

Тургеневская девушка: слои портрета¹

Прецеденты типологий. Мы хотели заново взглянуть в образы т. н. тургеневских девушек — прежде всего, героинь трех романов: «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», — исходя из мысли, что Тургенев открыл новый формат женского портрета. Не стремясь к обзору таких типологий², 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 личности³. В ро-

© Elena Tolstaja, 2014

© TSQ № 47. Winter 2014

¹ Я благодарю Ларису Найдич за ключевую подсказку.

² 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 этим двум, 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. Сюжет тут часто состоит в самом выявлении любовного потенциала, скрытого в, казалось бы, неподходящей сестре, как в случае с пушкинской Татьяной.

³ Жорж 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 пра-

мантической 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 [Вигарелло, 2013, 165—166]. Тургеневские девушки были бы невозможны без нового представления о ценности именно индивидуализированной красоты и о значимости внутреннего мира героини. 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 постромантической эпохи. Если раннехристианские образы святых и великомучениц знаменовали победу духа над плотью, то гностические ереси — которые возникли практически одновременно с христианством и в ходе своего последующего развития претерпели сложную трансформацию — возглашали триумф Софии-премудрости, женской ипостаси божества, милосердно нисходящей к тварному миру. Культ Мадонны, вобрав софийные черты, развился в новый идеал, страдательный и прекрасный, сделавшийся вершинным женским образом в европейской культуре. Как Мадонна, так и сохраненная масонско-теософской традицией Премудрость-София стали центральными образами (пред)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». Она «гармонично» и «непринужденно» танцует, «божественно» играет на фортепьяно. Налицо весь набор

вильными, но еще более прелестными". Герой желает созерцать не идеальную красоту, а саму Юлию, ему важнее не то, что увековечивает, а то, что оживляет» [Вигарелло, 2013, 136].

софийных коннотаций: жизнестроительство, самоотдача, свет (белое одеяние), музыка, гармония. Вариантом софийного образа является гетевская Маргарита (падшая София). У Пушкина Татьяна книжна и «духовна»; но вскоре она предстает вместе с тем активной и страстной натурой. В итоге жизнестроительство (выбор замужества) и самопожертвование (отказ от любви во имя долга) в ней побеждают, поэтому она, несомненно, «софийна»⁴. Зато Ольга всего лишь внешняя, почти пародийная имитация «гемютных» немецких девушек: ей вменяется глупость, софийность исключаящая.

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

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 значимые позиции и быть относительно независимой. Напомним о таких прецедентах, как отраженные в романе «Адольф» Бенжамена Констана 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, упразднявший сковывавшие их прежде социальные условности, способствовал проявлению в них активных качеств.

⁴ См. новаторскую книгу, где рассматривались «софийные» черты русских литературных героинь: Позов, 1967. О топосе Софии в русском романтизме см.: Вайскопф, 2002, 23—29, *passim*.

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

Тени забытых романов. С конца 1840-х годов ключевым методом Тургенева становится русификация важнейших европейских литературных моделей вроде Гамлета и Дон Кихота. Его Хорь и Калиныч — это как бы крестьянские Гете и Шиллер, Касьян с Красивой Мечи — это русский Пасьянс, т. е. «народный Сократ» из жорж-сандовского романа «Мопра» (оба считают недопустимым пролитие крови)⁵ и т. д.

Ася из одноименной повести рядом черт связана с гетевской Миньоной — персонажем романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». Она пострижена, как мальчик (Миньона переодета мальчиком), у нее тоже бывают непредсказуемые причуды, она тоже носится и скачет, устремляясь вверх (Миньона лазает по деревьям, Ася — по горам)⁶. В случае Миньоны ее странности 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 которой 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 ге-

⁵ Приоритет этого наблюдения, кажется, принадлежит киевскому критику Н. Ф. Сумцову. (Книжки Недели. 1897, январь. С. 11—12) [Кафанова, 1998. С. 374—375].

⁶ Лермонтовская контрабандистка из «Тамани» тоже странно прыгает, и именно в связи с этим чудаковатым, «диким» поведением в речи рассказчика возникает ассоциация с Миньоной.

