пластики. Тургенев насытил повествование бесценными художественными деталями, которые В. П. Боткин сравнил с декором готических соборов: «Какие озаряющие предметы эпитеты, да, солнечные эпитеты, неожиданные, вдруг раскрывающие внутренние перспективы предметов!»<sup>36</sup>

В романе есть очарованные пейзажи, наподобие сцены под липой или ветхой часовенки – локуса, мифопоэтически подобающего сакральной встрече влюбленных; есть сказочные сцены, вроде явления старушки-нищенки, уносящей горе героини; есть вещие сны – как сон болеющего Инсарова или сны Елены, пророчащие смерть; есть бесчисленные окна в гоголевский мир; есть образы позлащенного закатом волшебного мира, отраженного в озере, сопровождае-

---

<sup>35</sup> Светоч. 1861. № 1. Отд. III. С. 12.

<sup>36</sup> Письмо к А. А. Фету от 20 марта 1860 г. // *Фет А. А. Мои воспоминания*. М., 1890. С. 323.

мые эхом, в сценах поездки в Царицыно<sup>37</sup>; есть гадание Елены и непреходящей красоты пейзажи Венеции. В. Н. Топоров в своей пионерской книге<sup>38</sup> настаивал на мифопоэтической природе прозы Тургенева (идя в чем-то вслед за его эмигрантским биографом Б. Зайцевым, в чем-то за авторами начала XX века, не востребованными в советском литературоведении). А уж о том, что тургеневская проза напоена музыкой, очень много и подробно писали<sup>39</sup>.

**Заколдованные места.** В начале романа двое молодых героев, скульптор Шубин и историк Берсенева, изображены лежащими на траве и болтающими о том о сем. Молодых людей автор окружает чем-то вроде магического круга. Они лежат в жаркий день в тени старой липы, где царит волшебное оцепенение:

Под липой было прохладно и спокойно; залетавшие в **круг** ее тени мухи и пчелы, казалось, жужжали **тише**; чистая мелкая трава изумрудного цвета, без золотых отливов, **не колыхалась**; высокие стебельки стояли **неподвижно, как очарованные; как очарованные, как мертвые**, висели маленькие гроздья желтых

---

<sup>37</sup> См. выше.

<sup>38</sup> Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.

<sup>39</sup> Этой теме посвящены исследования: Алексеев М. П. Тургенев и музыка. Киев, 1918; Асафьев Б. В. Тургенев и музыка // Избр. труды. М., 1955. Т. IV. С. 157–158. О музыке в «Накануне» см.: Доценко В. И. Музыка в творческом мире И. С. Тургенева // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство. 2011. Вип. 4 (68). Частина друга.

цветов на нижних ветках липы (3, 11).

Стебельки стоят «как очарованные», цветы висят «как очарованные, как мертвые» – и это недвижимое очарование резко противостоит окружающему кипению жизни:

Вдали, за рекой, до небосклона **все сверкало, все горело**; изредка пробегал там ветерок и дробил и усиливал **сверкание**; **лучистый** пар колебался над землей. Птиц не было слышно: они не поют в часы зноя; но кузнечики трещали повсеместно, и приятно было слушать этот **горячий** звук жизни, сидя в прохладе, на покое (Там же).

Возможно, это нечто вроде стартовой позиции для сюжета. Еще немного, и оба юноши выйдут из магического кольца мертвой статики и прохлады неучастия – к огненным бурям настоящей жизни. И, наверное, именно это магическое очарование, царящее в тени старой липы<sup>40</sup>, наводит приятелей на спор о природе, который оказывается способом ввести тему любви.

Как известно, романтические встречи тяготеют к местам, отмеченным исторически, или эстетически, или в духовном плане. Часто это церковь или руины. В нашем случае это часовня. Героиня идет к станции, чтобы встретить своего лю-

---

<sup>40</sup> Под липами, Unter der Linden – название центральной улицы в Берлине, и, может быть, это сидение под липой – еще одна привязка к любимой Тургеневым Германии. Только в 1871 году, во время Франко-русской войны, Тургенев разочаруется в ней.

бимого, который и сам влюблен, но боится этой любви и уезжает не попрощавшись.

К ее [Елены] счастью, невдалеке от того места, где застала ее гроза, находилась ветхая заброшенная часовенка над развалившимся колодцем. Она добежала до нее и вошла под низенький навес. Дождь хлынул ручьями; небо кругом обложилось. С немым отчаянием глядела Елена на частую сетку быстро падавших капель. Последняя надежда увидеться с Инсаровым исчезала (3, 88).

Часовня – сакральный локус, часто аккомпанирующий обретению героем своей небесной возлюбленной. Ветхая часовня в комплекте с колодцем в романе целиком взята из «Поездки в Полесье». Колодец традиционно, еще в Библии, связан с мотивом встречи с возлюбленной, а в Песне песней девушка и сама символизирует колодезь.

**Сказка.** Туда же заходит, прячась от дождя, нищая старушка. Елена, не взявшая с собой кошелек, подает ей свой платок, очевидно дорогой. Нищенка благодарит и узнает в ней ту, что уже подавала ей милостыню. Она видит, что платок Елены промок от слез, жалеет ее и заявляет, что она ворожея: «– Хошь, унесу с твоим платочком все твое горе? Унесу, и полно» (3, 89).

Здесь Тургенев очень тонко преодолевает сопротивление фольклорного материала. Дарить платок нельзя: платок – к слезам. Старушка это знает и своей интерпретацией обезвре-

живает ошибку Елены.

Эта совершенно сказочная «помощная старушка» представляет собой, по Юнгу, один из «образов духа», материализованный ответ бессознательного, мобилизующего все свои ресурсы, в ответ на просьбу героя о помощи. Старушка уходит с платочком, и тут же дождик перестает (в подтексте тут еще и параллелизм «слезы – дождик»), и на дороге появляется Инсаров.

