

ТУРГЕНЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ «АПОЛЛОНА»

Л. ПИЛЬД

Тема «Тургенев в художественной прозе "Аполлона", как и более широкий ее аспект — «Тургенев в журнале "Аполлон"»¹, — в литературе до сих не рассматривалась. Как указала М. О. Чудакова, Тургенев, наряду с Пушкиным и Лермонтовым, является тем автором классической литературы XIX в., чья поэтика была образцом для «аполлоновцев»-прозаиков². Как считают авторы немногочисленных исследований, посвященных вопросам рецепции тургеневского творчества в литературе символизма, «старшие» и «младшие» символисты усматривали в творчестве Тургенева прежде всего отражение определенных идей (религиозных, общественных, эстетических)³. Интерес к поэтике произведений Тургенева как самоценной сфере представляет собой принципиально новый подход к творчеству Тургенева в культуре символизма. Осознанное, аналитическое осмысление проблем тургеневской поэтики характерно, как мы попытаемся показать, не только для авторов, работающих в литературно-критическом жанре, но и для писателей, создающих художественные произведения.

Целью нашей статьи является вычленение тех аспектов тургеневского творчества, которые преимущественно интересуют аполлоновцев-прозаиков. Предметом рассмотрения будут два прозаических текста, опубликованных в журнале в 1909—1910 гг.: «Неделя в Турене» А. Н. Толстого (1910, N 4), «Влас» Осипа Дымова (1909, N 1—3).

Одна из важных проблем поэтики, которая обсуждается на страницах журнала, — это проблема импрессионизма. Она переосмысливается заново в связи с отрицанием «идеологической» концепции импрессионизма в символизме, ориентированном на «утопический эстетизм»⁴. Интересно, что такое переосмысление происходит и у авто-

ров, склонных к утопическим построениям (М. Волошин). Так, например, повесть А. Толстого «Неделя в Турене» написана, как нам кажется, под влиянием волошинских концепций импрессионистической поэтики и творчества Тургенева. Поэтому прежде, чем мы обратимся к анализу повести, остановимся на некоторых положениях статьи Волошина «Анри де Ренье», опубликованной в четвертом номере журнала за 1910 г.

Концепция «неореализма», которую здесь излагает Волошин, складывается на основе своеобразного сочетания импрессионистической поэтики и поэтики символа. Синтез конкретного плана символа (импрессии, впечатления художника) и его глубинного плана (отражающего глубинные пласты сознания и вселенной, которые изоморфны друг другу) является, как считает Волошин, доминантой стиля прозы Анри де Ренье: «Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое "я", но мировая первооснова человеческого самосознания»⁵. Концепция Волошина, сложившаяся отчасти под воздействием гносеологии А. Бергсона⁶, в целом, конечно, чужда другим аполоновцам-прозаикам (М. Кузмину, С. Ауслендеру, Б. Садовскому) своей «идеологичностью», стремлением установить отношения изоморфизма между художественным произведением и космосом. Однако, в отличие от символистов, ориентированных на мифопоэтическую утопию, для Волошина одинаково ценными оказываются все пласты символа: как непосредственная импрессия художника, воссоздающая деталь внешнего мира или оттенок душевного переживания, так и те глубинные смыслы, которые открываются за «впечатлением от мира» художника. Этим рядом глубинных смыслов символа для Волошина являются различные пласты культур прошлого, синхронно функционирующих в художественном произведении и сознании автора: «Восемнадцатый век <... > всюду сквозит под его масками текущей жизни и просвечивает сквозь узоры современности. Но на самом деле это вовсе не XVIII век, а старая культура Франции» (Лики творчества. С. 62). Сведение смысловых пластов символа к словесному воплощению конкретных культур (а не мистической реальности, например) как раз и роднит Волошина с другими аполоновцами.

С концепцией символа, изложенной в статье «Анри де Ренье», Волошин связывает и имя Тургенева. На основании беглых упоминаний Тургенева в других литературно-критических работах Волошина можно заключить, что в целом отношение Волошина к Тургеневу было двойственным. Рассматривая русскую культуру как «растянувшуюся на несколько столетий» (т.е. как сложное целое, разные пласты которого развиваются неравномерно)^{6а}, Волошин, в соответствии с этим представлением, строит схему эволюции русской литературы XIX в. Характерная черта развития русской литературы прошлого столетия — это, по мысли Волошина, существование ее в разных временных рядах. Драматургия Тургенева, наряду с произведениями Грибоедова и Островского, представляет собой, по Волошину, замедленное движение, в жанровом отношении определяемое как эпика: «В летнем затишьи тургеневских пьес *время течет медленно* и чувства сменяются неторопливо» (Лики творчества. С. 362. Курсив мой. — Л. П.). Пьесам, превращающимся в эпос, противостоит литература, развивающаяся в другом, ускоренном ритме. Это, в частности, романы Достоевского, подготавливающие возникновение русской трагедии: «Грозовая сгущенность, сосредоточенная сила, физически ощущаемый полет времени <...> составляют характерную особенность всех романов Достоевского» (Лики творчества. С. 364).

