



И. Непомнящий

О некоторых неучтенных «проекциях» образа Евгения Базарова

1

Постоянная опора на опыт предшественников и современников – одна из характернейших особенностей творчества И.С. Тургенева. «Тургенев, по своему художническому мышлению, принадлежит к тому типу писателей, которые рассматривают искусство, культуру как важные составные части человеческой жизни и в сознании которых <...> все время присутствуют, а в процессе творчества активизируются впечатления искусства», – отмечает Ж. Зельдхейи-Деак в работе «К проблеме реминисценций в «малой» прозе И.С. Тургенева»¹. Ранние тургеневские романы не в меньшей степени, чем «малая» проза 50-х годов, насыщены ассоциациями специфически литературного свойства. Безусловно, реминисценции в рассказах и повестях Тургенева проявлены куда более отчетливо, чем в крупных романых полотнах: на фоне относительно локальной структуры рельефнее, «выпуклее» не только прямые цитатные вторжения, но и еле слышимые отголоски «чужого слова». В неохватной же, бесконечно разветвленной и разноуровневой структуре романа такие отголоски как бы ретушируются, отступают в тень и могут оказаться неактуальными даже для квалифицированного читателя. Между тем реминисценция (от непосредственной цитаты до почти неощутимой аллюзии), даже не будучи акцентирована самим автором, но оставаясь объективно существующим фактором становления романного целого, способна исподволь обогащать и/или корректировать привычные подходы к осмыслению текста.

В «Отцах и детях» – наиболее значительном и, несомненно, самом дискуссионном из первых тургеневских романов – авторское внимание сосредоточено почти исключительно на фигуре главного героя. Евгений Базаров – главный предмет романного исследования, в его личности и судьбе пересекаются основные сюжетные линии и проблемные «векторы» повествования. Однако, несмотря на весь практически необозримый материал, накопленный в специальной литературе о романе за почти полтора

столетия его изучения, тайна Базарова так и не поддается исчерпывающему истолкованию. Истоки такой таинственности очевидны: для отечественного тургеневедения XX века, так же как и для тургеневских современников, первостепенное значение имела задача осознать те черты характера Базарова, которые наиболее наглядно и непосредственно связывали героя с радикальной рубежной идеологией 50 – 60-х годов: необходимо было вписать личность Базарова в конкретную историческую ситуацию предреформенной России.

Что, собственно говоря, известно еще со школьной скамьи? Что – аксиома и общее место? Базаров – демократ-разночинец, ниспровергатель основ и разрушитель устоев; «сын», выломавшийся из патриархальной традиции отцов, сознательно разорвавший с нею; поклонник Бюхнера и открытый недоброжелатель Пушкина; наконец, заинтересованнейший читатель современных ему революционно-демократических сочинений Чернышевского и Добролюбова. Имена последних неоднократно (ритуально!) и вполне обоснованно упоминаются в работах, посвященных вопросу о базаровских прототипах.

Между тем куда более скудное освещение получил вопрос не о социальных, а о культурно-исторических истоках личности Базарова. И сегодня далеко не полно наше представление о круге литературных и философских текстов, капитальное знание которых обнаруживается при более «въедливом» взгляде на героя. Решительная попытка сломить сложившиеся стереотипы, предложить принципиально новую трактовку в первую очередь именно личности Базарова (а следовательно, и всего романа) была предпринята замечательным пушкинистом и тургенеvedом М.П. Ереминым. В его фундаментальной и новаторской статье «Базаров: гибель на перепутье» дана впечатляющая по масштабности и аргументированности реконструкция «утаенного» Тургеневым базаровского прошлого². По мысли ученого, оно, это прошлое, включает в себя и профессиональные занятия филологией, и – главное – историю оставшейся за кулисами ранней, первой любви героя. Любви безответной или, во всяком случае, связанной с драматическими обстоятельствами его молодости и оказавшей сильнейшее воздействие на формирование его «теоретических» взглядов. К бесспорным достоинствам работы М.П. Еремина относится «проявление» в культурной памяти Базарова «пушкинского» – прежде всего онегинского – пласта, психологическая и биографическая мотивировка базаровского неприятия/отторжения искусства в целом и Пушкина в особенности. Но круг пушкинских (и иных литературных и философских) проекций, связанных с глубочайшими основаниями сокровенной духовной жизни тургеневского героя, может и должен быть существенно расширен.

