

Елена Д. Толстая

## «КТО ЗАЖЕГ ЭТОТ ОГОНЬ?» (О ТУРГЕНЕВСКОЙ ЕЛЕНЕ)

**Елена как возможность.** Роман «Накануне» вызвал в обществе волну энтузиазма – и одновременно волну отторжения. Образ Елены обозначил для разных читателей массу самых разных представлений. Для консерваторов она воплощала стихию разрушения: она эгоистка, она легкомысленна, потому что, презрев устои и не спросив родителей, отдается до брака, потом заключает тайный брак. Естественно, книга многих раздражала. Но для молодого, восторженного читателя и особенно читательницы Елена стала воплощением духа свободы, образцом для подражания на многие десятилетия. Так или иначе, обе стороны спора в «Накануне» видели прежде всего тенденциозный роман. Страстно ангажированный читатель, прогрессивный или ретроградный, вчитывал в него каждый свое, не слишком заботясь о том, что именно написал о Елене сам автор. Но если вынести за скобки этот шумный нравственный и политический спор – тогдашнюю злобу дня – то надо будет признать, что среди других, т. е. квалифицированных, читателей царило как раз относительное согласие. Известный прозаик Н.Ф. Павлов считал, что Елена «не живое существо, а мертвая фигура, гальванизированная искрами ума и поэзии» (конечно, авторского ума и авторской поэзии) и что автор «идет по ложной дороге мнимо положительных образов, не имеющих почвы в реальной действительности».<sup>1</sup> Павлов сравнивал Тургенева с Гоголем второго тома «Мертвых душ». Для Аполлона Григорьева Елена – уникальный продукт московских философских кружков, крайне нетипичный для России в целом.

*Она — дитя исключительного развития, дитя, воспитавшееся под могущественным, но малозначительным по количеству влиянием кружков, воспитанных великими идеями Белинского и Грановского; Елена Стахова — совершенно исключительное, местное, московское явление*<sup>2</sup>.

Исключительное, то есть не наблюдаемое в привычной жизни. В итоге Григорьев предполагает некое моделирующее влияние литературы на жизнь: общество напрасно

1 Наше время, 1860, № 17, 8 мая, 264.

2 Аполлон Григорьев. Искусство и нравственность. Светоч, 1861, 1, отд. III, 14—15.

запаниковало, что героиня отдалась жениху до брака, и, главное, без разрешения родителей. Потому что вообще Елена Стахова не тип, не просто женщина, а исключительная, экзальтированная натура:

*Целомудренному обществу нашему и пугаться—то нечего было за своих дочек, сестриц и внучек. Не к фанатизму идеи, а скорее к апатии склонны наши женщины, и ежели удивительные, страстные сцены тургеневского романа шевелили их сердца, так это было им, право, в пользу, а не во вред<sup>3</sup>.*

Для Льва Толстого она – литературный фантом, повлиявший, однако, на жизнь: «Тургенев сделал великое дело тем, что написал удивительные портреты женщин. Может быть, таких, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились. Это — верно; я сам наблюдал потом тургеневских женщин в жизни».<sup>4</sup> Удивительным образом, Добролюбов тут по сути согласен с Толстым: Елена – это не лицо, а лишь возможность: «Дело в том, что как бы ни была плоха наша жизнь, но в ней уже оказалась возможность таких явлений, как Елена». Разумеется, «Елена – лицо идеальное», но «основа ее характера – любовь к страждущим и притесненным, желание деятельного добра, томительное искание того, кто бы показал, как делать добро, – все это, наконец, чувствуется в лучшей части нашего общества».<sup>5</sup> То есть, Елена не существующий тип, а собрание желательных черт, воплощение неких чаяний, некой смутной «тоски по новым людям». А П.В. Анненков вспоминает даже, что светскому обществу, никогда не встречавшему таких женщин, Елена виделась какой-то аномалией:

*Многим из возражателей Тургенева казалось даже, что повесть, несмотря на свои русские характеры, яркие черты русского быта и мнения, способные возникнуть только на нашей почве <...>, принадлежит очень опытному, смышленому и талантливому иностранному перу<sup>6</sup>.*

Так что писатели единодушно считали образ Елены в первую очередь литературным конструктом. Думается, однако, что это и так, и не так. Тургенев воплотил не просто собрание идеальных черт или рекомендуемых прогрессивных «добродетелей». Он подробнейшим образом описал двадцатилетнюю женщину, используя наработки романтической литературной традиции в новых видах «психологического реализма». Эпоха реализма принесла с собой беспрецедентную экстенсивность текста, установку на

---

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> М. Горький и А. Чехов. М.: Гослитиздат, 1951, 161.

<sup>5</sup> Н. Добролюбов. Когда же придет настоящий день? Современник, 1860, 1(Собрание сочинений. В 2 томах. Т.2, 216.

<sup>6</sup> П.В. Анненков. Литературные воспоминания. М.1983, 423. Курсив автора. Далее во всех неоговоренных случаях курсив мой. – Е.Т.

подробность. Однако до сих пор никто еще не проанализировал интенции Тургенева: что говорит нам та или иная подробность в случае Елены? В настоящей работе я попытаюсь показать, до какой степени тургеневское отношение к своей героине сложно и диалектично.

**Амбивалентности образа. Выразительность.** Елена Стахова, героиня «Накануне» – третий женский персонаж в серии «тургеневских девушек» после Натальи Ласунской и Лизы Калитиной. Как и весь этот многоплановый, новаторский роман, изображение ее исключительно богато мифопоэтическими, культурными и идеологическими коннотациями. Вроде бы, перед нами девушка того же типа, что Лиза и Наталья: она, как и они, бледна – «с бледным и выразительным лицом»<sup>7</sup>:

*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 (3, 31).*

Нового здесь – только острый подбородок и веснушки; что касается прямизны, то раньше она была признаком Натальи.

Однако на самом деле Елену вводят в текст другие слова, предварявшие процитированное нами описание: «Молодая девушка с бледным и выразительным лицом». Вот эта выразительность и есть то, чего фатально недоставало ее предшественницам; обеих также отличал некий дефицит женственности, у Натальи скованной рационализмом, а у Лизы – религиозным складом. Елена же чрезвычайно женственна и привлекательна; неудивительно, что все трое героев романа в нее влюблены.

Решительность Елены, казалось бы, вовсе не новая черта для тургеневских девушек. Ася (героиня одноименной повести) тоже первая признается в любви, Наталья тоже готова идти за любимым человеком куда угодно. Но Елена несравненно смелее и инициативнее. Она сама подкарауливает Инсарова, уезжающего от своей любви к ней и избегающего последней встречи. Пытаясь вырвать у него признание, она объясняется ему первой. Позднее она фактически заставляет его, выздоравливающего от тяжелой болезни, наконец вступить с ней в связь, т. е. одерживает верх в любовных отношениях. В ней есть та же самая победительная тяга, которой Тургенев одаряет своих хищниц – Полозову, Варвару Лаврецкую, Ирину – и она так же готова пойти поверх барьеров, чтобы завоевать возлюбленного.

Тургенев хотел написать свою Елену женщиной «восторженной», как он объяснял Гончарову. Эпитет уже знаком читателю по «Дворянскому гнезду», где на Лизу за столом

---

<sup>7</sup> И.С.Тургенев. Собр. соч. в 12 тт. М., 1954-1958. Т 3 (1954), 17. Далее все ссылки на страницы романа даются по этому тексту.

вдруг нападала какая-то «восторженность» и где Лаврецкий вообще сожалел о том, что она «немножко восторженная». Имеется в виду не просто экзальтация или поиск служения, а прежде всего их исходное условие – некая отрешенность от реальности. Елена же скорее получилась «энтузиастической», как выразился Анненков. Беспредметной восторженности как психического фона у нее нет.

Тургенев представил психическую жизнь Елены изнутри, воспринимая мир во многом ее глазами; ни роковая Полозова, ни распутная мадам Лаврецкая, ни даже вамп высшего пошиба – Ирина не удостоились авторского интереса к их внутреннему миру. А Елена раскрыта читателю в той же степени, что и мужские герои «Аси» или «Дворянского гнезда»: это создает впечатление, что автор во всем «солидарен» с героиней. Овнешненный, «драматический» показ без проникновения в психологию Елены резервируется за теми сценами, где героиня действует так, что ее трудно одобрить, – например, в сцене соблазнения выздоравливающего Инсарова.

