

**КРАСОТА – ЛЮБОВЬ – СМЕРТЬ
И ВОПРОС О ФОРМЕ ЖИЗНИ В РОМАНАХ И.С.
ТУРГЕНЕВА**

(«Рудин». «Накануне», «Отцы и дети»)

Как и в случае с Инсаровым, безобразие базаровской смерти оттеняется сияющей красотой: *«Эх, Анна Сергеевна, станемте говорить правду. Со мной кончено. Попал под колесо. И выходит, что нечего было думать о будущем. Старая шутка смерть, а каждому внове. До сих пор не трушу... а там придет беспаямство, и фють! (Он слабо махнул рукой.) Ну, что ж мне вам сказать... я любил вас! это и прежде не имело никакого смысла, а теперь подавно. Любовь – форма, а моя собственная форма уже разлагается. Скажу я лучше, что какая вы славная! И теперь вот вы стоите, такая красивая...»* [Тургенев, 1981, VII: 182]. Красота равнодушной к Базарову Одинцовой и красота равнодушной к человеку природы в финале обнаруживают свою единую природу.

Следует обратить особое внимание на обязательное присутствие мотива красоты и на особую его роль в романах Тургенева, которые Л.В. Пумпянский отнес к разряду «культурно-героических» – в «Рудине», «Накануне», «Отцах и детях».

В «Накануне» и в «Отцах и детях» развитие этого мотива следует одной и той же логике: сначала говорится, что между Героем и таким явлением, как красота, нет ничего общего, а ближе к финалу – об экстраординарной между ними близости.

В этих романах обязательно есть персонажи, наделенные или художническим даром, или художническим мировосприятием. Одна из функций таких персонажей заключается в том, чтобы оттенить отсутствие у главного Героя эстетической восприимчивости. Рядом с Базаровым находятся Николай Петрович и Павел Петрович, рядом с Инсаровым – Шубин и Берсенева.

Николай Петрович Кирсанов воспринимает красоту природы в романтическом, элегическом ключе. Ее созерцание погружает этого представителя «отцов» в *туманные* волны прошедшего. Павел Петрович Кирсанов красоты природы не замечает вовсе: в ней нет того совершенства формы, которую может дать только искусство.

У Шубина и Берсенева художническое начало выражено также весьма различно. Неслучайно, конечно, что одного из двух приятелей Тургенев представил как скульптура (причем

занимающегося своим ремеслом профессионально), а другого – будущего ученого и философа – как того, кто наделен восприимчивостью к красоте природы и музыкальным слухом. Живописная красота природы, которой любителю Берсенева, Шубина (и это его сближает с Павлом Петровичем Кирсановым) – как это видно из начального между ними диалога – совсем не трогает, точнее, трогает чисто внешним, формальным образом:

– Я любовался видом. Посмотри, как эти поля горячо блестят на солнце! (Берсенева немного пришепetyвал.)

– Важный пущен колер, – промолвил Шубин, – Одно слово, натура!

Берсенева покачал головой.

– Тебе бы еще больше меня следовало восхищаться всем этим. Это по твоей части: ты артист.

– Нет-с; это не по моей части-с, – возразил Шубин и надел шляпу на затылок. – Я мясник-с; мое дело – мясо, мясо лепить, плечи, ноги, руки, а тут и формы нет, законченности нет, разъехалось во все стороны... Пойди поймай!

– Да ведь и тут красота, – заметил Берсенева. – Кстати, кончил ты свой барельеф? [Тургенев, 1981, VI: 162 – 163].

Если для скульптора Шубина красота связывается с представлением о законченной определенности формы, то для философа Берсенева она, напротив, выражает себя в тех смутных ощущениях, которые испытывает душа при восприятии не имеющих четких границ переходах от одного тона к другому: «...он страстно любил музыку. Собственно говоря, он любил в ней не искусство, не формы, в которых она выражается (симфонии и сонаты, даже оперы наводили на него уныние), а ее стихию: любил те смутные и сладкие, беспредметные и всеобъемлющие ощущения, которые возбуждаются в душе сочетанием и переливами звуков» [Тургенев, 1981, VI: 181].

Для Берсенева (и, без сомнения, для самого Тургенева) природа наделена вызывающей восхищение невыразимой всеобъемлющей полнотой, которая оказывает на впечатлительного человека странное воздействие. Такой человек силится, но не может понять, что означает это невыражение, и от того, что понять этого не может, он начинает испытывать беспокойство и безотчетное душевное смятение.

