

Реминисцентные структуры в повести И.С.Тургенева «Ася».

1

“В даровании г.Тютчева нет никаких драматических или эпических начал, хотя ум его, бесспорно, проник во все глубины современных вопросов истории”¹, - писал И.С.Тургенев в статье «Несколько слов о стихотворениях Ф.И.Тютчева»(1854). В ее рамках по меньшей мере трижды проведена мысль о тютчевском лиризме, и процитированные строки лишь доводят до уровня максимально сжатой формулы уже сказанное ранее о тютчевском таланте: “...в нем нет других элементов, кроме элементов чисто лирических...”²

Пристальное внимание Тургенева к этой стороне вопроса, разумеется, не случайно: едва ли не каждое критическое выступление писателя было вызвано потребностью в осмыслении собственной творческой задачи. В свидетельствах тому нет недостатка – от раздумий о первой части «Фауста» (1844) Гете до «пушкинской речи» 1880 года. Между тем, размышляя о Тютчеве, Тургенев не просто настаивает на лирической природе тютчевского дарования; одновременно он ставит вопрос и о соотношении лирики с эпосом и драмой. Для Тургенева 50-х годов этот вопрос очень важен, более того, органически связан с моментом творческого самоопределения.

“Странная участь дарования Тургенева! Это ни художник, ни беллетрист. Стихотворение его в I № «Современника» положительная посредственность...”³ - писал Боткин, человек Тургеневу близкий, Белинскому в письме от 27 марта 1847 года. Еще категоричнее был сам Белинский: “Собственно же лирические стихотворения г.Тургенева показывают решительное отсутствие самостоятельного лирического таланта.”⁴ Как видим, наличествует показательное единство в оценке лирических опытов Тургенева 30-40-х годов со стороны Боткина и

Белинского. Тем важнее, что спустя 9 лет, в 1856 году, в письме самому Тургеневу Боткин будет утверждать принципиально иное: "Ты же, собственно, лирик, и только то удается тебе, к чему ты расположен субъективно."⁵ И далее: "...русский читатель любит тебя не за объективность твою, но за тот романтизм чувства, за те высшие и благороднейшие стремления, которые поэтически проступают в твоих произведениях..."⁶

Простое сличение двух суждений критика, разделенных почти десятилетием, лишь регистрирует факт, давно отмеченный в тургеневедении: обновление (по сравнению с «Записками охотника») самих принципов тургеневской малой прозы, бесспорную активизацию в ней лирико-романтического начала. Очевидно, что на развитие данного процесса огромное воздействие оказала собственно русская лирика первой половины и середины XIX столетия.

Тургенев не только следит за ее развитием с неослабевающим вниманием; он детально, на уровне редакторской работы, изучает ее. Речь в данном случае должна идти не только о Тютчеве и Фете, современниках и добрых знакомых, но, например, и о Е.А.Боратынском, статью о котором Тургенев-критик готовит для некрасовского журнала в том же 1854 году, когда пишется и статья о Тютчеве.⁷ Если место пушкинской и фетовской поэзии в этом процессе во многом установлено, то вопрос о целях и формах взаимодействия Тургенева с тютчевским словом остается недостаточно прояснен и сегодня.

2

Еще в 1929 году Л.В.Пумпянский указал на чрезвычайную культурную «оснащенность» тургеневской прозы. Исследователь, в частности, писал: «Повесть, культурно отяжеленная, - вот жанр, к которому относится разбираемое нами явление; при этом культурно-энциклопедический материал выполняет именно роль «тяжести»,

«груза», нужного для осеста и устойчивости действия»⁸. В позднейшем исследовании, посвященном проблеме реминисценции в «малой» тургеневской прозе, мысль Пумпянского конкретизируется и развивается: «Творчество Тургенева дает возможность выделить самые разные типы реминисценций, выходящие за пределы традиционных представлений. Это не только прямая или скрытая цитата, но и парафразы, литературные ассоциации, введение в художественный текст не только литературного, но и живописного, музыкального и другого историко-культурного материала...»⁹ Между тем такое массивное внедрение лирико-поэтического материала в ткань повествовательной прозы, которое присутствует в тургеневских повестях и рассказах 50-х годов («Андрей Колосов», «Переписка», «Затишье», «Яков Пасынков», «Фауст» и др.), по своим функциям и последствиям выходит далеко за пределы, означенные Пумпянским: оно не только играет роль балласта, но в известной мере инициирует переосмысление и переосвоение всей художественной структуры произведения.

Важно, что в фокусе тургеневского внимания оказывается именно *лирическая* реминисценция. Но способы введения её в прозаический, повествовательный текст могут быть различны; в зависимости от этого формируются и различные результаты. Первый способ - в крайнем и наиболее характерном для Тургенева варианте - прямое цитирование. Даже графически такая цитата нередко представлена как стихи. С такой ситуацией мы сталкиваемся, например, в «Дневнике лишнего человека», «Фаусте», «Затишье», «Переписке» и многих других произведениях 50-х годов. Именно в этом случае цитата становится неким центром, вокруг которого образуется насыщенная философскими раздумьями лирическая зона, не тождественная, конечно, но подобная лирическому отступлению в системе стихового романа Пушкина или прозаической поэмы Гоголя. Будучи введенной в прозаический текст, такая цитата сохраняет свою иноприродную для прозы стиховую

структуру и в этом качестве выступает как оппонент структуры господствующей. Такая реминисценция не только введена в текст, но одновременно и вычленена из него; отсюда, как правило, потребность и в особых грамматических и графических средствах её оформления.