Образ Елены, возможно, замышлялся как более «идеальный», но он получился многомерным: обрисована девушка очаровательная, одухотворенная, самоотверженная, но одновременно и в чем-то своевольная, не знающая удержу и потому опасная. Тургенев в какой-то момент счел нужным подчеркнуть, что героиня сама осознает, что в ее завоевании любви имелись нарушения правил, возможно, навлекшие беды на обоих влюбленных – без этого осознания она выглядит чересчур безответственной «бойкой барышней», по выражению графини Ламберт<sup>8</sup>. В версию романа, предназначенную для собрания сочинений, печатавшегося в 1860 г. издателем Основским, Тургенев включил рассуждение героя об их общей «вине» и многократные упоминания героини о вине собственной, добавляющую в ее образ тему ответственности. Одновременно с этим он вычеркнул двусмысленную фразу из реплики Елены в гл. XXIII<sup>9</sup> (первый приход Елены к Инсарову).

**Странность.** «Она росла очень странно; сперва обожала отца, потом страстно привязалась к матери и охладела к обоим, особенно к отцу. В последнее время она обходилась с матерью, как с больною бабушкой» (3, 31). «Станный» – вообще традиционный эпитет для романтических героев и героинь. «Удивительное существо... странное существо» (3, 10), говорят о ней. Надо отметить, что Елена гораздо чаще

---

<sup>8</sup> И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах. Т.6. М. «Наука», 1981. Комментарий, 440.

<sup>9</sup> Там же.

характеризуется как «странная», чем Наталья и Лиза, у которых нет ни странностей, ни загадок. «Странной» до нее была Ася со своим экстравагантным поведением, но как раз Елена ведет себя внешне безукоризненно.

Немудрено, что героиня охладела к отцу – он неумен, не понимает ее и побаивается; он непорядочен: живет на деньги жены, обманывая и обкрадывая ее с любовницей-немкой. С матерью у нее тоже не получилось близости: та очень добра, но давно больна и совершенно пассивна. «Сердце у ней было очень любящее и мягкое: жизнь ее скоро перемолола» (3, 20). Однако мать в конце концов проявляет скрытую в ней силу: заставляет отца не противиться решению дочери и поддерживает влюбленных.

На связь Елены с матерью имеется мифопоэтический намек: когда-то в своем «прелестном розовом платье с куафюрой из маленьких роз» (3, 18)<sup>10</sup> Анна Васильевна пленила Стахова. Эта подчеркнутая тема роз аукается потом, когда Инсаров поднимает лепесток, слетевший с розы Елены – а она дарит ему целую розу.

В романе, однако, говорится (устаами Шубина), что она похожа на обоих родителей. В чем же тогда состоит сходство Елены с отцом? Он выказывает себя только как человек с повышенным эротизмом и необузданными желаниями, – нам приходится принимать именно эту подсказку автора, за неимением другой.

**Несказанная красота.** Прелесть Елены не поддается изображению. Скульптор Шубин удивляется:

*линии чистые, строгие, прямые; кажется, нетрудно схватить сходство. Не тут-то было... Не дается, как клад в руки. Заметил ты, как она слушает? Ни одна черта не тронется, только выражение взгляда беспрестанно меняется, а от него меняется вся фигура (3, 10).*

Елена – клад, драгоценность, а секрет ее неуловимой красоты – в постоянной изменчивости. Изменчивость, которую никак не запечатлеть художнику, напоминает о романтических героинях. Она странным образом сближает ее с Мадонной. Вообще неуловимый взгляд или неуловимые черты сакральных персонажей – эта постоянная черта религиозных видений<sup>11</sup>.

**Дисгармония.** У Елены совершенно прямые лоб и нос, что, казалось бы, указывает на благородную прямоthu характера. В то же время низко растущие волосы говорят о ее

---

<sup>10</sup> Мотив «маленьких роз» возникнет потом в «Кларе Милич».

<sup>11</sup> М. Вайскопф. Влюбленный демиург. М.: Новое литературное обозрение, 2012, 584. Ниже страницы ссылок на эту книгу приводятся в тексте.

чувственности. Так индуцируется мысль о неоднозначности или амбивалентности порывов героини.

Но главная и поразительная черта ее заключена не в самой внешности, а в поведении:

*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 неё были узкие, розовые, с длинными пальцами, ноги тоже узкие; она ходила быстро, почти стремительно, немного наклонясь вперёд (3, 31).*

Этот замечательный пассаж начинается «за упокой», 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» – 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 не появившегося на сцене. Устремленность ее – эхо целеустремленности ее будущего возлюбленного, подчинившего всю свою жизнь одной идее: «все существо его как будто крепло и стремилось вперед», когда речь заходила о Болгарии.

Но как увязать это с первой частью абзаца – где в показе героини просвечивало 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 – пугливость? Почему ясный взор – изменчив? Почему улыбка как будто напряженная? Почему голос тихий, но неровный? (В следующей строке этот эпитет удивительным образом, будто посредством ложной этимологии, превращается в термин «нервическое».) Ключом тут оказывается слово «напряженная», которое – подпитываемое комбинацией четырех 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

заклучить, что «порывы» Елены торопливы, не взвешены, искусственны и не принесут ей счастья. Слова «отталкивало многих» тоже весьма уместны в этом изображении лейденской банки.

**Нетерпимость.** «Привела скитальцев!» (3, 17) – говорит компаньонка Зоя в начале книги. Этот мотив «скитальцев» – ср. «И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам!» в «Рудине» – связывает «Накануне» с предыдущими романами, высвечивая осевую для всех них сверхтему – духовное скитальчество высшего русского сознания, его неприятие наличной действительности. Дело в том, что Елена – носитель отрицания, то есть еще один «скиталец», личность дисгармоническая, только в женском варианте.

*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 (3, 31).*

Отец боится Елены и говорит о ней, «что она какая-то восторженная республиканка, Бог знает в кого!» (там же). Это чуть ли не единственный оставшийся в тексте след ее замышлявшейся «восторженности».

**Сентиментальность.** Главной чертой в прежней жизни Елены была сентиментальная забота о бедных и жалость к страдающим животным:

*Чтение одно ее не удовлетворяло: она с детства жаждала деятельности, деятельного добра; нищие, голодные, больные ее занимали, тревожили, мучили; она видела их во сне, расспрашивала об них всех своих знакомых; милостыню она подавала заботливо, с невольною важностью, почти с волнением. Все притесненные животные, худые дворовые собаки, осужденные на смерть котята, выпавшие из гнезда воробьи, даже насекомые и гады находили в Елене покровительство и защиту: она сама кормила их, не гнушалась ими (3, 32).*

Эта чувствительность у нее сочетается с некоторой жестокостью в отношении близких – но сентиментальность и жестокость, как известно, прекрасно уживаются друг с другом. По мере того, как разворачивается ее роман с Инсаровым, все признаки подобной «деятельности» полностью исчезают: вместо филантропии она полностью «предалась» ему и его делу.

**Елена и Улинька.** Друзья Елены восхищаются ею и спрашивают себя: «Кто зажег этот огонь?» Но точно так же во втором томе «Мертвых душ» Гоголя в ореоле люминарных метафор появляется Улинька, дочка генерала Бетрищева; на сходство с ней Елены указал еще Н.Ф. Павлов, упрекая Тургенева в том, что он вслед за Гоголем «идет по ложной дороге мнимо положительных образов, не имеющих почвы в реальной действительности»:

*Если бы в темной комнате вдруг вспыхнула прозрачная картина, освещенная сильно сзади лампами, одна она бы так не поразила внезапностью своего явления, как фигурка эта,*

*представшая как бы затем, чтобы осветить комнату. С нею вместе, казалось, влетел солнечный луч, как будто рассмеялся нахмурившийся кабинет генерала.*<sup>12</sup>

Выясняется, что гоголевская героиня вообще во многом прототипична для Елены.

Улинька ведь тоже «существо странное» и гневливое:

*Если бы кто увидал, как внезапный гнев собирал вдруг строгие морщины на прекрасном челе ее и как она спорила пылко с отцом своим, он бы подумал, что это было капризнейшее создание. Но гнев ее вспыхивал только тогда, когда она слышала о какой бы то ни было несправедливости или дурном поступке с кем бы то ни было.*<sup>13</sup>

Она готова охотно все отдать нищим: «При первой просьбе о подаении кого бы то ни было, она готова была бросить ему весь свой кошелек, со всем, что в нем ни <было>, не вдаваясь ни в какие рассуждения и расчеты». – Елена в этом на нее очень похожа.

