

# ФИЛОЛОГИЯ

Н. В. Кожуховская

## К вопросу о концепции человека в прозе И. С. Тургенева

УДК 82.09

*В статье рассматривается связь тургеньевской антропологии (концепции личности) и натурфилософии. Автор делает попытку уточнить место категории архетипического в структуре образа тургеньевского героя.*

*Ключевые слова: антропология (художественная), архетип, судьба, природа.*

*N. V. Kozhukhovskaya. On the conception of human in Turgenev's prose*

*The article examines the connection of Turgenev's anthropology (the conception of the person) and natural philosophy. The author makes an attempt to clarify the place of the category "archetypal" in the structure of the image of Turgenev's hero.*

*Key words: the art anthropology, archetype, destiny, nature.*

Тот факт, что тургеньевские герои (особенно романские) тесно связаны с идеологией эпохи, к которой принадлежат, давно стал общим местом тургеньеведения. Но если бы этим все и ограничивалось, проза Тургенева давно стала бы достоянием исключительно истории литературы, а не живым литературным явлением. Потому тургеньеведы не забывают подчеркивать и другое: для Тургенева именно «психическая жизнь человека – главный объект наблюдений и изучения» [8: 180].

Ю. М. Лотман отводил Тургеньеву особое место в сюжетном пространстве русской прозы XIX в., подчеркивая его уникальную «разнородность». На первом плане читателю бросается в глаза злобо-

дневность социальных коллизий; но на втором «типы современности оказываются лишь актуализациями вечных характеров», архетипов, стоящих за текстом. А за этим сквозит еще третий план – космический, природный. Это Смерть, отменяющая все человеческие расчеты. «Последовательное вторжение одного плана в другой меняет мотивировки, показывает случайное как закономерное, а кажущееся закономерным разоблачает как “человеческий балаган”» [2: 106].

Условно говоря, *социальное* в тургеневских героях – это то, что остается после «вынесения за скобки» *архетипического*. Продуктивность анализа тургеневских произведений в социальном аспекте не в последнюю очередь определяется тем обстоятельством, что мы имеем возможность своими глазами наблюдать, как и чем отличаются друг от друга герои, представляющие один и тот же архетип. Эта разность и есть *социальное* – слой, наложенный на их человеческую природу историческими и идеологическими обстоятельствами.

*Архетипическое* является базовым – и оно, по Тургеневу, сильнее, чем *социальное* или *индивидуальное*. Сам писатель в своей речи «Гамлет и Дон Кихот» (1859) выделил два архетипа как важнейшие для себя, однако ими тургеневская «галерея» не ограничивается.

Способность понять и принять свою природу, действовать в согласии с ней определяет меру жизненного успеха либо неуспешности тургеневских персонажей.

В качестве примера возьмем повесть «Дневник лишнего человека» (1850). Именно из нее вошло в литературный оборот понятие «лишний человек», куда мы сейчас вкладываем прежде всего социальное содержание.

Однако даже в повести с таким «многообещающим» заглавием социальный аспект минимизирован – и вовсе отсутствует критика общества, не способного найти место и дело талантливому человеку. В «Дневнике...» абсолютно доминирует *психологическое*. Самая заметная черта Чулкатурина – болезненная склонность к гамлетовской рефлексии. В более поздние времена его бы назвали человеком с комплексами.

Рефлектерство (а точнее, отношение к нему героя) приобретает масштаб недуга, подтачивающего его жизнь. Склонность к самоанализу лежит в основе этого характера. Но Чулкатурина воспринимает эту свою черту как проклятие, пытается бороться с ней – и именно потому не может найти для себя такого жизненного пространства, где

ему удалось бы забыть об этой своей привычке. Отвергая то, что составляет ядро его психического существа, он занимается саморазрушением – и вдобавок постоянно имеет дело как раз с тем, что так яростно стремится отрицать, по принципу: «не думай о белом медведе». Как выразился автор одной из современных книг по прикладной психологии: «Нацеленность на поиск проблем приносит их в изобилии <...>. Мир демонстрирует нам себя в соответствии с шаблоном нашего восприятия» [1: 86, 309].