В XVI главе «Отцов и детей» есть знаменательный эпизод, связанный с упоминанием о Моцарте: «Катя достала це-мольную сонату-фантазию Моцарта. Она играла очень хорошо, хотя немного строго и сухо. <...> Аркадия в особенности поразила последняя часть сонаты, та часть, в которой, посреди пленительной веселости беспечного напева, внезапно возникают порывы такой горестной, почти трагической скорби...» Отнюдь не впервые (достаточно вспомнить хотя бы старого Лемма) Тургенев обращается к сфере музыки для укрупнения философско-психологических планов повествования. И в данном случае музыкальная тема, конечно же, обретает символическое звучание, средствами иного искусства моделируя драматическую историю любви Базарова к Одинцовой, предвещая грядущую трагедию. Для самого Тургенева эпизод этот весьма важен, о чем свидетельствует и беглое авторское замечание: «на следующее утро» Катя «сама вызвалась повторить ему (Аркадию Кирсанову. – *И.Н.*) вчерашнюю сонату...». Искусство Моцарта, традиционно символизирующее гармоническую полноту жизни, ее неразложимое единство и стихийную мощь, в контексте XVI главы романа выступает как антипод механистически-плоским размашистым и максималистским суждениям Базарова о природе человека. Вот они, только что прозвучавшие: «Люди, что деревья в лесу: ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой»; и далее: «...нравственные болезни происходят от дурного воспитания... Исправьте общество, и болезней не будет»; и наконец: «...при правильном устройстве общества совершенно будет равно, глуп ли человек, или умен, зол или добр». Значимость этих тезисов подчеркнута наличием эпизода-двойника: по существу, весьма сходная проблематика находится в фокусе беседы Базарова с «учениками» – городскими нигилистами (XIII глава): «Много толковали о том, что такое брак – предрассудок или преступление, и какие рождаются люди – одинаковые или нет? и в чем, собственно, состоит индивидуальность?» Общность обсуждаемых тем несомненна, но тем разительнее контраст в музыкальных «каденциях» обоих эпизодов. В более раннем – дело кончается игрой Кукшиной на расстроенном фортепиано, цыганщиной да пением низкопробных романсов. Итак: в XIII главе – демонстративная, пусть и не сознающая самое себя, пошлость – не случайно же процитировано: «И уста твои с моими В поцелуй горячий слить!»; в XVI – моцартовская соната-фантазия с порывами «трагической скорби». Сначала – интонация травестированная, низведенная до степени карикатуры, затем – предельно высокая, трагедийная.

С учетом того идеологического и психологического фона, на котором осуществляется введение моцартианской темы, кажется весьма вероятной переключка тургеневского текста с фрагментом «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830).

Моцарт
(за фортепиано)

Представь себе... кого бы?
Ну хоть меня – немного помоложе;
Влюбленного – не слишком, а слегка –
С красоткой, или с другом – хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же...
(играет)

С одной стороны, романная проза, с другой – предельно лаконичная речь поэтической драмы. Однако параллель между фрагментом XVI главы и монологом Моцарта, продолженным и углубленным живою музыкой, более чем уместна. Сходство проступает в самой характеристике построения цемольной сонаты, сыгранной Катей Локтевой (мотив трагической скорби посреди «беспечного напева»), и закрепляется в лексике: у Пушкина – «я весел», у Тургенева – « пленительная веселость»; в трагедии – «незапный мрак», в романе – «внезапные (вдруг! – *И.Н.*) порывы... горестной, почти трагической скорби». Замечу попутно, что в формальном отношении неназванная пьеса, исполняемая Моцартом, предшествует «Requiem'у», но упомянутое в ней «виденье гробовое» именно с ним генетически связано.

Близость наглядна, но в чем смысл тургеневской апелляции к болдинскому тексту 1830 года?

В тургеневедении уже были предприняты попытки найти литературных «предков» Базарова в кругу пушкинских героев. В первую очередь – связывали с Онегиным и Пугачевым, опираясь при этом на высказывания самого автора «Отцов и детей»³. Не оспаривая возможности и продуктивности таких поисков, укажу на еще одну параллель, кажется, упущенную из виду: Базаров – Сальери. Такое сопоставление, на первый взгляд, выглядит произвольным и даже эпатажирующим: действительно, что общего между сыном полкового лекаря и дьячковским внуком, будущим естественником, предпочитающим вульгарных материалистов всем поэтам вместе взятым, с одной стороны, и итальянским композитором, «завистником презренным», конечно, но одновременно и жрецом музыки, жрецом искусства в целом – с другой? Однако, присмотревшись к предложенной параллели внимательнее, можно обнаружить немало зон, в которых коренные представления этих героев о мире и о себе самих пересекаются или, по крайней мере, сближаются до предела.

В сознании обоих центральное место занимает утилитарная категория – категория *пользы*. Дважды само это слово прозвучит в решающем – зарождается и постепенно поработывает сознание «неподвижная идея» об отравлении Моцарта – монологе Сальери:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем?..

