

„ПЛАН МИРА” И МОТИВЫ ПОСТУПКА
РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ
(И.С. ТУРГЕНЕВ И ДЖ. БАЙРОН)

“WORLD VIEW” AND PSYCHOLOGICAL MOTIVES
OF THE RUSSIAN LITERARY CHARACTER
(I.S. TURGENEV AND G.G. BYRON)

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВ

ABSTRACT. The paper is aimed at understanding peculiarities of behavior of the Russian literary character. The analysis of the early romantic poem *Steno* by I.S. Turgenev is defined by its imitating of Byron's *Manfred*. At the same time, the author of the paper indicates items of difference in the “architectonics of actions” as it is viewed by the Russian and English literary character.

Николай Николаев, Поморский государственный университет, Архангельск – Россия.

Обращение к раннему литературному опыту И.С. Тургенева (поэме *Стено*) обусловлено здесь интересом к проблеме русского литературного героя и специфическим мотивам его поступка. По мнению М.М. Бахтина, ключевым моментом „события поступка” является внутреннее переживание единственности места поступающего в бытии как точки исхождения поступка, „план мира”, в котором ориентируется поступок (составляющие весьма удачной и емкой формулы, предложенной М. Бахтиным, – „архитектоника мира поступка”¹). Написанная в откровенном подражании Байрону ранняя поэма И.С. Тургенева весьма существенно отклоняется от объекта подражания именно в трактовке „плана мира поступка” и места героя в нем. Причем происходит это, по-видимому, помимо воли автора, без каких-либо его сознательных установок, что, в результате, и создает смысловые диссонансы и разночтения в ценностных установках героя в различных сценах. Именно поэтому ранняя поэма И.С. Тургенева представляет собой весьма любопытный материал для осмысления заявленной проблемы.

В 1869 г. в „Русском архиве” И.С. Тургенев опубликовал известный очерк, созданный на основе воспоминаний о его встрече с А.С. Пушкиным. Очерк назывался *Литературный вечер у П.А. Плетнева* и начинался так:

¹ М.М. Бахтин, *К философии поступка*, [в:] его же, *Человек в мире слова*, Москва 1995, с. 53.

В начале 1837 года я, будучи третьекурсным студентом Санкт-Петербургского университета (по филологическому факультету), получил от профессора русской словесности, Петра Александровича Плетнева, приглашение на литературный вечер. Незадолго перед тем я представил на его рассмотрение один из первых плодов моей Музы, как говаривалось в старину, – фантастическую драму в пятистопных ямбах под заглавием *Стено*. В одну из следующих лекций Петр Александрович, не называя меня по имени, разобрал с обычным своим благодушием это совершенно нелепое произведение, в котором с детской неумелостью выражалось рабское подражание байроновскому *Манфреду*².

Это самое откровенное признание Тургенева в своих юношеских увлечениях Байроном и в подражательности своей ранней поэмы *Манфреду*.

В 1882 г., в период завершения работы над циклом своих стихотворений в прозе, Тургенев вновь вспомнит о своих байроновских пристрастиях в стихотворении *Уа... уа!* Вот небольшие выдержки из этого произведения:

Я проживал тогда в Швейцарии [...], с тайным злорадством лелея мысль о самоубийстве. [...] Байрон был моим идиолом, Манфред – героем.

Однажды вечером я, как Манфред, решился отправиться туда, на темя гор, превыше ледников, далеко от людей, – туда, где нет даже растительной жизни, где громоздятся одни мертвые скалы, где застывает всякий звук, где не слышен даже рев водопадов!

Что я намерен был там делать... я не знал... Быть может, покончить с собою?!³

Что роднит эти два произведения – бессмертную поэму Байрона и неудачный опыт его юного русского последователя И.С. Тургенева? Прежде всего, образ центрального героя, исполненного в романтических тонах, демонстрирующего свою усталость, разочарование в жизни, готовность свести с нею счеты. Ряд откровенно совпадающих эпизодов (встречи Стено с Антонио и Манфреда с аббатом, спасение Стено и Манфреда от смерти, описание развалин римского Колизея) усиливает ощущение прямых заимствований Тургенева у своего английского предшественника. Однако на фоне этих нарочитых совпадений различия в позициях героев и мотивах их поступка („поступка-мысли, поступка-дела, поступка-чувства, поступка-желания”⁴) оказываются особенно контрастными.