У Улиньки чистое, благородное очертание лица, она «прямая и легкая, как стрелка»<sup>14</sup>, – у Елены, соответственно, «линии чистые, строгие, прямые». Даже стремительность Елены, которую подчеркивает Тургенев, также сближает ее с Улинькой: в той было

*что-то стремительное. Когда она говорила, у ней, казалось, всё стремилось вослед за мыслью – выраженье лица, выраженье разговора, движенье рук; самые складки платья как бы стремились в ту же сторону...*<sup>15</sup>

Героинь роднят не только определенные свойства, но и само их сочетание: обе они нетерпимы к порокам и не прощают слабостей – то есть, в сущности, недовольны миром; зато готовы отдать все бедным и несчастным. Именно эта обостренная, преувеличенная чувствительность к злу и добру представляется источником того внутреннего света или того «огня», который они излучают и который сообщает им такую привлекательность.

**Детский эпизод.** Очень рано, в самом начале романа, Тургенев приводит эпизод из ее детства, многое объясняющий в предпочтениях героини; в чем-то он даже программирует ее будущее. Это вставной рассказ о нищенке, девочке Кате. На ней фокусируется филантропия маленькой Елены.

*На десятом году Елена познакомилась с нищею девочкой Катей и тайком ходила к ней на свидание в сад, приносила ей лакомства, дарила ей платки, гривеннички – игрушек Катя не брала. Она садилась с ней рядом на сухую землю, в глуши, за кустом крапивы; с чувством радостного смирения ела ее черствый хлеб, слушала ее рассказы. У Кати была тетка, злая старуха, которая ее часто била; Катя ее ненавидела и все говорила о том, как она убежит от тетки, как будет жить на всей Божьей воле; с тайным уважением и страхом внимала Елена этим неведомым, новым словам, пристально смотрела на Катю, и все в ней тогда – ее черные, быстрые, почти звериные глаза, ее загорелые руки, глухой голосок, даже ее изорванное платье – казалось Елене чем-то особенным, чуть не священным. Елена*

---

12 Н.В.Гоголь. Полное собрание сочинений: В 14 тт. 1937-1952. Т.7, 40.

13 Указ. соч., 23-24.

14 Указ. соч., 41.

15 Указ. соч., 24.

*возвращалась домой и долго потом думала о нищих, о Божьей воле; думала о том, как она вырежет себе ореховую палку, и сумку наденет, и убежит с Катей, как она будет скитаться по дорогам в венке из васильков: она однажды видела Катю в таком венке<sup>16</sup>. Входил ли в это время кто-нибудь из родных в комнату, она дичилась и глядела букой. Однажды она в дождь бегала на свиданье с Катей и запачкала себе платье; отец увидал ее и назвал замарашкой, крестьянкой. Она вспыхнула вся – и страшно и чудно стало ей на сердце. Катя часто напевала какую-то полудикую, солдатскую песенку; Елена выучилась у ней этой песенке... Анна Васильевна подслушала ее и пришла в негодование.*

*– Откуда ты набралась этой мерзости? – спросила она свою дочь.*

*Елена только посмотрела на мать и ни слова не сказала: она почувствовала, что скорее позволит растерзать себя на части, чем выдаст свою тайну, и опять стало ей и страшно и сладко на сердце (3, 32-33).*

Отношения Елены с сиротой Катей – это самый настоящий роман, причем инициатива любви исходит здесь от героини, а нищенка к ней равнодушна. В чем-то эта асимметрия напоминает взаимоотношения между народниками и народом. Влечение Елены к Кате имеет религиозный оттенок: с «радостным смирением» она как бы «причащается» ее черствого хлеба. «Страшное и сладкое» или «страшное и чудное» чувство охватывает Елену, когда она поет Катину песню и когда приходит домой в испачканном платье, и ее бранят, сравнивая с Катей. В романтической традиции амбивалентные определения такого рода, восходящие к *coincidentia oppositorum*, обычно предваряют вторжение сверхъестественного. Песенка Кати и грязное, как у Кати, платье означают желанный для Елены обмен личностью и судьбой с нищенкой. Именно отсюда, от стремления «жить на всей Божьей воле», бродяжничать с ореховой палкой и сумой, в венке из васильков, и идет тот первый импульс скитальчества, который диктует Елене желание улететь подальше от дома. Со временем он претворится в ее зарубежные скитания – путешествие в Вену, Венецию, Зару и далее, далее... В конечном счете героиня посвятит себя перевозке гроба Инсарова в Болгарию и станет сестрой милосердия в болгарской армии, оборвав все контакты с семьей и Россией.

**Тяга к смерти.** Фактически это реализация ее раннего стремления к утрате себя, саморастворению – то есть самоуничтожению, такому же, как ее стремление раствориться в Кате, слиться с нею. Эта тяга напоминает протестантский идеал действенной любви к ближнему, но только внешне — в сущности это вполне русский, «андрей-платоновский» поиск собственного кенозиса, падения, софийного смешения со страдающей тварью; или же, как ясно самому Тургеневу, скрытое стремление к смерти:

---

<sup>16</sup> В рассказе «Живые мощи» — позднем добавлении к «Запискам охотника», Лукерье, рвущей васильки во сне, является сам Христос. Васильки получают ауру «народной» сакральности — чеховский отец Христофор в «Степи» носит рясу, пахнущую сухими васильками.

*Впрочем, знакомство ее с Катей продолжалось недолго: бедная девочка занемогла горячкой и через несколько дней умерла. Елена очень тосковала и долго по ночам заснуть не могла, когда узнала о смерти Кати. Последние слова нищей девочки беспрестанно звучали у ней в ушах, и ей самой казалось, что ее зовут... (3, 33).*

Этот мистико-эротический опыт, испытанный в «эдеме детства», позднее будет спроецирован на новую любовь Елены и придаст Инсарову религиозный ореол спасителя, а потом и мученика. Возможно, имя Инсарова Дмитрий должно связывать его с св. великомучеником Дмитрием Солунским (270-306 н.э.), которого сербы и болгары почитали как патрона славянской народности (в силу легенды о его якобы сербском происхождении). Инсаров с его огромными, запавшими глазами – «глаза как лукошки», как в шоке восклицает, увидев его после долгого перерыва, мать Елены – напоминает знаменитую византийскую икону Дмитрия Солунского, чтимую в России.

Характерно, что Катя возвращается в вещем сне, который Елена видит перед смертью Инсарова:

*Елена осматривается: по-прежнему все бело вокруг; но это снег, снег, бесконечный снег. <...> Она едет, как из Москвы, в повозке; она не одна: рядом с ней сидит маленькое существо, закутанное в старенький салон. Елена вглядывается: это Катя, ее бедная подружка. Страшно становится Елене. «Разве она не умерла?» – думает она.*

*– Катя, куда это мы с тобой едем?*

*Катя не отвечает и завертывается в свой салончик; она зябнет. Елене тоже холодно; она смотрят вдоль по дороге: город виднеется вдали сквозь снежную пыль. Высокие белые башни с серебряными главами... Катя, Катя, это Москва? Нет, думает Елена, это Соловецкий монастырь: там много, много маленьких тесных келий, как в улье; там душно, тесно, – там Дмитрий заперт. Я должна его освободить... Вдруг седая, зияющая пропасть разверзается перед нею. Повозка падает, Катя смеется. «Елена! Елена!» – слышится голос из бездны (3, 159).*

Катя появляется тут и как эротический предшественник и прототип Инсарова, и в роли зловещего и злорадного проводника в обитель смерти.

