

**Аэлита Базилевская**

Московский областной педагогический университет

## ПСИХОЛОГИЯ ЛЮБВИ В „ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЯХ” И.С. ТУРГЕНЕВА

**Key words:** personality, secret psychology, tragic sense of love, laws of love, mystery, supersensual, Turgenyev, Goethe, *Faust*

Последние годы жизни И.С. Тургенева отмечены его повышенным интересом к проблеме таинственного в действительности в целом и в человеке особенно. Образно-философское мышление Тургенева включало в себя поиск ответа на вопросы о законах, управляющих миром. Так было во все годы творческой деятельности писателя, но в 1870–1880-е годы – в наибольшей степени. Тогда многообразные варианты темы неуловимого, непознанного, непознаваемого не только отразились в произведениях писателя, но определили их жанровую форму. Появились „таинственные повести”: *Стук!... Стук!.. Стук!*, *Сон*, *Песнь торжествующей любви*, *После смерти* (Клара Милич).

Тургенев называл эти повести фантастическими или полуфантастическими. Сфера вымысла ограничена лишь убеждением автора в неосуществимости мечты, в иллюзорности и тщете бытия (согласно любимому Тургеновым Кальдерону, „жизнь есть сон”). Таинственное и фантастическое – понятия близкие. Также – и способы их выражения и обнаружения. Во всех повестях на первом плане в сюжете и в целом в содержании – тайна любви, ее законы, проявления, типичная и нетипичная ее судьба. Психологизм – ключ к раскрытию тайны – сказывается в поэтике повестей, в стиле, в способах создания характеров.

Вспомним о реакции на „таинственные повести” современников Тургенева и позднейших читателей-исследователей.

Вот суждения Д.Н. Овсяннико-Куликовского. Ученый рассматривает повесть *Фауст* на фоне трагедии Гёте. Его более всего интересует психологическое содержание характеров, „душевное наследие”, которое досталось главной героине. Он находит, что в ней „устои души совершенно иррациональны”,

а потому „если б Тургенев вместо намеков и краткого указания на симптомы, вдался в психологический анализ, он не дал бы художественно-правдивой картины душевного состояния Веры” [Овсяннико-Куликовский 1923: 139]. Наблюдения Овсяннико-Куликовского стали достоянием многих исследователей, которые, в частности, увлечены „загадочными женскими образами” Тургенева.

Одним из оригинальных толкователей таких образов был И.Ф. Анненский. Он писал о Кларе Милич: „Клара ни разу не является к нам будничной. Она поет, она любит, она убивает себя от любви, хотя и боится смерти”. У Аратова сердце „восковое”, а сам он „вроде Фауста”, Клара же любит солнце, облака и звезды, а „когда она уходит, то после нее остается в воздухе чистый тонкий аромат, грудь расширяется и хочется сказать: «Да, стоит жить и страдать, если этим покупается возможность думать о Кларе»” [Анненский 1988: 418, 421].

Н.И. Пиксанов спорит с теми, кто упрекал Тургенева в том, что образы *Призраков* „не поражают ни страшностью, ни таинственностью, ни ужасом, ни прелестью”. Он говорит об Эллис, героине повести, что в ней „нет символического значения, это условная фантастика”, а по художественным поискам *Призраки* могут быть сближены с *Поездкой в Полесье*, где дана „философема жизни” (имеются в виду мысли Тургенева о законах жизни и человеческого существования, представленные в повести с их таинственной стороны) [Пиксанов 1923: 165, 166, 168].

Г.А. Бялый [Бялый 1962] показывает, как мысль о „трагическом значении любви” (доверенная у Тургенева Рудину) развита содержанием многих произведений. Любовь представляется Тургеневу „вовсе не чувством”, а болезнью, родом власти человека над человеком, силой непреодолимой, возникающей внезапно, по таинственным законам. Исходя из того, что Тургенев „был равнодушен к мистицизму теологическому, но в «таинственных повестях» он отдал дань мистицизму эмпирическому” [Бялый 1962: 3, 221], исследователь, хотя и кратко, но коснулся самых существенных сторон повестей „старой тургеневской темы любовного рабства”.

С.Е. Шаталов утверждает, что в „таинственных повестях” „обнаруживается сдвиг в понимании человеческой психики”, стремление освоить непознанное [Шаталов 1979: 294]. Однако более всего его интересуют широкие обобщения. Он решает вопрос о методе („Тургенев остался реалистом”) и отгораживает автора от героев: („уступка идеализму вовлекает Аратова в процесс неотвратимого сближения с защитниками религии”). Подобные этикетки, конечно, не способствуют пониманию повестей.

А.Б. Муратов [Муратов 1985] обращает внимание на двойные мотивировки в „таинственных повестях”, на неизменность иронического ввода „прозаизмов”, когда „повествование начинает приобретать особенно «загадочный» характер”. Он справедливо считает, что „идея власти любви трансформируется в поздних повестях Тургенева в идею-символ о красоте любовного чувства и страдания во имя его” [Муратов 1985: 100].

Л.Н. Осмакова [Осмакова 1987] в общих чертах характеризует поэтику цикла, но так как общее давно и в достаточной степени выявлено, на долю новизны в анализе осталось немного. Можно заметить новое в указании на то, что Тургенев „шел к проникновению в реальность психического процесса, к неустойчивым, распыленным состояниям внутреннего мира человека, которые [...] накладываются на восприятие мира внешнего, эмоционально окрашивая его“. Положение не разъяснено, но оно соответствует психологическому строю героев повестей. То же можно сказать о взгляде на „нетаинственность таинственного“ у позднего Тургенева.

В.А. Чалмаев [Чалмаев 1986] полагает, что *Призраки* не имеют той направленности на изображение „трагедии глухоты, неверия скудного духом человека в присутствие в мире добрых к нему таинственных сил“, какое есть в повести *После смерти*.

В исследовательской литературе, при внимании к многим сторонам содержания „таинственных повестей“ 1870–80-х годов, в том числе к общим принципам тургеневского психологизма, психологический анализ не был подвергнут подробному рассмотрению. Есть необходимость более конкретно проанализировать принципы психологического раскрытия и осмысления образов. Думается, это позволит обнаружить кое-что, ранее не замеченное.

Проблема необъяснимого, сверхъестественного, странного появилась в творчестве Тургенева задолго до создания „таинственных повестей“. Уже в 1850–60-е годы писателю представлялись непостижимыми душевные движения человека, их законы, природа их развития, проявления. Тайные силы руководили судьбой героев *Фауста*. Фантастическое, совмещенное с реальным, находилось в поле внимания автора *Призраков*. Эти произведения, предвещающие позднюю прозу Тургенева, могут рассматриваться как ее творческие источники.

Писатель задумывался над процессами воздействия бессознательных сил на поведение, настроения человека, стремился проанализировать природу эмоций страха, столкновения с неведомым, странным, тревожным. Вместе с тем хотел обнаружить „коренные“, вечные человеческие чувства и найти управляющие ими законы. Более всего, как всегда у Тургенева, это касалось чувства любви, ее сути, значения в жизни человека, отдельного и в сообществе с другими людьми, связи ее законов с законами жизни вообще.

Автор „таинственных повестей“ считал, что художественное изучение жизни должно вести к пониманию путей, „по которым она движется и которые не всегда выступают наружу“. Многое, по его мнению, скрыто, находится под покровом „тайны“, но нужно „сквозь игру случайностей“ пробиться к уяснению глубинных сил, руководящих жизнью и людьми. Освободиться от случайностей, неясностей, неопределенностей предлагалось и при создании художественных образов. Необходимо улавливать „типы, а не случайные явления“, – требовал Тургенев. Он шел от ощущения многоликости „тайны“ в жизни и в человеке к попыткам познать непознанное и ответить на вопрос: есть ли непознаваемое.

