

Г. М. Ребель

ЖАНРОВАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ ТУРГЕНЕВСКОГО РОМАНА

Существует устойчивое мнение, что Тургенев вообще не писал романов, а то, что мы привычно квалифицируем таким образом, на самом деле — повести (Б. М. Эйхенбаум) или жанровый гибрид повесть-роман (А. Г. Цейтлин). Хотя в свое время эта проблема была достаточно подробно рассмотрена А. И. Батюто, который справедливо указывал на «весьма принципиальные жанровые различия между тургеневским романом и его повестью»,¹ по сей день не прекращаются разногласия по поводу определения жанрового статуса тургеневских произведений и существует даже убеждение, что в творчестве Тургенева и Достоевского явлены «два антагонистических жанра — психологическая повесть, поэтика которой определялась хронотопом усадьбы, и роман, поэтическая организация которого была преломлением хронотопа трущобы».²

«Неразбериха», похоже, была задана самим писателем, который (в частности, в многочисленных письмах к коллегам-литераторам) называл свои крупные произведения то повестями, то романами. Иногда же он прямо утверждал, например в письме к Паулю Гейзе от 21 марта (2 апреля) 1874 года: «...с Вами происходит то же, что и со мной: мы оба пишем не романы, а только удлиненные повести».³

Не исключено, что тургеневская готовность признать «неполноценность», *эскизность* собственных романов, проявившаяся в письмах к И. А. Гончарову, в немалой степени повлияла на некоторые литературно-критические оценки его творчества. Так, В. Г. Одинокоев пишет о «жанровой форме романа-эскиза» у Тургенева и с одобрением отмечает наметившуюся в позднем творчестве тенденцию преобразования, полагая, что «эпичность тургеневской концепции жизни в „Нови” была

¹ Батюто А. И. Тургенев — романист. Л., 1972. С. 242.

² Щукин В. Г. Поэзия усадьбы и проза трущобы // Из истории русской культуры. М., 1996. Т. 5: XIX век. С. 574.

³ ПССП(2). Письма. Т. 13. С. 265. Подлинник по-франц.

одним из важнейших завоеваний писателя, опровергавшим его пресловутый европеизм в области художественной формы романа».⁴ Между тем «пресловутый европеизм» способствовал созданию таких шедевров, как «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», а ставшая якобы важнейшим завоеванием писателя эпичность дала добротный, конечно, но отнюдь не самый совершенный и впечатляющий художественный результат. Однако этот очевидный факт исследователем игнорируется, а к роману Тургенева прилагаются внешние, «чужие» (заимствованные из творчества Л. Толстого), но воспринятые как общеобязательные, непреложные романские критерии. Л. В. Пумпянский, с которым, по-видимому, В. Г. Одинокоев и полемизирует, не называя его, напротив, видел достоинство Тургенева именно в том, за что Одинокоев его порицает: «Роман есть не вид эпоса <...>. В романе нет <...> автономных единиц, не организованных притяжением одной общей цели; эта цель подчиняет себе роман от первой до последней страницы. Величайшим мастером такого романа в русской литературе (а вместе с Флобером и в европейской литературе) XIX века является И. С. Тургенев».⁵ Вместе с тем цельность, о которой говорит Л. В. Пумпянский, в еще большей степени, чем роману, присуща повести, рассказу и не может быть единственным критерием для определения романа.

Жанровую идентификацию романов Тургенева существенно облегчает то, что, как совершенно справедливо отметил А. В. Чичерин, в самом творчестве писателя «очень отчетливы противопоставления очерка, рассказа, повести и романа»,⁶ то есть внутри единой художественной системы явственно обозначены границы, осуществлена жанровая дифференциация, более того — даже можно проследить, как из одной жанровой формы прорастает другая, а именно — в «Рудине» буквально на глазах у читателя происходит «строение» (Чичерин) романа, строение как процесс, разворачивающийся по ходу повествования. И дело тут, конечно, не в наращивании физического объема текста и не только в предмете изображения. А. И. Батюто полагает, что «ни в одной повести Тургенева нет таких ярких и крупных типов — выразителей общественного самосознания, — какими являются центральные герои его романов»,⁷ однако для подтверждения этого отнюдь не бесспорного тезиса ему приходится в двух последних случаях («Дым» и «Новь») выдвинуть на первый план героев второго и третьего ряда —

⁴ Одинокоев В. Г. Художественная системность русского классического романа. Проблемы и суждения. М., 1976. С. 44, 31.