«– Заметил ли ты, – начал вдруг Берсенева, помогая своей речи движениями рук, – какое странное чувство возбуждает в нас природа? Все в ней так полно, так ясно, я хочу сказать, так удовлетворено собою, и мы это понимаем и любимся этим, и в то же время она, по крайней мере во мне, всегда возбуждает какое-то беспокойство, какую-то тревогу, даже грусть. Что это значит?»

Сильнее ли сознаем мы перед нею, перед ее лицом, всю нашу неполноту, нашу неясность, или же нам мало того удовлетворения, каким она довольствуется, а другого, то есть я хочу сказать, того, чего нам нужно, у нее нет?» [Тургенев, 1981, VI: 165].

То, о чем говорят Берсенов и Шубин, вполне вписывается в рамки герменевтического круга тургеневского времени, для которого тема человек и природа приобретает ярко выраженную идеологическую полярность, не располагающую к возможности сведения концов с концами.

У Тургенева в центре этой темы оказалась оппозиция, один член которой может быть обозначен словом форма (и словами, близкими ему по значению), а другой – целом рядом слов, с помощью которых выражается состояние бесформенности, качественной неразличимости.

Перед лицом *согласившей разное в единство природы* границы человеческого существа также оказываются некоей иллюзорной видимостью, по слову тургеневского героя, – «неясностью». Природа в ее всеобщности и ее красоте оказывается смертельно опасной для всего единичного, частного, отдельного и, прежде всего, для сознающего себя человека, который самонадеянно верит в свою исключительность и всячески стремится закрепить свою индивидуальность в неподверженных разрушению формах. И в этом стремлении он в особенности рассчитывает на искусство.

Шубин убежден в том, что современный художник не должен выражать невыразимое (как это декларировали романтики), а должен улавливать красоту в отдельных ее чертах-формах. И совсем не обязательно, с точки зрения Шубина, стремиться запечатлеть все прекрасные формы: *«Ты указываешь мне на природу и говоришь: “И тут красота”. Конечно, во всем красота, даже и в твоём носе красота, да за всякою красотой не угоняешься»* [Тургенев, 1981, VI: 163].

В отличие от Берсенева, Шубин воспринимает красоту не повсюду и не изнутри – на уровне смутных чувств, а наружно – на уровне конкретно осязаемого чувственного восприятия. На предостережение Берсенева: *«Если ты не будешь сочувствовать красоте, любить ее всюду, где бы ты ее ни встретил, так она тебе и в твоём искусстве не дастся. Если прекрасный вид, прекрасная музыка ничего не говорят твоей душе, я хочу сказать, если ты им не сочувствуешь...»*, Шубин реагирует так: *«...кроме своего искусства, я люблю красоту только в женщинах... в девушках, да и то с некоторых пор...»* [Тургенев, 1981, VI: 163].

Идейные разногласия между Шубиным и Берсеновым в отношениях с красотой Тургенев усилил контрастными

характеристическими различиями. Стремящийся к улавливанию прекрасных форм, Шубин не отличается постоянством, он не испытывает никаких затруднений в том, чтобы, признаваясь в любви к одной, одновременно увлекаться другой. Берсенов, напротив, отличается постоянством, возведенным до методической степени. Впрочем, как постепенно выяснится, различия между двумя приятелями не столь абсолютны. Более того, как и все крайности, они тоже друг с другом сходятся. Шубин по-настоящему талантлив и способен проникать в сущностное измерение – за пределы формы – туда, где царит в природе невыразимая полнота. Поэтому ему и не удастся изваять Елену, которую он все-таки действительно любит. Берсенов же стихийность своих ощущений пытается упорядочить формой, но представленной не в виде скульптуры, а в виде умозрительных систем истории и философии.

Главное же, их объединяет то, что оба они не способны на то, чтобы воспламенить любовь в женском сердце. И тот, и другой оказывается в положении третьего лишнего. А нелишним, что примечательно, оказывается тот, кто, в отличие от них, не знает никакого толка в искусстве.

Как выясняется, для Елены, отдавшей предпочтение Инсарову, важным аргументом в пользу такого выбора стала их «антихудожественная» родственность. Самая романтическая тургеневская женщина Елена Стахова говорит Инсарову: «...у нас вкусы похожи: и он и я, мы оба стихов не любим: оба не знаем толка в искусстве» [Тургенев, 1981, VI: 226]. В ее представлении боец, деятель, герой не может быть художником, в котором, по определению того же Шубина, «*всё наполовину притворно*», он «*не способен... ни на какое дело*» [Тургенев, 1981, VI: 196].