Совершенно иное, если материал лирического высказывания использован как парафраз или литературная ассоциация. В этом случае лирический стихотворный фрагмент ассимилируется прозой и структурной оппозиции *стихи-проза* не возникает.

Далеко не каждое стихотворение способно органично войти в чуждую для него эпическую среду в качестве парафраза. Для этого оно должно обладать специфическим «сюжетом». «Лирика не просто концентрирует событие, она довольствуется малою клеткою его. Она замыкает сюжет пределами ситуации. Именно ситуация... является той максимальной мерой событийности, которая доступна лирическому сюжету»¹⁰, - отмечает В.Грехнев. Но лирический сюжет, очутившийся в принципиальной иной, объективно-повествовательной среде, подвергается деформациям. Главное, он утрачивает самостоятельность. Его полнота, бывшая в пределах лирики «абсолютной», в системе повести становится относительной. Единичная ситуация вовлекается в событийную цепь, соизмеряется с иными, выступает как часть «объективно развивающегося, многопланового, многообразного и «многоличного» человеческого бытия» (М.Гиршман).

Однако, уступив давлению эпоса в области сюжета, лирика берет реванш, в свою очередь воздействуя на категорию эпического героя. Последний перестает быть только «объектом» авторского изучения, он оказывается «прозрачен», «проницаем», эпическая дистанция между таким героем и автором если и не уничтожается вовсе, то по крайней мере резко сокращается.

В середине XIX века сталкиваются две тенденции. Одна из них затрагивает принципы сюжетостроения, другая - меняет традиционное представление о герое прозы. Не случайно в сороковые-пятидесятые годы в творчестве Тургенева и Достоевского, двух прозаиков, в наибольшей степени обязанных лирико-поэтической стихии¹¹, функция повествователя так часто замещается функцией рассказчика, а всё произведение становится исповедью последнего. Большая часть тургеневской прозы 50-х годов - от «Андрея Колосова» до «Аси» - базируется именно на этом.

В статье о тютчевской поэзии Тургенев специально останавливается на стихах о любви: «Язык страсти, язык женского сердца ему знаком и дается ему»¹². О типологической общности тургеневских повестей и любовной лирики Тютчева говорилось неоднократно. «Аналогии к любовным стихам Тютчева можно найти в творчестве Тургенева», - писал в монографии о поэте К.В. Пигарев. И - чуть ниже: «...Любовь показана в своей роковой сущности - губительной, бессознательно овладевающей человеком страстью... Смерть и гибель приносит любовь и в таких повестях Тургенева, как «Первая любовь» (1860), «Несчастливая» (1868) и «Клара Милич» (1882).»¹³ Впрочем, упоминание об «Асе» в этом перечне отсутствует. Но в ряде случаев речь может и должна идти не только о типологии, но и о конкретных историко-литературных связях. Есть факт прямого цитирования Тургеновым тютчевских строк в повести «Фауст». Следы ближайшего знакомства Тургенева с тютчевской лирикой, её настроениями и образами, явлены и в ряде других произведений той поры. Так, еще А.Лаврецкий отметил сходство между началом повести «Дневник лишнего человека» и стихотворением 1851 года «Смотри, как на речном просторе...»¹⁴.

У Тютчева:

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
За льдиной льдина вслед плывет.
На солнце ль радужно блистая,
Иль ночью в поздней темноте,
Но все, неизбежимо тая,
Они плывут к одной мете...

...О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое я,
Не таково ль твоё значенье,
Не такова ль судьба твоя? (143)

У Тургенева: «Да, я скоро, очень скоро умру. Реки вскроются, и я, с последним снегом, вероятно, уплыву... куда? Бог весть! Тоже в море. Ну, что ж! коли умирать, так умирать весной...» (IV, 32) Сходство ощущается не только в образах, но и в объединяющей оба фрагмента проблеме: в том и другом случае перед нами гипертрофированная личность, оказавшаяся лицом к лицу перед бездной и вечностью.

Приметы тютчевского влияния прослеживаются и в повести «Переписка», особенно в письме Марьи Александровны от 20 мая. Знающий тютчевскую лирику начала пятидесятых годов то и дело будет сталкиваться с ее мотивами в тургеневском повествовании. Вот, например, отголосок стихотворения «Предопределение»: «Говорят, бывали примеры, что две родные души, узнав друг друга, тотчас соединялись неразрывно; слышал я также, что от этого им не всегда становилось легко...» (IV, 251) У Тютчева – очень близко:

Любовь, любовь – гласит преданье –

Союз души с душой родной –
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье,
И...поединок роковой...(153)