⁵ Пумпянский Л. В. «Отцы и дети». Историко-литературный очерк // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А. П. Чулаков; Сост. Е. М. Иссерлин, Н. И. Николаев; Вступит. ст., подгот. текста и примеч. Н. И. Николаева. М., 2000. С. 425–426.

⁶ Чичерин А. В. Ритм образа: Стилистические проблемы. М., 1980. С. 49.

⁷ Батюто А. И. Тургенев — романист. С. 251.

Потугина и Соломина. Дело и в предмете, и в изменении способа и объема изображения.

Для повести характерно единство точки зрения — как правило, субъективно окрашенной (большинство повестей Тургенева написано от первого лица), в романе же мы видим мир не только сквозь объективную авторскую призму, но и глазами разных героев, в разных ракурсах, что и создает дополнительный объем, широту и достоверность образа. Наглядно, даже нарочито, так что читатель не может не заметить прием (поскольку он не только не скрыт, но лежит на поверхности), это сделано в первом тургеневском романе — «Рудине», где слову заглавного героя противостоит едва ли не более весомое слово о нем его оппонента (Лежнева). Между ними активно посредничает — до поры до времени в пользу последнего — повествователь, а к этому трио активно подключаются другие разнонаправленные оценки-голоса, так что субъектная структура «Рудина» являет собой наглядную иллюстрацию к идеям М. М. Бахтина о разноречивости, многоголосости как жанрообразующем принципе романа.⁸

Рудин предстает перед нами на пересечении устремленных на него взглядов, в отражении множества «зеркал», и с самого начала, с момента появления, фиксируется неоднозначность его личности и характера. Появляется он *вместо другого*, в облике его сочетаются зрелость и подростковость, речи его блещут красноречием, и в то же время им недостает живых красок и юмора. В доме Ласунской он занимает двусмысленное положение советчика, советам которого не следуют. Двоится и отношение к нему новых знакомых: полному приятию, восхищению и даже поклонению одних противостоит категорическая неприязнь тех, кого он успел задеть и раздражить своим присутствием.

На протяжении условной первой части (главы I–XI) Рудин выступает своеобразным «наглядным пособием» к разоблачительным характеристикам, которые ему щедро выдаются Лежневым, и к дискредитирующим замечаниям повествователя, рассыпанным по всему тексту. Правда, первую порцию лежневских разоблачений (в частности, рассказа о забытой Рудиным и умершей в бедности и одиночестве матери) справедливо и тонко подвергает сомнению простодушная, но очень неглупая Александра Павловна Липина: «Знаете ли, что можно жизнь самого лучшего человека изобразить в таких красках — и ничего не прибавляя, заметьте, — что всякий ужаснется! Ведь это тоже своего рода клевета!»⁹ Но на мгновение усомнившийся в справедливости своих обвинений («...кто знает! — может быть, он с тех пор успел измениться — может быть, я несправедлив к нему»)¹⁰ Лежнев после дополнительного пристального взглядывания в старого приятеля не только бо-

⁸ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 76.

⁹ ПССиП(2). Соч. Т. 5. С. 246.

¹⁰ Там же.

лее пространно изображает его «политической натурой»,¹¹ холодным позером, любителем и мастером «каждое движение жизни, и своей и чужой, припиливать словом, как бабочку булавкой»,¹² но и очень точно предсказывает дальнейшее развитие событий: «Дело в том, что слова Рудина так и остаются словами и никогда не станут поступком — а между тем эти самые слова могут смутить, погубить молодое сердце». ¹³ Именно так все и произойдет в отношениях Рудина с Натальей Ласунской.

В. М. Маркович пишет о том, что комментарии Лежнева «диалогичны не только по форме <...>, но и по существу», ибо «предполагают возможность иной оценки, предвосхищают ее и напряженно ей противостоят»,¹⁴ однако в рамках первой части точка зрения Лежнева доминирует, не получая никакого отпора, кроме абстрактно-гуманных предположений Александры Михайловны, более того, она подтверждается и повествователем, и поведением самого главного героя, и той «проповедью», которую он выслушивает при расставании с юной Натальей. Рудин действует точно по заданной схеме и целиком выполняет «обязательную программу»: доводя ситуацию до полной ясности — добившись от девушки признания в любви и выражения готовности следовать за ним («припиливав словом» молодое чувство), он отступает, отступает и не только предлагает Наталье покориться воле матери, но и самому себе не может сказать определенно, хотел ли он другой развязки, любил ли он Наталью всерьез или, как безнадежный и сугубый теоретик-рефлектор, всего лишь с ее помощью уяснял «самому себе трагическое значение любви». ¹⁵ Он даже в самый час свидания не знает, чего хочет, чем оно должно закончиться, — так же как не знает этого изумленный решительностью Аси, сбежавшей с забуксовавшего на его нелепых отговорах свидания, господин Н. Н.