**Платонов.** «Психологический комплекс» характера, подобного Улиньке и Елене, подверг своему собственному психологическому анализу ни кто иной, как Андрей Платонов. В рассказе «Уля» (1950) он описал прекрасного ребенка: Уля была всем мила. Их ее глаз струился свет, а в глубине ее глаз видна была истина. Если в них заглядывал жестокий человек в богатом наряде, он отражался весь покрытый струпьями и язвами. Сама же Уля боялась цветов, бабочек и добрых людей:

*Она правды не видит! – говорила бабушка. – Она в добром видит злое, а в злом доброе.  
– А почему же в глазах ее всю правду истинную видно? – спрашивал отец.*

– А потому же! – опять говорила старая бабушка. – В самой-то ней вся правда светится, а сама она света не понимает, и ей все обратно кажется.<sup>17</sup>

Уля не видит ничего хорошего в мире. Приемных родителей, которые ее обожают, она боится. Кого же она любит? Платонов вставил в свой рассказ эпизод, который кажется его комментарием не столько к Улиньке Гоголя, сколько к тургеневской Елене, и именно к эпизоду ее отношений с Катей:

*В деревне росла еще одна девочка: ей было четыре года от рождения и звали ее Грушей. С ней одной стала играть Уля и полюбила ее. Груша была из себя длиннолицая, за это ее прозвали «кобыльей головкой», и сердитая нравом; она даже своего отца с матерью не любила и обещала, что скоро убежит из дома далеко-далеко и никогда не вернется, потому что тут плохо, а там хорошо.*

*Уля трогала лицо Груши руками и говорила ей, что она красивая. Глаза Ули глядели на злобное, угрюмое лицо Груши с любованием, будто Уля видела перед собой добрую любящую подругу, хорошую лицом.<sup>18</sup>*

Груша, как и тургеневская Катя, а вслед за той и Елена, хочет уйти из дома далеко-далеко. Ей кажется, что тут плохо, а «там» хорошо. Как и Елена, она не любит своих родителей. Она злобна и угрюма. Но главное таится в ее прозвище. Кобыля головка, то есть конский череп – это и фольклорный, и общеромантический символ смерти. Платонов интерпретирует любовь, подобную любви Елены к недоброй нищенке Кате, как тягу к смерти.

«Комплекс» платоновской Ули, таким образом, загадочно и парадоксально увязывает ее странные черты – извращенное, инвертированное восприятие, отторжение от «своего» ради чужого, предпочтение «плохого», – с тем, что «в ней самой вся правда светится». Платонов не только описал комплекс, но и поставил диагноз. Уля – приемная дочь. Роковой дефект зрения исчезает, когда родная мать находит Улю и целует ее в глаза. Похоже, что для нашего сюжета место исцеляющей материнской любви занимает Эрос.

**Мифопоэтическая суггестия.** Тургенев использует технику повтора для эффекта суггестии. Один из таких повторов – слово «душа» в применении к Елене: «Откуда же взялась эта душа у Елены? Кто зажег этот огонь?»(11) – вопрошает Шубин. Говорится: «душа ее раскрывалась», «душа и разгоралась и погасала одиноко», «тоска взволнованной души»; персонажи говорят о героине метонимически, т. е. именно как о душе: «неужели же я все с собой вожусь, когда рядом живет такая душа? И знать, что никогда не проникнешь в эту душу, никогда не будешь ведать, отчего она грустит, отчего она радуется, что в ней бродит, чего ей хочется, куда она идет...» (3, 46), – сетует влюбленный в нее скульптор

<sup>17</sup> А.Платонов. Собрание сочинений. Т.3.М., 1985, 254.

<sup>18</sup> Указ. соч., 255.

Шубин; Елена в смятении спрашивает себя: «Зачем у меня душа?»; а мать прямо ей говорит: «— Подожди, душа моя». В некоторой мифопоэтической перспективе читателю внушается мысль, что Елена и есть душа, – возможно, душа мира. С этой мыслью согласуется и рассуждение одного из героев в начале романа:

*– Сколько ты ни стучись природе в дверь, не отзовется она понятным словом, потому что она немая. Будет звучать и ныть, как струна, а песни от нее не жди. Живая душа – та отзовется, и по преимуществу женская душа (3, 12).*

Шубин советует другу найти подругу сердца. Тогда природа бы «сама радовалась и пела, она бы вторила твоему гимну, потому что ты в нее, в немую, вложил бы тогда язык!» (3, 13). Вскоре выясняется, что оба влюблены в Елену: это она одушевляет для них мир. Когда Елена достается Инсарову, Шубин с горечью говорит: «Нет, кабы были между нами путные люди, не ушла бы от нас эта девушка, эта чуткая душа, не ускользнула бы, как рыба в воду!» (3, 139).

В раннем стихотворении «К Венере Медицейской» (1837) Тургенев писал:

*Тебя приял Олимп! Пленный грек тобою  
И неба и земли назвал тебя душою,  
Богиня красоты!*

И сделал примечание: “Alma mundi Venus...” (Душа мира Венера)<sup>19</sup>. Интересно, что ранний Платонов тоже коснулся этой темы в статье «Душа мира»:

*... в женщине живет высшая форма человеческого сознания – сознание непригодности существующей вселенной, влюбленность в далекий образ совершенного существа <...> Но что такое женщина? Она есть живое действительное воплощение сознания миром своего греха и преступности. Она есть его покаяние и жертва, его страдание и искупление. Кровавый крест пира со смеющейся, прекрасной жертвой.<sup>20</sup>*

Концептуально этот образ близок к Елене Тургенева. В случае Улиньки Гоголь передал, как нам кажется, ту же идею «души мира», но с помощью знакомого романтического клише: Улинька напоминает человеку о его небесной родине:

*... С первых минут разговора ему уже казалось, что где-то и когда-то он знал ее и как бы эти самые черты ее ему где-то уже виделись, что случилось это во дни какого-то незапамятного младенчества, в каком-то родном доме, веселым вечером, при радостных играх детской толпы.<sup>21</sup>*

Это весьма похоже на то, что в юнговской психологии называется Anima от лат. anima, «душа» — архетипический образ коллективного бессознательного, связанный с женским началом.

19 И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1982. Т. 1, 12.

20 А. Платонов. Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма. М., 1988, 533.

21 Гоголь, указ. соч., 24.

Объединяет этих трех русских литературных героинь – Улиньку, Елену и Улю — преувеличенная нетерпимость ко злу, к греху, к житейской грязи. Кажется, что эта черта унаследована ими от комплекса качеств мифологической Дианы-девственницы, в своей чистоте не приемлющей мира с его греховностью и нечистотой. Так что перед нами некий подвид русской софийности – с опасными потенциями, которые проявятся уже в литературе 20 века.

**Елена как воплощение романтической схемы.** Зарождение и развитие эротического сюжета «Накануне» – подробно показанные этапы созревания Елены для любви являют собой великолепную и очень полную иллюстрацию к схеме романтического сюжета, реконструированного в уже упоминавшейся выше книге Михаила Вайскопфа «Влюбленный демиург», в основном на материале массовой словесности 1830-х – начала 1840-х годов. Несомненно, Тургенев был прекрасно знаком с этой, в основном журнальной поэзией и беллетристикой – ведь в конце 30-х он сам был литературным дебютантом. Он развертывает романтическую сюжетную схему, заменяя христианскую идейную подкладку на агностицизм, модифицируя бытовые и личные мотивировки, но сама схема, то есть смысловое наполнение и последовательность этапов, при этом сохраняется неприкосновенной.

**В поисках замечательного человека.** Взрослая Елена по-прежнему рада раствориться в другом. Она постоянно ищет замечательного человека, чтобы преклониться перед ним и «предаться» ему. Ей нужен духовный водитель: «О, если бы кто-нибудь мне сказал: вот что ты должна делать!» (3, 78).

Именно глагол «предаться» употребил сам Тургенев в предисловии к собранию своих романов в издании 1880 г.:

*Я собирался писать «Рудина», но та задача, которую я потом постарался выполнить в «Накануне», изредка возникала передо мною. Фигура главной героини, Елены, тогда еще нового типа в русской жизни, довольно ясно обрисовывалась в моем воображении; но недоставало героя, такого лица, которому Елена, при ее еще смутном хотя и сильном стремлении к свободе, могла предаться.<sup>22</sup>*

Правда, вскоре она видит, что Инсаров не отвечает ее представлениям о том «герое», пред которым надо «преклониться»:

*Елена, сама того не подозревая, ожидала чего-то более «фатального» <...> Она чувствовала, что ей не преклониться перед ним хотелось, а подать ему дружески руку, и*

---

22 И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1982. Т. 9, 393.

*она недоумевала: не такими воображала она себе людей, подобных Инсарову, «героев» (3, 57-58).*

Тем не менее, найдя в Инсарове свою любовь, героиня рада ему «отдаться целиком» и с облегчением списывает на него всю ответственность: «Кто отдался весь... весь... весь... тому горя мало, тот уж ни за что не отвечает. Не я хочу: *то*<sup>23</sup> хочет».

**Одиночество и томление.** Чтобы объяснить преувеличенную подверженность героини недугам взросления – своего рода «неврозу девичества» – Тургенев вынужден был ввести мотив болезни, недавно потрясшей ее организм: «Восемнадцати лет она чуть не умерла от злокачественной лихорадки; потрясенный до основания, весь ее организм, от природы здоровый и крепкий, долго не мог справиться». Поэтому все психологические процессы протекают у нее столь обостренно.