Очевидно, что тютчевскому «гласит преданье» соответствуют тургеневские «говорят» и «слышала». Прозрачны совпадения в лексике («Союз души с душой родной...» - «две родные души»; тютчевское «съединенье» отзовется у Тургенева глаголом «соединились»); да и логика тургеневской мысли весьма напоминает логику мысли тютчевской. В письме Алексея Петровича от 16 июня содержится едва ли не парафраз известного Тургеневу программного стихотворения Тютчева «Два голоса». В лирической пьесе:

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.(142)

В тексте повести: “Не совет и не помощь я вам хочу подать...но я вам протягиваю руку, я говорю вам: терпите, боритесь до конца и знайте, что, как чувства, сознание честно выдержанной борьбы едва ли не выше торжества победы...Победа зависит не от нас.”(IV, 257)

3

В повести «Ася» совершенно очевиден «пушкинский» пласт. Но, кажется, не отмеченными остались связи двух эпизодов повести с тютчевской любовной лирикой 30-х годов. Речь идет о начале IV главы (Ася на «развалине» феодального замка) и о большей части XVI главы (момент решающего объяснения между Н.Н. и Асей в доме фрау Луизе). Оба эпизода играют важную роль в композиции повес-

ти: сцена у «развалины» - завязка в рассказанной Н.Н. истории любви, сцена объяснения - ее кульминация. В обоих случаях Тургенев обращается к таким тютчевским стихам, которые, наряду с глубиной философского обобщения, несут в себе и сюжетный, повествовательный элемент.

Начало IV главы преимущественно связано со стихотворением середины 30-х годов «Я помню время золотое...». Моменты сходства столь многочисленны, что возможность непреднамеренного совпадения крайне маловероятна. В обоих случаях перед нами европейский культурный рельеф - развалины феодального замка на возвышенности, озаренной солнцем. И в лирическом стихотворении, и в прозаическом фрагменте - юная красавица на древних камнях увидена глазами наблюдающего за нею из долины героя. Кстати сказать, упоминание в повести о «долине» вполне согласуется с вариантом шестой тютчевской строки, появившимся ещё в пушкинском «Современнике»: «...Руина замка в дол глядит...» Родственным образом - с преобладанием «вертикали» над «горизонталью» - организовано и пространство. У Тютчева: Дунай (нижняя точка), «дол», холм, на холме «руина замка», на «обломках груды вековой» «младая фея» и, наконец, закатное небо, солнце, освещающее всю панораму. Примерно то же - у Тургенева: внизу, «за гранью круто рассеченных горных гребней», - «великая река» (Рейн), выше - «голая скала», над ней - «четырёхугольная башня» с примыкающими к ней «мшистыми стенами»; наконец, женская фигура, поместившаяся «на уступе стены, прямо над пропастью», и наконец - светлое небо. Внимание и автора, и читателя всецело сосредоточено на образе героини: она - в центре этого мира, она - его символ и венец. Немаловажно, что и в лирической пьесе и в повести акцентируется внимание на статичности, в некотором роде «статуарности» «младой феи». В стихотворении:

И на холму, там, где, белея,

Руина замка в дол глядит,
Стояла ты, молодая фея,
На мшистый опершись гранит,
Ногой младенческой касаясь
Обломков груды вековой;
И солнце медлило, прощаясь
С холмом, и замком, и тобой. (93)

В повести: «Ася продолжала сидеть неподвижно, подобрав под себя ноги и закутав голову кисейным шарфом; стройный облик её отчетливо и красиво рисовался на ясном небе...»(IV, 377). Другое дело, что статичность образа

девушки в стихотворении связана – по закону контраста - с лирическим обобщением финала: «И сладко жизни быстротечной Над нами пролетала тень». В границах же повествовательного эпизода фокусировка внимания на неподвижности героини преследует иную цель - проявить огромное внутреннее напряжение и капризную изменчивость влюбленной души: ведь и до («...впереди нас мелькнула женская фигура...»), и после («...она вдруг бросила на меня пронзительный взгляд, засмеялась опять, в два прыжка соскочила со стены...») Ася показана именно в динамике. «Остановленное мгновение», мгновение любви, покоя и почти полного слияния с природой, разрушается логикой развития повествовательного эпизода.

Совпадения между фрагментом прозы и лирической пьесой прослеживаются и в мелочах: у Тютчева - «мшистый гранит», у Тургенева – «мшистые стены»; у Тютчева - «Ногой младенческой касаясь Обломков груды вековой», у Тургенева - «...быстро перебежала по груде обломков...». Даже беглое упоминание в повести о «диких яблонях» имеет соответствие в тютчевском тексте: «...И с диких яблонь цвет за цветом На плечи юные свевал». Столь разветвленная система пере-

ключек подсказывает, что материал тютчевского стихотворения был сознательно учтен Тургеневым в работе над эпизодом.

