

Алексей Карпенко

Принципы характерологии в эстетике И. С. Тургенева

Studia Rossica Posnaniensia 1, 23-38

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

АЛЕКСЕЙ КАРПЕНКО

Киев

ПРИНЦИПЫ ХАРАКТЕРОЛОГИИ В ЭСТЕТИКЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

Литературное наследие И. С. Тургенева — не только наследие классическое.

Утверждённое им направление в различных своих вариантах проявлялось и проявляется в актуальных проблемах последующих этапов литературного процесса, не только русского, но и мирового. Эта плодотворность Тургеневской традиции ныне является общепризнанным, хотя и недостаточно исследованным, фактом. Факт этот, как свидетельствует информация текущей прессы, получает особый акцент в исследованиях и материалах тургеневских юбилейных сессий, конференций, симпозиумов, проводимых в настоящее время в большинстве университетских городов прогрессивного мира. Самые различные представители современной филологической мысли подчёркивают, что творчество Тургенева было настоящей эпохой в литературных судьбах Западной Европы. Тот гуманистический реализм и то высокое художественное мастерство, которое принёс с собой в литературу Тургенев, оказало большое влияние сначала на французских писателей, среди которых он долго жил и с которыми был связан творческой дружбой, а затем и на писателей немецких, английских, скандинавских, славянских. Выдвигая впервые тезис о мировом значении Тургенева, известный французский философ и историк Ренан писал: „Честь и слава великой славянской расе, появление которой на авансцене истории есть самый поразительный феномен нашего века. Честь и слава ей, что она так рано нашла выразителя в таком несравненном художнике. Никогда тайны народного сознания ещё темного и полного противоречий не были раскрыты с такой удивительной пронизательностью”¹.

Мельхиор де Вогюз, автор книги о русском романе, вышедшей в середине 80 гг. в Париже, признавая „широкое влияние Тургеневской школы”, выражал убеждение, что мысль Тургенева „отражается благотворно на нашем истощённом искусстве”. Это влияние помогает „взять полёт, лучше наблюдать реальную жизнь, видеть дальше её внешности и, в особенности, снова найти чувство”².

¹ См. *Материалы и высказывания*, представленные в книге: Н. К. Гудзий, *Мировое значение русской литературы*, Москва 1953, стр. 13.

² Там же, стр. 12.

По его же, Вогюэ, свидетельству знаменитый критик Ипполит Тэн утверждал, что после древних греков он не знает столь совершенного искусства, как искусство Тургенева. Для самых различных национальных литератур оно становилось школой. Авторитет Тургенева, как учителя, был признаваем такими его выдающимися современниками как Флобер, братья Гонкур, Эмиль Золя, Альфонс Доде, Ги-де-Мопасан, Проспер Мериме и др. Признание это со всей откровенностью было выражено Жорж Санд в её известных словах, обращённых к Тургеневу: „Учитель, все мы должны пройти через вашу школу”³.

Английский романист Голсуорси в журнале „Атенеум” убеждал своих читателей, что „Запад не повлиял так сильно на Тургенева, как Тургенев повлиял на Запад”⁴, и выражал вслед за этим признание, что сам он как писатель формировался под „деспотическим очарованием” Тургенева.

Датчанин, профессор Тиандер в монографии о Тургеневе определяет целую плеяду скандинавских писателей, учеников Тургенева. Анализируя ряд литературных явлений, связанных в своём замысле с творчеством Тургенева, Тиандер приходит к выводу, что 70-е гг. XIX века без преувеличения можно было бы назвать Тургеневским периодом⁵.

Какими же эстетическими каналами гуманистические идеи Тургенева входили в общее русло европейской литературы?

В своём творчестве — начиная с *Записок охотника* (1847 г.) до этапных романов — *Рудин* (1855 г.), *Дворянское гнездо* (1858 г.), *Накануне* (1859 г.), *Отцы и дети* (1860 г.), *Дым* (1865 г.), *Новь* (1876 г.) — Тургенев представил общественную жизнь России на протяжении 40 - 80 гг. XIX века в её самых существенных измерениях. В многообразном мире художественных образов — от правдоискателя Касьяна и крестьянского певца Якова Турка до Рудина, Лаврецкого и Инсарова, до Базарова, Литвинова и Нежданова и параллельной им плеяды образов женских — писатель не только отразил черты сменяющихся друг друга поколений и сословных групп общества. Он воплотил в них самые различные типы человеческой психологии, воззрений, нравственных идеалов, этических норм, человеческих страстей и порывов.

Внутренний мир их мыслей и чувств был представлен с такой полнотой и естественной верностью, что образы эти оказывались типичными не только для действительной жизни русской, но и общечеловеческой.

Именно эта органическая полнота выражения человеческой личности в литературном образе обеспечивала произведениям Тургенева перспективу широкого и непреходящего восприятия.

Естественно поэтому, что в изучении мастерства Тургенева его характеристика, т.е. принципы исследования человеческих характеров в художественном образе, оказывается центральной проблемой.

³ Там же, стр. 13.

⁴ Там же, стр. 13.

⁵ Там же, стр. 14.

Какова природа тургеневского образа? Из какой системы воззрений и жизненных наблюдений возникает сам замысел того или иного художественного типа? В современных исследованиях этот вопрос рассматривается с самых различных, нередко полемических позиций.