«Необходимым условием эротического сюжета является одиночество» (478) героя или героини, – так начинается схема, выстроенная Вайскопфом. И Елена живет «собственною своею жизнью, но жизнью одинокою»:

*Ее душа и разгоралась и погасала одиноко, она билась, как птица в клетке, а клетки не было: никто не стеснял ее, никто ее не удерживал, а она рвалась и томилась. Она иногда сама себя не понимала, даже боялась самой себя (3, 33).*

**Томление. Мотив птицы** (ср. Вайскопф, 492). Елена томится, но это не томление ее матери, которая описана как «томная и вялая». Незаурядный темперамент (отцовский?) загнан внутрь, и оттого сила переживаний только усугубляется:

*Чего мне хочется? Отчего у меня так тяжело на сердце, так томно? Отчего я с завистью гляжу на пролетающих птиц? Кажется, полетела бы с ними, полетела – куда, не знаю, только далеко, далеко отсюда» (3, 77).*

Тяга вдаль, прочь от дома – это романтический импульс, характерный для мужского героя; в женском же варианте для русской литературы он является художественным открытием Тургенева, начиная с Лизы в «Дворянском гнезде». В «птичьей» теме (ее для Елены прочертил уже Добролюбов, а покойный В.Н. Топоров специально подчеркнул ее важность для Тургенева в своей книге «Странный Тургенев»), кажется, приоритет все же у Катерины из «Грозы» Островского (1859).

**Неопределенность.** Это та фаза схемы, когда то, к чему стремится герой (героиня), обозначается неопределенными местоимениями:

---

23 Курсив автора.

*Иногда ей приходило в голову, что она желает чего-то, чего никто не желает, о чем никто не мыслит в целой России. Потом она утихала, даже смеялась над собой, беспечно проводила день за днем, но внезапно что-то сильное, безымянное, с чем она совладеть не умела, так и закипало в ней, так и просилось вырваться наружу (3, 33).*

Она и плачет «какими-то странными, недоумевающими, но жгучими слезами» (Там же).

**Смятение или обмирание.** По Вайскопфу, смятение, овладевающее романтическим персонажем, часто выражается в вопросах: «Где я? кто я? что растет в груди моей?» (493). Окружающее и близкие люди кажутся Елене непонятными, все лишено смысла: «Все, что окружало ее, казалось ей не то бессмысленным, не то непонятным». Это чувство может перерасти в обмирание, своего рода вариант временной смерти:

*Я не знаю, что со мною сегодня; голова моя путается, я готова упасть на колени и просить и умолять пощады. Не знаю, кто и как, но меня как будто убивают, и внутренно я кричу и возмущаюсь; я плачу и не могу молчать... К чему молодость, к чему я живу, зачем у меня душа, зачем все это? (3, 79).*

**Недостача.** В схеме Вайскопфа характерный начальный этап в эволюционирующем состоянии героя (героини) – тягостно ощущаемая им эротическая невостремленность, недостача любви, требующая восполнения (496-497). Ср. в тургеневском романе: «"Как жить без любви? а любить некого!" – думала она, и страшно становилось ей от этих дум, от этих ощущений» (3, 33); «Какая-то рука лежит на мне и давит меня. Точно я в тюрьме, и вот-вот сейчас на меня повалятся стены... А кажется, я бы умела любить!» (3, 77-78).

**Тоска.** Обратной стороной этих мучительных переживаний, связанных с чувством недостачи, обделенности, бывает тоска.

*Гроза проходила, опускались усталые, не взлетевшие крылья; но эти порывы не обходились ей даром. Как она ни старалась не выдать того, что в ней происходило, тоска взволнованной души сказывалась в самом ее наружном спокойствии (3, 34).*

**Мольба и зов, обращенный к небу.** Растерянная, недоумевающая, охваченная смятением героиня бессознательно простирает руки к небу (499). Она молит небеса, не зная, о чем: жест этот может обозначать и просьбу избавить ее от душевной сумятицы, и влечение к иной, высшей жизни, и бессознательную молитву о ниспослании ей любви – либо все это вместе:

*Она принялась глядеть «в ночь» через открытое окно. Долго глядела она на темное, низко нависшее небо; потом она встала, движением головы откинула от лица волосы и, сама не зная зачем, протянула к нему, к этому небу, свои обнаженные, похолодевшие руки; потом она их уронила, стала на колени перед своею постелью, прижалась лицом к подушке и, несмотря на все свои усилия не поддаваться нахлынувшему на нее чувству, заплакала какими-то странными, недоумевающими, но жгучими слезами (там же).*

**Факторы, стимулирующие «встречу».** Вайскопф писал: К этим стимулирующим факторам у романтиков, в отличие от их ближайших предшественников, относится не только природа (обыкновенно, парк, лес или сад, переполненный цветами и птичьим гамом), но зачастую и какая-либо форма общественной жизни, провоцирующая мысли об эротическом партнере (499).

Эта функция реализуется в «Накануне» как увеселительная поездка всей компании в Царицыно – там есть и парк, и озера, и лодки, и компании веселящихся, и Шубин, резвящийся с Зоей. По Вайскопфу, «"маршруты" героя <...> сопрягаются обычно с образом возвращенного рая – например, со святынями отечественной истории, с празднеством, музыкой, которая пробуждает память о родине, с каким-либо озаренным пространством или, еще чаще, с тем же лесом или садом, где персонажу, наконец, суждено встретить искомую "половину"» (479). Этим условиям у Тургенева вполне соответствует Царицынский дворец, тогда еще лежавший в живописных руинах, навевавших мысли о величии царствования Екатерины, и «озаренное» пространство парка и многочисленных соединенных прудов.

**Удвоение мира как предвестие встречи.** По наблюдению Вайскопфа, «Частой, но далеко не обязательной приметой судьбоносного сдвига является удвоение сияющего пространства: в воде отражаются светила, и тем самым создается эффект слияния или обновленного брака неба и земли, невольно приглашающий героя к поискам своей «половины» (535). Этому описанию в точности соответствует очарованный пейзаж Царицына, куда семейство Стаховых с друзьями отправляется на пикник:

*Нигде, даже у берега, не вспухала волна, не белела пена; даже ряби не пробежало по ровной глади. Казалось, застывшая масса стекла тяжело и светло улеглась в огромной купели, и небо ушло к ней на дно, и кудрявые деревья неподвижно гляделись в ее прозрачное лоно (3, 70).*

Удвоение мира, обретение верхнего мира в нижнем, по Вайскопфу, предвещает обретение эротического партнера, который сам есть воплощение небесного начала. Другая особенность водного зеркала, увязанная с общей символикой рассматриваемого сюжета, заключается в том, что описанный эффект, «как правило, приурочен к вечеру». Соответственно, у романтиков «райский ландшафт, где происходит первая встреча», освещен закатными тонами или окутан благодатными сумерками. И здесь решающие сцены разыгрываются вечером, при закатном освещении.

Далее частым условием «встречи» Вайскопф признает акустический сигнал – музыку, которая «инспирирует либо стимулирует... метафизическую ностальгию»; «это обычный зов потустороннего (прежнего либо, напротив, грядущего, т. е. загробного) мира, свойственный, прежде всего, немецкой, а затем и русской романтической литературе» (524). Часто этот зов, восходящий к псалму «На реках Вавилонских...», рассказывает о далекой родине, и он звучит на берегу – моря, реки и т. п. (530). В романе такую песню поет по-французски немка Зоя – сидя в лодке у берега пруда. Это романс Нидермайера «Озеро» на стихи Ламартина «Le Lac» -воспоминание об утраченной любимой героя, который и сам чувствует близость конца. Прочитаем перевод Фета:

*Итак, всему конец! К таинственному берегу  
Во мрак небытия несёт меня волной,  
И воспротивиться на миг единый бегу  
Не в силах якорь мой. <...>  
О вечер счастья, где ты, когда я с нею  
Скользил по озеру, исполнен сладких дум,  
И улаждал мой слух гармонией своею  
Согласных вёсел шум?  
Внезапно над озером раздаётся голос умершей подруги:  
Но вдруг раздался звук среди тишины священной,  
И эхо сладостно завторило словам,  
Притихло озеро, — и голос незабвенный  
Понесся по волнам:  
«О время, не лети! Куда, куда стремится  
Часов твоих побег?  
О, дай, о, дай ты нам подолье насладиться  
Днём счастья, днём утех! <...><sup>24</sup>*

Мы видим, что элегическая грусть романса служит как бы камертоном, настраивающим читателя на печальный ход предстоящих событий. Как и в песне, описываемая прогулка – высшая точка беззаботного счастья для обоих молодых людей. Любопытно, что даже эхо из романса («И эхо сладостно завторило словам») воплощается в тексте Тургенева. «Нездешность» этого эха лишь подчеркивает грустные перспективы, на которые намекается в романсе:

*Ее небольшой, но чистый голосок так и помчался по зеркалу пруда; далеко в лесах отзывалось каждое слово; казалось, и там кто-то пел четким и таинственным, но нечеловеческим, нездешним голосом (71).*

---

<sup>24</sup> А.А. Фет. Полное собрание стихотворений. С.-Петербург. Изд. Т-ва А. Ф. Маркс. 1912. Том 2, 385—386. Почему-то с тех пор этот ламартиновский перевод не включался даже в самые полные своды произведений Фета.