Но ведь и Базаров – Базаров-теоретик – не устает утверждать, что критерий эффективности и целесообразности самодостаточен и приоритетен. Красноречивейший пример тому – знаменитые базаровские афоризмы: о химиках и поэтах, о «храме» и «мастерской»... Наконец, и вот это, программное: «В теперешнее время полезнее всего отрицать – мы отрицаем». Для Базарова, идеолога и пропагандиста нигилизма, с критерием «полезности» естественно соединяется и мысль о первенстве науки, научного познания. Но этот же принцип, судя по начальному монологу, доминирует и в мировосприятии пушкинского героя:

Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне...

И – ниже:

Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты...

Такое отношение к науке, по существу, ее абсолютизация, возведение на пьедестал в качестве непререкаемого авторитета, было весьма показательным для эпохи. Оно, это отношение, во многом формирует сам тип мышления как пушкинского, так и тургеневского героя. Этот тип мышления можно с достаточным основанием охарактеризовать как антипушкинский и антимоцартовский. И Сальери, и Базаров как теоретик изначально нацелены на анализ и на регламентацию жизни, оба они не доверяют свободным интуициям, оба стремятся разложить принципиально, по природе своей, неразложимое, стихийное и непосредственное, анатомически препарировать живую, текучую, изменчивую действительность. Анатомически – совершенно в буквальном, а отнюдь не метафорическом смысле. Сальери, «звуки умертвив», расчленяет музыку «как труп» (сначала – умертвил «звуки», затем – их гениального творца). Базаров же «расплавляет» лягушек в Марьино и в итоге умирает, заразившись *трупным* ядом при *вскрытии*. В связи с «анатомической» темой немалое значение приобретают и, казалось бы, незначительные детали, и беглые упоминания. Человек в разрезе – вернее, его схематическое изображение – с детских лет перед глазами Базарова: в кабинете Василия Ивановича на стенах

висели «анатомические рисунки». (Да и базаровская реплика об «анатомическом театре» при первом впечатлении от Одинцовой в этом контексте приобретает особое измерение). Выбор Тургеневым именно такой смерти для Базарова получает символическое значение и историко-философскую перспективу именно при соотнесенности с сюжетом и проблематикой пушкинской драмы.

При всем при том перечень соответствий между героями далеко не исчерпан. «Полемизируя» с Одинцовой, Базаров настаивает на природном, даже физиологически объясняемом сходстве людей, почти тождестве: «Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат». Для Базарова-нигилиста этот тезис и аксиоматичен, и, безусловно, фундаментален: на признании исходной одинаковости и однородности людей держатся все его теоретические построения. Но именно из предположения о необходимо-справедливом *природном равенстве* людей исходит и Сальери. Его бунт в истоке своем, конечно, богоборческий и вызван нарушением этого незыблемого (для него) постулата.

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

Именно так: «священный дар» не может достаться «не в награду», ибо это противоречит, с точки зрения Сальери, исходному принципу природного равенства живущих. Феномен Моцарта, само присутствие Моцарта в мире потому и нестерпимо для Сальери, что они разрушают до основания с малолетства принятую последним аксиологическую концепцию. Аксиология Сальери выстроена строго иерархически и регламентирует должное и недолжное, разумное и абсурдное, праведное и неправедное с чисто классицистических позиций. Принцип же равенства людей, имеющий не просветительские, а этико-религиозные основания, для Сальери недоступен. Вернее – непосилен.

Сальери сам себя называет «гордым». В романе есть неоднократные замечания и о «гордости» Базарова, о «бездонной пропасти базаровского самолюбия» и т.п. Но если пушкинский герой восстает против «неправового» устройства Божьего мира, то Базаров в известной степени идет еще дальше: он отрицает сам факт высшего присутствия. Так, а не иначе следует интерпретировать базаровское *все*, прозвучавшее в споре с Павлом Кирсановым (X глава):

« – Как? Не только искусство, поэзию... но и страшно вымолвить...
– Все, – с невыразимым спокойствием повторил Базаров.
Павел Петрович уставился на него. Он этого не ожидал...»