**Гадание.** В Венеции до сознания Елены наконец доходит, что жизнь Инсарова в опасности:

В это мгновение она увидела высоко над водой белую чайку; ее, вероятно, испугнул рыбак, и она летала молча, неровным полетом, как бы высматривая место, где бы опуститься. «Вот если она полетит сюда, – подумала Елена, – это будет хороший знак...» Чайка закружилась на месте, сложила крылья – и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за темный корабль (3, 154–155).

Здесь зловеще все, даже «темный корабль» – в этом антураже он превращается в ладью мертвецов. Гадание Елены явно предвещает гибель Инсарову. При этом совершенно нерелевантно, что поведение чайки значит просто, что она заметила рыбу и пикировала, чтобы ее поймать. Но кажется, что в этом эпизоде есть и дополнительный смысл. У чайки **неровный** полет. Это не та ли самая птица, в которую желала бы воплотиться Елена, тоскуя о любви? Вспомним



исходное описание Елены, в котором ключевую роль играет слово «неровный» (наряду с как бы вырастающим из него словом «нервический», где начальное «не-» чуть ли не получает по аналогии отрицательный смысл): «Во всем ее существе, в выражении лица, внимательном и немного пугливом, в ясном, но изменчивом взоре, в улыбке, как будто напряженной, в голосе, тихом и **неровном**, было что-то **нервическое**, электрическое...» (3, 31).

Елена таки вырвалась на свободу, улетела за тридевять земель со своей любовью и теперь гибнет: чайка «закружилась на месте, сложила крылья – и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то». «Пала» здесь неспроста, падение – это еще одно ключевое слово для Елены, которая с традиционной точки зрения «пала», соблазнив любимого до брака; Тургенев напоминает читателю об этом проблематичном глаголе, когда героиня говорит Инсарову: «Моя жизнь **пала** и поднималась вместе с твоей». Помимо всего, это и предвестие гибели самой Елены.

**Традиционные символы.** Комната Инсарова на Арбате украшена громадной клеткой, подвешенной под самый потолок; в этой клетке когда-то жил соловей. Казалось бы, эта деталь не играет никакой роли, кроме указания на аскетичность обстановки. Однако в истории искусства, у малых голландцев пустая птичья клетка (чаще всего открытая) – это привычная аллегория потерянной невинности. Вспомним, что именно в комнате Инсарова Елена отдается ему до брака.

**Гоголевские «инкрустации» в «Накануне».** Тургенев-прозаик рос под влиянием Гоголя, пока не почувствовал, что «гоголевский сапог жмет»<sup>41</sup>. Но, так или иначе, и способы характеристики, и передача характерной речи, и шутливая номинация, и вообще объективация персонажа с позиции «сверху вниз», и даже пейзажи у раннего Тургенева настояны на Гоголе. При этом не надо забывать и целые эпизоды, когда Тургенев «переписывает» Гоголя по-своему, из которых наиболее известный – Фимушка и Фомушка в «Отцах и детях» – реинкарнация «Старосветских помещиков». В «Накануне» тоже, кажется, попали гоголевские мотивы. Например, оставленный Еленой, обозленный Шубин едет в гости к меценату семьи Стаховых и своему, весело дерзит ему, и весь эпизод кончается совершенно по-гоголевски:

А Шубин действительно поехал к князю Чикурасову, которому наговорил, с самым любезным видом, самых колких дерзостей. Меценат из казанских татар хохотал, гости мецената смеялись, а никому не было весело, и, расставшись, все злились. Так два малознакомых господина, встретившись на Невском, внезапно оскалят друг перед другом зубы, приторно съежат глаза, нос и щеки и тотчас же, миновав друг друга, принимают прежнее, равнодушное или угрюмое, большею частью

---

<sup>41</sup> Тургенев писал: «Знаю, où le soulier de Gogol blesse» (где жмет сапог Гоголя) – письмо Боткину 17 июня 1855 г. – *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 3. Письма (1855–1858). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Наука, 1987. № 408.

геморроидальное, выражение (3, 47).

Это типичное для Гоголя гомеровское сравнение, и само слово «геморроидальный» как бы служит здесь вместо гоголевского росчерка – см. «Шинель»: «с цветом лица что называется геморроидальным...»

В романе также есть целый гоголевский эпизод, когда Инсаров решает – ради Елены – свернуть с прямой дорожки и приобрести фальшивый паспорт за взятку. Он намерен обсудить это с «отставным или отставленным прокурором, опытным и старым докой по части всяких секретных дел» (3, 112), но не застаёт того дома, простужается под дождем и в результате заболевает. Но ему приходится посетить прокурора и вторично:

На следующее утро Инсаров, несмотря на довольно сильную головную боль, вторично отправился к отставному прокурору. Отставной прокурор выслушал его внимательно, понюхивая табачок из табакерки, украшенной изображением полногрудой нимфы, и искоса посматривая на гостя своими лукавыми, тоже табачного цвету, глазками; выслушал и потребовал «большей определенности в изложении фактических данных»; а заметив, что Инсаров неохотно вдавался в подробности (он и приехал к нему скрепя сердце), ограничился советом вооружиться прежде всего «пенензами» и попросил побывать в другой раз, «когда у вас, – прибавил он, нюхая табак над раскрытою табакеркою, – прибудет доверчивости

и убудет недоверчивости (он говорил на о). А паспорт, – продолжал он как бы про себя, – дело рук человеческих; вы, например, едете: кто вас знает, Марья ли вы Бредихина или же Каролина Фогельмейер?». Чувство гадливости шевельнулось в Инсарове, но он поблагодарил прокурора и обещался завернуть на днях (3, 112–113).