И дело тут не в том, что «психологический комментарий автора почти всегда оказывается неполным <...>, так что неповторимая истина конкретного переживания остается за рамками объяснения». ¹⁶ Дело в том, что это тот случай, когда *единственной, неповторимой истины просто не существует*. На сей раз повествователь как раз выступает активным комментатором и разными способами, с разных сторон тщательно «препарирует» героя. Он уличает Рудина в неспособности дать самому себе отчет в происходящем: «Рудин, умный, проницательный Рудин, не в состоянии был сказать наверняка, любит ли он Наталью, страдает ли он, будет ли страдать, расставшись с нею»; задается вопросом о причинах столь непоследовательного поведения: «Зачем же, не

¹¹ Там же. С. 257.

¹² Там же. С. 260.

¹³ Там же. С. 252.

¹⁴ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982. С. 114.

¹⁵ ПССиП(2). Соч. Т. 5. С. 250.

¹⁶ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 116.

прикидываясь даже Ловласом, — эту справедливость отдать ему следует, — сбил он с толку бедную девушку? Отчего ожидал ее с тайным трепетом?»; ставит герою диагноз: «На это один ответ: никто так легко не увлекается, как бесстрастные люди»,¹⁷ и диагноз этот, в сущности, повторяет приговор, вынесенный Лежневым: «...он холоден, как лед»;¹⁸ с помощью Натальиной горничной ловит его на позерстве — увидев «картинно стоявшего на плотине Рудина», она говорит: «...только напрасно они этак на юру стоят — сошли бы в лощину»,¹⁹ — и в то же время сообщает читателю, что герой, так эффектно смотревшийся извне, «втайне смущался духом»; обнажает беспомощное, но честное простодушие его реакции на категорическое неприятие Ласунской каких бы то ни было отношений между ним и дочерью; показывает его растерянность перед напором предъявляемых Натальей обвинений, его огорчение и стыд — и все это, между прочим, свидетельствует не о холодности героя, а скорее о недостатке горячности и об отсутствии безоглядной любви: «Она права; она стоит не такой любви, какую я к ней чувствовал... Чувствовал?... — спросил он самого себя. — Разве я уже больше не чувствую любви?». ²⁰

Есть в русской литературе едва ли не буквальное интонационно-психологическое повторение этого рудинского признания — «Диалог Гамлета с совестью» Марины Цветаевой:

— На дне она, где ил
И водоросли... Спать в них
Ушла, — но сна и там нет!
— Но я ее любил,
Как сорок тысяч братьев
Любить не могут!

— Гамлет!

На дне она, где ил:
Ил!.. И последний венчик
Всплыл на приречных бревнах...
— Но я ее любил,
Как сорок тысяч...

— Меньше

Все ж, чем один любовник.

На дне она, где ил.

— Но я ее —
любил??

Этот аукнувшийся через десятилетия в рамках гамлетовского типологического дискурса вопрос чрезвычайно знаменателен. Психологический анализ не может здесь «рассеять недоумение читателя» не только потому, что «останавливается на пороге главных тайн индиви-

¹⁷ ПССиП(2). Соч. Т. 5. С. 278.

¹⁸ Там же. С. 252.

¹⁹ Там же. С. 278.

²⁰ Там же. С. 283.

дуальности героя»,²¹ как это, например, было в случае Лизы Калитиной, но и потому, что эта индивидуальность не поддается аналитическому *прищипливанию*, к которому так любил прибегать сам Рудин. «Неоконченное существо»,²² каким представлен герой тургеневского романа, не измеряется фиксирующими некую одномоментную определенность приемами психологического аналитизма, вернее, самый этот аналитизм здесь возможен только в такой — *вопрошающей* (изнутри героя к самому себе и извне к нему) — форме.