Ошеломленность Павла Кирсанова объясняется все-таки не кругом социальных отрицаний оппонента. По существу, неизбежные и типичные в эпоху реформ, такие отрицания не должны были бы вызвать потрясения у либерала 40-х годов. В том и дело, что за «невыразимостью» базаровского *все* для Кирсанова открывается бездна базаровского безверия. Это последнее имеет значение решающее. Сальери – богоборец и богоубийца; его сознание – это «сознание, замкнутое вовнутрь», тогда как у Моцарта – «сознание, раскрытое вовне. Один – в вечном монологе, сосредоточенном и мрачном, другой – в непрерывном диалоге»⁴, – еще в 1924 году отмечал М. Столяров, характеризуя тип «уединенного сознания» в творчестве Пушкина. Это сознание – падшее, «демоническое», разъединяющее с Богом и отделяющее от других людей: не случайно же для Сальери музыка не столько «храм», сколько «мастерская» («Я стал ремесленник...»). Базаров, пусть и с оговорками, очень близок к этому типу. Казалось бы, при всей своей внешней активности («Хочется с людьми возиться...» – говорит он Аркадию, дословно совпадая с самим Тургеневым)⁵, Евгений Васильевич выходит на подлинный диалог чрезвычайно трудно, особенно если иметь в виду вторую половину повествования. Ему чаще всего тяжело и неловко как с «дальними» (братья Кирсановы, Колязин, отцовские крестьяне), так и с «ближними» (родители, ученики). Относительно большая свобода и органичность его общения с марьянскими ребятишками, слугами и Фенечкой отнюдь не колеблет этого тезиса, а, пожалуй, лишь оттеняет его. Подлинная диалогичность, распаханность навстречу другому *я* для этого героя вовсе не характерны: его развернутые высказывания крайне редки, да и реплики по преимуществу немногословны и эмоционально стерты. В диалоге трудно ему и трудно с ним. Не случайно же Одинцова определяет общение с Базаровым как хождение по краю «пропасти».

Столь разветвленная система соответствий между пушкинским и тургеневским героями, соответствий философских, идеологических и психологических, показывает, насколько правомерна предложенная нами параллель.

3

Разумеется, неоднородность и неоднозначность личности Базарова не позволяют свести ее психологическое содержание только к «сальерианскому» типу. На протяжении романа несколько раз автор ставит героя в условия не фиктивного, а настоящего диалога. Именно в этих сценах с

максимально возможной полнотой обнаруживается то главное, что отделяет Базарова от классического варианта «уединенного сознания». Прежде всего следует иметь в виду кульминационные объяснения, связанные с историей любви Базарова и Одинцовой. И тем показательнее, что в каждой из этих сцен проступают более или менее отчетливые переключки с мотивами русской лирики – в первую очередь с поэзией Пушкина и Тютчева. Причем нередко присутствуют не отдельные – разовые и частные – пересечения, а реминисцентные структуры, в рамках которых «пушкинское» и «тютчевское», переплетаясь и оппонирова друг другу, образуют весьма сложный рисунок. Таков эпизод признания Базарова в любви (XVIII глава).

Беспорный эмоциональный пик в границах данного эпизода – следующая реплика Базарова: «Так знайте же, что я люблю вас, глупо, безумно... Вот чего вы добились». Здесь, как представляется, вполне осязаема переключка с начальными строками пушкинского стихотворения «Признание» (1826), посвященного Александре Осиповой:

Я вас люблю – хоть я бешусь,
Хоть это труд и стыд напрасный,
И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь!
Мне не к лицу и не по летам...
Пора, пора мне быть умней!
Но узнаю по всем приметам
Болезнь любви в душе моей...

Дело даже не в лексических совпадениях и соответствиях, хотя и они примечательны; дело в том, что пушкинский текст – едва ли не каждая его строка – способен прокомментировать самоощущение тургеневского героя в эти кризисные для него часы и дни. Действительно, Базаров в «бешенстве» от собственной любви («...чувство, которое его мучило и бесило...»); и Базаров осознает, что эта любовь «труд и стыд напрасный» («...он скоро понял, что с ней не добьешься толку...»); и Базарову как нигилисту, считающему «любовь в смысле идеальном» «непростительной дурью», его чувство «не к лицу» и, уж тем более, «не по летам» (размышления о «возрасте» как героя, так и героини неоднократно встречаются на страницах «Отцов и детей»). Проекция романного эпизода на пушкинский текст касается даже малозначительных, на первый взгляд, деталей. В XVIII главе читаем: «Одинцова скорыми шагами дошла до своего кабинета. Базаров проворно следовал за нею, не поднимая глаз и только ловя слухом тонкий свист и шелест скользившего перед ним шелкового платья». А в пушкинском «Признании»: «Когда я слышу из гостиной Ваш легкий шаг, иль платья шум, Иль голос девственный, невинный, Я вдруг теряю весь свой ум». Точки соприкосновения романа и лирической пьесы

столь многочисленны, что, скорее всего, возможность непреднамеренного совпадения исключается: перед нами – сознательное обращение Тургенева к материалу пушкинской любовной лирики в разработке одной из ключевых сцен произведения.

Между тем реминисцентная структура XVIII главы не исчерпывается только «пушкинскими» проекциями. Она резко осложняется привлечением некоторых важнейших мотивов поэзии Ф.И. Тютчева, и прежде всего стихотворения «Silentium!». Сразу укажем: проявление тютчевского пласта в данном случае сопряжено с определенными трудностями: его наличие не просто обосновать ссылками на конкретные – на уровне цитат – переклички. «Тютчевское» в структуре эпизода скорее угадывается и непосредственно чувствуется, нежели доказывается.