Примечательно, что ряд повестей Тургенева 1850–60-х годов открывался упоминанием о таинственном, сверхъестественном как о проблеме, которая давала толчок дальнейшему развитию сюжета. Вот начало *Призраков*: „Я долго не мог заснуть. [...] Черт бы побрал эти глупости с вертящимися столами! – подумал я, – только нервы расстраивать...”. Эпиграф к повести-фантазии взят у А. Фета: „Миг один... и нет волшебной сказки. – И душа опять полна возможным”. Нет подобного ввода в повесть *Фауст* (1856). „Реальный”, бытовой план изображения поначалу превалирует, однако затем уступает место раскрытию таинства любви, ее „трагического значения”, которое стремится определить Тургенев. Появление повести подготовлено тургеневскими размышлениями о трагедии *Фауст*. Здесь нашло развитие немало положений статьи Тургенева 40-х годов „*Фауст*, трагедия. Соч. Гете...” [Тургенев 1955–1956: 11], – прежде всего утверждение общей значимости трагедии, силы ее художественного воздействия.

Сопоставим восприятие шедевра Гёте героем-рассказчиком тургеневского *Фауста* и самим Тургеневым в его статье. Из письма Павла Александровича Б.: „Было время, я знал *Фауста* наизусть [...], я не мог начитать им... Но другие дни – другие сны, и в течение последних девяти лет мне едва ли пришлось взять Гете в руки”. В обобщающей форме то же умонастроение передано в статье: „В жизни каждого из нас есть эпоха, когда *Фауст* нам является самым замечательным созданием человеческого ума”. Это эпоха молодости – „эпоха гениальности”, „восторженной самонадеянности”, веры в силу „своей природы” и преклонения перед природой, время „жизни сердцем”, мечтаний, „романтизма как апофеоза личности”.

Герой повести ощутил восторг перед творением Гете в молодости, обрисованной в романтических красках. Он вновь испытал этот восторг, когда вернулся к „жизни сердца”. Более всего на него подействовала „вся великолепная первая сцена! Появление Духа Земли, его слова”. Эти слова возбудили „неизведанный трепет и холод восторга”. Чтение Гете вернуло герою молодость – не реальную, нет, она предстала перед ним „как призрак: огнем, отравой побежала она по жилам, сердце расширилось и не хотело сжаться, что-то рвануло по его струнам, и закипели желания...”. Неопределенные, туманные мечтания, предчувствия „чего-то” важного, значительного впереди, овладело героем: „Есть еще что-то такое на свете [...], чего я не испытал, и это «что-то» – чуть ли не самое важное”. Появились намеки на „призраки”, на „что-то”, что не поддается определению. Так автор повести готовит читателя к восприятию ее „таинственного” колорита.

Интересно, что Тургенев в статье оценил начало первой сцены сочинения Гете с той же восторженной горячностью („величавое появление Духа Земли”). И тут же – проекция в проблему таинственного: „Мефистофель страшен только потому, что до сих пор его почитают страшным”. А через несколько страниц – „протестация человека против сверхъестественности”, притом именем Гете, который видится Тургеневу как „враг всего ложно-идеального и сверхъестественного”

и „защитник всего человеческого, земного”, защитник естественных прав человека. Прежде всего – „возможности быть счастливым”, так как в человеке „таится несокрушимая сила”, и он может жить „без всякой внешней опоры”. „Гете, – уверен Тургенев, – владел природой и человеком”.

То основное, что Тургенев увидел у Гете, он заложил в конфликт и действие первой „таинственной” повести. Человек и сверхъестественное – в каком соотношении они находятся? Нуждается ли человек в поддержке внешней, особенно „тайной” силы? Насколько он зависим от нее? Что она собой представляет? Что в самом человеке от тайного и явного? Эти и другие вопросы, поставленные при обдумывании гетевской трагедии, Тургенев пытается художественно разрешить в повести, рисуя характеры-типы, близкие героям Гете. Не только чертами характера, но и линией судьбы.

Вера Николаевна Ельцова, в восприятии рассказчика, „отличалась ясностью невинной души”. Ее облик не изменился со временем. Во всяком возрасте „голос у ней звенел, как у семилетней девочки”, „ни одной морщинки на лбу, точно она все беды пролежала где-нибудь в снегу”. Детскость Веры, ее „неопытность ребенка”, а отсюда – способность верить и веровать, переключается с отмеченной Тургеневым „стыдливой прелестью невинности и молодости” Гретхен. Он пишет о силе ее чувств, о том, что „Гретхен в него (Фауста) влюбляется тотчас”, а в результате „удостаивается трагической кончины”. Упомянуты разговоры Гретхен и Фауста о религии. В повести этому соответствует фраза: „Вера попросила меня прочесть вслух ту сцену Фауста с Гретхен, где она спрашивает его, верит ли он в Бога”. Просьба Веры непосредственно предвещает ее объяснение в любви, ее восклицание „Что вы со мной сделали!” – начало движения к гибели.

Знаменательно: вопрос о Боге, вере в него появляется в решительную минуту жизни героев и свидетельствует о включении Тургеневым образа божества в понятие „тайны” мира. Этот образ несет в себе свет, как сама Вера („она тихо светится вся”). Свет исходит из ее дома: „Это обитель мира!” „В этом доме точно поселился мирный ангел...” В „тайну” характера Веры Тургенев вписывает естественное знание правды, потребность в доброте, которыми „она дышит”. И здесь он прибегает к словам Гете: „Добрый человек в неясном своем стремлении всегда чувствует, где настоящая дорога”. Неясное по истокам, но ясное по цели чувство руководит героиней. Это сообщает ей спокойствие и душевную тишину, которой неизменно удивляется Павел Александрович: „Она смотрела на меня своим спокойным взором. Птицы так смотрят, когда не боятся”. Вот суть образа героини: „Постоянное стремление к правде, к высокому, и понимание всего, даже порочного, даже смешного – и над всем этим, как белые крылья ангела, тихая женская прелесть”.

Такая тишина, идущая от глубины душевной, от „коренного” примирительного начала в ней, по мнению Тургенева, непостижимым образом соединяется в Вере со страстностью природы (слова ее матери: „Ты как лёд: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется”), с тем, что „сама она такая

чистая и светлая, а боится всего мрачного, подземного и верит в него”. „Странно!” – замечает Павел Александрович по поводу ее веры в привидения. Он же пытается разгадать, объяснить природу призраков, говоря о силе воображения, ссылаясь на собственный опыт, когда, постоянно думая о чем-либо, он рисовал в своем сознании „целую картину, которую мог [...], по желанию, вызвать перед собою”.

Тенденцию к реальному объяснению странного, необыкновенного в характере и судьбе Веры продолжают, точнее – начинают в движении сюжета – страницы повести, говорящие о тайнах истории рода Ельцовых, где одно за другим следуют неожиданные трагические события, однако совершающиеся по воле людей („тайные увозы”, убийства, попытки колдовства, сношения с духами). История семьи пронизана „фанатизмом и суевериями ее представителей”. Окончательное признание произносит мать Веры Николаевны: „Я боюсь жизни”. „И точно, – замечает рассказчик, – она ее боялась, боялась тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу. Горе тому, над кем они разыграются!”