Это стукот гоголевских общих мест – прокурор с табакеркой словно вылез из «Мертвых душ» или из «Шинели» (там рисунок на табакерке заклеен), и табачного же цвета глазки, и пародия на бюрократический язык: «большой определенности в изложении фактических данных» (у Гоголя Нос говорит: «Изъяснитесь удовлетворительней»), и выражения профессионального мошенника: «прибудет доверчивости и убудет недоверчивости», и эвфемизмы: «пенензы», и приплетенные ни к селу ни к городу, казалось бы, просто для красоты (как в списке «мертвых душ», который читает Чичиков) имена Марья Бредихина и Каролина Фогельмейер.

**Бред.** Но гоголевское начало – это еще и фантастика, чуда, загадочные, мрачные и таинственные явления. В ту же ночь виртуальная Марья Бредихина материализуется как бред Инсарова, в котором участвует и прокурор, и такая же фантомная Каролина Фогельмейер:

Как раздавленный, навзничь лежал он, и вдруг ему почудилось: кто-то над ним тихо хохочет и шепчет; он с усилием раскрыл глаза, свет от нагоревшей свечи дернул по ним, как ножом... Что это? Старый прокурор

перед ним, в халате из тармаламы, подпоясанный фуляром, как он видел его накануне... «Каролина Фогельмейер», – бормочет беззубый рот. Инсаров глядит, а старик ширится, пухнет, растет, уж он не человек – он дерево... Инсарову надо лезть по крутым сучьям. Он цепляется, падает грудью на острый камень, а Каролина Фогельмейер сидит на корточках, в виде торговки, и лепечет: «Пирожки, пирожки, пирожки»<sup>42</sup>, – а там течет кровь, и сабли блестят нестерпимо... Елена!.. И все исчезло в багровом хаосе (3, 114–115).

Этот фрагмент бреда перепутывает три темы: впечатление от недавней встречи с прокурором, сигналы организма о боли в груди – начинающейся болезни, во сне выразившейся как царапанье об острые камни, и кровь и сабли из неотступной мысли о войне на родине героя, куда он должен ехать, но все никак не может попасть. Словесное наполнение этого эпизода также выказывает гоголевское влияние: поэтическая инверсия в первой, ритмизованной строке; слова-сигналы, означающие вторжение сверхъестественного: «вдруг», «почудилось»; и экзотическое название ткани «тармалама»; и инвазия авторской речи, риторический вопрос: «Что это?», и примитивная метаморфоза: «он уже не человек – он дерево...», и следующая фраза – «Инсарову надо лезть по кру-

---

<sup>42</sup> Петербургский немец в восприятии середины века должен быть булочником, как в «Евгении Онегине»: «И немец-булочник не раз / Уж отворял свой васисдас», то есть окошечко, через которое шла торговля.

тым сучьям». Она вторит сну Ивана Федоровича Шпоньки, которому то говорят, что он колокол, то, что он «должен прыгать, потому что [он] теперь уже женатый человек»; и романтическое словцо для смены планов: «а там».

Из Гоголя забрела в роман и гостья Стаховых – соседка протопопица:

очень хорошая и почтенная женщина, но имевшая маленькую неприятность с полицией за то, что вздумала в самый припек жара выкупаться в пруду, близ дороги, по которой часто проезжало какое-то важное генеральское семейство (3, 85).

Здесь скромный намек сочетается с иронической похвалой – очень похоже на то, как аттестуется в той же «Шинели» «Арина Семеновна Белобрюшкова, женщина редких добродетелей». Важный генерал – это, конечно, «значительное лицо» из «Шинели».

## **4. Тургеневская Венеция: между поздним романтизмом и импрессионизмом**

Одним из самых прославленных тургеневских описаний было описание Венеции в «Накануне», подготавливающее по контрасту потрясающий эмоциональный эффект, когда на беспечальном фоне весенней Венеции появляется умирающий герой:

Был светлый апрельский день. <...>

Кто не видал Венеции в апреле, тому едва ли знакома вся несказанная прелесть этого волшебного города. Кротость и мягкость весны идут к Венеции, как яркое солнце лета к великолепной Генуе, как золото и пурпур осени к великому старцу – Риму. Подобно весне, красота Венеции и трогает и возбуждает желания; она томит и дразнит неопытное сердце, как обещание близкого, не загадочного, но таинственного счастья. Все в ней светло, понятно, и все обвеяно дремотною дымкой какой-то влюбленной тишины: все в ней молчит, и все приветно; все в ней женственно, начиная с самого имени: недаром ей одной дано название Прекрасной. Громады дворцов, церквей стоят легки и чудесны, как стройный сон молодого бога; есть что-то сказочное, что-то пленительно странное в зелено-сером блеске и шелковистых отливах немой волны каналов, в

бесшумном беге гондол, в отсутствии грубых городских звуков, грубого стука, треска и гама. «Венеция умирает, Венеция опустела», – говорят вам ее жители; но, быть может, этой-то последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты, недоставало ей. Кто ее не видел, тот ее не знает: ни Каналетти, ни Гварди (не говоря уже о новейших живописцах) не в силах передать этой серебристой нежности воздуха, этой улетающей и близкой дали, этого дивного созвучия изящнейших очертаний и тающих красок. <...>

Ночь уже наступила, светлая, мягкая ночь. Те же дворцы потянулись им навстречу, но они казались другими. Те из них, которые освещала луна, золотисто белели, и в самой этой белизне как будто исчезали подробности украшения и очертания окон и балконов; они отчетливее выдавались на зданиях, залитых легкой мглой ровной тени. Гондолы с своими маленькими красными огонечками, казалось, еще неслышнее и быстрее бежали; таинственно блистали их стальные гребни, таинственно вздымались и опускались весла над серебряными рыбками возмущенной струи <...>

О, как тиха и ласкова была ночь, какою голубиною кротостию дышал лазурный воздух, как всякое страдание, всякое горе должно было замолкнуть и заснуть под этим ясным небом, под этими святыми, невинными лучами! (3, 148, 152–153).