Мотивы «Silentium!» как бы обрамляют пушкинское ядро сцены. В первую очередь речь идет о центральной строфе стихотворения с ее фундаментальными и драматическими вопросами:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.

Эти вопросы, конечно, неизбежное порождение и одновременно следствие того типа «уединенного сознания», о котором шла речь выше. Они, эти вопросы, безусловно, с трудом совместимы с моцартиански-пушкинским типом личности – распахнутой, всегда открытой для напряженного диалога, изначально направленной на признание *другого* как *равного*. Не случайно для пушкинской лирики – не эпоса и не драмы – проблема «невыразимого» хотя и существует, но где-то на периферии, никогда не претендуя на главные роли. Тютчевский вопрос о понимании/непонимании человека человеком выступает на передний план эпизода далеко не сразу. Первый сигнал о нем – слова Одинцовой: «А знаете ли, Евгений Васильевич, что я умела бы понять вас...» – и ответная реплика Базарова: «... Я вообще не привык высказываться, и между вами и мною такое расстояние...» Но постепенно, в ходе развертывания этого диалога, значимость проблемы понимания/непонимания неуклонно возрастает; именно так и формируется ситуация все большего конфликтного напряжения. И вот уже Базаров формулирует с почти тютчевской афористичностью: «... И притом разве человек всегда может громко сказать все, что в нем «происходит»...» (ср.: «Как сердцу высказать себя?») Очередные реплики этого диалога утверждают и зафиксировывают в сознании читателя мотив «невыразимости» внутреннего, сокровенного в слове, ложности и лживости «мысли изреченной».

Однако не только в завязке ключевой сцены признания, но и в ее финале отчетливо проступает тютчевская тема. Здесь она соотнесена уже со

следующими вопросами «*Silentium!*’а); причем, как и в тютчевской пьесе («Другому как *понять* тебя? *Поймет* ли он...»), в тургеневском тексте проблема возможности/невозможности, реальности/нереальности подлинной сопричастности другому дана предельно концентрированно:

« – Вы меня не *поняли*, – прошептала она (Одинцова. – *И.Н.*) с торопливым испугом <...>

Полчаса спустя служанка подала Анне Сергеевне записку от Базарова; она состояла из одной только строчки: «Должен ли я сегодня уехать – или могу остаться до завтра?» – «Зачем уезжать? Я вас не *понимала* – вы меня не *поняли*», – ответила ему Анна Сергеевна, а сама подумала: «Я и себя не *понимала*».

Таким образом, в структуре XVIII главы романа ясно просматриваются два реминисцентных пласта: один – пушкинский, связанный со стихотворением «Признание», – представлен практически как парафраз и распространяет свое внимание и на смежные эпизоды, и на сюжетообразование в целом; другой – тютчевский, соотнесенный со стихотворением «*Silentium!*», – представляет собой контрастное обрамление первого. Замечу попутно, что стихотворение Тютчева, по всей вероятности, было знакомо не только автору романа, но и его герою. К 1859 году (время действия) оно по крайней мере четырежды появилось в русской печати, в том числе – в некрасовском «Современнике» (1850), а также в издании 1854 года, привлечшем самое пристальное внимание читателей обеих столиц. Сомневаться в том, что Базаров – неутомимый читатель некрасовского журнала, не приходится, к тому же в середине 50-х годов он, по-видимому, уже является студентом-гуманитарием Петербургского университета и едва ли проходит мимо тютчевской книги.

Однако присутствие мотивов «*Silentium!*’а) отнюдь не ограничивается только рамками XVIII главы. Они обозначат себя по меньшей мере еще раз – в типичном для тургеневской романистики эпизоде-«дублере». Речь идет о втором, разумеется, принципиально иначе оркестрованном признании в любви: Аркадия Николаевича Кате.

И здесь вопрос о возможности настоящего понимания человека человеком – сердцевинный. Потому далеко не случайно упоминание о статуе богини Молчания, единственной привезенной в Никольское еще по распоряжению старого владельца имения Одинцова. Это упоминание непосредственно предшествует следующему пассажи: «...Катя часто приходила садиться на большую каменную скамью, устроенную под одной из ниш. Окруженная свежестью и тенью, она читала, работала или предавалась тому ощущению полной тишины... прелесть которого состоит в едва сознательном, немотствующем подкарауливанье широкой жизненной волны, непрерывно катящейся и кругом нас и в *нас самих* (курсив наш. –

И.Н.)». Собственно, такое понимание молчания как великого и таинственного приобщения к ходу мировой жизни весьма близко к тютчевской концепции «всемирного молчанья», особенно – к заключительному шестистишию «Silentium! 'а»⁶:

Лишь жить в себе самом умей –
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум,
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, –
Внимай их пенью – и молчи!