Но здесь-то и проявляется тенденция, обусловленная деформацией лирического сюжета, вынужденного считаться с сюжетом «большим», эпическим. В стихотворении - закат, предвечерье, в повести - утро. Последнее согласуется с закономерностями развития эпического сюжета: перед нами самое начало, «робкое утро» первой, едва сознающей себя любви. Сама атмосфера, воплощенная в тургеневском эпизоде, проявляет и заостряет эту параллель. Ещё один момент демонстративного расхождения Тургенева с Тютчевым касается детали: в стихах - «руина замка» *белеет*, в повести же сказано: «На самой вершине голой скалы возвышалась четырехугольная башня, вся *черная*, ещё крепкая, но словно разрубленная продольной трещиной» (IV, 376). И это изменение вполне объяснимо: в лирической пьесе белеющий замок - лишь дополнительный штрих для создания романтической атмосферы, он поддержан и иными деталями, связанными с цветом и светом: и белыми цветущими яблонями, и алыми отсветами заходящего солнца. Черная же, да ещё и «словно разрубленная» башня воспринимается как некое предзнаменование, обещание трагического исхода только-только зарождающегося чувства.

Наконец, ещё одно, быть может, самое важное в структурном отношении. В сцене у «развалины» - в отличие от тютчевского «мы были двое» - присутствуют ещё два персонажа: брат героини Гагин и старая немка, продающая туристам «пиво, пряники и зельтерскую воду». В результате - романтическая условность ситуации оказывается оттенена и даже поколеблена подчеркнуто сниженными, бытовыми реалиями. (Подробнее об этом ниже.)

Не менее значимо еще одно обращение Тургенева к тютчевской лирике. Сцена решающего объяснения между Н.Н. и Асей, думается,

связана со стихотворением 30-х годов «С какою негою, с какой тоской влюбленной...». Напомним его:

С какою негою, с какой тоской влюбленной
Твой взор, твой страстный взор изнемогал на нём!
Бессмысленно-нема... нема, как опаленный
Небесной молнии огнем!
Вдруг от избытка чувств, от полноты сердечной,
Вся трепет, вся в слезах ты повергалась ниц...
Но скоро добрый сон, младенчески-беспечный,
Сходил на шёлк твоих ресниц -
И на руки к нему глава твоя склонялась,
И, матери нежней, тебя лелеял он...
Стон замирал в устах... дыханье уравнилось -
И тих и сладок был твой сон.
А днесь... О, если бы тогда тебе приснилось,
Что будущность для нас обоих берегла...
Как уязвленная, ты б с воплем пробудилась,
Иль в сон бы перешла. (110)

Эта пьеса, впервые напечатанная в «Современнике» в 1840 году, была вклю-

чена Тургеневым в издание 1854 года.

В большей части тютчевского текста дается детализированное описание. Другое дело, что оно чрезвычайно сжато, «энергетично», отвлечено от эпического фона, перед нами - именно лирическое описание. В стихотворении сопряжены два плана. С одной стороны - непосредственное наблюдение (первые 12 стихов), с другой - воспоминание, парадоксально данное как прогноз. В первой части герой характеризуется через местоимение третьего лица, как *он*, но в финале осуществлена неожиданная смена третьего лица на первое («...что будущность для *нас* обоих берегла...»), по-новому освещающая сказанное. Тот, кто до поры автоматически воспринимался как сторонний,

хотя и заинтересованный наблюдатель, в результате оказывается непосредственным участником события, а само созерцание переключается в план глубоко личного, интимного переживания. Заключительная строфа фиксирует и момент временного разрыва между «тогда» и «днесь», закрепляет дистанцию между изображаемым в начале и той «будущностью», которая обернулась для героев сцены если не трагедией, то драмой.

Близкие процессы обнаруживаются и в тургеневской повести: рассказ Н.Н. представлен автором как воспоминание о «давно минувших» днях, но дается с такой степенью предметной и психологической детализации, что в итоге прошлое как будто перемещается в настоящее. Расстояние между прошлым и настоящим в тургеневском повествовании не есть величина постоянная: оно то увеличивается и акцентируется, то, напротив, сокращается и ретушируется. Однако проблема взаимодействия фрагмента повести с лирическим стихотворением не исчерпывается столь общими соображениями.

«Одним из важнейших аспектов цитации, - пишет современный исследователь, - остается вопрос, что именно заимствуется. Чаще всего цитируется, более или менее явно, кусок текста, образ, сюжетное положение. Такой «нормальный» тип интертекста располагается между двумя крайними. Одна крайность - это отсылка не столько к текстам, сколько к биографии предшественника, другая - не столько к содержанию текстов, сколько к их структурной организации»¹⁵. Применительно к нашей теме можно утверждать, что Тургенев в эпизоде свидания процитировал не только «ситуацию», но и «композицию» тютчевской пьесы. Она трехчастна. В первой части - постепенное нарастание эмоционального напряжения, доходящего до экстатического:

Вдруг от избытка чувств, от полноты сердечной,

Вся трепет, вся в слезах, ты повергалась ниц...

Демаркационная линия между частями акцентирована многоточием после шестого стиха и подчеркнута противительным союзом «но», открывающим вторую часть. Она равна первой по объему и построена на том же приеме градации, но с обратным знаком: перед нами процесс последовательного ослабления, угасания лирической эмоции, движения «по нисходящей», завершающееся успокоением и умиротворением («И тих и сладок был твой сон»). Наконец, в концовке стихотворения уже обретенное, казалось бы, равновесие, гармоническое единство двоих взорвано указанием на неизбежную катастрофу.