Из чего же построил Тургенев свою Венецию?<sup>43</sup> Каков

---

<sup>43</sup> См. прекрасную книгу Нины Меднис «Венеция в русской литературе» (Но-



ближайший генезис этих знаменитых «purple passages»<sup>44</sup> в финале его романа «Накануне»?

Встретившись во Франции с Виардо после шестилетней разлуки, писатель, удрученный этой встречей, впал в угнетенное состояние, которое задало пессимистический настрой его книги. После Парижа в 1857 году он прожил полгода в Риме, а на пути оттуда в конце марта – начале апреля 1858 года посетил Венецию, направляясь в Вену лечиться (Тургенев считал, что тяжело болен). Вот биографическая подоплека романного трагического контраста: смертельная болезнь на фоне торжества весны и красоты.

В истории о болгарском инсургенте Венеция появляется неожиданно для читателя. Однако идея уморить своего героя именно там принадлежала уже болгарину Каратееву, автору известного исходного претекста «Накануне» – рукописной повести, которая попала к Тургеневу. Возможно, дело тут в славянской составляющей, которая входила в образ Венеции, расположенной возле той самой Далматии – Иллирии, где в 1840-х годах вырабатывались идеи «славизма»<sup>45</sup>.

---

восибирск, 1999), где суммированы источники и составляющие этой темы.

<sup>44</sup> Куски прозы, обычно описательные, изобилующие эпитетами и метафорами, притягивающие к себе внимание и замедляющие развитие сюжета – часто со значением «излишней украшенности».

<sup>45</sup> Упоминаемая в романе Зара (ныне хорватский город Задар) была венецианским форпостом против Османской империи, с падением Венеции попала под власть австрийцев, а в середине XIX века стала центром славянского культурного и политического возрождения.

И конечно, общим и понятным для славян, собирающих силы против собственных оккупантов-турок, было национально-освободительное движение Гарибальди.

Все же тему «смерть в Венеции» открыл сам Тургенев, начав традицию, которую продолжают Чехов («Рассказ неизвестного человека») и Томас Манн. История венецианского мифа для XX века описана гораздо лучше, чем для середины XIX-го. Так или иначе, в тургеневской Венеции отсутствует традиционный миф города, чудесно рожденного из моря (в подтексте, конечно, каламбур *Venus/Venice*); нет там ее и как девы-справедливости, законом укротившей злые стихии, девы – покровительницы личной и религиозной свободы, защитницы искусства, роскоши и веселья; нет и предромантического мифа Венеции как средоточия разврата и интриги. Меня заинтересовали совсем другие общие места – те, которых пока еще не было у Гете и Шиллера, у Бекфорда и Гофмана, но которые зато обильно будут представлены в литературе модернистской. Откуда они взялись?

Одним таким шаблоном модернистских описаний Венеции как «руин, прекрасных в своем умирании» мы обязаны «Паломничеству Чайльд Гарольда» Байрона, где Венеции посвящена песнь IV: там говорится как бы об Италии вообще, но именно по поводу Венеции:

## XXVI

...

Even in thy desert, what is like to thee?  
Thy very weeds are beautiful, thy waste  
More rich than other climes' fertility;  
Thy wreck a glory, and thy ruin graced  
With an immaculate charm which cannot be defaced<sup>46</sup>.

Далее, в строфе XXVII, Байрон запечатлел, помимо того, роскошь романтического пейзажа, детали которого также превратятся в клише у позднейших авторов: закат солнца над морем и луна: «The moon is up, and yet it is not night – Sunset divides the sky with her», лазурный воздух: «the azure air» и голубые горы: «blue Friuli's mountains», а в следующей строфе – глубокие оттенки пурпура: «The deep-dyed Brenta» (букв.: «глубоко окрашенная Брента»); «The odorous purple of a new-born rose» (букв.: «пахучий пурпур новорожденной розы»)<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> *Byron, George Gordon. The Works of Lord Byron. London; New York: Coleridge; Scribner. Vol. II. 1899. P. 274.* «Земной эдем, обитель красоты, / Где сорняки прекрасны, как цветы, / Где благодатны, как сады, пустыни, / В самом паденье – дивный край мечты, / Где безупречность форм в любой руине / Бессмертной прелестью пленяет мир доныне» (*Байрон Дж. Г. Соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1974. С. 252. Пер. В. Левики*).

<sup>47</sup> *Byron. Op. cit.* Что касается пейзажной живописи у Байрона: писатель, пи-

Венеция как таковая у Байрона уже почти исчезла, она пуста – а потому во многом так фантастична: это волшебный город сердца («a fairy city of the heart» (строфа XVIII), который поэт населил литературными персонажами.

В отличие от энциклопедического пафоса «Чайльд-Гарольда» познавательный и туристический момент тургеневской Венеции сведен к минимуму: она вся создана из импрессионистических, совершенно субъективных пейзажей – светлого дневного и лунного ночного. Очевидным камертоном для этой субъективности Тургеневу отчасти послужила пятая глава «Консуэло» (1843) Жорж Санд – например, следующее описание Венеции:

...ночью, когда все смолкает и кроткая луна струит свой беловатый свет на каменные плиты, все эти дома разных эпох, прилепившиеся друг к другу без симметрии и без претензии, с таинственными тенями в углублениях, являют собой картину бесконечно живописного беспорядка <...>. Все хорошеет под лунными лучами<sup>48</sup>.

В тексте Тургенева применительно к Венеции также упо-

---

онер неоготики Уильям Бекфорд (1760–1844), ученик замечательного английского пейзажиста Казенса (Alexander Cozens, 1717–1786), в своем прославленном травелоге «Мечтания, путевые мысли и происшествия» (1783) пишет о лилово-зеленых волнах и перечисляет оттенки заката за тридцать с лишним лет до Байрона (чье описание относится к 1816–1817 годам) – тогда это еще не было общим местом; считается, что закат в Венеции вошел в моду отчасти благодаря именно Бекфорду.