Байроновский герой окружен персонажами, призванными оттенить своеобразие его позиции в мире – позиции на грани, у черты инобытия. Эта его позиция задана уже в первой сцене, когда Манфред призывает духов, таинственные силы, безгранично управляющие вселенной, и те являют к нему, готовые

² И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений*, т. 11, Москва 1983.

³ Там же, т. 10, Москва 1982, с. 188.

⁴ М.М. Бахтин, *Проблемы содержания, методологии и формы в словесном художественном творчестве*, [в:] его же, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 37.

исполнить его волю. Однако пределы их возможностей ограничены, они повелевают только миром:

Мы можем дать лишь то, что в нашей власти:
Проси короны, подданных, господства
Хотя над целым миром, – пожелай
Повелевать стихиями, в которых
Мы безгранично царствуем, – все будет
Дано тебе⁵.

Но Манфреду нужно иное, не блага мира, а полное освобождение от него, что он и вкладывает в слово „забвение”. При этом в байроновской интерпретации забвение не равнозначно смерти. „Но даст ли смерть забвенье?”⁶ – вопрошает Манфред, и для него оно, видимо, высшее состояние счастья, безграничной свободы от всех земных мук, горестей и сомнений, от „притяжения земли”. Образы надмирного парения (горный орел – акт первый, сцена вторая), „патриархально-сладостных звуков” свирели⁷, разливающихся по ущельям, в которых Манфред хотел бы раствориться, наиболее адекватно выражают то состояние, к которому стремится герой Байрона.

В своих возможностях он, несомненно, выше духов мира, которыми повелевает, т.е. поднялся до предельной высоты миропостижения и в своих устремлениях обращен за эти пределы, в сферу божественной свободы, но не в состоянии преодолеть грань, отделяющую от нее.

Положение (позиция) Манфреда как бы у непреодолимой черты иного мира находит воплощение в зримых пространственных образах уже во второй сцене драматической поэмы Байрона. Герой стоит один на утесе, на вершине горы Юнгфрау, готовясь броситься в пропасть и погибнуть. Его пространственная позиция намеренно подчеркнута: он между небом, к которому устремлен внутренним порывом, и землей, которая под ним, нависшим над пропастью. Это пограничное положение для героя весьма существенно и отвечает его внутренним переживаниям, выраженным в монологе:

Лишь мы, смешенье праха с божеством,
Равно и праху чуждые, и небу,
Мрачим своею двойственной природой
Его чело спокойное, волнуясь
То жаждою возвыситься до неба,
То жалкою привязанностью к праху...⁸

Охотник, оказавшийся нечаянным свидетелем этой сцены, предельно прагматичен. Он оказался на вершине в погоне за серной, для него не существует острого ощущения двух ипостасей вселенной, ощущения грани, черты между

⁵ Дж.Г. Байрон, *Собрание сочинений в 4-томах*, т. 4, Москва 1981, с. 9.

⁶ Там же, с. 10.

⁷ Там же, с. 15.

⁸ Там же, с. 18.

ними. Он пришел снизу и движим будничными мотивами этого „низа”, пришел, чтобы стащить Манфреда со скалы вниз.

Функциональное назначение этого персонажа в данной сцене совершенно очевидно, он полярно противоположен Манфреду и призван оттенить эту необычность позиции и ощущений последнего. Манфред пребывает все время в поэме у черты двух миров: уже не в этом мире, но еще не обретши тайны того, свободного, иного мира.

Собственно, сцена его спасения и задумана для того, чтобы оттенить это положение нашего героя. Иной функциональной нагрузки она не несет. Охотник больше не появится в поэме, он здесь просто больше не нужен.