С точки зрения Л. Я. Гинзбург, герой Тургенева непонятен вне реального исторического контекста, которым порожден. Вслед за Л. В. Пумпянским она полагает, что «Тургенев в своих романах действительно хотел создать „беспримесную“, устойчивую модель исторического характера», и рассматривает Рудина исключительно в свете первоначальной лежневской характеристики, с одной стороны сужая до нее образ, а с другой — настаивая на его неконвенциональности, непрозрачности вне указанных рамок. «Что, например, получится, если из обличающей лежневской характеристики Рудина извлечь набор „общечеловеческих“ свойств? <...> Умный, пустой, холодный, деспот, фразер, позер, бесцеремонный в денежных делах и т. д. Но все это не адекватно Рудину. Не похоже. В контексте романа этот подбор свойств не складывается в образ — без ориентации на Бакунина, на кружки и умственную жизнь 30-х годов, на людей 40-х годов. Изображенные Лежневым свойства Рудина — это особые свойства, по самой своей фактуре исторические. Его слабохарактерность и нерешительность — это *рефлексия*, исследованная Белинским; его фразерство — не вообще фразерство, но те *ходули* и *фраза*, с которыми враждовал Станкевич; его деспотизм порожден формами кружкового общения». И далее следует знаменательный вывод: «Свойства Рудина не существуют вне его исторической функции русского кружкового идеолога 30-х годов».²³

Но если это так, если свойства Рудина не существуют вне его конкретно-исторической функции и вне реальной жизненной обстановки, его породившей, то роман Тургенева «Рудин» мертв как художественное произведение и ничего не может сказать читателям, пребывающим в неведении относительно соответствующего исторического контекста и его персоналий. Между тем П. В. Анненков, одним из первых указавший на то, что в «Рудине» «является <...> почти историческое лицо» (обратим внимание на это «почти»), формулирует свойства этого лица таким образом, что оно, при всей своей характерности для определенной эпохи, обретает расширительный, общенациональный, общечеловеческий смысл: наделенное «смело-отрицательным, пропагандирующим характером», оно «является как несостоятельная личность в делах общежития, в столкновениях рефлектирующей своей природы с реаль-

²¹ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 119.

²² ПССиП(2). Соч. Т. 5. С. 294.

²³ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971. С. 309, 310–311.

ным домашним событием».²⁴ Тут мы и черты Чацкого при желании распознаем, и Бельтова угадаем, не говоря уже о собственно тургеневских прототипах образа Рудина, а в общем типичного русского Гамлета — *тургеневского* Гамлета — увидим «абстрактную русскую натуру, устранившуюся и пассивную перед явлениями, им же и вызванными на свет».²⁵

Преувеличивая социально-историческую конкретику образа Рудина и сводя его исключительно к этой конкретике (то же сделано будет с Базаровым, о чем речь впереди), Л. Я. Гинзбург совершенно очевидно игнорирует романический многомерный способ подачи героя, которого мы видим отнюдь не только глазами «кружковца» Лежнева. Более того, она почему-то вообще сбрасывает со счетов то, о чем тот же Лежнев говорит в двух последних эпизодах романа, когда он, по сути дела, опровергает, вернее, переосмысливает собственные оценки.

Как уже говорилось выше, образ Рудина двойится с самого начала, но до определенного момента это двойение между внешними (публичными) предьявлениями и не соответствующей им внутренней сущностью. Такая подача героя достигает своей кульминации в развязке любовной истории, в классической ситуации на *rendez-vous*. Гамлетовский вопрос у Тургенева становится вопросом о состоятельности на любовном свидании, а сам Гамлет-Рудин предстает рефлектёром, слова которого «так и остаются словами»²⁶ — *слова, слова, слова...* Таков смысловой итог условной первой части романа, которая, завершись повествование на этом месте, действительно осталась бы повестью с романическим потенциалом, заданным сюжетно не реализованной многомерностью подачи героя, и с драматургической интенцией, обусловленной диалогической интенсивностью и сценической «постановочностью» многих эпизодов. В этом смысле прав был В. С. Баевский, писавший о том, что «„Рудин“, стоящий на рубеже „старой“ и „новой“ манеры, является своего рода энциклопедией жанров Тургенева».²⁷

Однако далее в романе происходит незаметный внешне, но очень существенный повествовательный сдвиг. Во-первых, герой перехватывает инициативу и на все разоблачения (которые тоже имеют свою кульминацию — «проповедь» глубоко разочарованной в своем избраннике девушки) отвечает горькими признаниями в прощальном письме к Наталье, где, с одной стороны, подтверждается чужой приговор, с другой — этот приговор смягчается и разворачивается в сторону углубления, ибо под несовпадением фразы и сути обнаруживается внутреннее, сущностное, осознанное и тяжело переживаемое самим героем противоречие. Во-вторых, автор словно спохватывается и дает задний ход. В сущности, художественная задача выполнена, герой

²⁴ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 392.

²⁵ Там же.

²⁶ ПССиП(2). Соч. Т. 5. С. 252.

²⁷ Баевский В. С. «Рудин» И. С. Тургенева: К вопросу о жанре // ВЛ. 1958. № 2. С. 138.