<sup>48</sup> Жорж Санд. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. Л., 1972. С. 34.

минается кротость: «кротость и мягкость весны идут к Венеции» (3, 148); «какою голубиною кротостию дышал лазурный воздух» (3, 153). Акцентируется и тема таинственности: «как обещание близкого, не загадочного, но таинственного счастья» (3, 148); «таинственно блистали их (гондол. – Е. Т.) стальные гребни, таинственно вздымались и опускались весла» (3, 152).

Тургенев заметил и лунный свет, «беловатый» у Жорж Санд: ему соответствует в «Накануне» «золотисто белели». Кажется, он вспомнил и ее замечание о двойной метаморфозе Венеции в лунном свете, который то неузнаваемо меняет ее, то приукрашивает. В «Накануне» то же явление выглядит так:

Ночь уже наступила, светлая, мягкая ночь. Те же дворцы потянулись им навстречу, но они казались другими. Те из них, которые освещала луна, золотисто белели и в самой этой белизне как будто исчезали подробности украшений и очертания окон и балконов; они отчетливее выдавались на зданиях, залитых легкой мглою ровной тени (3, 152).

В одной из венецианских новелл Жорж Санд, «Орко» (1837), мы находим гимн одухотворенности, легкости, танцующей природе Венеции:

...вы, воздушные колоннады, трепещущие в туманной дымке; вы, легкие шпильи, вздымающиеся среди корабельных мачт; <...> о, мириады ангелов

и святых, словно танцующие на куполах, взмахивая своими мраморными и бронзовыми крыльями, когда морской ветерок касается нашего влажного чела...<sup>49</sup>

Легкость Венеции превозносит и Тургенев: «Громады дворцов, церквей стоят легки и чудесны, как стройный сон молодого бога» (3, 148).

Жорж Санд пишет: «о, вы, дворцы, служившие некогда обиталищем фей и поныне овеванные их волшебным дыханием»<sup>50</sup>. Тему волшебства включает и Тургенев: «вся несказанная прелесть этого волшебного города» (3, 148); тут надо вспомнить байроновский «*fairytown*» (см. выше) – *fairytown* значит одновременно принадлежащей феям и волшебный. В тургеневской Венеции тоже «есть что-то сказочное» (3, 148), только легкомысленных французских фей тут заменяет «молодой бог» – широкая аллюзия на одновременно античные и раннехристианские истоки венецианской культуры.

Еще одним претекстом Тургенева кажется мне знаменитая трехтомная книга Джона Рескина «Камни Венеции» (1851–1853). Рескин открыл непреходящую эстетическую ценность Венеции для Нового времени. Уже в первой главе он писал о Венеции как о мираже, отражении, контуре, исчезающем в небе:

...призрак на морских песках, такая слабая – такая тихая, – такая лишенная всего, кроме своей

---

<sup>49</sup> Жорж Санд. Указ. изд. Т. 6. Л., 1973. С. 642–643.

<sup>50</sup> Там же.

прелести, что мы вправе сомневаться, глядя на ее слабое отражение в мираже лагуны, где тут Город, и где его Тень <...> история, которая, несмотря на труды бесчисленных летописцев, остается неопределенным и спорным контуром, – очерченным ярким светом и тенью, как дальний край ее океана, где прибой и песчаный берег сливаются с небом<sup>51</sup>.

Та же романтическая тема растворения, слияния с далью, то есть исчезновения как эстетической ценности, раскрывается и у Тургенева: она выражена во фразе об «этой улетающей и близкой дали», в упоминании вслед за тем в том же предложении «тающих красок» (3, 149). Сами слова разыгрывают здесь эффект слабеющего эха (улетающей... тающих...), как бы наглядно иллюстрируя идею угасания. В другом месте тургеньевского романа лунный свет дематериализует здания: «в самой этой белизне как будто исчезали подробности украшений и очертания окон и балконов» (3, 152).

Перейдя затем к поиску собственно русских претекстов, я с некоторым удивлением убедилась, что живую пластику Венеции Тургенев по всей очевидности взял из гоголевского «отрывка» «Рим» (1841). (Вспомним – в Венецию он попал именно после полугода, проведенного в Риме, где его обращение к этому сочинению было вполне естественным.) При

---

<sup>51</sup> *Ruskin John. The Stones of Venice / Ed., int. by Jan Morris. Boston; Toronto, 1981. P. 33. Ср.: Меднис Н. Венеция в русской литературе. С. 75.*

этом выжимку из гоголевской Италии и романтической венецианской темы он сконцентрировал на трех-четырех страницах.

Затем пришлось поставить это впечатление под вопрос. Сама общность итальянской темы – не навязывала ли переключку реалий? К 1842 году, когда писался «Рим», идея Венеции, «прекрасно умирающей» (243)<sup>52</sup>, давно стала штампом, неизбежно привязанным к названию города. Поэтому и у Тургенева сказано: «Венеция умирает, Венеция опустела» (3, 148). Эстетика развалин – это (пред)романтическое общее место<sup>53</sup>, ср. выше байроновскую цитату. Но Тургенев обновляет штамп, делая следующий шаг – к эстетизации самого увядания, к предпочтению умирания: фраза «быть может, этой-то последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты, недоставало ей» (3, 148) звучит уже по-новому, чуть ли не по-декадентски.

Тургенев сравнивает Венецию с Генуей и Римом. Типологии городов – вообще отличительная черта физиологического очерка, многие черты которого есть в «Риме». Перечис-

---

<sup>52</sup> Гоголь Н. В. Рим // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1938. Т. III. С. 243. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>53</sup> Ср. «Отрывки из дорожных заметок по Италии» (1835) В. П. Боткина: «Спешите, спешите насмотреться на красавицу; скоро отцветет она: смертная болезнь точит ее сердце. Красота ее грустна, но в ее томных, заплаканных очах сверкает еще страсть, пламенные порывы еще волнуют болезненную грудь эту...» (В. Б. н. Отрывки из дорожных заметок по Италии // Московский наблюдатель. 1839. Ч. I. Январь. Кн. 1. Отд. II. С. 224).