У одних (Н. Бродский, А. Цейтлин, С. Нейман, В. Голубков)⁶ образы Тургенева интерпретируются с позиций эстетической концепции Н. Г. Чернышевского. От Рудина и до Литвинова — персонажи романов рассматриваются как образы-этапы литературной эволюции т. н. „лишнего человека”, в драматических судьбах которого отражается драматизм социально-общественных условий жизни.

У других — наоборот. Такая генетическая связь тургеневских образов с общественными и социальными процессами решительно берётся под сомнение. В исследованиях такого типа Тургенев оказывается певцом извечных „человеческих страстей” взятых „вне времени и места”. Более того, предпринимаются попытки отыскать в мировом литературном процессе т. н. „образы — образцы”, по которым писатель, якобы „моделировал” характеры своих персонажей. Такое понимание образов неизбежно приводит к тому, что в самом их содержательном „нурте” обрывается живая связь с „почвой жизни”, адаптируются их национально-народные признаки — и вся галерея персонажей оказывается талантливыми вариантами „мигрирующих” литературно-психологических типов, примётанных „европейцем” Тургеневым на живую нитку к русской действительности⁷.

Как видим, вокруг генезиса тургеневских образов не утихает весьма острый методологический спор. Однако для того, чтобы раскрыть тургеневский метод мышления в образах спора этого недостаточно. Для этого еще нужны и конкретные наблюдения над структурой художественных образов, нужен анализ самих принципов их построения.

Как известно, художественный образ является своеобразным и вместе с тем — главным измерением отношения писателя к действительности: в структуре образа проявляются не только принципы отбора явлений действительности, но и сам процесс превращения данных явлений действительности в явления художественные. У различных писателей различны прежде всего сами принципы этих отношений к фактам жизни. В одном случае, это рационалистический схематизм; в другом — эмоциональный субъективизм; в третьем — это принципы изображения „жизни действительной во всей её истине и полноте” и т. д. Выяснение этих принципов даёт общее представление о виде творческого метода — классицизме, романтизме, реализме и т. д. Но пред-

⁶ См. работы: Н. Л. Бродский, *И. С. Тургенев*, Изд. АПН РСФСР, Москва 1950; А. Г. Цейтлин, *Мастерство Тургенева-романиста*, Москва 1959; В. Голубков, *Художественное мастерство Тургенева*, Москва 1956 и др.

⁷ См. работы: М. Гершензон, *Мечта и мысль И. С. Тургенева*, Москва 1919; К. Истомина, *Старая манера Тургенева*, СПб 1913; Н. Гутьяр, *И. С. Тургенев*, Москва 1907 и др.

ставление это, как правило, общее. В применении к характерологии (т.е. к анализу человека в художественном образе) этих принципов достаточно, чтобы уяснить, скажем, межвидовое различие художественно-психологических типов, например — различие между бедной Лизой Карамзина и пушкинской Татьяной. Но их совершенно недостаточно для решения той же задачи внутри одного и того же вида (метода) творчества. Например — для определения различия между Татьяной Пушкина, Еленой Стаховой Тургенева, Наташей Ростовской Толстого и т.д. Иными словами: принципы отношения к действительности указывают на принадлежность писателя к тому или иному направлению (методу) творчества, но отнюдь, не дают полного представления о творческой индивидуальности писателя.

В эстетических концепциях, скажем, Пушкина, Гоголя, Тургенева, Чернышевского — основополагающим, как известно, явился принцип изображения жизни действительной во „всей её истине и полноте”. И всё-таки это всего лишь указывает на их принадлежность к реализму, но не раскрывает индивидуальных черт реализма Пушкина, реализма Гоголя, реализма Тургенева и т.д.

А между тем художественный образ каждого писателя имеет свои особые измерения. В каждом отдельном образе „содержательная стоимость” человеческой личности раскрывается в определённом (избираемом самим художником) аспекте отношений персонажа и той определённой художественной действительности, в которую он поставлен.

У Пушкина, например, образ развивается обычно в таких аспектах:

а) Личность и общество. (Таковы: Пленник, Алеко, тоже самое, хотя на ином структурном уровне — Онегин).

б) Личность — народ — история. (Таковы: Борис Годунов, Самозванец, Пугачев, Пётр I, Евгений в *Медном всаднике*, образ автора в *Памятнике* и мн. др.).

в) Личность и „сословный” уклад жизни. (Таковы: Самсон Вырин, Савельич, крестьянские персонажи в *Дубровском*, в *Капитанской дочке* и др.).

Естественно, что эти аспекты образов не являются эстетической монополией пушкинской характерологии. В большей или в меньшей мере они наблюдаются также и у других писателей. Однако там они подчинены иным аспектам, свойственным характерологии данных писателей. Структура образов, например, у Чернышевского — Варвара Павловна, Лопухов, Кирсанов, Рахметов — реализуется преимущественно в аспекте: личность и идеология. У Толстого — Нехлюдов, Катюша Маслова, Анна Каренина, Вронский — личность и нравственность. Пьер Безухов, Платон Каратаев, в какой-то мере Кутузов — личность и идея предопределённости человеческих и народных судеб. У Достоевского: Раскольников, Иван Карамазов, Макар Девушкин, Князь Мышкин, Настасья Филиповна — личность и проблемы „врождённого добра и зла” и т.д.

Эти, автономные для каждого писателя аспекты характерологии существенно влияют на индивидуальные формы творчества. Они во многом определяют выбор тем, жанров, а также самих принципов композиции и сюжетостроения.