в полной мере оправдал сюжетные ожидания и *повесть* на этом должна была бы закончиться, как закончилась «поражением» на rendez-vous история господина Н. Н. («Ася»). Но Тургенев на сей раз пишет не повесть, а *удлиненную повесть*, то есть роман. И хотя и не очень ловко структурно — швы вывернуты наружу, пропорции не соблюдены, — он ломает заданную было логику предъявления героя и, прибегнув к помощи безотказного сюжетного двигателя — дискретно данного течения времени (перескочив через два года, а потом, в эпилоге, еще через несколько лет), выбирается из рамок любовной истории, расширяет и углубляет картину, вписывает героя в хронотоп дороги, нескончаемого скитальческого пути, и вновь сводит его с Лежневым, который из главного обвинителя Рудина превращается в его пылкого защитника.

Сначала (в XII-й главе) Лежнев дезавуирует свои обвинения заочно, ссылаясь на ревность как на их мотив (что ни в коей мере не просматривалось, не подготовлено было в «основном» сюжете) и объясняя слабости Рудина внешними относительно героя, объективными обстоятельствами. А в эпилоге, уже при личной встрече с Рудиным, он смотрит на потускневшего внешне, но не изменившегося по существу приятеля молодых лет совершенно другими, нежели ранее, глазами и дает противоположную интерпретацию его личности и судьбы, в которой слабость оборачивается силой «странного человека», жертвовавшего во имя верности идеалу своими личными выгодами и никогда не пускавшего корней «в недобрую почву, как она жирна ни была».²⁸ При этом кардинально меняется и повествовательская стратегия: повествование обретает сочувственно-симпатизирующий герою характер. «Слова, всё слова! дел не было!» — напоминает сам Рудин свою гамлетовскую тему. «Да; но доброе слово — тоже дело»,²⁹ — понимает и признает теперь Лежнев, и финальный аккорд — гибель Рудина на баррикадах — своеобразная авторская дань герою, оказавшемуся способным подтвердить делом, сдержать собственное слово о себе: «Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду...».³⁰ В итоге возникает еще одна, новая двойственность: это уже не расхождение между поведением и внутренней сущностью героя, не только глубинная его личностная противоречивость, но и несовпадение субъективной устремленности к идеалу и объективной невозможности ее реализовать, неготовности почвы, на которую падают семена, что и делает героя одновременно Гамлетом и Дон-Кихотом, соотносит его судьбу с судьбой Вечного Жида.

Еще раз подчеркнем: короткий сюжетный «довесок» к основному повествованию, в котором нет Рудина, но есть разговоры о нем по прошествии двух лет после главных событий (XII глава), вкуче с эпилогом, действие которого происходит несколько лет спустя и где Рудин опять

²⁸ ПССУП(2). Соч. Т. 5. С. 320.

²⁹ Там же. С. 319.

³⁰ Там же. С. 293.

появляется, не закругляют-договаривают заданные темы, а, вопреки привычной сюжетной логике, переворачивают их трактовку, оспаривают не только частную лежневскую точку зрения, но и ту авторскую концепцию, в свете которой подавался герой в основном повествовании. Убедительно показав эффектно философствующего героя-идеалиста и образно-сюжетно продемонстрировав его жизненное фиаско, автор словно сам спотыкается об эту линейную, однонаправленную доказательность, в которой господствует заданность, тенденция, а значит — полуправда, если не ложь, и в ущерб художественной стройности, но во имя художественной правды там, где следовало поставить точку, вдруг заводит речь с другого конца. Если первые одиннадцать глав — это аргументы против героя, то двенадцатая глава и эпилог — это аргументы в его пользу, контраргументы, не перекрывающие все обвинения (в частности, печальную историю забвения героем собственной матери), но уничтожающие однозначность и безапелляционность ранее вынесенного приговора.

Конструктивная двойственность (несовершенство, недорешенность) романной структуры, при всей ее видимой, кажущейся простоте и строгости, оказывается своеобразным эстетическим аналогом «неоконченного существа»,³¹ которому роман посвящен, и с этой точки зрения эстетически оправдана. Именно в «Рудине» впервые была предъявлена собственно *тургеневская романная формула*, которую Л. В. Пумпянский очень точно определил как «роман лица».³² И при всей важности решения вопроса «об историческом значении героя»³³ вопрос о его *личностной* значимости и ценности в конечном счете важнее, ибо именно это делает роман бессмертным, именно это выводит его на общечеловеческий простор. *Личность героя во всей ее сложности, противоречивости и полноте, в разных ее проявлениях, с разных точек зрения поданная, не только на rendez-vous (это удел повести), но в разных ситуациях и положениях испытанная, — вот что является главным предметом изображения в тургеневском романе.* А поскольку эта личность укоренена во времени и в определенном смысле действительно является исторической, то ее драма всегда сопряжена с идеологической проблематикой.