ления, сравнения, оценки итальянских городов – один из самых распространенных штампов итальянской темы. Ср., например, у В. П. Боткина: «В неге ее (Венеции. – *Е. Т.*) объятий вы забудете и великий Рим, и упоительный Неаполь»<sup>54</sup>. Вспомним, что и в гоголевском «отрывке» духовное знакомство героя-князя с Италией начинается именно с Генуи. Венеция же у Гоголя только дважды, очень кратко упоминается в сравнениях и вообще в сюжете не задействована.

Оба текста цитируют пушкинское «Адриатические волны, / О Брента! нет, увижу вас!»<sup>55</sup>. Ср.: Тургенев: «Адриатика катила перед ними свои мутно-синие волны» (3, 146); Гоголь: «Стоит Венеция, отразив в Адриатические волны свои потухнувшие дворцы» (241).

Описывая Венецию, Тургенев применяет фразу «в самом расцвете и торжестве красоты» к городу. У Гоголя подобным образом говорится о женщине: «чтобы ярче выказать торжествующую красоту» (218). «Рим» строится на том, что женщина описывается теми же словами, что город. (Для русского языка женственность Рима, вообще города не стыкуется с грамматическим родом, но в латыни и итальянском, как и во многих других языках, слово «город» – женского рода.) У Тургенева Венеция, в полном соответствии и с русским языком, и с традиционным венецианским мифом, женствен-

---

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 6. М., 1937. С. 25.

на: «всё в ней женственно, начиная с самого имени: недаром ей одной дано название *Прекрасной*» (3, 148; имеется в виду стойкое наименование «La bella Venetia»).

А вот еще один знаменитый романтический топос – Венеция порабощенная, гневно и страстно описанная у Байрона. Этот топос присутствует и у Гоголя: итальянцы «с негодованием глядели на ненавистный белый мундир австрийского солдата» (221). У Тургенева метонимия мундира развернута в эпизод, сам мундир из собирательного превратился в единичный и реальный: «– Aufgepasst!<sup>56</sup> – крикнул сзади их надменный голос. Раздался глухой топот лошадиных копыт, и австрийский офицер, в короткой серой тюнике и зеленом картузе, проскакал мимо их. Инсаров помрачнел» (3, 147).

Общими местами и у двух этих авторов, и, несомненно, вообще для венецианской темы являются некоторые реалии: темы мрамора, дворцов, гондолы с гондольером в характерной позе: «поникий» у Гоголя («когда поникий гондольер влечет его под пустынными стенами», 241), «падавший на <...> весло» у Тургенева: «скользила острогрудая гондола, мерно покачиваясь при каждом толчке падавшего на длинное весло гондольера» (3, 146). Тургенев отмечает известную венецианскую реалию – это город, где внутри тесно застроенных кварталов не могло быть наземного уличного движения, сообщение было только водное, поэтому там царила тишина: он использует те же слова, что и Гоголь; но

---

<sup>56</sup> Берегись! (нем.)

только Гоголь говорит их о Генуе: «Его поразила эта теснота между домами, высокими, огромными, отсутствие экипажного стуку» (230). Тургенева тишина в Венеции восхищает и удивляет: «есть что-то сказочное, что-то пленительно странное <...> в бесшумном беге гондол, в отсутствии грубых городских звуков, грубого стука, треска и гама» (3, 148). У Гоголя тишиной наделен застойный Рим: он отмечает «какое-то невидимое присутствие на всем ясной, торжественной тишины, обнимавшей человека» (234). У Тургенева в «Накануне» говорится о тишине Венеции: «Всё обвеяно дремотною дымкой какой-то влюбленной тишины» (3, 148), и в этой тишине, как и у Гоголя, есть что-то от женской ласки. Там, где у Гоголя немые поля («Прекрасны были эти немые пустынные римские поля, усеянные останками древних храмов, с невыразимым спокойствием расстилавшиеся вокруг», 238), – у Тургенева столь же немая волна каналов: «в зелено-сером блеске и шелковистых отливах немой волны каналов» (3, 148).

Очевидно, что у обоих текстов общие эстетические установки. В обоих изобильно представлены типичные для романтической риторики эпитеты: слова «чудный», «странный», «дивный» и др., восходящие к Гофману и Жуковскому. Ценностная шкала также во многом однородна; у Гоголя маркируется строгость, строгое величие: «дворец, дышавший строгим, сумрачным величием» (234); «присутствие архитектуры и строгое ее величие как художества» (235); «над

блещущей толпой домов и крыш, величественно и строго подымалась темная ширина коллизейской громады» (258); строгое спокойствие: «Следы строгого спокойствия и тихого труда» (238). И Тургенев ценит строгость в эстетике. Этот эпитет у него описывает картину: «строгая и святая картина старика Чимы де Конельяно<sup>57</sup>» (3, 149).

Оба автора превозносят гармонию (согласие, созвучие, строй) облюбованного города. У Гоголя «вся проникается чудным согласием обнимающая ее (Аннунциату. – Е. Т.) окрестность» (217); говорится о странном складе тела немцев, лишенном «стройного согласия красоты» (222), в римском пейзаже воспета непередаваемость «чудного согласия и сочетанья всех планов этой картины» (259). Причем присутствие по соседству романтических эпитетов «странный» и «чудный», обычно привносящих оккультные обертоны, подчеркивает сверхценность, божественность самого феномена гармонии.