Тургенев выстраивает ключевую сцену свидания, в основном придерживаясь той же схемы. Необычайно близки тютчевским даже мотивы, разрабатываемые в каждой из частей. В первой строфе стихотворения их два: немота сильного чувства и неотразимая и притягательная загадка женского взгляда. Оба звучат и в тургеневском тексте. Вот первый:

« - Я желала... - начала Ася, стараясь улыбнуться, но ее бледные губы не слушались её, - я хотела... Нет, не могу, - проговорила она и умолкла. Действительно, голос её прерывался на каждом слове» (IV, 404). Чуть ниже - второй: «она медленно подняла на меня свои глаза... О, взгляд женщины, которая полюбила, - кто тебя опишет? Они молили, эти глаза, ни доверяли, вопрошали, отдавались...» (IV, 405)

Не менее выразительна параллель между второй частью тютчевского текста и следующим фрагментом повести: «Послышался трепетный звук, похожий на прерывистый вздох, и я почувствовал на моих волосах прикосновение слабой, как лист, дрожавшей руки. (...) Я забыл всё, я потянул её к себе - покорно повиновалась её рука, всё её тело повлеклось вслед за рукою, шаль покатила с плеч, и голова её тихо легла на мою грудь, легла под мои загоревшиеся губы...» (IV,

405) Здесь воплощен не только присутствующий у Тютчева момент пластического сближения героя и героини - Тургенев вторит Тютчеву даже в деталях: у поэта - «И на руки к нему глава твоя склонялась...», у Тургенева - «...и голова её тихо легла на мою грудь...»; в стихотворении - «Стон замирал в устах...», в повести – «...трепетный звук, похожий на прерывистый вздох...». И ключевая, переломная строка находит жестовое и психологическое соответствие в рамках тургеневского эпизода: «Пока я говорил, Ася всё больше и больше наклонялась вперед - и вдруг упала на колени, уронила голову на руки и зарыдала...» (IV, 406)

Наконец, связь эпизода с финальной строфой стихотворения может быть рассмотрена двояко: и в узком, локальном плане - применительно к конкретной сцене свидания, фатально обернувшегося разрывом, и в широком - как проекция лирического сюжета на всю заключительную часть повествования. В первом случае значим миг «пробуждения» Аси: «...к величайшему моему изумлению, она вдруг вскочила - и с быстротой молнии бросилась к двери и исчезла...» (IV, 407) (У Тютчева: «Как уязвленная, ты б с воплем пробудилась...»). Наличие более широкого взаимодействия финала стихотворения с заключительной частью повести подтверждается, в частности, концовкой XX главы: «У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее - и то не день - а мгновение» (IV, 410). Весь этот пассаж звучит очень «по-тютчевски»: достаточно вспомнить вторую строфу стихотворения «Сижу задумчив и один...» с её мучительными раздумьями об иллюзорности прошлого и абсолютизацией настоящего как единственно возможной реальности человеческой жизни.

Стоит сказать и ещё об одном сближении: сам лексико-грамматический строй тютчевского стихотворения (особенно первой его части) повлиял на некоторые стилевые особенности XVI главы.

Прием градации в тютчевском тексте в первую очередь базируется на системе многочисленных и упорядоченных лексических и синтаксических повторов: «С какую негою, с какой тоской...», «твой взор, твой страстный взор», «бессмысленно-нема, нема, как опаленный...»; и во втором четверостишье – «...от избытка чувств, от полноты сердечной», «...вся трепет, вся в слезах...». Такое обилие повторов, буквально пронизывающих текст, и формирует атмосферу последовательно и неуклонно нарастающего напряжения. То же неоднократно встречается в тексте XVI главы. Вот лишь некоторые, отнюдь не исчерпывающие, примеры: «Да, да, - повторил я с каким-то ожесточением, - и в этом вы одни виноваты, вы одни...» (IV, 405); и ещё: «Вы имеете дело с честным человеком - да, с честным человеком...»(406); и далее: «Вы не дали развиться чувству, которое начинало созревать, вы сами разорвали нашу связь, вы не имели ко мне доверия, вы усомнились во мне...» (406). Диапазон переключек между эпизодом повести и стихотворением «С какую негою, с какой тоской влюбленной...» велик. Они затрагивают самые разные уровни - от «цитируемой» ситуации до композиции и лексико-грамматических средств. Тем важнее разобратся, на каких правах данный лирический сюжет входит в эпическое произведение и каким деформациям при этом подвергается. Тургенев, опираясь на него, одновременно его и разрушает до основания, причем разрушение осуществляется именно на структурном уровне. Лирическое, условно-романтическое единство сцены у «развалины» было оттенено и в известном смысле дестабилизировано присутствием третьих лиц – Гагина и пожилой немки. В сцене же свидания эта цельность - ненарушимая цельность лирического сюжета - уже не просто поколеблена, она дискредитирована - и по той же самой причине. «Уже руки мои скользнули вокруг её стана... Но вдруг воспоминание о Гагине, как молния, меня озарило»(IV, 405). Именно незримое присутствие *третьего*, его оценка, его объективный, коррек-