С этой точки зрения весьма понятен, например, генезис исторического жанра у Пушкина, где личность человека определяется её участием в исторических и общественных событиях; или происхождение форм нравственно-бытового повествования у Толстого, где личность раскрывается в человеческих взаимоотношениях; или, скажем, истоки психологического романа у Достоевского, который измеряет человеческую личность внутренней, нередко патологической рефлексией „душевных процессов”.

Совершенно иная художественная концепция человека составляет индивидуальность тургеневских образов. В творчестве Тургенева человек берётся, по сути дела, вне его внешнего биографизма — того биографизма, который раскрывает человека в его связях с историческими, общественными (или т.н. „антиобщественными”) событиями и явлениями. У Тургенева эта связь личности с „внешним миром” является как бы вторым структурным измерением образа. Не потому ли во всём творчестве Тургенева — в его рассказах, повестях, романах, очерках, пьесах, стихах в прозе — совершенно отсутствует т.н. „событийная тематика”? Т.е. тематика войн, социально-общественных потрясений, событий истории и т.п.?

Тургеневский аспект личности — это аспект биографизма не внешнего, а внутреннего. Сама сюжетно-описательная структура образа-персонажа основана, как правило, на его внутренней „истории”, на его собственной человеческой содержательности.

С этой точки зрения буквально каждый тургеневский образ — от Хоря и Калинича, Касьяна и Бирюка до Лаврецкого и Базарова — есть апробация человеческой содержательности в человеке, измерение того, насколько он „человечен или бесчеловечен”. И осуществляется эта апробация, отнюдь не историческими и даже не социально-политическими измерениями. У Тургенева таким измерением человека является соотношение его конкретного „духовного опыта” и общечеловеческих идеалов — идеалов правды, добра, красоты. Образующая при этом „дистанция” между идеалом „частным” и идеалом общечеловеческим и оказывается Тургеневской мерой „духовной стоимости” персонажа.

Иными словами: индивидуальный принцип тургеневской характерологии может быть сформулирован как способ изображения человека в аспекте общечеловеческих идеалов. В этой связи для понимания приёмов строения образов у Тургенева особое значение приобретают взгляды писателя на сущность „духовного бытия” человека.

Взгляды эти Тургенев огласил, в частности, в знаменитом трактате *Гамлет и Дон-Кихот* (1860 г.). Здесь Тургенев подводит итоги своих размышлений над различными типами и способами человеческого бытия: „Все люди —

пишет он — живут — сознательно или бессознательно — в силу своего принципа, своего идеала, т.е. в силу того, что почитают правдой, красотой, добром... Для всех людей этот идеал, эта основа и цель их существования находится либо вне их, либо в них самих; другими словами, для каждого из нас либо собственное Я становится на первом месте, либо нечто другое, признанное им за высшее”⁸. В этих суждениях — тургеневское представление о двух философско-психологических типах бытия человека. Их полярное в своей сущности воплощение представляют с точки зрения Тургенева Гамлет и Дон-Кихот. В восприятии Тургенева они — это именно те два аспекта, которые освещают личность в её отношениях к человеческим идеалам.

Гамлетизм в эстетике Тургенева, отнюдь, не является категорией абстрактной, внеисторической. В противоречивом содержании тургеневского Гамлета отразилась та особая нравственная сила эпохи, то „давление времени”, которое, по слову писателя, „быстро изменяло физиономию русских людей культурного слоя”⁹. Гамлет — это начало нравственного обновления, это воплощение тех молодых общественных сил, которые отрицают консерватизм старых поколений, оспаривают их идеалы и традиции. Именно это начало Гамлета — его вечный пафос отрицания делают его одним из „главных борников истины”¹⁰. Однако „духовная стоимость” Гамлета — противоречива и сложна. Сама его природа, т.е. его „нигилизм” лишен с точки зрения Тургенева „разумного предела”, поскольку в жизни его проявление не направляется четким представлением об идеале и положительной цели. Поэтому в „нигилизме” тургеневских характеров — от *Гамлета Щигровского уезда* до Базарова, положительное, разумное начало, осложняется бесплодной рефлексией. В итоге — сама сущность „гамлетизма” его отрицание становится в тургеневском образе величиной отрицательной: „В отрицании — заключает автор — как в огне есть истребляющая сила — и как удержать эту силу в границах?”¹¹

Тургеневской антитезой к стихии отрицания выступает стихия утверждения. При этом духовная стоимость каждой данной стихии находится в прямой зависимости от её нравственного источника. В то время как дух отрицания происходит из человеческого эгоизма, источником стихии утверждения оказывается пафос альтруизма. Отсюда „странствующий идальго” Дон-Кихот у Тургенева закономерно оказывается антиподом Гамлета.

Если протестующая мысль Гамлета с её неверием в позитивное начало ведёт к бесплодному эгоцентризму, то Дон-Кихот, наоборот, это та вершина фанатической веры, где возникает культ служения идеалу. Высшая правда Дон-Кихота оказывается в том, что он „весь живет для других ... и самую

⁸ И. С. Тургенев, *Сочинения*, т. XI, Издательство „Правда”, 1949, стр. 6.

⁹ И. С. Тургенев, *Сочинения*, т. XI, Москва-Ленинград 1934, стр. 296.