Нетрудно видеть, что речь идет, по сути, о таком явлении, как установка. Исходной причиной всех несчастий Чулкатурина видится его неспособность обрести естественность, стать самим собой – потому что он постоянно оглядывается на других, сравнивает себя с ними, смотрит на себя чужими глазами – и, следовательно, разыгрывает на сцене своей жизни чужую роль: «Во все продолжение жизни я постоянно находил свое место занятым, может быть оттого, что *искал это место не там*, где бы следовало. Я был мнителен, застенчив, раздражителен <...>, все мое существо принимало вид мучительного *напряжения*: я не только казался – я действительно становился *неестественным и натянутым*. Я сам это чувствовал и спешил опять уйти в себя. Тогда-то поднималась внутри меня страшная тревога. Я разбирал самого себя до последней ниточки, *сравнивал себя с другими*, припоминал малейшие взгляды, улыбки, слова людей, перед которыми хотел было развернуться, *толковал все в дурную сторону* <...> – словом, вертелся, как *белка в колесе*. Целые дни проходили в этой мучительной, бесплодной работе» [7: 144–145]. (*Здесь и далее выделено мною. – Н.К.*)

Первые три недели после знакомства с Лизой – единственное время, когда он отдается потоку жизни, признаваясь, что размышлял тогда так же мало, как «муха на солнце». И только эти три недели – счастливые: герой принимает все, как оно есть, позволяя себе не оглядываться на других, не терзаться вопросом, что они о нем думают.

Но вот появляется соперник – петербургский князь – и все возвращается на круги своя: «поведение мое, обхождение с людьми более чем когда-нибудь отличалось неестественностью и напряжением» [7: 159]. Чем больше Чулкатурин старается быть непринужденным и спокойным, тем сильнее его «заносит». И неудивительно. Он боится, что Лиза полюбит князя. Именно в этом страхе наконец-то соглашаются его рассудок и подсознание. Худшие ожидания человека в по-

добных случаях имеют обыкновение сбываться, если в них нет ничего невозможного. Герой сам притягивает то зло, которого страшится, как Хома Брут в «Вие» своим страхом открывает себя силам тьмы.

Разумеется, никакой мистики здесь нет. В нестабильных ситуациях достаточно незначительного колебания системы, чтобы вывести ее из равновесия. И в том состоянии, в которое с таким успехом приводит себя Чулкатурин, он совершает глупость за глупостью; симпатия Лизы перерастает в равнодушие, затем в раздражение, – и, наконец, Чулкатурин вызывает соперника на дуэль, которая оканчивается его полным моральным поражением; к довершению своего несчастья он прекрасно понимает: «Князь, раненный мною и простивший меня... да, Лиза теперь его». И позднее Лиза сама скажет: «Может быть, без этого поединка...»

Вот земной механизм «материализации» опасений героя. Соперник действительно обладает перед ним рядом преимуществ, но среди них едва ли не главное – полная естественность и спокойствие. Самое обидное, что не только богатый и знатный аристократ, но и мелкий чиновник Бизьмёнков (он в конце концов и становится мужем Лизы) одерживает верх над Чулкатуриным – только оттого, что принимает себя и жизнь как данность.

Но чтобы принимать себя таким, как есть, себя необходимо знать. Поэтому не менее опасная тактика – игнорирование, когда человек просто закрывает глаза на свою природу и начинает ошибочно полагать, будто все его действия направляются исключительно свободным выбором.

*Фауст* в одноименной повести 1856 г. – не столько скучающий в захолустье помещик, сколько человек, необдуманно вызвавший к жизни неподвластные ему силы. Интересы ради – и с трагическим результатом – он начал манипулировать чувствами молодой женщины, в чьих жилах текла итальянская кровь, в чьем роду хранились мрачные семейные предания. (Та же самая тема – необдуманное, безответственное вторжение в чужую душу, просто из праздного любопытства, – разрабатывается в повести 1870 г. «Стук... Стук... Стук!..»)