Глубоко знаменательно, что если более ранний эпизод (объяснение Базарова с Одинцовой) органично соотносится с риторически безответными вопросами центральной строфы тютчевской миниатюры, то объяснение из главы XVIII естественно связано с проблематикой ее финала.

4

Если сцены признания и – предсмертная – прощания выступают как *эмоциональные* кульминации повествования, то знаменитый разговор Базарова и Аркадия «под стогом» (XXI глава) справедливо считать его философским пиком. Значимость данного эпизода в системе романа – факт общепризнанный, однако и в этом случае существует немалый соблазн свести его к хрестоматийным цитатам, за деревьями не увидеть леса, а в итоге свести неизмеримую сложность базаровской личности к десятку расхожих, хотя и хлестких афоризмов. Вот, пожалуй, достаточно типичный пример такого истолкования XXI главы: «... Свою веру (в народ. – *И.Н.*) Базаров подвергает исследованию: действительно ли «славная белая изба» для каждого мужика в том далеком будущем, когда его, Базарова, уже не будет, способна быть целью его сегодняшней жизни, труда, борьбы? Действительно ли такая цель принесет ему настоящее счастье – без самообмана и фальшивого идеальничанья? В этом, конечно (!), смысл знаменитой «сцены у копны» в XXI главе романа»⁷. Закономерно, что очередным этапом при таком предельно идеологизированном подходе к тургеневскому герою становится утверждение, что «его (Базарова. – *И.Н.*) тяжелая страсть» лишена «пушкинского светлого начала (недаром мир Пушкина для Базарова закрыт)»⁸. На самом же деле, как будет видно из дальнейшего, главной в эпизоде является вовсе не социальная тема – будущее счастье и благополучие народа, – а фундаментальная онтологическая тема смерти. Последняя может быть вполне осознана только с учетом необычайно сложной реминисцентной структуры, как и в предыдущем случае восходящей к поэзии Пушкина и Тютчева.

«Тютчевское» выступает уже в самом начале эпизода: вводится мотив ленивой полуденной дремоты, в которую погружена летняя природа. Мотив этот был отмечен еще в 1928 году в замечательной работе Л.В. Пумпянского, посвященной тютчевской лирике⁹. К примерам, приведенным исследователем (стихи «Полдень», «Снежные горы»), можно присоединить еще один – «Смотри, как роща зеленеет...» (1857).

У Тургенева:

«Настал полдень. Солнце жгло из-за тонкой завесы сплошных беловатых облаков. Все молчало, одни петухи задорно перекликались на деревне, возбуждая в каждом, кто их слышал, странное ощущение дремоты и скуки; да где-то высоко в верхушке дерева звенел... немолчный писк молодого ястребка.»

У Тютчева:

*...И в тверди пламенной и чистой
Лениво тают облака...
И всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет...
(«Полдень»)*

*Над нами бредят их вершины,
В полуденный зной погружены,
И лишь порою крик орлиный
До нас доходит с вышины.
(«Смотри, как роща зеленеет...»)*

Выразительна не только близость в словаре и подробностях: сама атмосфера замирающей, как бы цепенеющей в полуденный час летней природы роднит полдень романский с шеллингианскими лирическими этюдами Тютчева. Бесспорно, что – с учетом дальнейших замечаний Базарова – и начальные строки тургеневского эпизода имеют не только собственно пейзажный план, но и натурфилософскую перспективу. Намеченный в процитированном фрагменте сугубо тютчевский мотив полуденной дремоты на протяжении диалога между Базаровым и Аркадием Кирсановым будет настойчиво воспроизводиться:

« – В таком случае не худо вздремнуть, – заметил Аркадий.

– Пожалуй, только ты не смотри на меня: всякого человека лицо глупо, когда он спит».

И – чуть ниже:

« – Однако мы довольно философствовали. “Природа навеивает молчание сна”, – сказал Пушкин».

И наконец:

« – Давай лучше спать! – с досады проговорил Аркадий.
– С величайшим удовольствием, – ответил Базаров.
Но ни тому, ни другому не спалось».

Итак, о сне и дремоте говорят оба, но при этом каждый из участников диалога думает о своем: Аркадий Николаевич – о предобеденном отдыхе, Базаров – о последнем сне небытия.