По поводу «Вешних вод» Тургенев писал: «Моя повесть <...> едва ли понравится: это пространственно рассказанная история о любви, в которой нет никакого ни социального, ни политического, ни современного намека».³⁴ Однако даже если эти намеки в повести есть, они остаются не более чем намеками. В повести не может быть сюжетно выраженного идеологического напряжения. *Идеологическая полеми-*

³¹ Там же. С. 294.

³² Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. С. 383.

³³ Бялый Г. А. Русский реализм: От Тургенева к Чехову. Л., 1990. С. 91. Ранее об этом писали Л. В. Пумпянский, Л. Я. Гинзбург.

³⁴ ИССУИ(2). Письма. Т. 11. С. 185.

ка — жанровый атрибут романа, так как она предполагает развернутый диалог, спроецированный на соответствующий социальный фон, что разрушительно для центростремительной компактности, необходимо присущей повести. «Длитель споры», как выражался Чацкий, невозможно в рамках малой формы, нужен нерегламентированный сюжетный простор, который предоставляет только роман. В «Рудине» этот простор создается, как уже показано, отчасти даже за счет художественной целостности, когда автору приходится к основному сюжету сделать контрастирующие с ним пристройки, чтобы придать полемическую полноту и устойчивость заданной теме.

Еще несколько отличительных романических черт. В повести в центре внимания эпизод из жизни героя (например, «история о любви»), в романе — сам герой. В повести все центрировано вокруг главного эпизода, главного сюжетного задания: Гагин интересуется рассказчика, а вместе с ним и автора исключительно постольку, поскольку он участвует в истории любви Аси и Н. Н. и отражает-объясняет характер и поведение Н. Н., у Гагина нет собственного художественного пространства, собственной линии. Роману свойственна «композиционная разветвленность». ³⁵ Уже в «Рудине» мы наблюдаем, как свое сюжетное пространство словно по ходу дела завоевывают выполнявший поначалу исключительно резонерские функции Лежнев и, в меньшей мере, соперник Рудина Волынцев; в последующих тургеневских романах сюжетное разветвление станет явственнее и число персонажей, существующих не только для главного героя, но и для самих себя, существенно возрастет.

Если сюжетное движение «Рудина» можно сравнить со строго заданным течением канала, русло которого ближе к устью резко перенаправлено в перпендикулярную ранее проложенной линии сторону, то сюжет «Дворянского гнезда» течет вольно и прихотливо, как речка, которая сама по себе, без стороннего усилия и воздействия движется меж естественных берегов. Разумеется, это тоже движение по плану, оно тщательно продумано и выверено в каждом своем повороте-изгибе, но при этом так организовано и воссоздано, что читатель не чувствует направляющей авторской воли — показалось же И. А. Гончарову, что организующего начала здесь вообще нет, не менее интересен с этой точки зрения и отзыв М. Е. Салтыкова: «Я давно не был так потрясен, но чем именно — не могу дать себе отчета». ³⁶

Даже «реальный критик» Н. А. Добролюбов, целенаправленно использовавший литературное произведение для извлечения из него социально полезных выводов, по поводу «Дворянского гнезда», вопреки обыкновению, по собственному признанию, не смог дать отчета, вернее не решился это сделать, а всего лишь «указал и прошел мимо», оговорившись, правда, что «Лаврецкий принадлежит к тому роду типов,

³⁵ Чичерин А. В. Ритм образа. С. 50.

³⁶ Щедрин. Т. 18. Кн. 1. С. 124.

на которые мы смотрим с усмешкой», но усмехнуться в данном случае не смог, а признался, что «над таким положением поневоле задумаешься горько и тяжело», и не стал ввязываться в полемику по поводу связанного с образом главного героя «огромного отдела понятий, управляющих нашей жизнью», а просто разделил «единодушное, восторженное участие всей читающей русской публики». ³⁷ То же произойдет и с Достоевским, который, при всей своей нелюбви к Тургеневу, будет вновь и вновь оглядываться на этот роман как на недосыгаемый образец художественного совершенства. *Здесь все гармония, все диво*, здесь господствует та самая *соразмерность*, которую Тургенев отмечал как достоинство поэзии Тютчева, ³⁸ здесь тоже всё, даже картины неприглядных нравов и быта, дышит поэзией.