В «Степном короле Лире» (1870) поразительно ослепление *Лира* Харлова, который и мысли не допускает, что Анна и Евлампия, которыми он всю жизнь правил «рукою властной» (любимая его формула), пожелают выместить на нем свою вынужденную покорность, – хотя это *его* дочери, и нрав у них такой же крутой. Харлов не в со-

стоянии даже понять, что и его собственная воля в каком-то смысле не ему принадлежит, – но «ищущему воплотиться» через него королю Лиру [2: 106]. Сама сила *Лиры* оборачивается слабостью, потому что она его опьяняет: «Дочери мои из повиновения не выйдут, во веки веков, аминь!»

Неукротимая и слепая воля нарушает какое-то таинственное равновесие, создавая избыточный потенциал уверенности и желания. Герой ставит себя если не рядом с Богом, то непосредственно после него – и в некотором роде хочет обмануть самую Смерть, при жизни исполняя собственное завещание. Ответный удар «равновесных сил» оказывается соразмерен необъятным притязаниям Харлова, уничтожая и его гордыню, и самую жизнь.

Не говоря уже о поздних (так называемых «таинственных») повестях Тургенева, даже в его романах, где герои предстают наиболее социально детерминированными, по ближайшем рассмотрении заметно, что они в самих себе заключают собственную судьбу, очень мало зависящую от внешних обстоятельств, – и притом практически не способны измениться (в отличие, например, от героев Достоевского, а тем более Толстого).

«Я родился перекасти-полем», – уныло замечает Рудин; и Лежнев, пытаясь его подбодрить, подхватывает: «Каждый остается тем, чем сделала его природа, и больше требовать от него нельзя! Ты назвал себя *Вечным Жидом*... А почему ты знаешь, может быть, тебе и следует так вечно странствовать, может быть, ты исполняешь этим высшее, для тебя самого неизвестное назначение...» [4: 101–103].

Умирает Рудин так же, как жил. Не изменяя себе, проходят свой жизненный путь и прочие герои Тургенева. В. М. Маркович справедливо отмечал, что в жизненных позициях Лизы Калитиной или Елены Стаховой нет ничего, что было бы результатом воздействия объективных внешних сил; они не нуждаются в идеологических обоснованиях своих целей, их «стремления рвутся прямо из глубины» их натуры [3: 101].

От той судьбы, которую несешь в себе, уйти не дано. Отсюда смутное ощущение предопределенности, атмосфера «предчувствий», витающая в тургеневских текстах. – «Счастье ко мне не шло; даже когда у меня были надежды на счастье, сердце у меня все щемило», – говорит Лиза в «Дворянском гнезде» [4: 223]. Она понимает свою жизненную миссию как искупление, как необходимость «отмолить»

грехи отца – и того класса, к которому она принадлежит по рождению.

Елена Стахова («Накануне») – не такая ревностная христианка; но ее страшит видимая невозможность осуществить свой идеал жизни, не ущемляя надежд и прав на счастье других людей – прежде всего матери, которую она покидает, навсегда оставляя Россию. Ее гложет тревожное чувство, что избыток счастья на ее чаше весов отзывается чьей-то чужой бедой:

« – Может быть, я большая *грешница*; может быть, оттого мне так грустно, оттого мне нет покоя. <...> Ах, я чувствую, человеку *нужно несчастье*, или бедность, или болезнь. А то как раз зазнаешься» [5: 60].

Мрачные предзнаменования способствуют эмпатической передаче читателю нарастающего страха Елены.

Провожая молодых, Шубин напевает: «С Богом, в дальнюю дорогу». При этом у него нет никакой задней мысли. Но, очевидно, где-то в подсознании героя – там, где хоронятся неопределенные тягостные предчувствия, вызванные этим союзом, – сохранилось также и смутное воспоминание о том, что в «Песнях западных славян» А. С. Пушкина это стихотворение названо «*Похоронная песня Иакинфа Маглановича*».