Эхо с его нечеловеческим звучанием, как бы голос самой природы – возможно, сигнал участия таинственных, чуждых человеку «сил». В описании Царицына оно продолжает минорный мотив, заданный словами «мрачные и грозные» в описании развалин. Вероятно, эти сигналы должны заронить ощущение того, что эпизод, перевернувший представление героини об Инсарове и, возможно, таинственно привлечший ее к нему, сыграл здесь роковую роль. В потасовке, приключившейся на фоне волшебного удвоенного пейзажа, Инсаров выявляет свою агрессивную, мужскую сущность, которая вначале пугает и смущает героиню. Он извиняется, показывая, что ее реакция ему небезразлична, и в итоге эта сцена их сближает. Волшебный эпизод как бы снизил Инсарова для Елены; ей жалко разочароваться в нем, она чувствует, что эмоционально задета – и подстраивает подобающее оправдание. Именно после этого эпизода Елена понимает, что влюблена:

*Я не испугалась... но он меня испугал. И потом – какое лицо злое, почти жестокое! Как он сказал: выплывет! Это меня перевернуло. Стало быть, я его не понимала. И потом, когда все смеялись, когда я смеялась, как мне было больно за него! Он стыдился, я это чувствовала, он меня стыдился. Он мне это сказал потом в карете, в темноте, когда я старалась его разглядеть и боялась его. Да, с ним шутить нельзя, и заступиться он умеет. Но к чему же эта злоба, эти дрожащие губы, этот яд в глазах? Или, может быть, иначе нельзя? Нельзя быть мужчиной, бойцом, и остаться кротким и мягким? Жизнь дело грубое, сказал он мне недавно (3, 81).*

**Узнавание родственной души.** Возникающая, наконец, любовь протагонистов «есть мгновенное возобновление, актуализация райских первоначал мира или предвечного праединства душ. Правда, кое–где их родство осторожно заменяется полным культурно–эмоциональным сходством, если не прямым духовным тождеством влюбленных», пишет Вайскопф (501).

Очень рано по развитию сюжета Елена находит у Инсарова и высоко оценивает те черты, которые рассказчик приписывает ей самой: «...а глаза у него выразительные, честные глаза» (3, 58). Ср. ее собственное первое появление в романе: «девушка с бледным, выразительным лицом» (3, 17-18).

По схеме Вайскопфа, «редуцированной или метафизически неразвернутой формой взаимного опознания может стать и единство душевного склада, т. е. культурно–эмоциональное тождество героев. Оно открывается в разительном соответствии их эстетических или порой <...> даже научных пристрастий <...>, а чаще всего <...> в их общей любви к музыке или поэзии как вести, доносящейся с родных небес» (501). В «Накануне» же

общность героев заключается, наоборот, в отвержении эстетики: «Правда, у нас вкусы похожи: и он и я, мы оба стихов не любим, оба не знаем толка в искусстве» (3, 80). В то же время их объединяет любовь к животным и пристрастие к розам: «Кстати, и он и я, мы одни цветы любим. Я сегодня сорвала розу. Один лепесток упал, он его поднял... Я ему отдала всю розу» (3, 81).

**Объятия впрок.** Зачастую у героя, по Вайскопфу, «всплывает туманное, но радостное предощущение, пока беспредметная эйфория, порой побуждающая его к тому, чтобы раскрыть объятия всему миру» (481); именно это происходит с Еленой, догадывающейся, что она любима: правда, эти объятия не беспредметны, а навеяны мыслью о конкретном человеке:

*«Он меня любит!» – вспыхивало вдруг во всем ее существе, и она пристально глядела в темноту; никому не видимая, тайная улыбка раскрывала ее губы... но она тотчас встряхивала головой, заносила к затылку сложенные пальцы рук, и снова, как туман, колыхались в ней прежние думы. Перед утром она разделась и легла в постель, но заснуть не могла. Первые огнистые лучи солнца ударили в ее комнату... «О, если он меня любит!» – воскликнула она вдруг и, не стыдясь озарившего ее света, раскрыла свои объятия... (3, 86).*

Сегодня нам может показаться, будто Тургенев упреждает поэтику грядущего символизма в этих сценах с Еленой, которая сперва просит у неба любви, а потом, когда счастье ее уже обозначилось, в постели раскрывает объятия солнечным лучам, как Даная – золотому дождю. На самом деле она вторит своим поведением бесчисленным прототипам из заурядной романтической беллетристики.

**Отключенное сознание.** По схеме Вайскопфа, либо еще на первой, депрессивной стадии, либо на переходе ко второй часто нагнетается мотив «снятого», отключенного сознания, теряющего всякую определенность и, соответственно, напоминающего об известных мистических техниках. Практически это состояние граничит с обмиранием или временной смертью, за которой последует пробуждение, хотя и то и другое может стать также непосредственным результатом ошеломляющей встречи с эротическим партнером (480). Здесь оно предваряет решающую встречу-объяснение: Инсаров задумал уехать, не попрощавшись с Еленой. Она ждет его, пока не понимает, что он не придет. Тогда Елену постигает, в согласии со схемой, отчаяние, которое вскоре счастливо изгонит судьбоносная встреча. Но поскольку отчаяние или уныние считается смертным грехом, оно может иметь результатом вторжение демона, который поработит душу героя.

Это наблюдение, сделанное на материале «тривиальной» романтической беллетристики, бросает свет на подлинное значение той метаморфозы, которая происходит с Еленой. Она ждет, чтобы Инсаров перед отъездом попрощался с ней, но проходят часы, он не является, и ее охватывает отчаяние:

*Полчаса пролежала она неподвижно; сквозь ее пальцы на подушку лились слезы. Она вдруг приподнялась и села; что-то странное совершалось в ней: лицо ее изменилось, влажные глаза сами собой высохли и заблестели, брови надвинулись, губы сжались (3, 87).*

Она идет, не видя дороги, «автоматически»:

*Елена шла, потупив голову и неподвижно устремив глаза вперед. Она ничего не боялась, она ничего не соображала; она хотела еще раз увидаться с Инсаровым. Она шла, не замечая, что солнце давно скрылось, заслоненное тяжелыми черными тучами, что ветер порывисто шумел в деревьях и клубил ее платье, что пыль внезапно поднималась и неслась столбом по дороге (3, 87-88).*

Она идет ему наперехват, через лес, чтобы встретить его на дороге к станции. Спасаясь от внезапно хлынувшего дождя, она заходит в часовню на дороге, встречает старушку-нищенку, дарит ей свой платок, а та, пожалев ее, говорит, что унесет ее горе вместе с заплаканным платком. И действительно, стоит старушке уйти, как на дороге появляется Инсаров. Таким образом, в желанной встрече задействованы были и «темные» силы – бессознательная активность героини и невинная магия помощного персонажа.

**Обретение любимого.** По Вайскопфу, восполнение индивидуальной жизни осмысливается как обретение ею целостности и самой «цели»: ср. определение Эроса у Вяч. Иванова: «Томленье всех скитальцев По цели всех дорог»<sup>25</sup>.

Елена до какого-то момента продолжает тревожиться, изводя себя сомнениями; она завидует Инсарову: «Но насколько он лучше меня! Он спокоен, а я в вечной тревоге; у него есть дорога, есть цель – а я, куда я иду? где мое гнездо?» (3, 80) (в том же романе Берсенева не хочет «лепиться на краешке чужого гнезда», – фраза с автобиографическими для Тургенева коннотациями). Но еще до решающего свидания она и сама начинает ощущать «спокойствие» в присутствии любимого: «Елена казалась серьезнее всех, но на сердце у ней было чудное спокойствие, какого она давно не испытала. Она чувствовала себя бесконечно доброю...» (3, 72). С ним героиня, наконец, дома – больше, чем в семье, к которой она не привязана: «Мне с ним хорошо, как дома. Лучше, чем дома» (3, 81). Наконец-то она обретает свой настоящий дом, свою родину – это любовь. И вновь, как было с Катей, она претерпевает

<sup>25</sup> Вяч. Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Брюссель, 1979. Т.3, 207.