Инсаровская отстраненность от всего того, что связывается с представлением о искусстве, выгодно его отличает от оттеняющих его с разных сторон персонажей, свидетельствуя, прежде всего, о его цельности и сопряженной с такой цельностью силе. Инсаров в романе – это железный человек.

«Железным» в самом начале представляется и Базаров. Он не из тех, кто, как Берсенов, позволит красоте природе внушить ему смутные чувства и лишит уверенности в твердости очертаний его занимающего свое законное место в пространстве тела. Стать таким телом – обрести себя как форму – Шубин призывает Берсенова, и не только призывает, но еще и дает соответствующие рекомендации.

Для этого, с точки зрения Шубина, следует отказаться от попыток проникнуть в смысл немолчающей природы: «*Сколько ты ни стучись природе в дверь, не ответит она понятным словом, потому что она немая. Будет звучать и ныть, как струна, а песни от*

нее не жди» [Тургенев, 1981, VI: 165]. Надо самому придать форму этой лишенной языка природе. Путь к этому прост – следует обзавестись подругой сердца и перестать замечать красоту: *«...не грусть, Андрей, не тревогу возбуждала бы в тебе природа, и не стал бы ты замечать ее красоты; она бы сама радовалась и пела, она бы вторила твоему гимну, потому что ты в нее, в немую, вложил бы тогда язык! <...> Ведь эта тревога, эта грусть, ведь это просто своего рода голод. Дай желудку настоящую пищу, и все тотчас придет в порядок. Займи свое место в пространстве, будь телом, братец ты мой»* [Тургенев, 1981, VI: 165].

Заметим, что справедливость шубинских слов может иллюстрировать пример из другого романа. В «Отцах и детях» Аркадий Кирсанов и Катя находят друг друга – и природа начинает вторить их любви. В тот момент, когда Аркадий силился найти подступы к признанию в любви, *«...зяблик над ним в листве березы беззаботно распевал свою песенку»* [Тургенев, 1981, VI: 375]. И хотя между озабоченностью Аркадия и беззаботностью зяблика как будто нет ничего общего, тем не менее между ними царит полное согласие: в каждом из них, как сказано в одном из стихотворений Тургенева, *«беспечно распевает охота жить»*.

Нетрудно заметить, что у Шубина и Базарова также есть нечто общее. Отвечающий духу времени физиологический позитивизм и утилитарный гедонизм Шубина (нужно не предаваться тоске и грусти, а наслаждаться жизнью и самому организовывать такое наслаждение), конечно, близок и Базарову. Не зря ярый противник эстетики Базаров тоже не вовсе не замечает красоты.

Подобно Шубину, Базаров имеет особый интерес к красоте женской, в которой он, как особо подчеркивается, знает толк и рассматривает ее исключительно с точки зрения телесной формы: *«Базаров был великий охотник до женщин и до женской красоты, но любовь в смысле идеальном, или, как он выражался, романтическом, называл белибердой, непростительною дурью, считал рыцарские чувства чем-то вроде уродства или болезни и не однажды выражал свое удивление, почему не посадили в желтый дом Тоггенбурга со всеми миннезингерами и трубадурами? “Нравится тебе женщина, – говаривал он, – старайся добиться толку; а нельзя – ну, не надо, отвернись – земля не клином сошлась”»* [Тургенев, 1981, VII: 87].

Кроме женской красоты Базаров, как и Шубин, любит только свое «искусство», которое, по сути, родственно шубинскому. Шубин как скульптор занимается преобразованием глины, Базаров как материалист – преобразованием материи (отсюда представление о природе как мастерской). По убеждению позитивистской идеологии 1860-х, человек не в состоянии прибавить ни атома к массе

существующей материи, но зато – для пользы дела – он призван к тому, чтобы из этого существующего создавать, разрушать и лепить новые формы и комбинации [Писарев, 1955, II: 267]. Типологически это близко древнему представлению о Боге-мастере, конкретно-наглядная демиургическая деятельность которого отождествлялась с работой кузнеца, ткача или гончара – тех ремесленников, деятельность которых связана с формотворением. В романе есть намек на такую демиургическую составляющую образа главного героя.