¹⁰ И. С. Тургенев, *Сочинения*, т. XI, Издательство „Правда”, 1949, стр. 13.

¹¹ Там же, стр. 13.

жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить ... водворению истины и справедливости на земле ... Дон-Кихоты находят, когда не будет им подобных людей, пусть закроется книга истории”¹².

Эта антитеза „гамлетизма” и „донкишотства”, эгоизма и альтруизма теоретически разработанная в эстетике Тургенева, как видим, раскрывает существо тех философско-психологических типов, которые условно обозначают содержательный размах амплитуды тургеньских образов.

Естественно, что эти „абстрагированные эстетически” типы писатель, отнюдь не воплощал в своих персонажах, они не идентифицируются ни с одним тургеньским образом. В самом „механизме” воззрений Тургенева эти два типа нравственности — эгоизм и альтруизм — явились двумя графически противостоящими пределами, которые и образовывали так называемый „угол зрения” писателя, особый аспект его „видения мира”. В процессе творчества в этот аспект тургеньского миропонимания попадали факты „всего существующего явно и скрыто”. И здесь самые разные характеры и идеалы людей, само движение чувств и мыслей подвергалось измерению с точки зрения их „духовной стоимости”. При этом действительное, „взятое из жизни человеческое начало” в изображении Тургенева, отнюдь, не выходило из своих реальных пределов в мир идеальный. Писатель акцентирует своё неприятие „отлёта” художественной мысли от „жизни натуральной”. В эпистолярном наследии писателя очень часто акцентируется принцип своеобразного „заземления” искусства.

Так в одном из адресованных П. Виардо писем, читаем: „Я не выношу неба — но жизнь, действительность, её капризы, её случайности, её привычки, её мимолётную красоту ... всё это я обожаю ... Я ведь прикован к земле. Я предпочту созерцать торопливое движение утки, которая влажной лапкой чешет себе затылок на краю лужи или длинные сверкающие капли воды, медленно падающие с морды неподвижной коровы, которая только что напилась в пруду, куда она вошла по колено — всему тому, что херувимы (эти прославленные парящие лики) могут увидеть в небесах”¹³.

Нетрудно заметить, что здесь мысль Тургенева развивается на почве спора между противоположными тенденциями творчества — элегическим романтизмом Жуковского и „здравым смыслом” пушкинского реализма.

Позиция Тургенева в этом споре — решительно однозначна: состоит она в отрицании художественной „бесплотности” идиллически-романтического способа изображения. В известном своём отзыве о *Записках ружейного охотника* С. Т. Аксакова Тургенев декларирует принципы поэтики реалистической. Он пишет: „Несравненно легче сказать горам, что они — „побеги праха к небесам”, утёсу, что он „хохочет”, молни, что она „фосфорическая змея”, чем

¹² Там же, стр. 13.

¹³ И. С. Тургенев, *Собрание сочинений в 12 томах*, т. XII, ГИХЛ, Москва 1953 - 1958, стр. 68.

поэтически ясно представить нам и величественность утёса над морем, спокойную громадность гор или резкую вспышку молнии”¹⁴.

Эта декларация, как известно, не была отвлечённым умозрением писателя. В самом процессе его творчества она определяла особый тургеневский способ превращения действительности жизненной в действительность художественную. Самой своей сущностью способ этот обнаруживает в художнике Тургеневе — реалиста, для которого „единственной доминантой искусства” в его содержании и форме есть „живая жизнь”.

Уже этого вполне достаточно, чтобы видеть, что основной вопрос философии искусства в тургеневской эстетике решается в духе идей Чернышевского.

И тем не менее эта идентичность концепций не исключает творческой автономии Тургенева, а скорее, наоборот, даёт ключ к пониманию индивидуальности тургеневского реализма.

Ключ этот распознаётся в самом содержании тех понятий и категорий, на основе которых складывается во взглядах Тургенева формула: „действительность — вечный источник красоты”. Формула эта, как видим, вполне соизмерима с известным тезисом Чернышевского — „прекрасное — это жизнь”. Однако само понятие категорий: „действительность”, „красота”, равно как и представление об их взаимодействии в структуре художественного образа — у Тургенева было своё, особое. Тургеневское понимание жизни, отнюдь, не исчерпывается представлениями сугубо материалистическими. Как философская категория „действительность” в воззрениях Тургенева измеряется не только масштабами материального мира, доступного для рациональных гносеологических концепций. Существенное место в ней Тургенев отводит и „некоему непознанному” началу, которое не подвластно обычным законам природы и общества.

В силу этого в своей творческой практике Тургенев не считал „материалистический аспект” художественного исследования жизни „единственно достаточным”. В сферу наблюдений художника он также включает и эти „некие непознанные” душевные силы человека, которые „дают импульс” скрытым процессам его „естественного духовного бытия”.

Метод этот открывал перспективу познания самой глубинной сущности человека. В характерах и идеалах как формах отношения человека к жизни Тургенева привлекает, отнюдь, не их зримое проявление. Поступки людей его интересуют постольку, поскольку они открывают причины данных поступков. И причины эти с точки зрения Тургенева могут лежать не только во внешних обстоятельствах. Нередко они представляются писателю таинственным началом в человеке. Личность как определённая система имеет свою „внутреннюю логику”. Именно она — и есть главный предмет заинтересований Тургенева — художника.

¹⁴ И. С. Тургенев, *Сочинения*, ук. изд., т. XI, стр. 157.