тирующий события взгляд, переносит ситуацию чисто лирическую в иной, эпический контекст. Нарушается условие, почти неперемное для сохранения сугубо лирической целостности. Условие это невольно сформулировано самим Тютчевым: «Мы были двое...». Транспортированный в повествовательную прозу, лирический сюжет ещё способен выдержать появление второго - ведь прямая адресованность отнюдь не противоречит лирике, но даже подразумевается многими её жанрами: любовным или дружеским посланием, эпиграммой, мадригалом и т.п. Однако выдержать появления *третьего* такой сюжет уже не в состоянии: даже упоминание о *третьем* «взламывает» самодостаточность лирики, подчеркивая в самые что ни на есть напряженные моменты ограниченность субъективно-лирического восприятия действительности. «Мы были двое» - ещё лирика (хотя, конечно, далеко не обязательно), но «трое» - уже точно не лирика. Тургеневская проза 50-х годов в этом плане крайне показательна: и в «Дневнике лишнего человека», и в «Затишье», и в «Фаусте» просматривается напряженный конфликт между эпическим и лирическим, обусловленный вторжением, в той или иной форме, *третьего*. Причем далеко не всегда он выступает как сторона традиционного любовного треугольника: в «Фаусте», например, его функцию выполняет призрак матери Веры.

В «Асе» данная коллизия представлена с почти экспериментальной чистотой и наглядностью. В структуре повести между эпосом и лирикой как будто идёт игра в третьего лишнего. Здесь, конечно же, упомянуты и герои второго ряда - от фрау Луизе и Ганхен до старика-перевозчика, но их роль сугубо служебная, оттеночная. По существу же тургеневское внимание сосредоточено на трёх фигурах: рассказчике, Асе и Гагине. При такой «малогеройности» принцип «третьего лишнего» появляется весьма последовательно: всё повествование разворачивается на зыбкой, неустойчивой границе между лирическим и эпическим. При этом лирическое начало скачкообразно усиливается в

эпизодах, которые определяются участием одного или - максимум - двух героев. Таково, например, начало X главы (переправа через Рейн), одна из самых лирически насыщенных зон повести: «Старик поднял весла – и царственная река понесла нас. Глядя кругом, слушая, вспоминая, я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... поднял голову к небу - но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно всё шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке... но и там, и в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды; тревожное оживление мне чудилось повсюду - и тревога росла во мне самом...»(IV, 395) и т.д. В тургеневеденье уже была высказана гипотеза о зависимости X главы «Аси» от фетовского стихотворения 1853 года «На Днепре в половодье»¹⁶. Действительно, текст сближает очень многое: от пейзажных деталей до общей атмосферы восторженного приятия жизни. Между тем существует, на наш взгляд, необходимость в определенной дополнительной нюансировке. Дело в том, что в данном стихотворении Фета речь идет не о ночном, а о предрассветном мире. Образ такого, предутреннего, мира задан уже глаголом *светало*, открывающим фетовский текст. Именно потому, что перед нами мир рождающегося дня, вслед за автором мы различаем многочисленные подробности: «яркое золото» и «чистое серебро» прозрачных облаков; мельницу, зеленеющий тополь и белеющие яблони; «изумрудный луг» и «желтые пески» и т.д. В тургеневском же тексте детализация сведена к минимуму, зато подчеркнут мотив «двойной бездны»: испещренное звездами небо вверху и его тревожное отражение в речной глубине. Конечно, этот мотив можно встретить и в ряде фетовских миниатюр: «Какое счастье: и ночь, и мы одни!» (1854), «Как хорош чуть мерцающий утром...» (1857), «Вчера расстались мы с тобой...» (1864) и некоторых других. Так, в последнем из названных концовка прямо напоминает о Тургеневе: «... А нынче – как моя душа, Волна светла, - и, чуть дыша, легла у ног ска-

лы отвесной; И, в лунный свет погружена, в ней и земля отражена, и задрожал весь хор небесный.” Однако, в наиболее концентрированном виде этот мотив Тургенев мог встретить в тютчевской миниатюре рубежа 20-30-х годов «Как океан объемлет шар земной...»:

То глас ее: он нудит нас и просит...

Уж в пристани волшебный ожил челн;

Прилив растет и быстро нас уносит

В неизмеримость темных волн

Небесный свод, горящий славой звездной

Таинственно глядит из глубины, -

И мы плывем, пылающею бездной

Со всех сторон окружены.(52)

В пользу тютчевского влияния, скорее всего не осознанного самим Тургеневым, говорят и некоторые частности: упоминание о темной, холодной глубине (сравни с тютчевским: «неизмеримость темных волн») и до предела усиленный в прозаическом фрагменте пафос ночной, стихийной жизни.

Напротив, всякий раз, явное или скрытое, присутствие *третьего* дискредитирует лирический взгляд, корректирует его с позиции объективно-эпического мировосприятия.