Если весь эпизод разделить на две примерно равные части, границей между которыми выступит начальная реплика Аркадия с упоминанием о сне, то окажется: первая его половина организована как «тютчевская» (вернее – тютчевско-паскалевская); вторая же, традиционно понимаемая как наиболее, демонстративно антипушкинские страницы романа, на деле вырастает из мотивов пушкинской поэзии и вне их не может быть понята адекватно тургеневскому замыслу. Подчеркнем еще раз: на протяжении всего эпизода в фокусе внимания как автора, так и героя находится фундаментальная, онтологическая тема смерти. Тема эта неотступно преследует Базарова во второй половине романа, но остается закрытой для отстраненного восприятия базаровского собеседника. В итоге же возникает типичная для «Отцов и детей» ситуация квазидialogа:

« – А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже...» – едва ли не кульминация. Размышления эти – о краткости жизни и бессилии человеческой личности перед лицом времени и пространства как роковых стихий – необыкновенно близки к тютчевским. Достаточно указать на такие произведения поэта, как «Святая ночь на небосклон взошла...» или «Смотри, как на речном просторе...». Но, может быть, еще прочнее связь базаровских раздумий с «французскими» текстами Тютчева начала 40-х годов (Тургенев, близко общавшийся с Тютчевым с 1853 года, вполне мог услышать их из уст самого автора):

Как зыбок человек! Имел он очертанья –
Их не заметили. Ушел – забыли их.
Его присутствие – едва заметный штрих.
Его отсутствие – пространство мирозданья.
(пер. М.П. Кудинова)

Причем тютчевское «point» в оригинале, пожалуй, уместнее было бы перевести именно по-базаровски: не как «штрих», а как «точка» (см.: «в этой математической точке...»). За французскими стихами Тютчева угадывается колоссальная фигура Паскаля, со многими записями которого

базаровская сентенция перекликается почти дословно. Вот один из примеров: «Когда я размышляю о мимолетности моего существования, погруженного в вечность, которая была до меня и пребудет после, и о ничтожности пространства, не только занимаемого, но и видимого мной, пространства, растворенного в безмерной бесконечности пространств, мне неведомых и не ведающих обо мне, – я трепещу от страха и спрашиваю себя, – почему я здесь, а не там...»¹⁰ и т. д. Фрагменты такого рода из паскалевских «Мыслей» без труда умножаются.

Не столь существенно в конечном счете, соотносятся ли «максимы» Базарова с нравственной философией Паскаля напрямую или же через посредничество тютчевской поэзии. Важно иное: культурная память тургеневского героя – естественника и нигилиста – удерживает связь с тютчевско-паскалевской трагедией, залегающей куда глубже внешних, броских и заносчивых тезисов в духе вульгарного материализма. Может быть, и сама базаровская манера мыслить и формулировать афористически сжато восходит к традиции рационалистической философии XVII столетия. Очерчивая предполагаемый круг философских впечатлений и предпочтений героя, М.П. Еремин справедливо обозначил целый ряд имен: Гельвеций, Кондильяк, Гольбах и даже Вольтер¹¹. По-видимому, с неменьшим основанием в это круг может быть включен и Паскаль.

Вторая часть эпизода, как было отмечено, традиционно рассматривается в качестве высшего проявления «антипушкинского» и в Базарове, и в романе в целом. Оба упоминания героя о великом поэте носят подчеркнуто иронический, по-базаровски грубоватый и даже издевательский характер. Все это так, если оставаться в плену привычных представлений о Базарове-нигилисте, о человеке, никак и ни в какой степени не связанном с гуманитарной сферой и, по его же словам начисто лишенном «художественного смысла». Однако в уже упомянутой работе М.П. Еремина с предельной остротой поставлен вопрос о том, насколько неочевидно «очевидное» в связи с «Отцами и детьми», в том числе и «антипушкинизм» героя: «... Естественник Евгений Базаров знает Пушкина лучше, чем гуманитарий (вероятнее всего) Аркадий Кирсанов. <...> Аркадий зря уверял, будто Пушкин никогда «ничего подобного не сказал»: Базаров пародировал не на пустом месте. Соотношение сна и бодрствования, сна и воображения, сна и созерцания природы – это постоянные мотивы пушкинской поэзии»¹². И далее исследователь увязывает базаровское «природа навевает молчание сна» с очередным проведением в «Отцах и детях» «онегинской» темы, конкретно – с лирическим вступлением к седьмой главе пушкинского романа: «И вот теперь, после еще одного (и последнего) любовного поражения... он, может быть, вспомнил... стихи о «природе оживленной» и о «поэтическом сне» стихи, в которых сквозь жалобы и сетования слышится гимн «любви в смысле идеальном»¹³.

Но есть и другой вариант проявления «пушкинского» в данном эпизоде. Этот вариант устанавливает связь пушкинских мотивов не столько с III главой романа, сколько с его последними строками. Именно в эпилоге «Отцов и детей» на первый план выступает глубоко воспринятая Тургеневым сердцевинная тема «равнодушной природы». Закавычивая эпитет «равнодушная», Тургенев не только маркирует это слово как пушкинское (что очевидно), но и дает ключ к пониманию XXI главы.