В Венеции Инсаров (больной чахоткой) и Елена слушают оперу, и Елена вздрагивает, слыша предсмертную арию Травиаты: «Дай мне жить... умереть такой молодой!»

Наконец, изнемогающая от тревоги героиня по-детски пытается успокоить себя, загадывая на белую чайку:

« – 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. Елена вздрогнула...» [5: 115].

Из ее терзаний, тревожных знамений сгущается атмосфера дурных предчувствий. Тургенев сознательно не проясняет характера их взаимной зависимости: то ли беспокойство героини заставляет ее выхватывать из потока жизни сигналы со зловещим смыслом; то ли душа ее, напрягаясь всеми силами, обретает вещую чуткость, а может быть, ее ожидание несчастья притягивает несчастье. (За словами Елены «человеку *нужно несчастье*, или бедность, или *болезнь*» – последует тяжелейшая болезнь Инсарова, последствия которой вскоре убьют его.)

Так же натура самого Инсарова и его жизненная «программа действий» схвачены в двух скульптурных портретах, сделанных Шубиным: первый – бюст человека с благородным и смелым лицом; второй – карикатурная статуэтка, где тот представлен «бараном, поднявшимся на задние ножки и склоняющим рога для удара» [5: 73]. Отважный, честный, фанатично упрямый... все это присутствует в нем изначально; таким он живет – и таким умирает.

И даже Базаров, безапелляционно уверявший своего оппонента, будто отрицает в силу того, что в теперешнее время это «полезнее всего», Аркадию скажет другое: «Я придерживаюсь отрицательного направления в силу ощущения. Мне приятно отрицать, *мой мозг так устроен* – и баста!» [5: 218] – «Он хищный, а мы ручные», – наивно, но верно по существу выражает эту же мысль Катя в беседе с тем же Аркадием [5: 247].

Базаров тоже не готов принять в себе все, чем он является. Любовь к Одинцовой, по его мнению, недостойна человека с тем мировоззрением, которое он декларирует. – «В разговорах с Анной Сергеевной он еще больше прежнего высказывал свое равнодушное презрение ко всему романтическому; а оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в самом себе...» [5: 190]. Он борется, и последствия этой борьбы известны. Стремясь подавить в себе унижительные, по его мнению, чувства, он ищет для себя какое-нибудь (любое) занятие... В таком душевном состоянии он и допускает ставшую для него роковой рассеянность: порез при неудачном анатомировании.

Вот откуда сравнение критика Н. Н. Страхова («И. С. Тургенев. *Отцы и дети*», 1862): Базаров – титан, восставший против матери-Земли. Стремясь быть «воплощением теории нигилизма» (Д. И. Писарев), он в себе несет то, что в теорию не укладывается. И перед смертью он невольно обмолвится: «...Думал: обломаю дел много, *не умру, куда! задача есть*, ведь я гигант!» [5: 270]. А ведь такое убеждение может строиться только на подсознательном представлении о глубинной целесообразности жизни: *нечто* не позволит мне умереть, пока не будет разрешена моя жизненная задача. В «отрицательном» мировоззрении нет места для этого *нечто*.

Есть какая-то горькая парадоксальность в том, что на дне души героя сохранилась вера в осмысленность мира, а вот смерть к нему приходит в полном «соответствии» с декларируемой им доктриной:

слепая, бессмысленная – «случайность очень неприятная», как он ее сухо называет; смерть от мертвой материи, которую Базаров единственно и признавал. Смерть Базарова в одно и то же время и закономерна (сюжетно мотивирована), и случайна, и символична в своей случайности.

«Каким в колыбельку, таким и в могилку...», – замечает Потугин в «Дыме» [б: 78]; замечание относится к героине романа, но ничуть не меньше подходит и к главному герою. К счастью для Литвинова, его борьба с самим собой не заходит так далеко, чтобы это могло разрушить его жизнь. Когда люди не выходят за пределы своих «амплуа», их жизненные итоги могут оказаться разными, даже трагическими, – но это не будет трагическая бессмыслица. Это относится и к тем персонажам Тургенева, которые преимущественно тяготеют к *Гамлету* (Лаврецкий, Литвинов, Санин), и к тем, которым ближе *Дон Кихот* (Рудин, Лиза, Михалевич, Елена, Марианна).