Опираясь на те или иные лирические контексты, русская проза середины прошлого века – от Тургенева до Толстого и Достоевского –

имела дело отнюдь не с обобщенной, «безличной» стихией «поэтического». Она, безусловно, различала и классифицировала разные лирические тональности. Момент такого разграничения демонстративен и в тургеневской статье о Тютчеве: «Легко указать на те отдельные качества, которыми превосходят его более даровитые из теперешних наших поэтов: на пленительную... грацию Фета, на энергическую, часто сухую и жестокую страстность Некрасова, на правильную, иногда холодную живопись Майкова...»¹⁷. Настойчивое стремление Тургенева связать Тютчева с именем Пушкина тоже должно быть понято только с учетом данного обстоятельства. «...На одном г.Тютчеве лежит печать той великой эпохи, к которой он принадлежит и которая так яркая и сильно выразилась в Пушкине...»¹⁸ - писал Тургенев. Восприятие тютчевской лирики как одной из поздних страниц в поэзии пушкинского времени могло быть обоснованным только на фоне творчества Фета и Некрасова, то есть на фоне принципиально новой литературной ситуации. На это указывал в некрологической заметке о П.А.Плетневе один из наиболее последовательных приверженцев и хранителей пушкинских традиций П.А. Вяземский: «Тютчев не принадлежал первоначально к нашей старине. Он позднее к нам примкнул»¹⁹. В действительности же, оценивая тютчевское творчество 20-30-х годов в свете философии и эстетики «золотого века», сознаешь: оно воплощает существенно иное мировосприятие, ключевую роль в нём играет не столько проблема гармонической вписанности человека в природную и культурно-историческую среду, сколько вопрос о трагической разъединенности человека с этой средой. В этом отношении тютчевская лирика действительно занимает пограничное положение между двумя периодами в развитии русской поэзии XIX столетия: пушкинского и, условно говоря, «послепушкинского».

В литературе о Тургенева уже было отмечено сопряжение «фетовского» и «некрасовского» начал в романе «Дворянское гнездо».

«...Различные лирические тональности не соотнесены открыто с двумя именами и традициями, -- пишет по этому поводу Маркович. - Однако независимо от того, вспоминает или не вспоминает читатель о Некрасове и Фете, противоположность двух тем неизбежно ощущается, и такое ощущение, по-видимому, предполагается замыслом Тургенева»¹⁹. По аналогии с этим наблюдением исследователя применительно к повести «Ася» можно ставить вопрос о соотношении «тютчевского» и «пушкинского» начал.

Присутствие Пушкина в «Асе» проявляется многократно, причем дважды - через прямые и графически оформленные цитаты. Каждый из трёх главных героев повести в большей или меньшей степени связан с мотивами пушкинского творчества. Очевидно, что уже в самом начале повести рассказчик ссылается на ставшую ходовой формулой строчку из «Руслана и Людмилы» («...дела давно минувших дней, как видите.»). Между тем не только зачин, но и концовка «Аси» сознательно увязывается Тургеневым с миром пушкинской поэзии, конкретно со стихотворением 1928 года «Цветок». Для наглядности выпишем соответствующие фрагменты:

*Цветок засохший, безуханный,
тыню, ее записочки и вы-*

“...Я храню, как свя-

*Забывтый в книге вижу я...
ниума, тот самый цве –*

сохший цветок гера-

гда бросила мне из окна.”

ток, который она неко-

*И долго ль цвел? И сорван кем,
слабый запах, а рука, мне*

“Он до сих пор издает

В системе повести не случаен оказывается и выбор цветка гераниума. На уровне ассоциации гераниум (от греческого *geranos* - журавль) соотносится с темой полета (его возможности/невозможности), о котором неоднократно говорят все три главных героя.

Особое значение в системе отсылок к Пушкину имеет в «Асе» реминисценция, связанная с судьбой главной героини.

«Она вдруг задумалась...

Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной матерью моей! -

проговорила она вполголоса.

- У Пушкина не так, - заметил я.

- А я хотела бы быть Татьяной, - продолжала она всё так же задумчиво.» (394)

Подготовка параллели *Ася – Татьяна* начинает проводиться Тургеневым исподволь по крайней мере с восьмой главы. Гагин, характеризуя внутренний мир Аси, рассказывает: "...она была дика, проворна и молчалива, как зверек, и как только я входил в любимую комнату моего отца...она тотчас пряталась за вольтеровское кресло его или за шкаф с книгами." (388) Естественно, что в памяти мало-мальски образованного читателя повести мгновенно вспыхивала хрестоматийная пушкинская характеристика Татьяны Лариной: "Дика, печальна, молчалива, Как лань лесная боязлива, Она в семье своей родной Казалась девочкой чужой." Кроме данного места (и в непосредственной близости то него) Тургенев не забывает сказать об Асе как о «дичке» и упомянуть о печальном выражении ее лица. Вообще говоря, образ Аси строится автором в зоне пересечения нескольких женских типов, связанных не только с русской, но и с европейской культурой. Речь должна в этом случае идти и о Гретхен (упоминание о которой зако-

номерно появляется в начале повести), и о Галатее (“Она сложена, как маленькая рафаэлевская Галатея в Фарнезине, - шептал я...” (381)), наконец, и о Мадонне, чья статуя “с почти детским лицом и красным сердцем на груди выглядывает из-под ветвей огромного ясеня. Но упоминание о пушкинской героине все-таки следует выделить в этом ряду хотя бы потому, что оно вложено в уста самой Аси.