«Базаров сперва пошевелился на постели, а потом произнес следующее:

– Ты, брат, глуп еще, я вижу. Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не богам же в самом деле горшки обжигать!..

“Эге, ге!.. – подумал про себя Аркадий, и тут только открылась ему на миг вся бездонная пропасть базаровского самолюбия. – Мы, стало быть, с тобой боги? то есть – ты бог, а олух уж не я ли?”

– Да, – повторил угрюмо Базаров, – ты еще глуп» [Тургенев, 1981, VII 102].

Эта демиургичность, конечно, есть то, что обнаруживает принципиальное несовпадение между Базаровым и Шубиным. Причем Базаров возлагает на себя миссию одновременно и культурного героя, и его антипода: для того чтобы сотворить новые формы, он сначала стремится превратить старые формы в материал.

Базаров герой и в особом – тургеневском – смысле. Базаров, в конечном счете, желает возвысить человека до такого положения, когда тот сможет преодолеть назначенную для него природой временность его существования. Перефразировав слова Шубина, можно сказать, что придать миру новую форму означало бы уже для всего человечества быть телом и занять свое место в пространстве.

Шубин и Базаров легко добиваются толку от представительниц женской красоты, но оба терпят фиаско в одном и том же случае – когда красота провоцирует на «любовь в смысле идеальном» и открывает путь к той красоте, которая обретается во всеобщем, за пределами отдельных форм. Когда перед смертью Базаров говорит Одинцовой о ее красоте, он меньше всего имеет в виду ее формы, которые могли бы стать прекрасным экспонатом для анатомического театра.

Любовь, которая воспринималась им ранее как нечто отвлеченное, а потому бесполезно-бесформенное, теперь, перед лицом приближающегося конца, противопоставляется героем бесформенной смерти: *«Любовь – форма, а моя собственная форма уже разлагается»* [Тургенев, 1981, VII: 182]. Однако, переставая занимать

место в пространстве и быть телом, Базаров, в определенном смысле, не утрачивает себя, а находит. И находит именно в том, что отрицает и уничтожает границы его самости, – в любви и красоте.

Только в случае с Базаровым условие, поставленное Шубиным перед Берсеневым («...Если б эта рука и вся эта женщина были твои... не стал бы ты замечать ее (природы) красоты; она бы сама радовалась и пела, она бы вторила твоему гимну, потому что ты в нее, в немую, вложил бы тогда язык!» [Тургенев, 1981, VII: 166]), не осуществляется. Любовь Базарова осталась без ответа.

Впрочем, в такой безответности есть и приобретение. Базаров именно потому и смог проникнуться красотой, что не получил от женской души ответа. От красоты (и это тургеневское убеждение) нельзя требовать ответа и тем более любви – такую красоту можно лишь воспевать, не имея никаких притязаний на то, чтобы быть ею услышанным. В рецензии на аксаковские «Записки ружейного охотника...» Тургенев выскажет эту мысль так: «Если только “через любовь” можно приблизиться к природе, то эта любовь должна быть бескорыстна, как всякое истинное чувство: любите природу не в силу того, что она значит в отношении к вам, человеку, а в силу того, что она вам сама по себе мила и дорога, – и вы ее поймете» [Тургенев, 1981, IV: 517].

В «Накануне» Шубин и Берсенева нужны Тургеневу не только для того, чтобы оттенить «нехудожественность» Инсарова (эта задача решается на первом этапе). У Инсарова, первоначально ничего общего с красотой не имеющего, возникнут особые отношения с ней – такие, которые не могут сравниться ни с шубинскими, ни с берсеневскими.

Все, что случится с Инсаровым, тоже не будет соответствовать шубинскому условию, хотя Инсаров, в отличие от Базарова, обретает любовь взаимную. И это обретение не отталкивает его от красоты, а, напротив, ставит его на границе такой смертельной с ней близости, где не может быть ни невнятной немоты, ни внятного языка, на границе формы и бесформенности: «Тишина блаженства, тишина невозмутимой пристани, достигнутой цели, та небесная тишина, которая и самой смерти придает и смысл и красоту, наполнила ее всю своею божественной волной. Она ничего не желала, потому что она обладала всем. “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» [Тургенев, 1981, VI: 236].