Удел *гамлетов* в этом случае – растворение в буднях, счастливых и не очень. Удел *дон-кихотов* – подвиг: баррикада, монастырь, восстание...

Иной оказывается участь Нежданова в «Нови». Его постигает самая мрачная судьба, и связано это с тем, что он – прирожденный *Гамлет*, который стремится играть роль *Дон Кихота*. Результат такого насилия над собой – сначала психологическое, а потом и физическое саморазрушение (как и у Чулкатурина). Если бы Нежданов не вызывал сострадания, то мог бы вызвать смех, – особенно в сцене, где он, борясь с брезгливостью, напяливает на себя чужое тряпье, чтобы «идти в народ», и прохаживается по комнате «особенной, шмыгающей походкой», вполголоса репетируя «народные слова»: «Што ш... робята... иефто... ничаво... потому шта...» [б: 304].

После этого по необходимости краткого обзора тургеневской прозы вернемся к замечанию Ю. М. Лотмана, которым открывалась настоящая статья.

За *архетипическим* планом тургеневских текстов открывается *космический*, сюжетно реализованный в теме *смерти*. Таким образом, мало принять *природное* в себе: требуется принять и собственную конечность как последний закон Природы.

Это побуждало Тургенева искать утешения в философии А. Шопенгауэра. Сокровенная, неуничтожимая сущность всякого живого существа (включая человека) – воля к жизни; она принадлежит



*виду*, в то время как *индивиду* принадлежит лишь субъективное представление о мире. «Понимание неразрушимости нашего существа совпадает с отождествлением макрокосма и микрокосма» [9: 105–107].

В поисках переживания такого тождества Тургенев заслужил репутацию первого «пейзажиста» русской прозы, мастера природоописаний. Но обращает на себя внимание пронзительный контраст между любовью, с которой выполнены его картины природы, – и мрачным смыслом, наполняющим тему *Природы* как таковой – силы, равнодушной к человеку и его порывам («Поездка в Полесье», «Стихотворения в прозе» и т. п.). Этот контраст вносил в тургеневские пейзажи особенный эмоциональный мотив, если уместно так выразиться, «безответной любви», обладавший глубоко личным – и вместе с тем общечеловеческим содержанием.

Проза Тургенева хорошо иллюстрирует положения К.-Г. Юнга, характеризовавшего различие между экстравертным и интровертным мышлением: если первое (будучи ориентировано на *внешнее*) обладает склонностью к накоплению эмпирического материала, формально объединяя его какой-либо простой общей идеей, то второе стремится скорее втискивать факты в форму собственных «темных архаических образов» – и там же находить интерпретации. Рожденные таким образом идеи (включая художественные) извлекают свою убедительность «из своего бессознательного архетипа, который, как таковой, имеет *всеобщее* значение и истину и будет истинным вечно» [10: 421–422, 464].

Писатели такого склада (и Тургенев принадлежал к их числу) обладают даром репрезентации личного экзистенциального опыта как общезначимого; адаптация к его травмирующим аспектам совершается посредством художественного катарсиса – того, что В. М. Маркович называл «гармонической закругленностью романной структуры» [3: 69].

---

1. Зеланд В. Трансерфинг реальности. СПб.: Изд. группа «Весь», 2006.

2. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993.

3. Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975.
4. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1961.
5. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1961.
6. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1961.
7. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 10-ти т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1961.
8. Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. М.: Наука, 1979.
9. Шопенгауэр А. Избранные произведения / сост., авт. вступ. статьи и прим. И. С. Нарский / пер. с нем. Ю. И. Айхенвальда. М.: Просвещение, 1992.
10. Юнг К.-Г. Психологические типы / пер. с нем. С. Лорие. М.: Университетская книга, 1998.