роя на объяснение запиской. Она пытается и бунтовать, но все же, 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 Ася⁷.

Итак, наш предмет — изображение девушек в первых трех романах: «Рудин», «Дворянское гнездо» и «Накануне» (менее интересны бесцветно добродетельные героини «Дыма» и весьма слабой во всех отношениях «Нови»⁸). По существу, это три версии единого образа, уже совершенно иного, чем Ася: это девушка высоконравственная и вместе с тем сильная, внутренне независимая, берущая ответственность на себя. Она противостоит героине хищной,⁹ которой мы здесь пока не касаемся, — рисуя этот образ, автор выказывает явную зависимость от традиционно романтической топики, акцентирующей бестиальность (Полозова из «Вешних вод» с ее змеиным взглядом).

О зависимости Тургенева от Жорж Санд было написано очень много еще в XIX веке — от критических статей Аполлона Григорьева до пионерских наблюдений Вл. Каренина¹⁰. Главным автором по теме «Тургенев и Запад» остается

⁷ Тип травмированной в детстве героини впоследствии развивается у Достоевского: это Нелли из «Униженных и оскорбленных» и отчасти наследующая ей Настасья Филипповна. Они неспособны преодолеть свою травму, принимают внешнюю, осуждающую точку зрения на себя, предаются саморазрушительному поведению и гибнут.

⁸ Новаторские женские образы, предвосхищающие большие темы литературы конца века, появятся у Тургенева не в поздних романах, а в повестях конца 1860-х: в «Странной истории» (дворянская барышня — духовная экстремистка, в жажде самоотвержения ставшая поводырем юродивого) или в «Степном короле Лире» (хлыстовская богородица).

⁹ Тему властных женщин у Тургенева развернул В. Н. Топоров [Топоров, 1998, 54—101]. Сильные и хищные героини «Первой любви», «Вешних вод», жена Лаврецкого в «Дворянском гнезде» имеют присущую им особую пластику, указывающую на избыток жизненных сил.

¹⁰ 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.

Л. В. Пумпянский, в конце 1920-х годов предложивший ряд ключевых идей о творчестве Тургенева; долгое время они находились под спудом и не вошли в современную науку так, как вошли в нее идеи Бахтина о Достоевском. Пумпянский считал, что Тургенев становится великим писателем именно после того как, подобно Пушкину, открывается навстречу западным влияниям и прежде всего Жорж Санд. Действительно, налицо широкий спектр схождения, от новаций в области пейзажа¹¹ до изображения внутреннего мира крестьянина; от общего ощущения, что свой энтузиазм и экзальтацию тургеневская девушка получила в наследство от героинь Жорж Санд,¹² до прямого сходства в трактовке фигур — главных (особенно Рудина и Ораса, героя ее одноименного романа) или второстепенных: учитель Лизы Калитиной, старый немец-композитор Лемм представляет классическую, «немодную», «духовную» музыку, в противовес новой, чувственной музыке с ее внешним блеском точно так же, как это делает ста-

¹¹ Уже в сельских пейзажах Жорж Санд мы находим тонкие цветовые нюансы, демонстрацию экспертного знания крестьянской жизни и экскурсы в область фольклора — черты, характерные впоследствии для русских прозаических новаций на эти темы 1851—1852 гг. Наиболее характерная в этом смысле вещь — «Чертово болото». О рецепции деревенских повестей Санд см. [Кафанова, 1998, 198].

¹² Ср. у Виктора Буренина: «...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» [Буренин, 1884, 125]. А. И. Батюто считал, что Буренин удачно указал на признаки жоржсандизма в «Накануне»: это «восторженная экзальтация» тургеневской Елены, ее «нервический темперамент» и, главным образом, жажда «деятельного добра» [Батюто, 2004, 504] (Впрочем, не только ретроград Буренин, но и сам Добролюбов не мог найти деятельного добра, которое бы делала Елена) [Буренин. Там же, 126—127]. Пумпянский возводил Елену к образам 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» исчез из нашей литературной перспективы» [Пумпянский, 2000, 397—398].