С той же целью оттенить необычность, неповторимость позиции Манфреда в мире его поступка, в поэму введен образ аббата с его проповедью праведного земного пути, земного покаяния. Но никакие атрибуты воцерковленной, покаянной земной жизни для героя Байрона не приемлемы:

Ни власть святых, ни скорбь, ни покаянье,
Ни тяжкий пост, ни жаркие молитвы,
Ни даже муки совести...⁹

Мир преодолен и отвергнут Манфредом во всех своих возможных проявлениях и окончательно. Возвращение к жизни для него невозможно, и посредничество аббата в этой теме невыносимо:

Я выслушал. И вот что я отвечу:
Кто б ни был я, но я не изберу
Посредником меж мной и небесами
Ни одного из смертных¹⁰.

Встреча с аббатом обнаруживает еще одну черту, характеризующую позицию героя Байрона, его полное безразличие к ценностям публичного пространства. Священнослужителя привели к Манфреду слухи о его союзе „с сынами преисподней”. На вопрос, кто их распускает, аббат отвечает:

Мои благочестивые братья,
Окрестный люд, – твои вассалы даже,
Что на тебя взирают с беспокойством,
Да мы и все за жизнь твою трепешем¹¹.

Но слухи могут быть значимы только для человека, переживающего ценность своего земного существования, земной жизни, но не для Манфреда, который холодно, бесстрастно, коротко отвечает своему собеседнику: „Возьми ее” (имея в виду свою жизнь).

⁹ Там же, с. 39.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, с. 38.

Сценическое пространство у Байрона всегда подчеркивает своеобразие позиции героя в мире. Это альпийские пейзажи, вершина горы Юнгфрау, водопад в долине, готическая галерея в полночь... Везде есть ощущение той грани, черты между обыденным, реальным и идеальным, иномирным. Пограничное (в этом смысле) положение героя подчеркивается и в его репликах. Вот Манфред призывает духов:

той властью,
 Что рождена на огненном обломке
 Разрушенного мира, – на планете,
 Погибшей и навеки осужденной
 Блуждать среди предвечного пространства...¹²

Весьма показательны эти сигналы приграничья: „обломок разрушенного мира” (мир как будто уже разрушен, но обломок – это свидетельство еще неокончательного исчезновения), „предвечное пространство”. Вот реплики Манфреда в сцене разговора с охотником после спасения от самоубийства:

Жизнь для меня – безмерная пустыня,
 Бесплодное и дикое побережье,
 Где только волны стонут, оставляя
 В нагих песках обломки мачт, да трупы,
 Да водоросли горькие, да камни!¹³

Граница между двумя стихиями, „побережье” (прибрежная полоса), упоминается здесь тоже совершенно неслучайно. Герой у черты, у грани двух миров – это основной мотив поэмы Байрона, присутствующий практически в каждой сцене. Последняя сцена *Манфреда* протекает внутри башни его замка и открывается весьма характерным монологом героя:

Сверкают звезды, – снежные вершины
 Сияют в лунном свете. – Дивный вид!
 Люблю я ночь, – мне образ ночи ближе,
 Чем образ человека; в созерцаньи
 Ее спокойной, грустной красоты
 Я постигаю речь иного мира¹⁴.

Ночь как грань, черта двух миров в этой реплике Манфреда названа уже открыто.

Стремясь сохранить внешнюю атрибутику байроновской поэмы (романтическую необычность сценической площадки, явление монаха, призрака), психологическое состояние героя (усталость, разочарование), И.С. Тургенев в своем *Стено* незаметно для себя отклоняется от своего образца в самом су-

¹² Там же, с. 6.

¹³ Там же, с. 19.

¹⁴ Там же, с. 46.

щественном, концептуальном – в ценностных установках героя, в мотивах его поступка.

Прежде всего у тургеневского Стено сквозь презрение к миру, разочарование и усталость от жизни (мотивы, навеянные байроновской поэмой) проскальзывает неожиданная и существенная заинтересованность во всем этом, парадоксальное стремление найти свое оправдание в том самом мире, который он презирает. Вот строки из монолога героя во втором действии:

Во мне
 Восстало гордое желанье, чтобы
 Никто моих страданий не узнал,
 И я вступил в борьбу с своей судьбою.
 И если я паду – тогда узнают люди,
 Что значит воля *человека*. Низко
 Поставили они название это,
 И я хочу его возвысить – несмотря
 На то, что люди этого не стоят¹⁵.