Совершенно тот же смысл мы видим у Тургенева: вместо «чудный» он может использовать «дивный», а вместо «согласия» – «созвучие»: «ни Каналетти, ни Гварди<sup>58</sup> (не говоря уже о новейших живописцах) не в силах передать <...> это-

---

<sup>57</sup> Чима де Конельяно (1459–1517 или 1518) – венецианский живописец. Скорее всего, имеется виду его «Пьета», которая, наряду с «Неверием Фомы», находится в галерее Академии.

<sup>58</sup> Каналетто (Джованни Антонио Каналь, 1697–1768), Франческо Гварди (1712, Венеция – 1793) – венецианские пейзажисты (т. наз. ведутисты, от итал. ведута – пейзаж).

го дивного созвучия изящнейших очертаний и тающих красок» (3, 148–149). Оба автора передают тот же смысл «гармонии» и эпитетом «стройный». Гоголь говорит о «стройном согласии красоты» (222), Тургеневу же Венеция напоминает «стройный сон» (3, 148).

В обоих текстах педалируется романтическая невыразимость (введенная в русскую литературу Жуковским), которая, как известно, входит в «канон романтизма»: «поля, усеянные останками древних храмов, с невыразимым спокойствием расстилавшиеся вокруг» (238); «небо над ними было уже не серебряное, но невыразимого цвета весенней сирени» (239); «Долго, полный невыразимого восхищенья, стоял он пред таким видом» (239); «Ни словом, ни кистью нельзя было передать чудного согласия и сочетанья всех планов этой картины» (259). Вариант того же смысла превосходной степени – «непостижимый»: «Эта играющая пестрота домов, церквей и дворцов на тонком небесном воздухе, блиставшем непостижимою голубизною, была единственна» (230); «Последний мелкий архитектурный орнамент, узорное убранство карниза – все вызначалось в непостижимой чистоте» (259). Но и тургеневский повествователь в том же ключе не в силах передать своих впечатлений: «ни Каналетти, ни Гварди (не говоря уже о новейших живописцах) не в силах передать этой серебристой нежности воздуха» (3, 148); «Кто не видал Венеции в апреле, тому едва ли знакома вся несказанная прелесть этого волшебного горо-

да» (Там же).

В обоих текстах в том же смысле сверхценности фигурирует слово «неувядаемый»: у Гоголя «блещет неувядаемой кистью плафон» (236), у Тургенева – «она (Венеция. – *Е. Т.*) еще озолотит его неувядаемым сиянием» (148).

У обоих писателей в показе городского ландшафта акцентирована метафора полета. У Гоголя готовы улететь горы: «согласными плавучими линиями выгибаясь и склоняясь, озаренные чудною ясностью воздуха, они готовы были улететь в небо» (239), – у Тургенева улетает даль: «не в силах передать <...> этой улетающей и близкой дали» (148). Мы видели выше, что тема легкости, воздушности, полета, исчезновения Венеции задана уже в европейских (поздне)романтических претекстах.

В обоих произведениях ключевая роль принадлежит свету и световым эффектам – сиянию, сверканию. У Гоголя присутствует «светлая мгла»: «чуть приметные дома и виллы Фраскати, где тонко и легко тронутые солнцем, где уходящие в светлую мглу пылившихся вдаль чуть приметных рощ» (239); «светлая груда домов, церквей, куполов, остроконечий сильно освещена была блеском понизившегося солнца» (258). У Тургенева – «светлый апрельский день» (3, 146); «всё в ней (Венеции. – *Е. Т.*) светло, понятно» (3, 148), «светлая, мягкая ночь» (3, 152).

Типично, что даже мгла у Гоголя неполная – «светлая» (239), и у Тургенева она «легкая»: подробности укра-

шений «отчетливее выдавались на зданиях, залитых легкой мглой ровной тени» (3, 152).

«Блеск» – вообще ведущая тема «Рима», в том числе в «парижском» эпизоде, где блеск почти всегда искусственный или метафорический. Андрей Белый подчеркивал важность этого мотива именно для «Рима»: «Весь „Р<им>“ – превосходная степень пустых категорий: света, пылания, роскоши и неизобразимых торжеств»<sup>59</sup>. Действительно, в отрывке само слово «блеск» встречается 20 раз, «сияние» – 10 раз, «сверкание» – дважды. При этом в соответствии с основным приемом – одними и теми же характеристиками города и женщины – люминарные эпитеты в половине случаев относятся к Аннунциате и другим римлянкам.

В том же сверхценном смысле блеск, сияние и сверкание фигурируют и в тургеневской Венеции: блеск («в зелено-сером блеске и шелковистых отливах немой волны каналов», 3, 148), сияние («она еще озолотит его неувядаемым сиянием», 3, 149), сверкание («сверкал золотой шар Доганы», 3, 149).

В романтизме приоритет скорее у света и тени, чем у краски. Свет и тень дематериализуют предметы, что ценно в романтизме с его стремлением к одухотворению. А если краска есть, то это цветообозначения часто сакральные: золото, серебро, лазурь, голубизна. У Гоголя поле пламенеет сплошным золотом; у Тургенева «золотисто белели» (3, 152)

---

<sup>59</sup> *Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 208.*

в лунном свете дворцы, уже упоминался «золотой шар Дога-ны» (3, 149). Гоголь в Риме увидел серебряное небо, тогда как Тургенев говорит о «серебристой нежности воздуха» (3, 148). У Гоголя: «на темнолазурном небе» (235), у Тургенева – «в лазури ее неба стояло одно темное облачко» (3, 149). У Гоголя есть «голубой воздух»: «В чудную постепенность цветов облекал их тонкий голубой воздух; и сквозь это воздушно-голубое их покрывало сияли чуть приметные дома и виллы Фраскати» (239); у Тургенева – «лазурный воздух»: «какою голубиною кротостию дышал лазурный воздух» (3, 153) – это дословно байроновский «azure air». Так что и во многих, если не всех этих случаях реминисценция двоятся: несомненно, Гоголь, но вместе с тем и литературное общее место.