рый композитор Порпора¹³ — строгий наставник Консуэло, противостоящий искушениям моды и дешевого успеха, в одноименном романе Жорж Санд и его продолжении.

Известная исследовательница романтизма Ирина Карташева заметила и менее очевидную связь между зрелым Тургеневым с его печальным взглядом на мир, проникнутым тягой к самоотречению, и пессимистическим и мистическим мировосприятием во второй фазе немецкого романтизма:

Скорбные переживания и духовный кризис 1856—57 гг., ощущение личного и общественного перелома приводили Тургенева к печальным выводам о невозможности счастья и необходимости «отречения», сближая его с мироощущением гейдельбергских романтиков и оживляя в его творческом сознании сюжеты и мотивы их произведений. 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 [Карташева, 2001, 174—175].

Идя дальше, исследовательница связывает трагическую философию Тургенева не только с давлением шопенгауэровского пессимизма, но и с натурфилософией Гете [Карташева, там же]:

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

¹³Никола 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.

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» [Гете 1978, 6, 344] [Карташева, 2001, 177].

Тургеневские настроения «отречения» и трагическое разрешение любовной темы в повести «Фауст» Карташева также соотносит с воздействием Гете, в частности, с романом «Избирательное сродство». Его герои Оттилия и Эдуард поддаются страстному влечению, но вслед за их поцелуем погибает ребенок Эдуарда и его жены, порученный заботам Оттилии. Тогда она отказывается от счастья и морит 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» [Карташева, 2001, 179]. Характерно, что ей говорят: «У нас нет монастырей, где раньше находили пристанище чувства, подобные твоим» [Гете 1978, 6, 413]. То есть, монастырь Лизы, так сказать, запрограммирован.

История русского перевода «Избирательного сродства» подтверждает этот вывод. Роман, написанный в 1809 г., в России долго был неизвестен. Еще в 1840 г. Тургенев не советовал Белинскому его переводить, Белинский же роман прочел — и осмелся, сочтя многое в нем неестественным и слишком «немецким», в частности, эпизод, где герой видит, что любимая девушка пишет его почерком, и догадывается: «Ты меня любишь?» Но в 1847 г. Некрасов все же поручил А. Кроненбергу перевести его для журнала «Современник» (вышел в № 1—2, 1847 под названием «Оттилия»). [Жирмунский, 1981, 383—384]. 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 неурочного брака; оно казалось возможным почти до самого трагического финала. Но далеко не все читатели сделали вывод, что автор 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 [Жирмунский, 1981, 386].

Добавим, что у гетевской Оттилии Тургенев позаимствовал для Лизы характерный штрих — неполную одаренность. Оттилия прилежна, но учится плохо, не умея 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» [Тургенев, 1981, 83]. Зато и Оттилия, и Лиза достаточно сильны, чтобы идти в жизни своим путем. Характерно, что Тургенев пустил в ход и ту самую, запомнившуюся Белинскому фразу Гете из сцены объяснения в любви. Лаврецкий начинает говорить Лизе о своем чувстве и видит, что у той слезы на глазах: «Вы меня любите?» — понимает он.

Итак, активная и нравственная девушка Тургенева имеет в своем «геноме» черты героинь не только современной ему писательницы, 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.

Мифопоэтические черты. Романтическая палитра, исходя из мифопоэтических представлений о цветовом символизме, обычно рисует роковую женщину брюнеткой, а добродетельную, страдательную (сентиментальную) героиню — блондинкой [Жирмунский 1978, *passim*]. Пушкин обыгрывает эти стереотипы, делая «книжную» (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. Тургенев, однако, вводит принципиально новые семантические стратегии, например, взаимоотождествление (а не простое соединение, как у Лермонтова) контрастных черт. Так, Ася имеет «черные, светлые глаза» [Тургенев, 1980, 153]: это реабилитация «брюнетства» как симптома «темной» страстности, наделение и ее «светом» — то есть духовностью¹⁴.