Непременное желание достучаться до людей (чтобы они „узнали”), изменить их (хотя они „этого не стоят”) раскрывает истинную цель поступка Стено, его мотивы. Они заинтересованы не в стремлении освободиться от тягостных цепей мира, как у героя Байрона, а в изменении самого этого мира. Тургеневскому герою безразлично публичное признание, публичный статус. В этом своем стремлении он являет собой совершенно иной тип, нежели байроновский Манфред.

И если для Байрона встречи его героя с аббатом – это всего лишь последняя и бесперспективная попытка удержать его в мире, высказать последние аргументы в оправдание земной жизни, то аналогичный ему тургеневский персонаж (монах Антонио) нужен герою как живой свидетель его нравственных страданий, как сочувствующий свидетель его поступка, оправдание (публичное оправдание) его выбора.

Этот старец –
 Он меня понял. О, по крайней мере
 Я буду знать, что есть под этим небом
 Одно живое существо, кому
 Я, может быть, могу себя доверить¹⁶.

– произнесет Стено после первой встречи с Антонио, обнаруживая принципиальную значимость для себя сочувствующей и понимающей точки зрения в мире. Он сам придет в келью монаха в канун своего самоубийства для того, чтобы оставить в мире хоть какое-то свидетельство в свое оправдание.

¹⁵ И.С. Тургенев, указ. соч., т. 1, Москва 1978, с. 357.

¹⁶ Там же, с. 356.

Одна из наиболее близких друг другу по фактуре сцен в двух поэмах – это размышление героев у развалин Колизея в Риме. У Байрона она дана в виде неожиданно нахлынувших воспоминаний о посещении Колизея. Смысловые акценты расставлены таким образом, чтобы противопоставить временному, материальному Риму, подверженному разрушению и „запустению”, тому вне-временному величию его духа, к которому удастся прикоснуться Манфреду. Герой, переживающий свою сопричастность этому величию, должен преодолеть реальную конкретику своей пространственно-временной позиции, позволяющей видеть только развалины и „запустение”. Ночь и лунный свет помогают ему в этом.

Пространство в воспоминаниях Манфреда представлено намеренно трансформированным, так что фактическая позиция героя-наблюдателя становится почти неуловимой, поскольку ближнее здесь становится дальним и наоборот. Он среди руин, сквозь которые (совсем рядом!) сияют звезды, а издали из-за Тибра доносится лай собак и, буквально, „далекие напевы часовых”.

В проломах стен, разрушенных веками,
Стояли кипарисы – и казалось,
Что их кайма была на горизонте,
А между тем, лишь на полет стрелы
Я был от них¹⁷.

Свет луны нивелировал „дикость заустенья” и „тяжкий след времен”. Таким образом, „время” и „временность” отступили, для того чтобы дыхание вечности обнаружило себя.

Смысловые расхождения с Байроном в соответствующей сцене Тургенева ощущаются уже с первых строк:

Божественная ночь!... Луна вошла;
Печально смотрит на седые стены,
Покрыв их серебристой дымкой света.
Как все молчит! О, верю я, что ночью
Природа молится творцу...¹⁸

Все выглядит пока почти как у Байрона, во всяком случае, никаких видимых противоречий не наблюдается. Но вот уже далее:

Там вдалеке сребрится Тибр; над ним
Таинственно склонились кипарисы,
Колбя серебристыми листьями...
И Рим лежит как саваном покрыт;
Там все мертво и пусто, как в могиле;
А здесь угрюмо дремлет Колизей,
Чернеясь на лазури темной ночи!¹⁹

¹⁷ Дж. Г. Байрон, указ. соч., с. 46.

¹⁸ И. С. Тургенев, указ. соч., т. 1, с. 334.

¹⁹ Там же.