Одно из центральных произведений в пушкинской лирике, где раздумья о смерти приобретают глубоко личный, сокровенный характер, – элегия 1829 года «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Нас интересуют в первую очередь последние восемь строк:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Именно об *этом* сне, о *таком* сне (чего совершенно не осознает Аркадий Николаевич) и говорит Евгений Базаров, лежа под стогом сена. Быть может, импульсом к воскрешению в памяти пушкинского текста послужило созерцание осины (в стихотворении – «дуб уединенный»), напоминающей герою о невозвратной поре детства и о неумолимой власти времени над человеком. Перед тем как произнести слова о «природе», Базаров определит:

« – А я и возненавидел этого последнего мужика... для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет: ну, а дальше?»

Шокирующая реплика о «лопухе» также может быть прокомментирована с помощью пушкинской элегии: что это, если не трансформация мотива «бесчувственного тела»? Сходство красноречиво. Пушкинские строки о малой родине, «милом пределе» могли с особой силой отозваться в душе Базарова, приехавшего в родительское имение после трехлетнего отсутствия.

Таким образом, пушкинские стихи, внимание к которым в середине 50-х годов обостряется в связи с выходом анненковских «Материалов...», звучат в сознании тургеневского героя на протяжении всего диалога (или квазидиалога) в рамках XXI главы. Еще одно, хотя и косвенное подтверждение сказанному – в раздраженно-нервном замечании Базарова, «прибереженном» Тургеневым для заключительной части эпизода:

« – Посмотри, – сказал вдруг Аркадий, – сухой кленовый лист оторвался и падает на землю; его движения совершенно сходны с полетом бабочки. Не странно ли? Самое печальное и мертвое – сходно с самым веселым и живым.

– О друг мой, Аркадий Николаевич! – воскликнул Базаров, – об одном прошу тебя: не говори красиво».

Вряд ли базаровское раздражение можно исчерпывающе истолковать как реакцию демократа и нигилиста на неумеренные красоты стиля бестолкового ученика и собеседника. Суть дела в ином: в реплике Аркадия о жизни и смерти, реплике, безусловно, поверхностной при всей ее «внешней поэтичности», как в кривом зеркале, отражается то до предела напряженное, глубоко личное переживание, которое характеризует состояние Базарова в эти минуты и которое связано с его по-настоящему трагическим восприятием пушкинских строк 1829 года. Поэтому-то слова Аркадия и воспринимаются Базаровым как нечто кошунственное и оскорбительное.

В центре XXI главы – одной из решающих для осмысления духовной глубины и драмы Евгения Базарова – Тургенев сопрягает два во многом контрастных, поляризованных плана: паскалевско-тютчевский, с одной стороны, и пушкинский, опирающийся на многочисленные и системные соответствия со стихотворением «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», – с другой. «Мостом», соединяющим оба плана в общей структуре эпизода, является мотив сна: сначала это сон полуденной природы, в сопоставлении с которым бытие личности предстает как математическая точка, говоря тютчевскими словами, как «греза»; во второй же части речь идет уже об ином – о последнем, могильном сне человека. В отличие от «малой» тургеневской прозы 50-х годов, где обращение к подобным реминисцентным структурам было, прежде всего, направлено на усиление лиризма текста и углубление общей философской перспективы, в романе «Отцы и дети» Тургенев дополняет и обогащает функции такой структуры. В этом случае она призвана «проявить» такие пласты в культурной памяти романного героя, которые, будучи осознанными, способны существенно и даже кардинально изменить сложившиеся о нем представления.

¹ Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 99.

² *Еремин М.П.* Базаров: гибель на перепутье // Московский вестник. 1992. №1. С. 267 – 304.

³ См., напр., работу И.Л. Альми «Базаров – Pendant с Пугачевым: Пушкинская традиция в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». – *Альми И.Л.* Указ. соч. С. 3 – 16.

⁴ *Столяров М.* Могила Пушкина // «Россия». 1924. №2. С. 159.

⁵ Ср.: «Чтобы у меня что-нибудь вышло, надо мне постоянно возиться с людьми, брать их живьем» (воспоминания П. Боборыкина «Тургенев»). – Цит.

по: *Островский А.Г.* Тургенев в записях современников. Воспоминания. Письма. Дневники. М., 1999. С. 184.

⁶ *Непомнящий И.Б.* «О, нашей мысли обольщенье...»: О лирике Ф.И. Тютчева. Брянск, 2003. С. 23 – 24.

⁷ *Жук А.А.* Русская проза второй половины XIX века. М., 1981. С. 64.

⁸ Там же. С. 66.

⁹ *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 224 – 225.

¹⁰ Размышления и афоризмы французских моралистов XVI – XVIII веков. Л., 1987. С. 246.

¹¹ *Еремин Н.П.* Указ. соч. С. 285.

¹² Там же. С. 276.

¹³ Там же. С. 278.