Тургенев в наших нарративах вообще пытается оторваться от канонов романтического мировосприятия. Он вырабатывает собственную пластику, собственное прочтение физиогномических и физиологических черт. Его новые героини окрашены в подчеркнуто будничные тона. У Натальи темные глаза, а вот про волосы ничего не сказано. Елена Стахова из «Накануне» — темно-русая, глаза же у нее серые и окружены веснушками. Лиза — черноволоса, но это как-то не акцентируется и нигде не обыгрывается. Короче, старое противопоставление: брюнетка / блондинка теряет актуальность. В конечном счете, черты лица, движения и манеры его притягательных героинь семантизируются гораздо богаче и тоньше — и совсем иначе, чем было принято. Всем им свойствен некий недобор 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; личность проявляется у них в момент испытания, когда они стоят вровень с мужчиной, а зачастую нравственно выше его.

Нередко дисгармония в облике персонажа являет своего рода «диалектику», указывающую на присущий ему внутренний конфликт; тогда усиление или, наоборот, исчезновение

¹⁴ 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.

этого разлада оказывается чем-то вроде побочной сюжетной линии. Наталья Ласунская в «Рудине» — поначалу реликт романтического юнисекса: она пока что угловатый подросток, еще не полностью развилась в девушку: «была худа, смугла, держалась немного сутуловато». Но ее легкая гендерная неопределенность затем получает неожиданное и неромантическое развитие. «Черты ее лица были красивы и правильны, хотя слишком велики для семнадцатилетней девушки», то есть в ней как бы вызревает большой — больше, чем она сама, — человек. Мать ее и шутит соответственно: «*Cette honnête homme de ma fille*» — «Этот честный малый, моя дочь». В семье ее считают холодной, между тем она чувствует «глубоко и сильно, но тайно» [Тургенев. 1980, 239].

Наталья скрытна и интровертна: она вся в себе, все вбирает в себя — даже вздыхает редко, говорит мало, однако слушает и смотрит 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 подымающиеся *снизу* темные глаза обещают глубокие страсти «на дне» души и рифмуются с переживаемым Натальей после развязки и разрыва 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: «Я буду ваша» [Там же. 270] — 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 задает для Натальи и тему надломленности, которая поддерживается в разговоре с Рудинным о сломленной яблоне, и заранее напускает страху в реплике персонажа: «...Знаете ли, что именно такие девочки топятя, принимают яду и так далее?» [Тургенев. 1980, 261]. Возможно, как раз рациональное начало, вкупе с присущим ей сознанием ответственности, спасают Наталью от такой участи: «заданные» лбом чистота и ровность, то есть самоконтроль и способность не поддаваться губительным страстям, побеждают. В результате после развязки, слез, после того 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.

Любые неброские и, так сказать, заурядно «натуралистические» штрихи в любой момент могут 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 эта — современная, прежде всего, — женщина, избравшая отречение и решительно принявшая на себя ответственность за Лаврецкого и его жену, изображена 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» [Тургенев, 1981, 14] — перемежается с субъективным взглядом Лаврецкого, которому в ней нравится даже ее «славный» рост. И вновь этим ростом, как и в случае Натальи, предуказан сам масштаб личности. Но в то же время девушка «так легко ходит, и голос тихий». Это важные оговорки применительно к рослой героине: они означа-

ют, 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» [Тургенев. 1981, 60]. 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, 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. 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».

Лаврецкий следует за ней 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 мгновенье <...> 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 задана и как лейтмотив Лизы! Герой смотрит на нее и думает: «Ты меня сюда привела <...> коснись же меня, коснись моей души» [Тургенев. 1981, 97]. 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 [Вайскопф 2012b passim]. 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» [Тургенев. 1981, 112]. Фактически героиня уже «принадлежит» Христу. Те же святые мученицы определяют для нее и выбор жизненного пути.

Пластика Лизы до трагедии 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 [Тургенев. 1981, 113], 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, побледнеют и губы, меньше станут глаза. Так на языке плоти изобразится отречение от мира. Во фразе «Отзывает меня что-то» [Тургенев. 1981, 151] 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» соответствующие коннотации закреплены за Миньоной, что, кстати, может служить и тайной мотивировкой ее «бесплодности», которая в постромантических «миньонах» забывается, сохраняется лишь их детскость, импульсивность и склонность к переодеванию. Напомним однако, что в ранних версиях «Войны и мира» Наташа Ростова является Андрею переодетая мальчиком¹⁵.