В каждом факте, зримом и явном, внимание Тургенева привлекало незримое, тайное. В том, например, что „человек опечален, а лист отжелтевший” его интересовала загадка: почему „человек опечален, а лист — отжелтевший”?

Отсюда же, от этой заинтересованности действительностью со стороны её „скрытой, внутренней логики”, от этого внимания к природе со стороны её „загадок” — идёт особый тургеневский строй образа. Его содержательными компонентами оказываются факты, лежащие не только в пределах познанной их сущности, но и за этими пределами. Иными словами: в самом человеке Тургенев кроме начала познаваемого, мотивированного социальными и общественными факторами, обнаруживал и иное, иррациональное начало. И это непознанное, загадочное начало становилось предметом изображения. Причём сам процесс изображения не был „познанием непознанного”, а был „показом, изображением непознанного”. В результате в реалистической характерологии Тургенева иррациональный элемент оказывался органическим. Отсюда раскрытие характеров реализуется у Тургенева на двух структурных уровнях. Первый представляет собой результат мотивированного анализа. Второй — это особая художественная проекция — показ немотивированных, предопределённых поступков человека, находящегося по словам Тургенева „в руке судьбы”.

Эта особая черта тургеневской характерологии — сочетание мотивированного и немотивированного, „понятного и странного” — проявляется во всей галерее его персонажей.

Реалистической тенденции, доминирующей в структуре тургеневских образов, нередко сопутствует мотив „таинственных” сил, играющих человеческими судьбами.

Намеченный в ранних рассказах — *Мой сосед Радиков* (1847 г.), *Смерть, Уездный лекарь* (1848 г.), *Бежин луг, Касьян с Красивой Мечи* (1851 г.) — этот мотив получает в последствии дальнейшее развитие — особенно в „таинственных повестях” 70 гг., в таких произведениях как *Конец Чертопханова* (1872), *Живые мощи* (1874 г.) и др. Мотив „таинственной силы” в человеке интерпретируется здесь по-разному. В одних случаях эта сила тлетворна, в других — целебна. В Радикове, например, это необъяснимое „внутреннее крушение”, в котором гибнет человеческая личность.

В противоположном, созидающем варианте мотив „таинственной силы” развивается в *Уездном лекаре*. Здесь эта сила внушает неизлечимо больной героине иллюзию бессмертия, „сохранения её души вечно живой и нетленной”. Силой такой оказывается Любовь и Красота. Не следует думать, что это случайная реминисценция элегического романтизма. Именно они, эти категории — Красота и Любовь — воспринимались Тургеневым как величайшие „тайны” духовного бытия, в которых человек „причащается к бессмертию”. Причастие это оказывается психологической реальностью внутреннего мира многих Тургеневских героев. И сам этот акт причастия к вечности они пережи-

вают в мгновения именно тех своих „высших порывов”, таинственным источником которых является Любовь и Красота. Таков, например, мотив бессмертия постигаемого лирическим героем стихотворения в прозе *Стой!*: „Стой! Какую я теперь тебя вижу, останься навсегда. Вот она — открытая тайна, тайна поэзии жизни, любви ... В это мгновение ты бессмертна. Это твоё мгновение не кончится никогда ... Стой! и дай мне быть участником, твоего бессмертия. Урони, в душу мою отблеск твоей вечности”. Мотив „вечного” необъяснимого, таинственного начала в природе и в человеке прослеживается во всех жанрах творчества Тургенева.

В *Бежином Луге*, например, ночные звуки в восприятии крестьянского подростка Павла оказываются таинственным зовом утопленника. „Я Васин голос слышал ... Неладно дело ...” Это — „предчувствие”, и его Тургенев не просто изображает как элемент „естественной мистики” в наивном народном характере. Писатель принимает „логику” этого таинственного предчувствия и подчиняет ей исход повествования и самую судьбу героя: „В этом же году — говорит автор в финале — Павла не стало”.

„Таинственная сила” в изображении Тургенева получает самые разнообразные воплощения. Может, например, она быть „силой дьявола”. Именно эта сила в повести *Конец Чертопханова* врывается в личную судьбу героя и доводит его до гибели. Характерно, что здесь мотив „высшей силы” определяет не только сюжет и образ главного персонажа, но даже проникает в структурные компоненты образа. Так, само имя героя выступает в качестве имени — характеристики. Ономаст „Чертопханов” — по замыслу автора должно было вероятно означать — подталкиваемый дьяволом.

В другом случае, наоборот. Если Чертопханов — жертва силы дьявольской, то Лукерья, например, в *Живых мощах* — оказывается „святою избранницей”. Сам Иисус Христос внушает ей „причастие к вечности”. Звонят в день её смерти небесные колокола. И этот „таинственный благовест” оказывается „реальностью” в тургеневском изображении „души человеческой”.

Подобных вариантов мотива „таинственной силы” у Тургенева много. Но и приведенных здесь вполне достаточно, чтобы сделать вывод о том, что для тургеневской характерологии и сюжетопостроения мотив таинственности и предопределённости событий и судеб был компонентом весьма существенным.

Эта особая проекция событий и образов в область загадочного обусловила в мастерстве Тургенева особые приёмы выражения. Те приёмы, которые ведут писателя, по словам Добролюбова, к открытию „тайной психологии”.