С этим последним суждением горячо, казалось бы, спорят рассказчик и автор повести. Однако опровержение „тайного” для них не безусловно. Есть „тайная игра судьбы, которую мы, слепые, величаем слепым случаем”, – пишет в заключительном письме Павел Александрович. „Кто скажет, какой таинственной цепью связана судьба человека с судьбой его детей [...]? Мы все должны смириться и преклонить головы перед неведомым”, – так мыслит герой. А его создатель? Трагическим исходом событий он выразил согласие с героем. Мало того, уже эпитафией из *Фауста* – „отказывай себе, смиряй свои желанья” – он сказал свое слово, которое адекватно убеждению, вынесенному из опыта жизни Павла Александровича: „Жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, – исполнение долга”.

Но в чем долг? И есть ли в его исполнении неизбежность неведомого, непредсказуемого? Гетевского Фауста Тургенев судит, отправляясь от убеждения: „краугольный камень человека не есть он сам, [...] но человечество, общество, имеющее свои вечные, незыблемые законы”. По Тургеневу, „отпечаток эгоизма и исключительности”, свойственный Фаусту, сближает его с Мефистофелем: „Сам Фауст – не тот же ли Мефистофель [...] Да и сам Мефистофель часто – не есть ли смело выговоренный Фауст?” Тургенев многократно повторяет, что Фауст „заботится о себе”, „спасает себя”, „занят собственными сомнениями и недоумениями”. Но вместе с тем в нем есть то, что говорит о „неразрешимых сомнениях”, есть „тайная борьба с самим собой” во имя „неразрушимого, неистребимого: нашего человеческого я”.

В повести рассказчик-автор писем оказывается в позиции Фауста: его „я” проявляется вовсе не в исполнении долга перед другими. Он чужд этого, хотя в конце концов приходит к осознанию себя преступником по отношению

к женщине, которая его полюбила и погибла: „Мне следовало бежать, как только я почувствовал, что люблю ее, люблю замужнюю женщину”. Но раньше он наслаждался „тайным чувством насмешливого торжества”, радовался, что разбудил ее душу, дав ей в руки „запрещенную” матерью книгу. Правда, он и сам увлекся – сначала книгой, а затем тою, кого она так пленила. Более того, Павел ощущает в себе Мефистофеля, с его „иронической жилкой”. Веру Мефистофель „пугает” не как черт, а как „что-то такое, что в каждом человеке может быть”. Он же толкует ей, что это „что-то” называется рефлексией. Он, как Фауст, рефлексиирует, предаваясь „борьбе с самим собой”, будучи человеком, „который без веры в счастье стремится к нему”.

По убеждению Тургенева, „Мефистофель – бес каждого человека, в котором родилась рефлексия”. Значит – Вера Николаевна права в своем испуге. Ей знаком страх перед сомнениями, возникающим неверием в, казалось бы, проверенные жизнью истины. Именно на этом построен психологический анализ внутреннего облика героини. „Нет ничего только внутреннего! Нет ничего только внешнего! Потому что внутреннее является одновременно и внешним”, – приводит в статье о Гете его слова Тургенев. В повести иллюстрацией этого положения служат портретные, они же психологические, характеристики героини.

„Меня с первого раза поразило в ней удивительное спокойствие всех ее движений и речей”, – пишет Павел Александрович. Выражение ее лица, однако, „несколько холодно и однообразно” – это в эпоху чуждости „выдуманным сочинениям”. Но все переменялось – и шум листьев, внезапно поколебленных ветром, заставляет ее вздрогнуть, а далекая молния „таинственно отражается на ее неподвижном лице”. В разговоре о поэзии она – „бледная почти до прозрачности [...], внутренне расстроенная – и все-таки ясная, как небо”. Здесь, как и в других повестях 50-х годов, „неподвижность” воплощает скрытую тайну (этой чертой Тургенев наделит многих героев и своих поздних повестей).

Возникшая любовь воспринимается поначалу как „что-то странное”, это читается во взгляде Веры: „в нем и задумчивость, и внимание, и какая-то строгость”. „Что-то”, „странность”, „какая-то” – слова, указывающие на неуловимость рождения чувства и загадочность мира души. „Ни она сама, ни другой кто на свете не знает еще всего, что таится в ней”, – комментирует рассказчик, почти так, как говорил Тургенев, объясняя свой метод „тайной психологии”. Но Вера, решительная Вера прибегает и к прямому слову – она призналась в любви, а потом „казалась спокойной”, только „как будто недоумевала”.

В кульминации любовного сюжета подчеркивается стихийность, непроизвольность действий героя и героини: „Какая-то невидимая сила бросила меня к ней, ее – ко мне”. Безотчетный порыв, сопровождаемый „улыбкой самозабвения и неги”, сменяется у Веры „выражением ужаса”. Она увидела призрак матери, той, которой до этой поры так долго верила, под портретом которой любила сидеть, убежденная, что уберется от любой беды.

Рассказчик анализирует свое состояние и исповедуется другу. Его письма – по существу, развернутые внутренние монологи – отражают колебания в мыслях и чувствах, часто – недоумение от непонимания происходящего, отчаяние из-за невозможности постигнуть смысл своей судьбы и судьбы любимой женщины. Как закономерность обнаруживается движение от чувства к мысли, к слову. Характерное: „Я сам чувствую себя смутным. Мне не по себе. Я не знаю, что со мной”. Это в одном куске текста. А в другом: „Как мне тяжело! Как я ее люблю! [...] С каким горьким содроганием пишу я это роковое слово”. „Роковое” – так как „любовь все-таки эгоизм” и „тяжело стыдиться слез своих, скрывать их!” Есть и предчувствие трагедии.

Павел Александрович испытывает „душевную тишь”, „какое-то дремотное бремя”, – и все это неожиданно для себя, необъяснимо, как тот случай, когда он „неожиданно заплакал”. „Страшная перемена” произошла с ним во время болезни Веры: „Я начал ощущать какую-то тайную, грызущую тоску, какое-то глубокое внутреннее беспокойство [...], становилось жутко и томно [...], чувство тоски во мне росло и росло [...], почудилось, что кто-то зовет меня умоляющим голосом”. То, что таилось в подсознании, вышло наружу и обострило до чрезвычайности боль о любимой: „Жалобный крик примчался издалека и прильнул, слабо дребезжа, к черным стеклам окон [...]. Явственный стон ворвался в комнату [...]. Я отвечал криком на зловещий звук”. Картина, созданная способом психологического гротеска, соотносится с ощущением ужаса, который испытала Вера, а то и другое – с представлением Тургенева о „трагическом значении любви”.

Другое малое произведение 1850–60-х годов, предварившее появление позднейших „таинственных повестей”, – *Призраки* (1863). Сам Тургенев определил его жанр как „фантазию”. И действительно, это фантазия, где любовь раскрывается через постижение „тайны” ее возникновения в глубинах души человеческой. Носителем тайны и ее аналитиком является герой, он же рассказчик, и Эллис – его видение, воплощенная потребность души, реализованная, хотя и не по земным законам, его мечта. В ней отражено и страшное, мистическое начало, а не только начало любви, как, кстати, в содержании повести в целом – не только проблема любви, а ряд других проблем, в том числе социальных и политических, неизменно привлекавших внимание автора.

Тургенев склонен был объяснять двусмысленность *Призраков* желанием сказать о многом, нарисовать „ряд картин, связанных между собой довольно поверхностно”, просил „не искать в предлагаемой «фантазии» никакой аллегии или скрытого значения”. Так он писал в „извинительном предисловии” к журнальному варианту повести. Автор статьи об истории создания *Призраков* объясняет его появление тем, что Тургенев стремился загодя „смягчить горечь предполагаемых порицаний”, предпочел сам „опорочить свое произведение” [Пиксанов 1923: 178, 183], так как знал о неблагоприятных отзывах на него, исходивших даже от друзей.