Миньона тоже играет роль ангела в рождественской постановке, которую ко дню рождения деревенских девочек-двойняшек затеяла будущая жена Вильгельма:

«— 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.

¹⁵ Об ангельской подоплеке некоторых черт Наташи (мотивах птиц, полета и разговорах о метампсихозе) см. Елена Д. Толстая. Мифологические умыслы в характеристиках героев «Войны и мира»: от первой ко второй версии // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: Взгляд из России — взгляд из зарубежья. СПб. 2011, 342—355.

- А откуда у тебя крылья? Дай-ка взглянуть!
- Они покамест заменяют другие, более прекрасные, еще нерасправленные крылья» [Гете, 1978, 7, 424].

Миньоне становится все хуже, и она поет о смерти. Она отказывается от костюма мальчика, но не в пользу женского платья, а ради ангельского облачения, в котором она выступала — в нем ее и хоронят. Как видим, столь настойчивых сакральных аллюзий Тургенев себе не позволяет. У него мифопоэтическая подкладка лишь суггестируется, собираясь из намеков и упоминаний, рассеянных вскользь в разных пассажах книги.

Максималистка. Изображение Елены Стаховой, героини романа «Накануне», исключительно богато, как и весь этот волшебный, многоплановый, новаторский роман, мифопоэтическими, культурными и идеологическими коннотациями. В ее портрете заметно некоторое внешнее сходство с Натальей и Лизой: «Росту она была высокого, лицо имела бледное и смуглое, большие серые глаза под круглыми бровями, окружённые крошечными веснушками, лоб и нос совершенно прямые, сжатый рот и довольно острый подбородок» [Тургенев, 1981, 182].

Как и Лизе, ей уже двадцать лет, она тоже высока и бледна, но при этом смугла, подобно Наталье. Заметно и дальнейшее развитие черт Натальи: прямизны и, возможно, решительности, на которую должен указывать «сжатый рот». Но далее Тургенев рисует более сложную картину:

«Во всём её существе, в выражении лица, внимательном и немного пугливом, в ясном, но изменчивом взоре, в улыбке, как будто напряжённой, в голосе, тихом и неровном, было что-то нервическое, электрическое, что-то порывистое и торопливое, словом, что-то такое, что не могло всем нравиться, что даже отталкивало иных. Руки у ней были узкие, розовые, с длинными пальцами, ноги тоже узкие; она ходила быстро, почти стремительно, немного наклонясь вперёд» [Тургенев, 1981, 182].

Этот замечательный пассаж начинается «за упокой», т. е. характеристикой весьма скептической, а кончается «за здравие», несмотря на черты, которым не всем в Елене нравятся. Ее узкие руки и ноги и длинные пальцы — несомненно, признак породы (реликт социальной типизации), но также и атрибут стремительности, то есть целеустремленности. Они поддерживают итоговый смысл «решительности», маячащий как возможность в конце предыдущего пассажа. Даже острый подбородок, черта скорее некрасивая, получает в этом контексте сходную семантику решительности и устремленности. Тем самым Тургенев словно программирует будущее «избирательное сродство» Елены и Инсарова, пока еще даже не появившегося на сцене. Узкие руки и ноги и длинные пальцы — это и эхо «узости», главной черты ее целеустремленного возлюбленного, подчинившего всю жизнь одной идее.