Ясно, что искажение текста пушкинского романа в данном случае глубоко содержательно. Ещё со времени появления известной статьи Чернышевского о тургеневской повести утвердился взгляд на Асю как на натуру по-своему решительную и цельную. В этом качестве она и была противопоставлена Чернышевским самому Н.Н. - «Ромео», по ироничному определению критика. Между тем, такая точка зрения требует корректировки, и одно из подтверждений этому – примечательная реплика героини о желании «быть Татьяной».

Двойственность Аси predetermined уже её непроясненным социальным статусом (дочь дворянина и крепостной крестьянки) и акцентирована двойным именем: «официальным» (Анна Николаевна) и «домашним». Последнее важно: в произведении, где все герои-мужчины - от самого рассказчика до старика-перевозчика – личных имён лишены, каждое женское имя приобретает особое значение. Реплика о Татьяне также звучит двойственно. С одной стороны, Татьяна Ларина традиционно воспринимается читателями как образец органически-цельной женской натуры. Но совсем не обязательно, что героиня повести имеет в виду именно пушкинскую Татьяну. Мать самой Аси, Татьяна Васильевна, тоже натура удивительно цельная, отказавшаяся во имя сохранения этой цельности уйти из крестьянской избы в господский дом. Следовательно, цитата из «Онегина» введена и откомментирована Тургеневым так, что остается не до конца ясно, на что именно ориентируется Ася: на судьбу пушкинской героини или на судьбу реального человека, на вариант какого - дворянского или кре-

стьянского - поведения направлено её желание. Сама жажда цельности в этом случае оказывается парадоксально расщепленной. Эффект же такой расщепленности на структурном уровне подчеркнут искажением пушкинского текста.

По существу и вторая прямая цитата из Пушкина, введенная в начало третьей главы и вложенная в уста Гагина, тоже связана с оппозицией «цельность - нецельность». Между тем связь эта более специфична и, так сказать, многоступенчата. За строчками «Ты спишь ли? Гитарой Тебя разбужу...», естественно, встает весь содержательный план пушкинского стихотворения «Я здесь, Инезилья...» (1830). В центре его - образ влюбленного испанца, готового идти до конца в отстаивании своего чувства («Проснется ли старый - Мечом уложу»). Очевидно, что это чувство, романтическое по своей природе, соотнесено с историей любви, рассказанной Н.Н. Но за цитируемыми Гагиным стихами открывается ещё один план: пьеса 1830 года явно отпочковалась от тогда же писавшейся трагедии «Каменный гость» с её роковыми мгновениями любви и раздумьями о невозможности обрести в ней счастье. Аналог этим размышлениям очевиден и в тургеневской повести. Причем и в этом случае речь должна идти о сознательно, на наш взгляд, вводимых Тургеневым ассоциациях. Пожалуй, одним из пиков в развитии тургеневского сюжета является концовка XX главы: «Я чуть было не постучал в окно. Я хотел тогда же сказать Гагину, что я прошу руки его сестры. Но такое сватанье, в такую пору... «До завтра, - подумал я, - завтра я буду счастлив...» Завтра я буду счастлив! У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее – и то не день – а мгновенье.» (410) Столь настойчивое, педалируемое проведение мотива «завтрашнего счастья» явно напоминает о третьей сцене из «Каменного гостя», где Дона Анна и Дон Гуан

условливаются о будущем свидании у могилы Командора. Напомним соответствующий фрагмент:

Дона Анна

<...> Завтра

Я вас приму.

Дон Гуан

Еще не смею верить,

Не смею счастьем моему предаться...

Я завтра вас увижу! – и не здесь

И не украдкою!

Дона Анна

Да, завтра, завтра.

Как вас зовут?

Дон Гуан

Диего де Кальвадо.

Дона Анна

Прощайте, Дон Диего! (*Уходит.*)

Дон Гуан

Лепорелло!

Лепорелло входит.

Лепорелло

Что вам угодно?

Дон Гуан

Милый Лепорелло!

Я счастлив!.. «*Завтра* – вечером, позднее...»

Мой Лепорелло, *завтра* приготовь...

Я счастлив, как ребенок!

Конечно же, пушкинская оркестровка мотива много сложнее и богаче тургеневской. Это проявляется хотя бы в том, что ключевое слово у Пушкина произносят двое (*он* и *она*), в том, что Дон Гуан играет этим словом, превращает его из наречия в существительное («Мой Лепорелло, *завтра* приготовь...») и т.п. Но сам факт преемственности более чем вероятен. Ведь и в том и в другом случае надежда героя на завтрашнее счастье не оправдывается: встреча Дон Гуана и Доны Анны оборачивается гибелью обоих, а свидание Н.Н. и Аси так и остается нереализованным.

По существу, ни один из трёх основных героев повести не соответствует критериям «пушкинского» типа личности, будь то безымянный герой-испанец, Дон Гуан или Татьяна Ларина. Напротив, оба «тютчевских» эпизода фиксируют внимание читателя на внутренней двойственности, говоря тургеневскими словами, «надломленности» героев. Более того: сама эта двойственность проявлена и на структурном уровне, через конфликтные отношения между эпическим и лирическим, сопровождающие внедрение в повествовательный текст лирико-поэтических сюжетов.