амбивалентные ощущения: «И хорошо мне, и почему-то жутко, и Бога благодарить хочется, и слезы недалеко» (там же).

Наконец, на решающей встрече у часовни, вырванной Еленой у судьбы, она обретает любимого. Как пишет Вайскопф,

*...такая встреча знаменует обретение всей полноты бытия, отныне высветленного небесным началом, и мир как таковой концентрируется в воплотившемся наконец идеале. Тут общая черта всего романтизма, присущая самым разным его представителям.*

*Вот пример, взятый нами из обиходной словесности:*

*«Весь мир слился для нее в одной единице; все идеалы, все неясные мечты, доселе несбывшиеся, все смутные видения разгоряченной фантазии и, наконец, все то, что на девственной постеле, в часы мучительной бессонницы должна была чувствовать девушка... о! теперь все это осуществленное льстило ее (sic) блаженною отравой безбрежного счастья и восторга.<sup>26</sup>» (486).*

Ср. в «Накануне»:

*Тишина блаженства, тишина невозмутимой пристани, достигнутой цели, та небесная тишина, которая и самой смерти придает и смысл и красоту, наполнила ее всю свою божественной волной. Она ничего не желала, потому что она обладала всем (3, 91).*

**Unio mystica.** Наконец, Елена сливается с любимым в одно существо: «"О мой брат, мой друг, мой милый!.." – шептали ее губы, и она сама не знала, чье это сердце, его ли, ее ли, так сладостно билось и таяло в ее груди». Наконец, она исцеляется от своей «болезни», которой была вся ее предыдущая жизнь: «так спит только выздоровевший ребенок, когда мать сидит возле его колыбельки, и глядит на него, и слушает его дыхание» (там же).

**Дьявол в деталях. Огонь внутри.** Время от времени состояние Елены описывается с помощью метафор огня. Но это уже не тот одушевляющий огонь, который озаряет пленительный, изменчивый облик героини, а мертвый, губительный огонь страсти, сжигающий ее в сцене мучительного ожидания, когда любимый человек все не приходит: «Сердце у ней не то окаменело, не то исчезло из груди; она его не чувствовала, но в голове тяжко бились жилы, и волосы ее жгли, и губы сохли». Такой же безжалостный огонь отчаяния охватывает ее, когда Инсаров заболевает и она, не видя его, молчаливо мучается вместе с ним:

*Восемь дней продолжалась эта попытка. Елена казалась покойной, но ничего не могла есть, не спала по ночам. Тупая боль стояла во всех ее членах; какой-то сухой, горячий дым, казалось, наполнял ее голову. «Наша барышня как свечка тает», – говорила о ней ее горничная (3, 121).*

---

26 [Селиванов И.] Предчувствие // Повести Безумного. Ч. 1. М., 1834, 106–107.

Таает она на этом внутреннем огне. Только узнав о кризисе болезни Инсарова, Елена обретает способность плакать: к ней возвращается живая влага – и как бы заливают, тушит огонь: «тут же заснула, с мокрыми ресницами и щеками. Она давно уже не спала и не плакала» (3, 122).

**Преступление и наказание.** – Итак, в сцене «охоты за Инсаровым» героиня, в отчаянии своем действующая автоматически, попадает под власть некоего демона. С этого момента словно бы ведется отсчет ошибок и проступков Елены, за которые обоим персонажам вскоре придется расплатиться с судьбой. Тургенев изначально и исподволь нагнетает ощущение, что в своих отношениях с нею Инсаров окажется жертвой. Вот мелкий штрих, предшествующий установлению романтических отношений между героями: «Инсаров замолк на мгновение и снова заговорил о Болгарии. Елена слушала его с **пожирющим**, глубоким и печальным вниманием» (3, 66). Не актуализируется ли в этом слове его допотопная, зловещая этимология?

Добившись права посетить возлюбленного, выздоравливающего после болезни, наедине, она шутливо бранит его: «А! ты хотел убежать от меня? Тебе не нужно было русской любви, болгар! Посмотрим теперь, как ты от меня отделаешься!» (111). Действительно, задача эта ему не по плечу. Елена теперь обременяет Инсарова своей любовью. Ему, посвятившему себя Болгарии, «не снести двоих». Несомненно, он чувствует себя отступником:

*– Скажи мне, не приходило ли тебе в голову, что эта болезнь послана нам в наказание?  
Елена серьезно взглянула на него.*

*– Эта мысль мне в голову приходила, Дмитрий. Но я подумала: за что же я буду наказана? Какой долг я преступила, против чего согрешила я? Может быть, совесть у меня не такая, как у других, но она молчала (3, 125).*

Молчала она потому, что Елена верно исполняет свое жизненное назначение – это Инсаров отклонился от своего назначения. Но в этом, казалось бы, повинен он сам?

**Долг и цепи.** Елена кокетливо пытается удостовериться, однако, что он не считает ее виновной в случившемся, но ее вопрос он дипломатически обходит:

*Или, может быть, я против тебя виновата? Я тебе помешаю, я остановлю тебя...*

*– Ты меня не остановишь, Елена, мы пойдем вместе.*

*– Да, Дмитрий, мы пойдем вместе, я пойду за тобой... Это мой долг. Я тебя люблю... другого долга я не знаю (там же).*

Почему-то в этом месте Инсаров не выдерживает: « – О Елена! – промолвил Инсаров, – какие несокрушимые цепи кладет на меня каждое твое слово!

– Зачем говорить о цепях? – подхватила она. – Мы с тобой вольные люди» (там же).

Бодренькие фразы эти сказаны с решительным нежеланием понимать собеседника. Инсаров пытается избежать ее объятий; он еще не полностью оправился от болезни. Возможно, он и сексуально не уверен в себе, а, возможно, охотнее повременил бы до официальной свадьбы – и как «восточный человек», и как строгий к себе общественный деятель. В любом случае, Елена к нему немилосердна:

– Пощади меня... – проговорил Инсаров. Он хотел встать и тотчас же опустился на диван.

– Что с тобой? – заботливо спросила Елена.

– Ничего... я еще немного слаб... Мне это счастье еще не по силам.

Елена, – продолжал он, – я тебя люблю, ты это знаешь, я жизнь свою готов отдать за тебя... зачем же ты пришла ко мне теперь, когда я слаб, когда я не владею собой, когда вся кровь моя зажжена... ты моя, говоришь ты... ты меня любишь... (3, 128).

Итак, он упрекает ее в эгоизме! Она его любит, но не жалеет, и уже привычно настаивает на своем. Инсаров сдается:

– Дмитрий, – повторила она и вспыхнула вся и еще теснее к нему прижалась.

– Елена, сжалась надо мной – уйди, я чувствую, я могу умереть – я не выдержу этих порывов... вся душа моя стремится к тебе... подумай, смерть едва не разлучила нас... и теперь ты здесь, ты в моих объятиях... Елена...

Она затрепетала вся.

– Так возьми ж меня, – прошептала она чуть слышно... (там же).

**«Вампиризм» Елены.** Любовь стремительно разрушает героя: он заболевает чахоткой, и остаток романа посвящен будет его угасанию. Героиня понимает, что это она убила своего избранника. По мере того, как хорошеет и расцветает Елена, худеет и стареет Инсаров.

*Черты лица Елены не много изменились со дня ее отъезда из Москвы, но выражение их стало другое: оно было обдуманнее и строже, и глаза глядели смелее. Все ее тело расцвело, и волосы, казалось, пышнее и гуще лежали вдоль белого лба и свежих щек. В одних только губах, когда она не улыбалась, сказывалось едва заметною складной присутствием тайной, постоянной заботы. У Инсарова, напротив, выражение лица осталось то же, но черты его жестоко изменились. Он похудел, постарел, побледнел, сгорбился; он почти беспрестанно кашлял коротким, сухим кашлем, и впалые глаза его блестели странным блеском (3, 146).*

Вспоминается Эллис в «Призраках», которая после каждой ночи, проведенной с героем, розовеет и оживает, тогда как он теряет силы. Пышность и густота волос Елены в конечном счете напоминает о тургеневских героинях-хищницах, у которых автор любит подчеркивать такой признак жизненного избытка, как «лоснистые волосы». Эпитет «свежие щеки» не содержит слова «розовый» – но что другое он может подразумевать? Так, может быть, реализуется намек на мотив «пожирания»?