Но как увязать это с первой частью абзаца — там, где в показе героини намечалось легкое то ли недоумение, то ли неодобрение? Разворачивалось оно в четырех внутренне противоречивых, почти загадочных фазах. Почему положительное свойство, *внимательность*, готово перейти у нее в качество отрицательное — *тугливость*? Почему *ясный* взор — *изменчив*? Почему улыбка как будто *напряженная*? Почему голос тихий, но *неровный*? (В следующей строке этот эпитет удивительным образом, как бы посредством ложной этимологии, превращается в термин «нервическое».) Ключом тут оказывается слово «напряженная», которое, подпитываемое четырьмя комбинациями отрицательных и положительных свойств далее генерирует подчеркнуто «электрическую» метафору: «что-то нервическое, электрическое, что-то порывистое и торопливое». Понятия «напряженность», «неровность» предполагают внутреннее неблагополучие героини, и «напряженность» разрешается «электрическими» разрядами. Судорожность, нервозность — неестественная и принудительная, как все ее поведение с натянутыми улыбками — позволяют заключить, что «порывы» Елены торопливы, не взвешены, искусственны и не принесут ей счастья. Слова «отталкивало многих» тоже весьма уместны в этом изображении лейденской банки.

Дело в том, что Елена — носитель отрицания. «Слабость возмущала ее, глупость сердила, ложь она не прощала «во веки веков»; требования ее ни перед чем не отступали, самые молитвы не раз мешались с укором. Стоило человеку потерять ее уважение, — а суд произносила она скоро, часто слишком скоро, — и уж он переставал существовать для нее» [Тургенев, 1981, 182]. Это заостренное развитие гоголевской Улиньки, нетерпимой к людям. Как и Улинька, как и Лиза из «Дворянского гнезда», Елена несет свет. Друзья ее спрашивают себя: «Кто зажег этот огонь?» — и восхищаются ее неувольной красотой, изменчивой, как жизнь [Тургенев, 1981, 164]. Мотив изменчивости, которую никак не запечатлеть художнику, напоминает о романтических героинях. Этот огонь, освещающий изнутри прелестный облик Елены, и есть источник ее беспокойства, недовольства, изменчивости — перед нами еще один «скиталец», личность дисгармоническая, только в женском варианте.

Подсознание. У Елены, в отличие от двух других тургеневских девушек, нет недобора женственности. Отсутствие внутреннего покоя, как выясняется, проистекает у нее от жажды любви. Тургенев забегает вперед, в символизм, изображая свою героиню с воздетыми к небу руками, — просящую любви у неба¹⁶; а потом, когда счастье ее уже обозначилось, она, не стыдясь, в постели открывает объятия солнечным лучам, как Даная — золотому дождю.

Инсаров завоевывает ее сердце после того, как предстает единственным мужчиной, способным на решительный поступок, потребовавший от него агрессивности. Так и не дождавшись его прощального визита, отчаявшаяся Елена выказывает не только отвагу, но и готовность привлечь к себе поддержку таинственных сил. В какой-то момент она начинает действовать автоматически. Включается подсознание: с невидящими глазами она идет наперехват Инсарову, и на этом пути ее поджидает старушка-нищенка (сказочная, вернее даже юнгианская, словно пожаловавшая из статьи «Образы духа»), кото-

¹⁶С другой стороны, именно так вели себя русские романтические героини в прозе 1820—1830-х гг. («Сокольницкий сад» С. Любецкого), но мотивы их могли быть другие [Вайскопф 2012, 269].

рая «уносит ее горе». Сразу же затем появляется Инсаров. Елена его останавливает, пытается вырвать у него объяснение, — и для этого объясняется первой. Бедному Инсарову ее не унять. Найдя любимого, она чувствует, что достигла «цели всех дорог» и посвящает себя герою: полностью, без остатка, с восторгом отдает себя служению ему, а заодно — делу освобождения Болгарии и всему, что угодно.