А отзывы были довольно разноречивы. Одни были недовольны фантастикой, другие хотели бы видеть ее в большем объеме и с большим мистическим колоритом. Достоевский, например, в чьем журнале была опубликована повесть, писал Тургеневу (23 декабря 1863 г.): „По-моему, в *Призраках* слишком много реального. Это реальное – тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время”. Звучит как оправдание Тургенева в его интересе к „текущей действительности”. А вместе с тем: „Если что в *Призраках* и можно покритиковать, так это то, что они не вполне фантастичны, еще бы больше надо”. Уже по реакции Достоевского возможно судить о наличии в повести двух взаимодействующих планов. Безусловно, реальное и фантастическое находятся здесь на равных правах, не тесня друг друга, однако фантастика все же зависит от действительного, достоверно объясненного (в начальном абзаце текста: „Дремота начала, наконец, одолевает меня”).

Тургенев признавался Фету (письмо от 1 октября 1863 г.): „Вещь не имеет никакого человеческого смысла, даже эпитафия взята у вас. [...] Это замечательное произведение очнувшейся фантазии”. Шуткой Тургенев явно прикрывал свой интерес к таинственному, чудесному, даже сказочному. Его произведение имело прежде всего „человеческий смысл”, так как трактовало более всего не вопросы цивилизации, истории, судеб человечества (которые иллюстрировались картинками-„призраками”), а проблемы индивидуального счастья, любви, жизни и смерти. Они художественно осмысливались в повествовании о ночных полетах.

Герой-рассказчик дает понять реальную основу полетов с Эллис: „Меня поймет всякий, кому случалось летать во сне”. Полеты во сне, предполагает Тургенев, знакомы многим. И он рассчитывает на понимание читателем „таких неправдоподобных событий”. Тургенев имел, вероятно, в виду и собственный опыт. Полеты с Эллис и их отнесение к сновидениям возможно сблизить, как указывал Н.И. Пиксанов, с переживаниями Тургенева, испытанными им однажды (о чем он писал Полине Виардо 13 августа 1849 г.): „Этой ночью мне приснился очень странный сон. [...] Вдруг я вижу, на меня идет какая-то высокая белая фигура и делает мне знак следовать за нею. [...] Не могу передать вам тот трепет счастья, который я почувствовал, когда, развернув широкие крылья, я взмахнул ими кверху против ветра. [...] Море было огромное, бурное [...]. Я ощутил таинственный ужас: вдруг я вижу, что море белеет [...], вокруг меня распространяется розовый отблеск [...], это встает солнце, говорю я себе, – «скорее бежим, оно всё сожжет». [...] Меня охватывает невыносимая тревога и – я просыпаюсь”.

Поразительно сходство в передаче переживаний Тургенева с тем, как подобное воплотилось в его повести! Повторились даже этапы в развитии переживаний. Но в „вымышленном сочинении” (применим слова Веры Ельцовой) все же остается, как в *Фаусте*, место необъяснимому, неведомому, и именно в силу того – притягательному, чарующему. Эллис напоминала „фигуры на алебастровой, изнутри освещенной вазе”, „она казалась вся как бы соткана из полупрозрачного молочного тумана”, „голос ее отвечает подобно шелесту

листов”, „неподвижные глаза на неподвижном лице – и взор исполнен печали”. „Таинственный призрак”, „сквозя как туман, неподвижно стоит эта белая женщина” – женщина не только из сновидения Тургенева, но отчасти и Вера Ельцова, с ее внутренним светом, ее „неподвижностью” – спокойствием, невозмутимостью, которую нарушило то, что ею было внезапно выражено: „Я тебя люблю”.

Эллис явилась с теми же словами, а после полетов с любимым все в ней „вспыхнуло телесным, теплым цветом; в темных глазах дрогнули живые искры; усмешка тайной неги шевельнула покрасневшие губы...”. „Прелестная женщина внезапно возникла передо мною”, – восклицает ее спутник. В Эллис есть признаки человеческого существа. Тургенев наделяет ее чувством ревности, рисует ее ужас перед видением смерти. Кончину Веры сопровождал „жалобный звук”. Такой же звук, который „походил на человеческий отчаянный вопль”, издала при виде смерти Эллис. Однако Эллис – существо мифическое. В ней есть что-то от вампира. „В меня впились губы, теплые, влажные, с кровавым запахом”, – так чувствует себя с нею герой повести. Но тут же: „Мягкие руки обвилились крепко вокруг моей шеи, горячая, полная грудь судорожно прижалась к моей”. Страсть живой женщины пьянит и берет душу ею любимого в полон. Но ненадолго. Он видит ее в последний раз: „Все последующие ночи я ждал – и, признаюсь, не без страха, появления моего призрака”, „много и долго размышлял я об этом непонятном, почти бестолковом казусе... Что такое Эллис в самом деле? Привидение, скитающаяся душа, злой дух, сильфида, вампир, наконец?” Ответа нет. Но вот что важно: подсознательное, интуитивное чувство подсказывает: „Иногда мне опять казалось, что Эллис – женщина, которую я когда-то знал, – и я делал страшные усилия, чтобы припомнить, где я ее видел. [...] Куда! Всё опять расплывалось, как сон”.

Сон и явь по значимости сменились местами: герой ищет в яви то, что обрел во сне. Боясь „прослыть за сумасшедшего”, не решается поведать о своей тайне людям, но продолжает слышать „пронзительно чистые и острые звуки”. В его сознании они звучат как напоминание об ужасе потери той, к кому тянулась его душа. Мотив необъяснимого страха входит в повесть как психологический лейтмотив. Пластически вырисована картина ужаса: „Кому случалось увидеть на лице другого внезапное выражение глубокого ужаса, причину которого он не подозревает, – тот меня поймет. Ужас кривил, искажал бледные, почти стертые черты Эллис”. „Замирающий страх”, когда „кровь застывает”, человек испытывает не только по отношению к смерти. Страшит „весь земной шар с его населением, мгновенным, немощным, подавленным нуждою, горем, болезнями [...], эти люди – мухи в тысячу раз ничтожнее мух”, жизнь их – „больная ночь, больной день, больной город”.

Тяжко жить с такими мыслями. Недаром Эллис предупреждает: „Перестань, а то я тебя не снесу. Ты тяжел становишься”. Это обращение Эллис к спутнику. А может быть, и обращение создателя фантазии к читателю? Во многом разделяя безотрадный взгляд героя на действительность, Тургенев, однако, не шадит его,

заставляет „мучительно содрогаться“ при мысли о ничтожестве жизни, наказывает отсутствием мыслей („Я, наконец, бросил все свои размышления“) и даже подорванным здоровьем („Все тело сохнет. Лицо желтое, как у мертвеца“).

Но может быть, писатель и сочувствует этому „мертвецу“, солидарен с ним? Скорее всего, так. Подобным образом расценил повесть Достоевский в цитированном письме: „Я уже слишком основательно понял тоску и прекрасную форму, в которой она вылилась, то есть брожением по всей действительности без всякого облегчения. И тон хорош, тон какой-то нежной грусти, без особой злости“. И там же: „Это «струна звенит в тумане» и хорошо делает, что звенит. *Призраки* похожи на музыку“. Музыка поэзии сердца, „потрясающее зрелище молодого, спокойного, светлого счастья“, – вот что представлялось автору *Призраков* огромными жизненными ценностями. Ради утверждения этих ценностей писалась фантазия и разрушалась слепая вера в призраки.