Инсарову, как и Базарову, также открывается запредельная красота, которая заставляет выйти соприкоснувшегося с ней за пределы самого себя и тем самым потерять и обрести себя. Тургенев показал это, заставив своих героев – Инсарова и Елену – в тот момент,

когда их любовь достигла апогея, а смерть приблизилась вплотную, испытать неотразимое воздействие преображающей красоты от искусства, переступившего через границы отведенной ему формы. *«Игра Виолетты становилась все лучше, все свободнее. Она отбросила все постороннее, все ненужное и нашла себя: редкое, высочайшее счастье для художника! Она вдруг переступила ту черту, которую определить невозможно, но за которой живет красота. Публика встrepенулась, удивилась. Некрасивая девушка с разбитым голосом начинала забирать ее в руки, овладевать ею... Увлеченная, подхваченная дуновением общего сочувствия, с слезами художнической радости и действительного страдания на глазах, певица отдалась поднимавшей ее волне, лицо ее преобразилось, и перед грозным призраком внезапно приблизившей смерти с таким, до неба достигающим, порывом моленья исторглись у ней слова: "Lascia mi vivere... morir si giovane!" (дай мне жить... умереть такой молодой!), что весь театр затрепал от бешеных рукоплесканий и восторженных кликов»* [Тургенев, 1981, VI: 289].

В финале романа не зря говорится о том, что о могиле Инсарова ничего неизвестно; неизвестным остается и то, где обретается Елена, жива она или нет. И об этом сказано так, что на это «где», не предполагается никакого ответа. Инсарова и Елены нет как тех, кто занимает определенное место в пространстве, но все же они есть: они обретаются в том всеобщем, для которого не существует различений и границ.

В этой связи уместно вспомнить и о наделенным искусством красноречия Дмитриии Николаевиче Рудине. Это красноречие было таково, что слово утрачивало границы своей формы и становилось таким же, как те ощущения, которые Берсенев испытывал от музыки и от созерцания природы – смутным, беспредметным и всеобъемлющим: *«Иной слушатель, пожалуй, и не понимал в точности, о чем шла речь; но грудь его высоко поднималась, какие-то завесы развzрзались перед его глазами, что-то лучезарное загоралось впереди»* [Тургенев, 1981, VI: 181].

Безусловно, и в отношении рудинского слова можно говорить как о переступившем черту, за которой живет красота. В своей итоговой речи о Рудине Лежнев скажет именно об этом: *«...стройный порядок водворялся во всем, что мы знали, все разбросанное вдруг соединялось, складывалось, выросло перед нами, точно здание, все светлело, дух веял всюду... Ничего не оставалось бессмысленным, случайным: во всем высказывалась разумная необходимость и красота, все получало значение ясное и, в то же время таинственное, каждое отдельное явление жизни звучало аккордом, и мы сами, с каким-то священным ужасом благоговения, с сладким сердечным*

трепетом, чувствовали себя как бы живыми сосудами вечной истины, орудиями ее, призванными к чему-то великому...» [Тургенев, 1981, V: 256].

По сути, в понимании Тургенева слово Рудина наделено родственной природе и ее красоте субстанцией. В некотором смысле смерть Рудина – это смерть художника (в романтическом толковании – проводника всеобщего), который так и не смог, хотя и очень этого хотел, стать не просто таким проводником, а обрести себя, свою собственную форму. Не смог по той же самой причине, по которой не всякое бытие может быть телом и занять место в жизненном пространстве. На это неспособны поэзия и музыка.

И Рудин, и Базаров, и Инсаров могут быть наделены именем Героя еще и потому, что каждый из них по-своему переступает черту, которую не переступают другие, – черту, за которой царят любовь и красота в их абсолютном выражении. За этой чертой их ждет гибель, а в другой перспективе – не гибель и не разрушение, а приятие их всеобщим, для которого смерть лишь мгновение, а жизнь – вечность.

Библиографический список

1. Писарев, Д.И. Сочинения: в 4 т. – Т. II / Д.И. Писарев. – М.: Гослитиздат, 1955. – 431 с.
2. Пумпянский, Л.В. Романы Тургенева и роман «Накануне» (Историко-литературный очерк) / Л.В. Пумпянский // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собр. тр. по истории рус. лит. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 381 – 403.
3. Тургенев, И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т.; Сочинения: в 12 т. – М.: Наука, 1978-1981; Письма: в 18 т. – М., 1978-1987. – Т. IV. – М.: Наука, 1980. – 687 с.; Т. V. – М.: Наука, 1980. – 544 с.; Т. VI. – М.: Наука, 1980. – 495 с.; Т. VII. – М.: Наука, 1980. – 559 с.