Никакого „там” и „здесь” у Байрона нет и в принципе быть не может. Эти указания делают легко определяемой позицию героя по отношению к описываемому пейзажу. При таких указаниях его пространственную точку легко определить: где он находится по отношению к Риму, Тибру и Колизею. У Байрона эта определенность размыта, она ему мешает. Ему, находящемуся в реальном мире, нужно заглянуть, проникнуть за грань этого мира, для чего конкретизированная пространственная позиция совершенно не нужна, она, напротив, должна быть утрачена, к чему и стремится Манфред. Ночь Байрона великолепна потому, что она таит в себе возможность выйти за пределы реального мира. У Тургенева же она великолепна сама по себе, как самостоятельный объект созерцания. А Колизей здесь представлен как живой еще свидетель некогда реального, земного величия.

Герой Тургенева в поэме чуть ли не через страницу признается в любви к природе и восторгается ею практически во всех ее проявлениях:

О, я люблю смотреть на это море,
Теперь оно так тихо и лазурно...²⁰

Некоторое время спустя герой убеждает нас в том, что он любит смотреть и на ясное небо:

Чудным
Оно качнулось сводом над землей;
Там тихо все...²¹

Ночное небо тоже представляется ему великолепным:

Тогда темно
Все на небе и здесь, как в моем сердце,
Но тихо все покоится...²²

Впрочем, такое тихое состояние природы далеко не единственное пристрастие тургеневского героя. Любит он и бурю на небе:

О, я люблю – люблю я разрушенье!²³

На фоне такой устойчивости гармонии героя и окружающего его природного мира кажется совершенно немотивированным его романтическая усталость и разочарование. А произнесенные им в этом ключе слова – совершенно манерными, театральными:

Все, что прекрасно,
Что дивно мне казалось на земле,
Мне опротивело²⁴.

²⁰ Там же, с. 340.

²¹ Там же, с. 344.

²² Там же.

²³ Там же, с. 357.

²⁴ Там же, с. 371.

Или несколько ниже:

Нет!

Я не хочу – не должен жить. И что
Меня так тянет к жизни?
...Мне в тягость жизнь. И я
Хочу, желаю смерти²⁵,

– как будто не констатирует, а уговаривает себя герой тургеневской поэмы. Этот явный диссонанс, противоречие между влюбленностью героя в мир природы, богом созданный мир, и желание непременно его покинуть кажется странным даже для очень неопытного в поэтической технике поэта.

В эпоху, когда И.С. Тургенев создает свою поэму *Стено* (1834), русская литература активно формирует характеристики главного своего героя „лишнего человека”. Первый и наиболее яркий опыт такой работы, пушкинский *Евгений Онегин*, опубликован в полном объеме впервые в 1833 г., за год до начала работы Тургенева над *Стено*.

„...Лишний человек – это прежде всего человек, лишенный на земле своего места”²⁶, судорожно ищущий его и жаждущий своей реализации в жизни. Это комплекс ощущений и переживаний, рожденных исключительно в недрах русской литературной традиции и абсолютно непохожих на то, что несет собой байроновский Манфред, тоже совершенно неслучайный герой в западно-европейском культурном пространстве. Последний твердо осознает свое истинное место, свою исключительную внемирную позицию и настроен на ее обретение.

По существу, это совершенно разные типы героев, совершающие поступок в абсолютно различно спланированном мире. Они движимы разными мотивами и разными целями, смыслами. Это то, чего не сумел рассмотреть молодой Тургенев, а может быть, не вполне осознавала и вся русская литература в фазе формирования своего героя классической эпохи. Зато зрелый Тургенев именно на этой их противоположности построил сюжет своего позднего стихотворения в прозе. Герой его произведения, начитавшийся Байрона, лезет в горы, где нет места живому, устремлен к той грани, черте мира, которая вдохновляла Манфреда, но, едва услышав голос младенца, стремглав сбежал вниз к хижине пастуха, в обыденный повседневный мир, в котором только и возможна его самореализация.

На наш взгляд, ранний и весьма „нелепый” литературный опыт Тургенева именно своей „нелепостью” высвечивает весьма важные аспекты своеобразия мотивов поступка русского и западноевропейского литературного героя.

²⁵ Там же, с. 372.

²⁶ А.А. Фаустов, С.В. Савинков, *Очерки характерологии русской литературы: середина XIX века*, Воронеж 1998, с. 22.