Ряд произведений 1870–80-х годов с таинственным колоритом, повествующих о необыкновенных случаях, о страстной влюбленности и связанных с ней трагических событиях, открывает повесть-„студия“ *Стук!.. Стук!..* (1870). В письме к С.К. Брюловой (16 января 1877 г.) Тургенев писал: „Я считаю эту вещь – не то чтоб удавшейся – исполнена, быть может, недостаточно и слабо, – но одной из самых серьезных, которые я когда-либо написал. Это студия самоубийства [...], вещь дельная; потому что она прибавляет один документ к разработке человеческой физиономии“. В рассказе о самоубийстве офицера Теглева Тургенев стремился представить один из типов „человеческой физиономии“, что на его языке означало – психологии.

В эти годы писатель настойчиво указывал на право и „уместность“ в литературе „разработки чисто психических (не политических и не социальных) вопросов“. Одним из „психических“ вопросов был для Тургенева вопрос об ответственности в любви, о неизбежности наказания человека, предавшего любовь. По сути, об этом речь в рассказе: здесь причина трагического финала жизни Теглева. Трагически завершилась и жизнь его возлюбленной, которую он отказался признать своей невестой.

Психологическим ключом к развитию событий служит убеждение Теглева: „Загубил я ее жизнь – и теперь надо будет долг выплатить“. Это ключ ко всем невероятным, но достоверным, с точки зрения героя, происшествиям, случившимся с ним. В избе вдруг неизвестно откуда раздаются стук и призывный шепот. Теглев верит, что это зовет его умершая Маша: „Она звала меня туда... за собою... я узнал ее голос... Что ж! Один конец!“ А голос принадлежал совсем другой, живой и чужой девушке, стук исходил не из потустороннего мира, имел вполне реальные причины.

Особость этого рассказа в том, что всё загадочное подвергается даже не сомнению, а опровержению. Но вот, к примеру, слова рассказчика: „Я погрузился в философские рассуждения, которые я, впрочем, вам навязывать не стану, ибо никому не намерен мешать верить в судьбу, предопределение и прочие

фатальности”. Отказ от полного отрицания веры в „фатальности” идет от чувства погрешимости человеческих знаний. Человек может ошибаться, не дойти до правды в объяснении явлений. Значит, следует воздержаться от порицания тех, кто во все названное верит.

Примечательно в этой связи одно из мест рассказа, где повествователь останавливает сам себя и заводит речь о тайне психологии, о том, как надо быть „осторожнее в своих суждениях и гораздо меньше доверять собственным впечатлениям”. Слышится голос самого Тургенева, действительно осторожного в суждениях о человеке, его вере, неверии, сокровенных переживаниях. Приводится случай дамы, потерявшей сына. Она делилась своим горем с преувеличенным, на посторонний взгляд, „пафосом” – „напыщенным языком, с [...] театральными жестами, с [...] мелодраматическим трясением головы и закатыванием глаз”. И можно было подумать: „как эта барыня врет и ломается! Она своего сына вовсе не любила!” Но ее истинное состояние обнаружится позже: „Я узнал, что бедная женщина действительно сошла с ума”.

В художественной манере Тургенева сдержанность в суждении о человеке постоянна. Автор *Дворянского гнезда* говорил о переживаниях своих героев: „Что подумали? Что почувствовали оба? На это можно было только указать и пройти мимо”. Однако он никогда не пренебрегал деталями в объяснении характеров. Так писатель психологически „расшифровал” и натуру легковверного, на посторонний взгляд, Теглева и зачислил его в ряд „фатальных типов”, при этом подчеркнув, что герой по наружности „несколько не походил на лермонтовского «фаталиста»”. Подробно описав наружность Теглева, писатель остановился на его глазах („во всем лице необыкновенны были только глаза”), на его „физиономии” („выражала неудовольствие с примесью недоумения”) и многом другом. Но более всего сказано о „тревожных волнениях его мелкого самолюбия”, о натянутости отношений с окружающими, диковатости в общении с другими людьми. Что же соответствовало в Теглеве „фаталистическому типу” и что отличало от него?

По основам своего характера Теглев – тип не печоринский, а, скорее, напоминающий Грушницкого. Много в нем от позы, показного, а значит, и фальшивого, внушенного самому себе: то и дело упоминается его „искусственная неподвижность”, хвастовство „железной волей” и то, что он „ухватился за репутацию” „таинственного, фатального человека”. „При небольшом его уме, незначительных познаниях и громадном самолюбии – такая репутация приходилась ему как раз под руку”.

Вместе с тем раскрывается нешуточная вера Теглева „в предчувствия, предсказания, приметы, встречи, в счастливые и несчастные дни, в преследование или благоволение судьбы, в значительность жизни, одним словом”. Последним замечанием – „в значительность жизни” – рассказчик неожиданно снимает иронический оттенок начальных суждений, словно уравновешивая плюсы и минусы в оценке фатализма Теглева. Рассказчик и сам Тургенев оставляют за читателем право судить о возможности или невозможности предчувствий, предсказаний и тому подобного. Они направляют

его мысль в противоположные стороны, когда повествуют о реальной судьбе героя, погибшего от легковёрности своей, и утверждают вместе с тем: „казалось, что, помимо его напускной фатальности, над ним действительно тяготеет трагическая судьба, которой он сам не подозревает”.

Многое в рассказе поддерживает ощущение неразгаданности тайн жизни. К примеру, описание пейзажа в туманную предночную пору: „Мы словно перенеслись в сказочное царство, в царство бело-золотистой мглы, тишины глубокой, чуткого сна... И как таинственно, какими серебристыми искорками сквозили сверху звезды! [...] Фантастический облик этой ночи подействовал на нас: он настроил нас на фантастическое”. Такая установка сказалась и в других произведениях Тургенева поздней поры. В них также рядом, параллельно, дается реальное объяснение описываемых событий. Предполагается, конечно, разная степень их вероятности, зависимость от характера „загадочности”.

Рассказ *Сон* (1876) сюжетно развивает мотив сновидений, их места в жизни человека, трактует о подсознании и интуиции. Рассказ отличается густым фантастическим и таинственным колоритом, хотя действие происходит как будто в рамках реальных явлений. Обыденно существование матери и сына, которые не знают до времени, кто он, тот человек, когда-то ставший, путем насилия, отцом ребенка. Правда, на признаки необъяснимого, угрожающе-тревожного в душе матери указано уже в начале повествования: „Бывали минуты, когда она меня отталкивала, когда мое присутствие было тягостным, невыносимым”. Так судит сын о матери, а одновременно и о себе – о порывах „злых и преступных чувств, которые изредка поднимались во мне”.

Возможное и невозможное, скрытое и явное сближаются в начальной характеристике героя и его матери. „Я пуще всего любил читать, гулять наедине – и мечтать, мечтать!” – это о том, что вынес сын из дома матери, из ее воспитания. Он не удовлетворяется мечтаниями, его тянет посмотреть, какие „неведомые тайны” скрываются за „полуоткрытой дверью жизни”. Поэтому сны так важны для него – им он „придавал значение, считал их предсказаниями, стараясь разгадать их тайный смысл”. Странное, необъяснимое он читает и в глазах матери: „Нет! Тут еще что-то таилось, чего я не понимал, но что я чувствовал, чувствовал смутно и сильно, как только [...] взглядывал на эти тихие и неподвижные глаза, на эти прекрасные, тоже неподвижные [...] губы”. Таким образом, загадки характеров, их психологическое содержание подготавливают в рассказе поток событий чрезвычайных, предсказанных сном героя. Сном, который связан с прошлым этой семьи, с разгадкой тайны рождения сына и с тем, что происходит в настоящем. Возникают связи необъяснимые и необъясненные, но явно не отрицаемые ни героем-рассказчиком, ни автором.