На этой основе в характерологии Тургенева доминирующим оказывается аспект изображения чувств. При этом чувства берутся не в их отстоявшемся, осознанном состоянии, а в их естественной незавершенности, в их „необъяснимой вспышке”. Для психологической живописи оказываются типичными такие, напр. формулы: „Но словом не выразить то, что происходило в чистой

душе девушки: оно было тайной для неё самой”¹⁵. Уже сама эта установка на выражение невыразимого, тайного требовала особых повествовательных средств.

Мотив необъяснимого в поэтике Тургенева прежде всего обретает связь с абстрагирующей, обобщающей возможностью слова.

Обычно это такие типы слов, у которых границы их конкретного значения являются подвижными. В стиле Тургенева они развивают экспрессию предельной и вместе с тем неопределённой полноты своих значений, и в этой их ёмкости как разматериализуется предмет изображения — мир динамически напряжённых скрытых чувств. В индивидуальной поэтике Тургенева это прежде всего те группы слов, значение которых заключает в себе смысловые оттенки состояния и действия неопределённого, обобщённого или же действия безличного.

Прежде всего характерна в этом отношении роль неопределённых местоименных и наречных форм, таких как: „ничто”, „как-то”, „где-то”, „что-то”, „некто”, „чем-то”, „какой-то” и др. Словам этим в структуре психологических построений нередко отводится позиция смыслообразующих центров; в такой функции они развивают мотив тех скрытых внутренних сил, которые „управляют человеком”. Для тургеневской поэтики чувств приём этот настолько органичен, что он обнаруживается в структуре любого образа. Вот, например, выражение „внутренней тревоги” Лизы (*Дворянское гнездо*), ощутившей в себе тайные неуправляемые порывы зреющих сил: „[...] внезапно *что-то сильное, безмяное, с чем она совладать не умела, так и закипало в ней, так и просилось вырваться наружу* (III, 34).

Таков же, напр., образ душевного состояния Лаврецкого после первой встречи с Лизой. Состояние это таинственно, логически неопределимо и поэтому в выражении его — тот же акцент на его иррациональном начале: „[...] *что-то весёлое и чудное, что-то таинственно приятно чудится ему во всём окружающем*” — в полном соответствии с его тайной настроенностью (II, 266).

В изображении „тайной психологии” Тургенева не удовлетворяет точное определение с его возможностью представить логически конкретные признаки явления. Писатель предпочитает художественную ёмкость обобщающе — неопределённых словесных конструкций.

а) В одном случае такую ёмкость писателю дают сочетания неопределённых местоимений с обобщённо-личными глагольными формами.

Вот например, процесс вторжения „странного чувства” в душу Атарова: „Оно его беспокоило, [...] оно казалось резким негармоничным ... Оно как-будто нарушало что-то в нём, являлось каким-то насилием”. Ему казалось,

¹⁵ И. С. Тургенев, *Собрание сочинений*, ук. изд., т. VIII, стр. 505. (В дальнейшем ссылки на тексты Тургенева даются по этому изданию с указанием тома и страницы).

что с ним *что-то свершилось*, с тех пор как он лёг, что в него *что-то внедрилось*, [...] *что-то завладело им*” (УШ, 425).

б) В иных случаях указанные местоименные формы мотив таинственного передают в сочетании с различными субстантивированными именными формами. Так, чувство Литвинова к Ирине, представляется как „роковая сила”, приводящая к нарушению нравственного долга: „Недавние, неизгладимые впечатления заслонили собою всё остальное: появилось *что-то небывалое, сильное, сладкое и недоброе* (IV, 124). „Он чувствовал одно: пал удар и жизнь перерублена [...] и весь он увлечён и подхвачен *чем-то неведомым и холодным* [...]” (IV, 119).

Аналогичен способ передачи созерцательного настроения другого героя: „Все мысли Рудина казались обращёнными в будущее; это придавало им *что-то стремительное и молодое* [...] казалось его устами говорило *что-то высшее, для него самого неожиданное*” (III, 64).

Подобный приём у Тургенева применимый оказывается даже в характеристиках портретных, отличающихся обычно конкретностью описаний. Таков, например, портрет Лемма из „Дворянского гнезда”.

„Неумолимое горе положило на бедного музыкуса свою неизгладимую печать, искривило и обезобразило его и без того невзрачную фигуру; но для того, кто умел не останавливаться на первых впечатлениях *что-то доброе, честное, что-то необыкновенное* виднелось в этом полуразрушенном существе” (II, 154).

Тот же стилистический приём раскрывает „тайные, роковые силы жизни” во внешности Ирины:

„Но [...] в её [...] улыбке, не то рассеяной, не то усталой сказывалась нервическая барышня, а в самом рисунке этих тонких губ [...] этого орлиного носа [...] было *что-то своевольное и страстное, что-то опасное* и для других и для неё” (IV, 43).

То же „тёмное” стихийное начало жизни аналогичным средством воплощено в портрете Полозовой: „Когда же она раскрыла их [глаза — А. К.] во всю величину — в их светлом почти холодном блеске проступало *что-то недоброе, что-то угрожающее*” (VIII, 144).

Или — в портрете Лизы: „Какая-то холодная важная восторженность нашла на неё... И он [Лаврецкий — А. К.] чувствовал: *что-то особое было в Лизе, куда он проникнуть не мог*” (II, 243).