Если творчество Достоевского, по Волошину, способствует наступлению нового периода в русской культурной жизни (восприятие трагедии ведет к ускорению душевных процессов, а последнее является знаком духовной революции), то пьесы Тургенева относятся, скорее, к тому типу литературы, которая отражает «национальные противоречия в формах тупой безысходности» (Лики творчества. С. 365). «Медленное течение времени» в художественном произведении, по Волошину, соответствует медленному освоению европейской культурной традиции. Другой характерной чертой тургеневских пьес является одноплановость действия (См. Лики творчества. С. 362). У Достоевского в романах наоборот: «*Душа России вопит множеством голосов, каждая новая реплика изменяет соотношение между всеми действующими лицами*» (Лики творчества. С. 364).

Замедленное течение времени и одноплановость действия в пьесах Тургенева является, по Волошину, следствием его «реализма». Ср.: «Реализм Тургенева, легко-

стью которого мы восхищаемся, все же гораздо тяжелее и плотнее, чем трепетные и изящные краски Ренье» (Лики творчества. С. 67). Метафорический ряд, характеризующий особенности поэтики реализма, образуется у Волошина посредством перенесения характеристик из сферы иконической изобразительности в сферу изобразительности словесной. В другом месте статьи «Анри де Ренье» реализм сравнивается с «живописью масляными красками», а в более ранней статье «Индивидуализм в искусстве» (1906) Волошин говорит: «Масляные краски заставили выйти художников из области бессознательных прозрений в область волевою и сознательную» (Лики творчества. С. 264). Сознательность здесь — синоним логического, то есть одностороннего и поверхностного отношения к действительности. Актуализация в высказывании о Тургеневе семантики «тяжеловесности» и «густоты» свидетельствует о том, что творчество Тургенева Волошин был склонен рассматривать как продукт логического сознания.

Однако, несмотря на сказанное выше, в Тургеневе Волошин усматривает и предтечу современного «неореализма»: «Их <Ренье и Тургенева. — Л. П.> объединяет аристократическая чуткость стиля, любовь к старым дворянским гнездам, прозрачная ясность видения жизни» (Лики творчества. С. 67). Метафорическая характеристика особенностей тургеневской поэтики присутствует, как мы видим, и здесь. Если «плотность», «густоту», «тяжеловесность» Волошин считал атрибутами живописи масляными красками, то «ясность» и «прозрачность» характеризовали, по Волошину, акварельную живопись и, в первую очередь, живопись импрессионистов. «Прозрачная ясность слова» — метафора, актуализирующая многомерность смыслов, сокрытых в символе, и одновременно их ценностную равнозначность: «но символизм придал всем конкретностям жизни особую прозрачность. Точно на поверхности реки видишь отражение неба, облаков, деревьев, а в то же время из под этих трепетных световых образов сквозит темное и прозрачное дно с его камнями и травами» (Лики творчества. С. 62). Многомерность смыслов символа заключается, по Волошину, в сосуществовании разных временных рядов, заполняемых реалиями ушедших культур и современности. Проявление такой многомерности Волошин видит и у Тургенева — «любовь к старым дворянским гнездам» — и считает ее наиболее ценной чертой тургеневской поэтики, реализовавшейся

благодаря тургеневскому импрессионизму, психологической основой которого являются дологические формы художественного освоения реальности.

Таким образом, Волошина интересуют не только особенности поэтики Тургенева, но и то состояние сознания (тип восприятия, художественного освоения реальности), в котором находится художник, создавая свои произведения. Художественное сознание для Волошина — категория во многом историческая. Тургенев, в восприятии Волошина, предстает в качестве некоего переходного типа. Он находится на пути от поверхностно-логического восприятия действительности к целостному ее освоению (т.е. бессознательному восприятию). Из всех особенностей поэтики Тургенева Волошин обращает внимание только на его импрессионизм. Вне поля зрения остаются формы повествования, своеобразие жанров и литературных родов в его творчестве — то, что будет интересовать других авторов «Аполлона».

Как уже говорилось, во многом под влиянием эстетики Волошина написана повесть А. Н. Толстого «Неделя в Тургеневе», напечатанная в четвертом номере «Аполлона» за 1910 г. Обращает на себя внимание заглавие повести (известно, что позже, переделывая свои ранние произведения, А. Толстой его изменил)⁷. Оно явно сопряжено с проблематикой, актуальной для редакции и многих сотрудников журнала. Во-первых, вынесение в заглавие названия усадьбы, в которой происходит действие, связано не только, как нам кажется, с автобиографическим подтекстом повести⁸. Название усадьбы несомненно ассоциировалось у самого Толстого и у читателей первого варианта повести с фамилией русского классика (фонетически немного измененной), входившего в число наиболее любимых писателей Толстого в ранней юности⁹. Во-вторых, это связано с тем, что Тургенев — автор, значимый для редакции «Аполлона», и заглавие могло вызывать ассоциации с названием тургеневской пьесы «Месяц в деревне», о постановке которой в МХТ много писали в отделе хроники в связи с талантливими декорациями М. Добужинского к этой постановке¹⁰. Иллюстрации Добужинского к «Месяцу в деревне» публиковались на страницах журнала в течение 1909—1910 гг.