„Жуткие и страшные происшествия” сопровождаются зримыми картинами: портретные зарисовки, пейзажи неизменно передают этот ужас. Вот портрет как бы ожившего „ночного” отца: „мне не нравилось выражение его глаз, когда он словно вонзал их в меня... В них было что-то хищное и покровительственное... что-то жуткое”. Описание бури: „Ветер выл и рвался неистово, [...] в воздухе

носились отчаянные визги и стоны, точно что-то там, наверху, разрывалось и с бешеным плачем пролетало над потрясенными домами”. А вот состояние героя в финале: „И чудится до сих пор – во сне, что я слышу какие-то далекие вопли, какие-то несмолкаемые, заунывные жалобы; звучат они где-то за высокой стеной, через которую перелезть невозможно, надрыдают они мне сердце [...], и я просыпаюсь с тоской и ужасом в душе”.

Тургенев, как и ранее в повестях, устанавливает родовые связи. На основе психологических примет объединяет мать и сына с отцом. Они ощущают в себе внезапные порывы злобы, отвращения, даже ненависти к людям: „То злое, то преступное [...] душили меня. Ага! думалось мне: вот отчего я такой... Вот когда сказывается кровь!” – над трупом отца судит себя его сын. Рассказ завершается сумрачным психологическим аккордом – душевными стенаниями человека, разгадавшего, себе на беду, тайну своего сна. Сон тот несет воспоминание, до поры не осознанное, а потому и не сразу побудившее его – рожденного вне любви – к „отыскиванию” отца.

Иным настроением напоена и переполнена *Песнь торжествующей любви* (1881). И в ней немало страниц, говорящих о мрачных неразгаданных тайнах. Но уже эпиграф из Шиллера предупреждает о необходимости трезво-спокойного отношения к ним, поощряет к их смелому раскрытию: „Дерзай заблуждаться и мечтать!”. В *Вешних водах* Тургенев писал о любви, что это „та же революция”, где „молодость стоит на баррикаде, высоко вьется ее яркое знамя – и чтобы там впереди ее ни ждало – смерть или новая жизнь – всему она шлет свой восторженный привет”. Восторг перед силой любви, ее поэзией передает и „песнь” о любви „торжествующей” – гимн не только любви, но и молодости, творческим силам человека. В легендах Флобера, которому Тургенев посвятил свой труд, он обнаруживал „переданную прозой поэму”. Такой он замыслил и исполнил и свою поэму в прозе.

Но проза предполагает анализ, размышления, а в разработке характеров – психологические мотивы. Поэтической же стороне более соответствует недосказанность, неуловимость, неопределенность, то есть то, что в *Песни* передается как сокровенные помыслы, чрезвычайные события, таинственные действия персонажей. Тургенев отказывается от рассказа от первого лица – психологический анализ передоверен повествователю-автору. Тем во многом сохраняется в неизменности манера Тургенева – творца стиля „тайной психологии”, для которого так важен портрет. В *Песни* он живописен и психологичен.

Характеры разведены уже по внешним признакам. Фабий и Муций „не походили друг на друга”, – открывает рассказ Тургенев, – „Фабий был выше ростом, был лицом и волосом рус – а глаза имел голубые; Муций, напротив, имел лицо смуглое, волосы черные”. Это еще только внешние приметы. Но тут же – психологические. О Муции: „В темно-карих глазах его не было того веселого блеска, на губах той приветливой улыбки, как у Фабия”. Таковы же по стилю внешние характеристики Валерии: „Скромна была ее осанка, так мало, казалось,

сознавала она сама всю силу своих прелестей”. Строго говоря, пока это лишь намеки на особенности характера. Переживания передает динамика портретных зарисовок. Например, Фабий „читает” на лице своей жены волнение, связанное с появлением Муция после многолетних странствий. Он, художник, не может теперь писать ее портрет с атрибутами святой Цецилии: нет больше в ее смятом лице „того чистого святого выражения, которое так ему в нем нравилось”. О Муции сказано: „Выражение лица стало другое, [...] оно не оживлялось даже тогда, когда он упоминал об опасностях”. Это от изменений в характере Муция, ставшего отстраненно-закрытым. А вот переживание от исполнения восточной песни „счастливой, удовлетворенной любви”: „Муций, с наклоненной, прижатой к скрипке головою, с побледневшими щеками, с бровями, сдвинутыми в одну черту, казался еще сосредоточенней и важней”.

Внутреннее передано через внешнее, что способствует впечатлению „тайны”. Этот прием использован в *Песни* широко и многократно и всякий раз выявляет „нечто чуждое и небывалое” для обыденных представлений. Но ощущение „небывалого” есть и в авторском описании внутреннего томления Валерии и наблюдающего за ней Фабия. Вот Валерия видит Муция необычно возбужденным, даже веселым, и „страшно ей стало от этого довольного, веселого лица, от этих пронзительных и любопытных глаз”. „Стоя от ужаса”, „дрожь пробегает по всему ее телу”, – такие фразы сопровождают рассказ о переживаниях Валерии. Или: „содрогаясь”, она видит мужа, у которого лицо „бледно, как у мертвеца, [...] печальнее мертвого лица”. Не случайно в эпитафии звучало имя Шиллера. Романтическая фразеология уместна здесь, где речь идет о необычных движениях души, страстных порывах, неукротимых, хотя и неосознанных желаниях.

Неосознанные желания сказались в снах героев. Правда, автор дает понять, что идентичность сновидений Валерии и Муция – результат действия магии, которой овладел Муций. Но, видимо, Тургеневу важно и другое – подчеркнуть всевластие чувства любви, пробивающего себе дорогу через все зримые и незримые преграды, – не той спокойной и уравновешенной любви, которая объединяла Валерию и Фабия, а любви-страсти. Именно о ней пела скрипка Муция, именно ее славил и поэтизировал его песнь: „страстная мелодия полилась из-под широко проводимого смычка, полилась, красиво изгибаясь [...], и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и Фабия, и Валерии стало жутко на сердце, и слезы выступили на глазах...”.

Слово „жутко” не несет в себе того смысла, который Тургенев вкладывал в понятие „ужас” в других повестях. „Жутко” от ощущения „тайны” радости – такое чувство испытывают герои повести, где многое – от загадочного, неведомого, даже, казалось бы, трагического (смерть, затем странное исцеление Муция, невольное соединение Валерии с Муцием), однако это не меняет общего светлого тона повествования. Знаменательна, с точки зрения психологии любви, заключительная сцена. Валерия вновь в облике святой Цецилии перед органом: „Пальцы ее бродили по клавишам. Внезапно, помимо ее воли, под ее руками

завучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций, – и в тот же миг [...] она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни”. Торжествующая любовь и зарождающаяся жизнь – то внезапное единение, которое достойно песни, – и глубоки его сердечные истоки, часто неведомые человеку. Так, думается, к концу повести Тургенев предлагает осмыслить эпиграф, призывающий к дерзости познания. Светлый колорит *Песни торжествующей любви* отличает ее и от предшествующей повести *Сон*, и от последующей, *После смерти*.

Последняя из „таинственных повестей” Тургенева – *После смерти (Клара Милич)* (1882) также говорит о страстных мечтаниях и тягостных заблуждениях любви. Писатель кратко передал содержание повести так: „Дело идет о молодом человеке, который влюбился в женщину, после того, как она умерла, – это психологический этюд” [Тургенев 1955–1956: 8, 589]. Замыслу дали толчок факты: провинциальная актриса приняла яд во время спектакля, где играла главную роль, а лишь однажды видевший ее „магистр зоологии” влюбился в нее и болезненно переживал эту любовь после ее смерти. „Биография Клары мною вымышлена, – писал Тургенев, – а также и отношение ее к Аратову”. Что же привлекло писателя в нашумевшей истории? Прежде всего психологическая сторона „посмертной влюбленности”. Редактор неудачно изменил название повести: имя оттеснило проблему, первоначально подчеркнутую, – любовь „после смерти”. Ведь художник-психолог отдал важнейшую долю своего внимания главному лицу – Аратову, и прежде всего – противоречивому развитию чувств героя, а образу Клары не склонен был приписывать большого значения („она тут олицетворение второстепенное”).