То же в Инсарове: „Инсаров казался им (немцам во время прогулки в Царицыно) очень грозным и недаром: *что-то недоброе, что-то опасное выступало у него на лице*” (III, 75).

Этот неопределённый способ выражения как приём „тайной психологии” отличается у Тургенева широкой амплитудой применения. С одной стороны он широко применим в структуре характеристик портретных, с другой он весьма эффективен в отражении внутренних рефлексий, самооценок героев.

„*Это холодное, неподвижное, ненужное нечто — это Я, этот прежний Я?*” (VI, 213).

Больше того, приём таинственно-неопределённого выражения оказывается применимым даже в пейзажных описаниях: „*Не ленью, этой неподвижностью жизни, нет — отсутствием жизни, чем-то мёртвым, хотя и величавым веяло мне со всех краёв небосклона*” (VII, 206). В подобных случаях приём этот обеспечивает своеобразный „стык” двух повествовательных структур — пейзажной и психологической. Особенно же апробировано это в поэтике выражения неопределённости внутренних человеческих качеств: „*Во всём её существе, в выражении лица, в ясном изменчивом взоре, в улыбке, [...] в голосе, тихом и неровном, было что-то нервическое, электрическое, что-то порывистое и торопливое*” (III, 31).

Эти иллюстрации подобраны, отнюдь, не нарочито. Стилиевые приёмы „тайной психологии” прослеживаются в структуре большинства тургеневских персонажей.

Не менее характерным средством „поэтики чувств” в мастерстве Тургенева является его особый тип метафоризации.

В самой структуре тургеневских метафор и сравнений отразился акт творческого проникновения во внутренне скрытый мир человеческой психики. Как предмет изображения „состояние чувств” берётся не столько в их связях с внешними факторами, сколько в их стихийном естественном начале. Отсюда — главная эстетическая ось тургеневских ассоциаций — то уподобление чувств стихийным явлениям. Типы этих уподоблений столь же разнообразны, как разнообразны в своём существе и в своих нюансах сами человеческие чувства.

В одних случаях образ непостижимой внутренней настроенности ассоциируется с тёмной стихией ночи. Например, в характеристике Санина: „*что-то неотвязчиво-постылое, противно-тяжелое со всех сторон обступило его, как осенняя тёмная ночь, и он не знал как отделаться от этой темноты*” (VIII, 38). Здесь, как видим, уподобление основано на общей аналогии явлений.

В другом случае — ассоциации чувств и стихийных явлений основываются на сближении их конкретных признаков. Таков, напр., мотив последней надежды, раскрываемый в образе тающей глыбы льда. „*Удар был решительный, последние мои надежды с треском рухнули, как ледяная глыба, подхваченная весенним солнцем внезапно рассыпается на мелкие куски*” (V, 203).

Особенно широкую ассоциативную связь с природными стихиями получает в мастерстве Тургенева мотив любви.

Любовь у Тургенева — это источник естественного обновления, пробуждение врождённых нравственных потенциалов человека. Поэтому в его изображении любовь это естественная стихия, свободная, столь же неуправляемая деспотическим *ratio*, как и явления природы.

а) Отсюда тургеневские ассоциативные образы: любовь — „ветер”, „вихорь”; любовь — „вольно кочующие тучи”, „проливные дожди”, „майские

грозы”, „вешние воды” и т.д. „Неожиданное объяснение с Ириной застигло его [Литвинова — А. К.] врасплох; её горячие быстрые слова пронесли над ним, как грозовой ливень” (IV, 91).

б) Иногда подобные ассоциации выражают сам процесс наращивания, максимализации чувств: „В душе Литвинова поднимались, внезапные бешеные порывы” (IV, 168).

в) Нередко уподобления человеческих страстей явлениям естественной стихии осложняются дополнительными, побочными ассоциациями: „Он чувствовал одно: удар пал, и жизнь перерублена, как канат, и весь он увлечен чем-то неизвестным [...] ему казалось, что вихорь налетел на него, и он ощущал быстрое вращение и беспорядочные удары его тёмных крыл” (IV, 119).

Весьма сложен здесь сам „механизм” ассоциативного образа. Его компонент А (состояние чувств героя) раскрывается многосторонне и одномерно. Поэтому компонент В состоит из целого ряда параллельных уподоблений: жизнь — „канат”, события — „удар меча”; чувство — „вихорь”. Но для выражения „внутреннего смятения” героя (смятения, вызванного нарушением клятвы верности) этого оказывается недостаточно. Поэтому „цепная ассоциация” тут же углубляет русло и в своём последнем метафорическом звене (чувство — „вихорь”) переходит в метонимию: чувства — „удары тёмных крыл”. В результате в структуре образа появляется новый ассоциативный аспект: происходит персонификация психологической сущности — „чувства” оказываются живыми мистическими существами, которые „ударами” своих „тёмных крыл” карают клятвopеступника.

Подобные образные структуры охватывают целые фрагменты психологического изображения.