Сентиментальность, эротика, тяга к смерти. Так трансформируется черта, которая была главной в ее прежней жизни: сентиментальная забота о бедных и жалость к страдающим животным (черта, которая у нее сочетается с некоторой жестокостью в отношении близких, но сентиментальность и жестокость вообще прекрасно взаимодополнимы). Перед нами, конечно, очередной вариант религиозного служения. Сверхчуткий Тургенев и в сострадательности Елены различил эротический момент. Ее отношения с сиротой Катей — это настоящий роман, причем инициатива любви исходит от самой Елены, Катя же к ней равнодушна. В сущности, это точный слепок отношения шестидесятников к народу. «Страшное и сладкое» (см. детство Лизы в «Дворянском гнезде») или «страшное и чудное» чувство охватывает ее, когда она поет Катину песню и когда приходит домой в испачканном платье, и ее сравнивают с Катей. Героиня хотела бы раствориться в сироте, слиться с нею, словом, она по-настоящему поклоняется своей дикой Кате. Это религиозность нового толка: внешне как бы протестантский идеал действенной любви к ближнему, но в сущности вполне русский, «андрей-платоновский» поиск собственного кенозиса, падения, софийного смешения со страдающей тварью; или же, как ясно самому Тургеневу, скрытое стремление к смерти: не случайно Катя вскоре умирает, а потом Елена во сне встречает ее в обители смерти.

При этом Тургенев дает стереоскопическое изображение ситуации: от него не укрылось, что Елена удручает Инсарова своей любовью, которая тяжелым грузом ложится на него, тяжелыми цепями его оковывает — и надламывает: он заболевает, и остаток романа посвящен утасанию героя. Елена понимает, что она убила своего избранника. Огонь неприятия мира,

пылавший в ней, в конце концов сжигает ее вместе с возлюбленным¹⁷.

Во всех своих романах Тургенев, как известно, прослеживает взаимоотношения сильной женщины и слабого мужчины. В «Накануне» ей, наконец, удается завоевать мужчину сильного, но в этом тандеме тот угасает буквально на наших глазах. Нечто сходное, как мы помним, происходит в «Отцах и детях», где все построено, наоборот, на отказе от любви. Явственнее всего эта линия проведена в «Нови», где герой, потерпев неудачу в противоборстве с сильной женщиной, в истерике ведет себя самоубийственным образом, инсценируя «хождение в народ»: под свой индивидуальный крах он словно бы подстраивает идейную мотивировку.

Итак, «тургеневская девушка» воплощала черты софийности и даже почти святости в «сегодняшнем», актуальном, социально ориентированном жизненном материале. Создание такого образа предполагало вовлеченность автора в определенную идеологическую тенденцию. Так, вера сближает Лизу с русским народом. Вернувшись в Россию после нескольких лет, проведенных за границей, Тургенев, рисуя эту девушку, мирился с родной страной. Образ же Елены Стаховой не только венчал серию тургеневских девушек: по своей объективности и многомерности, по силе проникновения в бессознательные причины радикализма героини, по глубине ощущения заключенного в ней разрушительного начала ее типаж уже предвещал амбивалентный портрет Базарова в «Отцах и детях» — и печальный диагноз, поставленный внутренне обреченным народовольцам в «Нови».

Девушки Тургенева стали образчиком для целой галереи «новых женщин», выведенных в русской, европейской и особенно американской литературе. Однако мало кто и тогда, и теперь замечал их двойственность и контрroversальность.

¹⁷ Единственный исследователь, отметивший связь неприятия мира Елены, ее максимализма с трагическим разрешением романного сюжета, — это В. М. Маркович [Маркович 1982, 111, 125].

Литература

Буренин В. Литературная деятельность Тургенева. Критический этюд В. Буренина. СПб., 1884.

Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М. 2002.

Он же. Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012.

Вигарелло Ж. Искусство привлекательности: История телесной красоты от Ренессанса до наших дней. М., 2013.

Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М. 1978. Т. 6, 7.

Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л. 1978.

Он же. Гете в русской литературе. Л. 1981.

Кафанова О. Б. Жорж Санд и русская литература XIX века (Мифы и реальность). 1830—1860 гг. Томск. 1998.

Карташова И. В. Этюды о романтизме. Тверь. 2001.

Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман. Л., 1982.

Позов А. Метафизика Пушкина. Мадрид. 1967.

Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне» // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.

Толстая Е. «Конвенции реализма» // Визуализация литературы: [Сб. ст.]. Белград, 2012. С. 45—52.

Топоров В. Н. Странный Тургенев: (Четыре главы). М. 1998.

Тургенев И. С. Соч.: В 12 т. М., 1980. Т. 5. М. 1981. Т. 6.