**Крепче смерти.** Вайскопф считает, что после кульминации «движение сюжета предопределяется его главной религиозной проблемой – способен ли эротический идеал укорениться в земной жизни. Решение, опять–таки, будет зависеть здесь от того, предпочитает ли автор дуалистически–эскапистскую перспективу (счастье мыслимо только на том свете) или же благополучный матримониальный финал» (487).

С самого начала романа «Накануне» смерть и любовь заявлены как главные, причем тесно переплетенные между собой темы. Философически настроенный Берсенеv говорит:

*– Не всегда природа намекает нам на... любовь. <...> Она также грозит нам; она напоминает о страшных... да, о недоступных тайнах. Не она ли должна поглотить нас, не беспрестанно ли она поглощает нас? В ней и жизнь и смерть; и смерть в ней так же громко говорит, как и жизнь (3, 13).*

Тема надвигающейся смерти педалируется Тургеневым с избыточной частотой, чуть ли не с решающего свидания: «А я тебе, за твою доброту, вот что скажу: попался тебе человек хороший, не ветреник, ты уже держись одного; крепче смерти держись», – советует героине старушка-нищенка.

В конце августа или начале сентября Инсаров простужается, заболевает, поправляется от воспаления легких, но начинает кашлять кровью – у него чахотка.

Елена неизменно бодрится, как бы не желая видеть, что происходит с мужем:

*– О Дмитрий! как нам весело будет ехать вдвоем!  
– Да, – сказал Инсаров, – а там, куда мы приедем...  
– Что ж? – перебила Елена, – разве умирать вдвоем тоже не весело? Да нет, зачем умирать? Мы будем жить, мы молоды. Сколько тебе лет? Двадцать шесть?  
– Двадцать шесть.  
– А мне двадцать. Еще много времени впереди (3, 111).*

В ноябре перед отъездом у него уже вид умирающего: «Болгар, умирающий, голос как из бочки, глаза как лукошко, скелет скелетом<...>, желт как пупавка» (3, 143), – думает мать Елены, не выдавшая его с лета и в ужасе от страшной перемены.

На проводах Шубин запеvает «С Богом, в дальнюю дорогу», – на редкость точный и на редкость бестактный выбор. Балканский колорит и похоронный настрой, подсказавшие выбор песни, выдают направление его мыслей. Ведь этой строкой начинается пушкинская «Похоронная песнь Иакинфа Маглановича» из цикла «Песни западных славян».<sup>27</sup> Но Шубин

---

<sup>27</sup> «С богом, в дальнюю дорогу! Путь найдешь ты, слава богу. Светит месяц; ночь ясна; Чарка выпита до дна. Пуля легче лихорадки; Волен умер ты, как жил. Враг твой мчался без оглядки; Но твой сын его убил», и т.д. Как известно, в 1827 году Мериме опубликовал под названием «Гузла» сборник произведений якобы иллирийского

сразу осекается: «Грешно петь там, где лежит покойник; а в это мгновение, в этой комнате, умирало то прошлое, о котором он упомянул, прошлое людей, собравшихся в нее. Оно умирало для возрождения к новой жизни, положим... но все-таки умирало» (3, 144). Так Шубин сам для себя маскирует мысль о том, что умирает не прошлое, а сам Инсаров,

**Смерть в Венеции.** Тургенев виртуозно разыгрывает контраст между ликующей весной на фоне прекраснейшего в мире города и надвигающейся смертью Инсарова. То его герои прогуливаются в Лидо «по узкой песчаной дорожке, обсаженной чахоточными деревцами (их каждый год сажают, и они умирают каждый год)»; то рассказчик находит в смертельном упадке Венеции тот самый необходимый штрих, которого недостает до совершенства: «"Венеция умирает, Венеция опустела", – говорят вам ее жители; но, быть может, этой-то последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты, недоставало ей» (3, 148).

Понятно, что все это суть напоминания о неминуемой трагической развязке; возможно, ее тень начинает надвигаться и на героиню – ведь именно она находится «в самом расцвете и торжестве красоты». Высшей точкой этого сентиментально-мучительного суспенса становится посещение героями «Травиаты». Инсаров хвалит исполнительницу за серьезность и искренность: «– Да, – промолвил он, – она не шутит: смертью пахнет». Последнее действие оперы, где смертельно больная Маргарита прощается с любимым, изображает спальню больной, и у героев пробуждаются мрачные ассоциации; и тут «в ответ на притворный кашель актрисы раздался в ложе глухой, неподдельный кашель Инсарова». Оба делают вид, будто не замечают символизма ситуации. Прощальная ария певицы «Lascia mi vivere... morir si giovane!» («Дай мне жить... умереть такой молодой!») потрясает зал: Елена, наконец, начинает прислушиваться к этим сигналам: она «вся похолодела» (3, 152).

**Вина?** Героиня вновь пытается найти какой-то смысл в том, что происходит с ними:

*Но если это – наказание, – подумала она опять, – если мы должны теперь внести полную уплату за нашу вину? <...> О боже, неужели мы так преступны! Неужели Ты, создавший эту ночь, это небо, захочешь наказать нас за то, что мы любили? (3, 154).*

Герой умирает, и Елена посвящает себя его памяти – хоронит Инсарова в Болгарии и становится сестрой милосердия в болгарских войсках. Однако делает это она не оттого, что

---

(сербо-хорватского) поэта Иакинфа Маглановича в собственном переводе. На самом деле и Иакинф Магланович, и его песни были выдуманы самим Мериме – правда, на основании фольклорных штудий. Пушкин пришел в восторг от «Гузлы» и перевел часть стихотворений под названием «Песни западных славян» (1833).

ей дорого болгарское дело. Руководит ей инстинкт смерти. Елена убеждает себя, что именно она убила Инсарова, и желает искупить эту «вину» собственной смертью. Матери она пишет о своих планах:

*Вероятно, я всего этого не перенесу – тем лучше. Я приведена на край бездны и должна упасть. Нас судьба соединила недаром: кто знает, может быть, я его убила; теперь его очередь увлечь меня за собою. Я искала счастья – и найду, быть может, смерть. Видно, так следовало; видно, была вина... Но смерть все прикрывает и примиряет, – не правда ли? (3, 162)*

Упомянутая бездна – та самая, что видится ей в одном из вещей снов в ночь смерти Инсарова. Впереди ее серебристые башни, она едет к ним вместе с давно умершей девочкой Катей: «Вдруг седая, зияющая пропасть разверзается перед нею» (3, 150). Повозка падает под «голос из бездны» (там же) — во сне это крик Кати, зовущей ее по имени (мы помним, что Елена после смерти Кати долго еще продолжала слышать ее зов): это голос умирающего мужа, который наяву зовет ее к себе.

**Сильный пол.** В нескольких романах Тургенев прослеживает взаимоотношения сильной («мужественной и очаровательной по любви и простоте», по выражению П.В. Анненкова) женщины и «очень развитого, но запутанного и слабого по природе своей» мужчины. В «Накануне» сильной женщине, наконец, удается завоевать мужчину тоже сильного, но в этом тандеме тот неожиданно занимает подчиненную роль, по вине женщины теряет себя, свой жизненный путь и угасает у нас на глазах. Нечто сходное, как мы помним, происходит и в «Отцах и детях», где все разрешается, наоборот, отказом обоих героев от любви. Там герой внезапно и случайно заболевает и буквально сходит на нет, – по установившемуся мнению, Тургенев просто не знал, что с ним дальше делать.

«Тургеневская девушка», сильная и внутренне независимая, показывала пример колеблющемуся, нерешительному герою. Она воплощала черты софийности и даже почти святости в «сегодняшнем», актуальном, социально ориентированном жизненном материале. Однако образ Елены Стаховой, который, казалось бы, венчал серию таких девушек, рассказывал, по существу, совершенно другую историю. Сильная женщина шла наперекор судьбе, навязывала свою любовь человеку, не могущему себе позволить личную жизнь, брала у жизни свое, несмотря ни на что, – и оказывалась ярмом на шее у возлюбленного, трагической причиной его болезни и гибели. По своей объективности и многомерности, по силе проникновения в бессознательные причины радикализма героини, по глубине

ощущения заключенного в ней разрушительного начала и ее обреченности этот типаж отчасти предвещал амбивалентный портрет Базарова в «Отцах и детях» – и печальный сочувственный диагноз, поставленный внутренне обреченным народовольцам в «Нови».