В этом образном русле возникают сложные ассоциативные системы, которые внутри самого повествования образуют особый второй его аспект — аспект аллегорического иносказания или символического обобщения. Таков, например, механизм подтекста в *Призраках*, где мотив „вышей человеческой нравственности” развивается в образе особой естественной стихии — закономерности. Такую закономерность Тургенев открывает в инстинкте птиц, проявляющемся в их перелёте. Этому естественному стремлению он уподобляет возвышенную целеустремлённость человека, устремлённость целой нации, народа. „Крупные красивые птицы (их всего было тринадцать) летели треугольником, редко и резко махая выпуклыми крыльями. Туго вытянув голову и ноги, круто выставив грудь, они стремились неудержимо и до того быстро, что воздух свистал вокруг. Чудно было видеть на такой высоте, в таком удалении от всего такую горячую сильную жизнь, такую неуклонную волю. Не переставая победоносно рассекать пространство, журавли изредка перекликались с передовыми товарищами, с жоаком, и было что-то гордое, важное, что-то несокрушимо — самоуверенное в этих громких возгласах, в этом подоблачном разговоре. „Мы долетим, небось, хоть и трудно”, казалось говорили они, ободряя друг

друга. И тут мне пришло в голову, что таких людей, каковы были эти птицы в России — где в России! в целом свете — немного” (VII, 32).

Понятно, что перед нами, отнюдь, не пейзажная картина осеннего перелёта птиц. С точки зрения содержания здесь реализуется центральный мотив тургеневской характерологии — мотив возвышенных человеческих страстей, их загадочного, непознанного начала: „И было что-то гордое, что-то несокрушимо-самоуверенное в этом подоблачном разговоре”.

Как предмет изображения, это „таинственное, человеческое „что-то” интерпретируется аллегорически. И аллегоризм этот развит настолько совершенно, что обычная коммуникативная фраза — „долетим, хотя и трудно” — в смысловых глубинах подтекста превращается в особое иносказание. И воспринимается оно как символ „горячей сильной жизни”, символ „несокрушимого стремления к цели”.

С точки зрения формы обратим внимание, что и здесь Тургенев верен своему принципу естественных ассоциаций, т.е. принципу уподобления „психической настроенности” стихийным явлениям природы. Но только здесь стихия иная — не мёртвая (ветер, вихорь, гроза) — а стихия одушевлённая, стихия неистребимых инстинктов живой природы. Она и избирается писателем для воплощения тех возвышенных идеалов и характеров, которые писатель страстно искал в русской действительности.

Художественное мышление Тургенева в стихийных естественных явлениях открывает самые неожиданные пласты ассоциаций. Не только материальный мир природы, с его конкретными визуальными признаками, оказывается источником психологических образов. Человеческое чувство у Тургенева может быть видимо и может быть слышимо. Например, оно может быть „мелодией, уходящей умирать в небо” (III, 204). Больше того, „на слух”, аудиально Тургенев способен представить не только чувство, но и любой, самый сложный, философски развитый мотив. Таково, напр. воплощение „смысла” человеческой жизни в аудиальном образе „натянутой звучащей струны”.

„Да, молодое, славное, смелое дело! Смерть, жизнь, борьба, падение, торжество, любовь, свобода, родина, ... Хорошо, хорошо. Дай бог всякому! Это не то, что сидеть по горло в болоте да стараться показать вид, что тебе всё равно, когда тебе действительно в сущности всё равно. А там — натянуты струны, звени на весь мир или порвись” (III, 138).

Как видим, сама художественная природа ассоциаций открывает тургеневскую концепцию образа. Коренными её координатами было представление писателя о двух, противоположных по своей сущности нравственностях, выраженных в двух философско-психологических типах.

В одном — раздвоенность идеалов, скептицизм, отрицающий возвышенные порывы, индивидуалистическая настроенность и эгоизм — тип своеобразного гамлетизма.

С другой стороны вере в „нечто вечное и незыблемое”, „донкихотская”

преданность идеалу, непреклонность воли и устремлённость к высшей цели — в типе другом. Типы эти — нравственные антиподы. Удел первого — „сидение в болоте скептицизма”. Удел второго — „звени или порвись”. Такова была философская альтернатива Тургенева, которая, как видим, определила особые принципы характерологии писателя, т.е. его принципы исследования и воплощения явлений жизни в литературных образах.

IVAN TURGENEV'S RULES OF PERSONATION TECHNIQUE

by
ALEKSY KARPIENKO

Summary

The author of the article discusses the typicalness of Turgenev's characters not only in the Russian, but also the universal aspect. He emphasizes that his rules of personation technique are among the most important problems of the author's artistry.

Turgenev's rules of personation technique consist in his manner of presenting his characters in the aspect of universal ideals, in the aspect of hamletism and don-quizotism, egoism and altruism. The author substantiated them theoretically. Turgenev did not sever his characters from reality, however. His point of view was thus similar to the concept of Tshernyshevsky. But Turgenev did not confine himself to the laws of nature and society, he also referred to „some unknowable” forces hidden in the human soul. This is why he was so fascinated by invisible secret impulses and motives of human behaviour. We find the key to Turgenev's technique of character building in this attitude, since among the whole gallery of Turgenev's heroes we notice this interlock of motivated and unmotivated, understandable and strange actions.

This „mysterious force” of human behaviour is expressed in all his writings, it assumes a number of forms and shapes. According to the author of the article this aspect, the motive of mysteriousness and definiteness of human fate was essential for the personation technique and the internal structure of his works. Owing to this concept Turgenev was able to realize this mysterious psychology of his characters. The author proves his thesis through an analysis for the poetics of the works, a justification of the specific type of association (e.g. linking feelings with the elements, particularly the motive of love), through a wide use of allegories and symbolic representation.

Thus Turgenev's general aesthetic concept which determines his personation technique proves the specificity of the author's realism.