При этом по своему общественно-политическому наполнению «Дворянское гнездо» едва ли не более острая вещь, чем «Рудин». Если «люди рудинского закала», как полагал Добролюбов, к моменту написания следующего тургеневского романа потеряли «значительную долю своего прежнего кредита» и в новой ситуации «Рудиним просто делать нечего», ³⁹ то Лаврецкий, при всей своей личной принадлежности к уходящему в прошлое социально-эстетическому миру дворянских гнезд, во-первых, олицетворяет стоящую перед выбором Россию, которая, с одной стороны, по инерции (или, иначе, по исторической традиции) тяготеет к стабильности-тишине-сну-«байбачеству», а с другой — поневоле вовлекается в перемены, которые оказываются для нее очень болезненны. Во-вторых, и это закономерно связано с первым, вернувшийся после странствий на родину герой тяготеет к «умеренному» славянофильству, и автор сталкивает его со страстным идеалистом рудинского типа Михалевичем и холодным западником-государственником Паншиным, относительно которых Лаврецкому необходимо более внятно идеологически и лично самоопределиться, а эта коллизия не утратила своей актуальности и по прошествии полутора веков.

Авторские симпатии безусловно отданы признающему народную правду и готовому к «смирению перед нею», жаждающему «пахать землю <...>, и стараться как можно лучше ее пахать» ⁴⁰ герою, ибо его выбор не умозритель, а оплачен личным опытом страданий и скитаний. Примечательно, что именно в «тургеневском цикле» статей Аполлона Григорьева, в его размышлениях о Лаврецком, как отмечает Б. Ф. Егоров, «появляется зародыш будущего „почвенничества“, идеологии, которую Григорьев станет подробно развивать вместе с Достоевским два года спустя <...>». ⁴¹ Но сам спор о путях развития России между представителями разных идеологических течений не разрешен в романе,

³⁷ Добролюбов Н. А. Избранные статьи. М., 1978. С. 179–180.

³⁸ ПССиП(2). Соч. Т. 4. С. 524.

³⁹ Добролюбов Н. А. Избранные статьи. С. 177.

⁴⁰ ПССиП(2). Соч. Т. 6. С. 102.

⁴¹ Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев. М., 2000. С. 169 (ЖЗЛ).

так как в самой жизни он, в сущности, еще только набирал остроту, и Тургенев вновь и вновь будет возвращаться к этой проблеме в «Накануне», «Отцах и детях», «Дыме», «Нови».

Тем самым роман не только попадает в тон и в дух современности, но и устремлен в будущее и при этом через пространную, разноликую историю рода Лаврецких глубоко укоренен в прошлом, которое никуда не ушло, которое живо и определяет настоящее, ибо Лаврецкий не только подпитывается и укрепляется воспоминаниями — отнюдь не идиллическими, между прочим, воспоминаниями, — но и незаметно для самого себя поддерживает складывавшуюся веками структуру отношений: в то время как он сидит с трубкой табаку и чашкой холодного чаю у окна, белоголовый старик Антон, «которому уже стукнуло лет за восемьдесят», стоит у двери и, «заложив назад руки», ведет «свои неторопливые рассказы о стародавних временах». ⁴² И личная драма Лаврецкого и Лизы незримо, но прочными нитями связана с устоями мира, в котором они взращены и к которому принадлежат.

Тема любви получает в этом романе совершенно удивительное по своей поэтической силе и выразительности решение. С одной стороны, трагательный романтический дуэт Лаврецкого и Лизы сопровождается нарастающей параллельно ему и в неразрывной связи с ним темой старого музыканта Лемма, который, при виде рождающегося на его глазах чувства, стряхивает с себя бремя застарелого горя, болезней, неудач и, вдохновленный чужим, но не чуждым ему счастьем, создает гениальную музыку — гимн торжествующей любви, но за этим минутным торжеством следует крушение всех надежд — и как отражение и следствие его — угасание, творческая смерть так и не реализовавшего свой гений композитора. С другой стороны, в пронзительную мелодию любви, еще в момент ее зарождения перебиваемую дилетантскими музыкальными упражнениями Паншина, чудовищным по своей «невинной» пошлости диссонансом вторгается лукавая и веселая «шансонетка» Варвары Павловны, и сложный, драматический и пронзительно лиричный дуэт чистых и высоких душ вытесняется простеньким, фальшивым и бойким дуэтом дилетантов-имитаторов, а мелодия Лаврецкого и Лизы растекается двумя отдельными трагическими темами.