В этой повести Тургенев пренебрег своим излюбленным методом „тайной психологии”. Взамен явился анализ деталей душевных движений героя, динамики его психологических состояний. В способах раскрытия внутреннего мира Тургенев сближается с Толстым и Достоевским. Он фиксирует противоречия и не однажды – „голоса” в сознании героя, их несогласие, неслиянность между собой, широко использует внутренние монологи, а то и диалоги, дает психологический комментарий к словам героя. Однако ощущение собственно тургеневского начала не пропадает: осуществляется намерение писателя создать повесть по проблематике и стилю – „таинственную”.

В начале повести раскрыты наследственные особенности характера героя. Отец его, „склонный к всему таинственному, мистическому”, слыл чудачком, чернокнижником. Сын во многом походил на отца, даже „лицо носило отпечаток отцовского выражения”. Он, „подобно отцу, верил, что существуют в природе и в душе человеческой тайны, которые можно иногда подозревать, но постигнуть – невозможно; верил в присутствие некоторых сил и веяний, [...] и верил также в науку”. Фигура Аратова знакома читателю предыдущих повестей. В нем отмечены черты „идеальности”, отшельничества, „тайные” его пристрастия, аскетизм и ко всему – по преимуществу минорное настроение (любил брать на пианино „аккорды с уменьшенной септимой”).



Автор-повествователь пристально следит за изменениями в его поведении, мыслях, чувствах. Исследуется, в духе Толстого, „диалектика души“, ее приемы помогают увидеть переходы от одной мысли к другой, иногда противоположной, от одного чувства – к иному. Тургенев приоткрывает „работу души“, как говорил Толстой: повествователь в формах несобственно-прямой речи посвящает читателя в настроение героя. Так, раздражение Аратова, связанное с неудовольствием, что его вырвали из стен дома, из приятного одиночества, пригласив на благотворительный концерт, окрашивает в определенные тона описание самого концерта: „прогремел“, „пробарабанил“ пианист, „пропиликали“ скрипки, „проплевал“ флейтист, а толстый человек „вообразил“ себя комиком. Толстовские герои часто по-своему видят происходящее, автор „подстраивается“ под их стиль, говорит их слогом. Здесь подобное.

„Толстовское“ в манере обнаружения затаенного, скрываемого от себя есть и в сцене ухода Аратова с вечера, где он впервые увидел Клару. Герой уносит в душе „смутное и тяжелое впечатление, сквозь которое, однако, пробивалось нечто ему самому непонятное – но значительное и даже тревожное“. То же – в предчувствии Аратова и его стремлении уяснить, что с ним происходит: „Какая-то закорючка засела ему в душу. Он все что-то припоминал, сам не зная хорошенько, что именно“.

Наблюдение над героем начинается с того, что выявляется иррациональное в его душе: „странные, ему самому неясные ощущения волновали его [...]. Он не мог себе отдать отчета, [...] что они значат?“ Но догадывался, что все это – результат встречи со „странной“ женщиной. Досаду от непонимания себя Аратов выражает в неприязни к покойной. Портретная зарисовка Клары, данная от лица героя, несет двойную нагрузку: сообщает ее внешние приметы и характеризует „нравственное состояние“ (так в тексте) Аратова. Дается типичный для Тургенева развернутый живописный портрет: „Это была девушка лет девятнадцати, высокая, несколько широкоплечая“, – и далее о цвете лица, глазах, бровях, лбе, ушах, носе – и всё без оценки. Но вдруг затем – психологически-оценочное: „натура страстная, своевольная – и едва ли добрая, едва ли очень умная – но даровитая“. Это уже явно от героя, который вскоре подумает о Кларе: „Душа! С таким неподвижным лицом!“.

В связи с анализом других повестей говорилось, что означает для Тургенева „неподвижность“ в облике человека. Аратов не уловил в Кларе внутреннего напряжения и притом – сдержанности, владения собой. Во внутреннем монологе резкость его оценки нарастает: „А эта черномазая, смуглая, с грубыми волосами, с усиками на губе, она наверно не добрая, взбалмошная... «Цыганка» (Аратов не мог придумать худшего выражения), – что она ему?“ Последний вопрос потому и задал он себе, что начал сознавать: он „не в силах был выкинуть из головы эту черномазую цыганку [...] он недоумевал, он сердился на себя“. Такой была пора зарождения любви в душе Аратова, когда он слепо, но сопротивлялся возникшему чувству, неосознанно, но ограждал себя от его власти. Недаром ему

все чаще „мерещились ее глаза [...] и эти неподвижные черты с их властительным выражением”.

Свидание Аратова и Клары написано в духе прежних тургеневских любовных сцен, где главную партию ведет женщина, герой не на высоте, а финал драматичен. Но есть здесь и то, что придает сцене более светлую окраску и вместе с тем делает ее чрезвычайно сложной по психологическому рисунку. „Физиологические” подробности несут психологическую нагрузку и отпечаток „таинственности”: „Ему почудилось, что кто-то подошел близко и стал позади его... чем-то теплым повеяло оттуда”; „нервное беспокойство начинало овладевать им, он стал зябнуть – не извне, а изнутри”.

Теплоту всей сцене придавало неожиданно новое восприятие Клары Аратовым: „Он увидел такое глубокое опечаленное лицо, с такими светлыми большими слезами на глазах, с таким горестным выражением вокруг раскрытых губ – и так было это лицо прекрасно”. Именно таким будет видеться герою лицо Клары, когда он поймет, что любит и любим. А пока ее лицо „внезапно приняло злое и дерзкое выражение”, и он в мыслях своих назвал ее „актеркой”, которая „ломает комедию”. Тургенев сталкивает их в диалоге, где они не щадят друг друга. Завершается сцена внутренним монологом Аратова, идущим то в пересказе автора, то в формах прямой речи. Психологический его смысл – все в том же: „Он снова сердился... и на нее... и на себя”, ибо еще не дано было ему угадать, отчего „сердце его билось, билось”.

Продолжение данного монолога – монолог Аратова, когда тетка назвала его „растрепанным человеком”, а повествователь напомнил о „возвратных припадках”, неизбежных у людей с „растрепанными” чувствами. Аратов постоянно возвращался к мыслям о „трогательном лице” и „неотразимом голосе” Клары, но в то же время „возбуждал в себе чуть не отвращение к ней”. Мысли и чувства его бились в противоречиях. Он задавал себе вопросы и сам же, не отвечая, снимал их.