Тургенев вводит и характерное слово «фосфорический» (инфернально-зловещий зелено-голубой оттенок света), кажется, уже безусловно подтверждающее присутствие на заднем плане гоголевского текста; если у Гоголя мы читаем: «возносились и голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, объятые каким-то фосфорическим светом» (259); «еще голубее и фосфорнее стали горы» (Там же) – то у Тургенева описано, как «под лучами луны на голубоватом свинце зажигались пятна фосфорического света» (3, 153). Впрочем, и этот оттенок уже присутствует в «Паломничестве Чайльд-Гарольда»: им молнии окрашивают море во время



ночной грозы: «How the lit lake shines, a phosphoric sea»<sup>60</sup>. Так что и эта реминисценция может быть и гоголевской, и более широкой.

Но все же, кажется, у сравниваемых текстов есть одна бесспорная общая черточка. У Гоголя римскому народу присуща «светлая непритворная веселость, которой теперь нет у других народов» (243); у Тургенева это же чувство овладевает самими героями в музее Академии изящных искусств: «какая-то светлая веселость неожиданно нашла на них» (3, 149). Это уже похоже на прямую реминисценцию.

Порою кажется, что Тургенев повторяет и некоторые знаменательные, нечастые, но запоминающиеся слова «Рима» – и тут и там присутствуют «громады»: у Гоголя – «среди темных молчаливых, заслоненных снизу, громад» (234), «величественно и строго поднималась темная ширина Колизейской громады» (258); и даже «громодно воздымается он (Рим. – *Е. Т.*) среди тысячелетних плющей, алоэ и открытых равнин» (234); у Тургенева – «громады дворцов, церквей» (3, 148).

Вообще говоря, такое обилие дословных параллелей, даже при том, что большая часть их принадлежит романтическому канону, может ли быть простым совпадением? Точного ответа, разумеется, у нас нет.

Молодой Тургенев слишком сильно зависел от гоголев-

---

<sup>60</sup> Byron. *Op. cit.* P. 348 (букв.: «Как сияет зажженное озеро, фосфорическое море»).

ского художественного метода; в начале 1850-х годов он выработал наконец собственную поэтику. Стремление к объективности повествования требовало изгнания романтической риторики, маскировки очевидных мифопоэтических ходов, натурфилософии, мистики и т. д. Андрей Белый писал: «Гоголь, мало влияя на Тургенева, – таки влиял в прямом смысле: тургеневская разработка пейзажа – не что иное, как перекраска до фотографии общих линий его, прочерченных в „Мертвых душах“ (плюшкинский сад, ландшафт имения Тентетникова и т. д.)»<sup>61</sup>.

Однако зрелый Тургенев в поиске эффективных выразительных средств попытался выйти за пределы этого объективизма и гладкописи. Вспомним снова Андрея Белого: «... в целом „натурализм“ продешевил себя в статике ненужного фотографизма и в нереальной олеографии, – продукте кабинетного писания с натуры»<sup>62</sup>. Что же касается Тургенева, то здесь мы не имеем в виду его обычные псевдогоголевские портреты, а иногда и целые эпизоды (например, совершенно «гоголевский» эпизод с коррумпированным отставным прокурором в том же романе «Накануне» или псевдогоголевские игры с невероятными именами) – они давно изучены. Теперь из Гоголя берутся вещи более важные – те, о которых писал Андрей Белый: «из контура Улиньки выпорхнула тур-

---

<sup>61</sup> *Белый Андрей*. Указ. соч. С. 284.

<sup>62</sup> Там же.

геновская героиня»<sup>63</sup>. Несомненно, Белый прав: как мы показываем ниже, от Улиньки текстуально зависит Елена, героиня «Накануне». В «Накануне» Тургенев возвращает патетику, тщательно изгнанную им до того из «Записок охотника». Тот же Белый описывал этот процесс применительно к символистам: «Парадоксально: протест против эпигонов „натуральной школы“, всем обязанной Гоголю, шел во многом и не всегда сознательно под знаменем того же Гоголя»<sup>64</sup>. На сей раз Тургенев заново обратился к поздней «пламенеющей» риторике Гоголя-романтика, порой даже смешивая ее с откровенным «марлинизмом»: ср., например, помпезное тургеневское сравнение – «как стройный сон молодого бога» (3, 148).

В описании Венеции Тургенев использует общие места – европейский канон топоса «романтическая Италия», как он сложился в 1820-1830-х годах. Такое ощущение, что гоголевский «Рим» служит ему чуть ли не тезаурусом общеобязательных романтических мотивов и даже слов, которым сам Тургенев часто дает другую местную привязку или мотивировку.

Тургенев вел русскую прозу от натурализма к новому этапу, неоромантизму, вел блестяще – и вместе с тем осторожно. Вводя в «Накануне» темы феминизма и инсургентства, для современной Европы актуальнейшие, но для русского

---

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> Там же. С. 283–284.

читателя шокирующе новые, он уравновесил их опорой на тексты, уже вошедшие в основной канон русской литературы.

\* \* \*

Белый не увидел фонетической организации тургеневского повествования. Однако приведенные венецианские фрагменты насквозь пронизаны звуковым эхо. Подобно поэтическому тексту, они представляют собою переплетение звуковых лейтмотивов, основанных на близких повторах, действующих внутри фразы:

**Светлый** – апрельский – день; **апреле** – прелесть; **весны** – **Венеции**; **лета-великолепной** — **Генуе**; **понятно-приветно**; **дремотной** – **дымкою**; **дворцов** – **церквей**; **стройный** – **сон** – **молодого** – **бога**; **сказочное** – **пленительно** – **странное**, **улетающей** – **тающих**, **легкой** [l'o] – **мглою** – **ровной** тени и т. д.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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