Личное и общественное в этом романе тесно, глубинно связаны, переплетены: Варвара Павловна увозит Лаврецкого с родины и собою олицетворяет чуждое ему, легковесное начало. Но соблазнился этим началом, повлекся к нему и за ним он сам — по неопытности, простоудию, наивности, так или иначе, совладать с ним, перебороть и усвоить, присвоить его, сделать своим он не сумел. Лиза для Лаврецкого — воплощение национального мира и национального духа, но и она ускользает от него, и ее суровый, тяжкий, в том числе и для нее самой, выбор ему чужд и непонятен, но вот тут-то ему и приходится продемонстрировать на деле свою готовность смириться перед народной

⁴² ПССП(2). Соч. Т. 6. С. 65.

правдой, одну из ипостасей которой предъявляет Лиза. Однако это смирение, как и исполнение взятых на себя обязательств — «он сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян»,⁴³ — не только не сделали его счастливым, но и не дали удовлетворения, ощущения правильно прожитой жизни, которое будет, например, у Николая Петровича Кирсанова.

В романе «Дворянское гнездо» перед читателем проходит настоящий парад разнообразных лиц, которые действительно прежде всего и главным образом являют собой социально-исторические типы и типичностью своей во многом исчерпываются, но главный герой *опять*, как в «Рудине», *перерастает* свою социальную роль и оказывается не столько средним человеком, как обычно оценивают и характеризуют Лаврецкого,⁴⁴ сколько человеком *посредине*, на пересечении разных взглядов, оценок, обращенных к нему запросов, человеком, пребывающим в состоянии необходимости выбора и оставляющим за собой право не только на этот выбор, но и на выход в экзистенциальную, не детерминированную никакими внешними обстоятельствами сферу. Если Рудин обретает эту срединность, нерешенность, обеспечивающую и утверждающую его *личностную безотносительную ценность и свободу* благодаря сюжетному слову и сюжетным пристройкам, изменяющим логику раскрытия характера, то Лаврецкий с самого начала романа *лично больше любых аттестаций и собственных внешних поступков-проявлений*.

Характерна в этом плане сцена в начале романа. Марья Дмитриевна Калитина, по простодушной примитивности собственной природы, пытается Лаврецкому навязать приличествующую ему, с ее точки зрения, роль страдальца. Эти попытки категорически пресекаются довольно резким по тону ответным вопросом, здорова ли она сама, и охлаждающим предположением, что ей не по себе. Обиженная Марья Дмитриевна свое недовольство отказом собеседника подтвердить ее ожидания выражает про себя «нецеремонно», но весьма показательно: «...видно, тебе, мой батюшка, всё как с гуся вода; иной бы с горя исчах, а тебя еще разнесло». И повествователь подтверждает: «Лаврецкий действительно не походил на жертву рока»,⁴⁵ — о чем свидетельствует портрет героя, который представляет его красавцем, богатырем и только легкими, скользящими деталями намекает на душевное состояние, которое далее будет приоткрываться деликатно и постепенно. Категорическое неприятие героем каких бы то ни было сторонних квалификационных заключений на свой счет всецело поддерживается автором, соответственно выстраивающим художественную стратегию, которая утверждает

⁴³ Там же. С. 157.

⁴⁴ См., например: *Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века.* С. 148–149.

⁴⁵ *ЛССуП(2). Соч.* Т. 6. С. 26.

ет личностную ценность и свободу героя и ограждает его от любой попытки объективации, *прищипливания*, исчерпания. В случае Рудина это было достигнуто за счет столкновения разных, в том числе взаимоопровергающих оценок. В «Дворянском гнезде» психологическая составляющая образов главных героев в немалой степени погружена в подтекст: Лаврецкому и еще более Лизе оставлена непроницаемая для вторжений извне область интимных переживаний. С одной стороны, это делает их образы более поэтичными, с другой, несмотря на поэтический ореол, которым они окружены, усиливает их жизнеподobie: мы знаем о Лаврецком и Лизе много, но не более того, что даже при самом тесном общении нам дано знать о *других*.

Многоплановость и многозначность подачи героя, личность которого является главным предметом изображения, широта и многоуровневость охвата действительности (семейный, социальный, общественно-политический, идеологический, экзистенциальный ее срезы), многогеройность и многолинейность при доминировании главного героя и главной линии, идейная насыщенность, острота постановки проблем и свободное по времени романного действия их обсуждение — вот свойства тургеневского романа, принципиально отличающие его от повести.