Смерть Клары потрясла Аратова: он ощутил, как „что-то разом толкнуло его в грудь и голову и медленно поплыло потом по всем его членам”. За физическим проявлением горя идет длительное наблюдение, завершенное словами автора, в которых читаются мысли героя: „Что вызвало эти слезы? Жалость? Раскаяние? Или просто нервы не выдержали внезапного потрясения? Ведь она для него была ничем? Не так ли?” Вопросы провоцируют дальнейшие раздумья. Герою дана возможность выполнить замысел автора – проанализировать причины ухода Клары из жизни: „Ему казалось, что эта странная девушка интересовала его с психологической точки зрения, как нечто вроде загадки, над разрешением которой стоило бы поломать голову”. И он „ломает голову” в пространном внутреннем диалоге (удивительном у Тургенева), где перебор в мыслях сопровождается самоосуждением, которое передается разительной сменой интонаций, вопросно-ответной структурой фраз. Главное здесь – „мысль разрешить”, почти как у Достоевского в поисках истины его героями (хотя бы в *Кроткой*): „Но я тут ни при чем... Я не виноват! Было бы даже смешно думать,

что я виноват”; а ранее: „она верно сказала, что я ее не понял”. Говоря словами Достоевского, Аратову не удалось „собрать мысли в точку”, но ему, как сказано в повести, „приятен был психологический анализ, которому он предавался”.

Сон, как всегда в „таинственных повестях”, и теперь сообщает дальнейшее движение событиям. Он подсказал Аратову необходимость поездки в дом Клары. Там герой продолжил свой „психологический анализ”. Он во многом разобрался, многое понял в Кларе, как и в своем отношении к ней. И все больше чувствовал, что „он во власти... в ее власти... он не принадлежит сам себе”. Повествователь стремится вместе с героем разъяснить: он не влюблен, а „именно во власти”, и это настигло его значительно ранее смерти Клары.

Примечательна сцена, где вырывается наружу страстное желание Аратова разгадать „тайну” этой власти. Сестра Клары показывает ему дневник девушки. Аратов „так и обрушился на колени перед Анной”, „замирающим голосом” умоляя дать ему дневник. „В его мольбе, в искаженных чертах его лица было что-то до того отчаянное, что оно походило даже на злобу, на страдание [...]. Он словно сам не мог предвидеть, что над ним стряется такая беда, – и раздраженно молил о пощаде, спасении...”. По описанию это почти „надрыв” героев Достоевского с характерными сочетаниями, казалось бы, несочетаемого: злобы и страдания, раздражения и мольбы о пощаде. О Достоевском напоминает экспрессивный авторский пересказ и внутренний монолог-диалог, передающий тревожные мысли Аратова о власти одного человека над другим, о власти мертвого над живым (и о возможности объяснения – бессмертия души, подтверждаемом искусством и священными книгами).

Поток вопросов, не ответов, во внутренних монологах все нарастает, Аратова все сильнее волнует мысль, „что есть другой мир, что душа бессмертна”. Он ищет доказательств этому, его влечет иной мир, где он мог бы встретиться с Klarой. Ведь, по христианским представлениям, – у Бога все живы... Аратов уже верит в „шиллеровский мир духов” настолько, что в привидившемся ему „необычайном, угрожающем сне” слышит: „Это ничего! Это смерть! Счастливого пути!”. Во сне „вдруг налетает черный, вьющий вихрь”, чей-то голос кричит, что это трагедия. Но по „логике противоречий”, как говорит автор повести, Аратов ощущает счастье. Счастье от „власти” Клары, власти, которая поначалу так угнетала его. Тогда видение Клары казалось ему результатом галлюцинаций слуха и зрения. Теперь „ощущение ее присутствия стало таким явственным, таким несомненным”, что Аратов заговаривает с ней: „Возьми же меня! Ведь я твой – и ты моя!”

Завершаются духовные метания Аратова. Он уже имеет „вид человека, который узнал великую, для него очень приятную тайну”. Его оставили тревожные мысли, „изумляться, недоумевать он перестал; он не сомневался в том, что вступил в сообщение с Klarой, что они любят друг друга...”. Течение мыслей и чувств в последнем монологе спокойное – всё уравновешено убеждением, что „любовь сильнее смерти”. В предсмертном бреду герой

называет себя Ромео и кончает жизнь призывом Иоанна Златоуста: „Смерть! Смерть, где жало твое?“.

В „таинственных повестях“ Тургенева перипетии развивающейся любовной темы сопряжены со сверхчувственным, иррациональным в психике героев, с их наследственными связями, невольной виной, трагическими предчувствиями и прозрениями. Через многие повести проходит лейтмотив кошмарного сна наяву, пластически прорисованная картина воздействия ужасного на человека. В психологических описаниях, нередко созданных методом гротеска, конкретизированы представления писателя о таинственных силах, подчиняющих себе личность, о „трагическом значении любви“.

В поздних „таинственных повестях“ усилен психологический рисунок поступков и судеб героев. Углубляется интерес автора к неисчерпаемому внутреннему миру человека. Трагизм соприкосновения с непостижимым нарастает, но без прямолинейной последовательности. Проблема любви входит во все более широкий круг рассуждений и со все большим вниманием воплощается в психологическом раскрытии характеров и судеб. События становятся лишь отвлеченными символами.

От повести к повести Тургенев показывает процесс зарождения и развития любовного чувства, не минуя почти ни одну из стадий. Детальное прочтение повестей свидетельствует: скрытое и явное, сознательное и неосознанное в человеке все чаще передается не способом „тайной психологии“, а художественными средствами, близкими манере Толстого и Достоевского: через внутренний монолог, развитый внутренний диалог, портретную динамику. Все тоньше разработан характер героя, представленный во многих противоречивых его гранях.

Объектом художественного исследования последней повести взят человек сложного характера, неординарной природы, которая таит в себе много неясного. Не всё писатель считает возможным разгадать, объяснить. В отличие от героя, он не перестает „изумляться, недоумевать“. Но в одном он уверен твердо: „Не привидение страшно, а страшно ничтожество нашей жизни“. И еще – очень важно: „любовь сильнее смерти“. Этой верой Тургенев стремится заразить читателя не только „таинственных повестей“, но и всех своих произведений.

### Библиография

- Анненский И. (1988). *Умиравший Тургенев. „Клара Милич“*. В: И. Анненский. *Избранные произведения*. Л.
- Курляндская Г. (1967). *Метод и стиль Тургенева-романиста*. Тула.
- Муратов А.Б. (1985). *Тургенев-новеллист: 1870–1880-е годы*. Л.
- Овсянко-Куликовский Д.Н. (1923). *Собр. соч.* Т. 3: И.С. Тургенев. Пг.
- Осмакова Л.Н. (1987). *О поэтике „таинственных повестей“ Тургенева*. В: И.С. Тургенев *в современном мире*. М.
- Пиксанов Н.И. (1923). *История „Призраков“*. В: *Тургенев и его время*. М., Пг.

- Трофимов И.Т. (1967). „Клара Милич“, „Песнь торжествующей любви“: Статьи А. Милукова о произведениях Тургенева. В: Тургеневский сборник. Вып. 3. Л.
- Тургенев И.С. (1955–1956). *Собр. соч. в 12 тт.* Т. 6, 7, 8, 11. М.
- Чалмаев В.А. (1986). *Иван Тургенев.* М.
- Шаталов С.Е. (1979). *Художественный мир И.С. Тургенева.* М.

### Summary

#### Psychology of Love in the “Mysterious Stories” by Turgenev

Last years of I.S. Turgenev’s life are marked by his increased interest in problem of the inexplicable, supernatural, strange. Mystery of love and laws of love are on the foreground of his “mysterious stories” written in 1870–1880-ies. Peripetias of love feeling are conjugated to activity of the supersensual, irrational within mentality of heroes, to their hereditary links, unintentional faults, misgivings and insights. The concealed and obvious, conscious and unconscious in human more often are conveyed not in traditional Turgenevian way of “secret psychology”, but in artistic means similar to the style of Tolstoy and Dostoyevsky: through inner monologue, developed inner dialogue and portrait dynamics. In the psychological descriptions which not seldom are grotesque the writer’s notions of mysterious powers subjugating the personality, of “tragic sense of love” are concretized.