Заглавие повести Толстого «уменьшает» временной отрезок, обозначенный у Тургенева, — «неделя» — вместо

«месяц» и, таким образом, задает ключ к сюжету и поэтике этого текста. В цитированной выше статье «Анри де Ренье» Волошин называет А. Толстого в числе писателей, в творчестве которых «намечаются пути неореализма» («Лики творчества». С. 60). По словам самого Толстого, Волошин, наставляя его на литературном пути, ориентировал именно на тургеневскую традицию: «Вы, наверно, должны быть последним в литературе, носящим *старые традиции дворянских гнезд*»¹¹ (курсив мой. — Л. П.). По-видимому, «Неделя в Турене» отразила размышления А. Толстого о своем литературном самоопределении и поэтому включает в себя элементы металитературной рефлексии, реализованные в художественной форме. В статье о Волошине 1909—1910 гг. Толстой назвал самой ценной чертой волошинского творчества импрессионистическую поэтику¹². Вместе с тем, несколькими годами раньше, в Ученической тетради 1899—1900 гг., Толстой эту особенность, как наиболее для себя важную, подчеркнул у Тургенева: «Описания природы у него несравненны <...> Отличительным свойством его описаний служат *неуловимые с первого взгляда мелкие подробности и сравнения, которые придают художественность его описаниям*»¹³ (курсив мой. — Л. П.).

Тургеневский мир представлен в повести многими традиционными мотивами и образами, связываемыми уже в сознании читателя XIX в. с творчеством Тургенева («крушение идеалов», «лишний человек», «рефлексия», «заглохший сад», «пруд», «портреты предков на стенах» и т.д.)¹⁴. Одним из основных объектов изображения в повести Толстого становится, как на это косвенно указывает заглавие, восприятие персонажами времени. Толстому было хорошо известно, что психологическое, или «внутреннее», время — тема, важная для Волошина, и что он решает ее в духе идей Бергсона (см., например, статьи «Аполлон и мышь» [1911], «Hogomedon» [1907]), ценностно противопоставляя «внутреннее» время историческому — «измеряемому числом».

Тема восприятия времени представлена наиболее зримо в эпизоде, где тетушка Анна Михайловна размышляет о неожиданном для нее поведении приехавшего племянника: «Сегодня тетушка считала против обыкновения невнимательно, думая о вчерашней суতোлке, о глухой борьбе со всем, что нужно искоренить <...> Нарушилось их давнее равновесие — будто маятник старинных

часов у стены в длинном ящике: тронули грубой рукой, заметался он, неровно отбивая такт, остановились и быстро побежали, нарушая мерность времени, резные стрелки» (С. 18)¹⁵. Время тетушки — это время, протекающее медленно, время патриархальных дворянских традиций, не меняющее своего ритма на протяжении нескольких веков. С приездом племянника Николушки мерность ритма нарушается вторжением совсем других ритмов, более быстрых. Однако совмещения нескольких ритмических рядов в сознании тетушки не происходит. Старый ритм нарушается — новый не образуется. В ходе дальнейшего развития действия тетушка предпринимает тщетные усилия возобновить прежнее медленное течение времени (увоз племянника в монастырь и т.п.).

Племянник Николушка, в противовес Анне Михайловне, живет параллельно в нескольких временных рядах (во всяком случае, пытается это делать чисто спонтанно): «Вдыхая ночной запах, вспоминал Николушка давнее, и детские сны сплетались в то, что было много лет назад здесь и в городе» (С. 12).

«Структура» этих воспоминаний персонажа достаточно своеобразна. Они начинаются с обостренного ощущения запаха («вдыхая ночной запах»), т.е. мимолетное ощущение дает возможность герою погрузиться в глубину собственного сознания. В самом воспоминании совмещены несколько временных и пространственных рядов: «детские сны» — то, что происходило когда-то давно, ночью; «то, что было <...> здесь» (в деревне) и «в городе» — т.е. преимущественно днем, и в разных пространственных точках. Мы видим, что здесь достаточно точно воспроизведена структура, описываемая Волошиным в статье «Анри де Ренье»: ощущение перспективы времени рождается из импрессионистического впечатления.

Однако Николушка не только переживает прошлое, расположенное в близких между собой, почти синхронных, точках, но и пытается совместить в сознании два типа течения времени, два несовпадающих ритма. Это — мерный ритм жизни тетушки, связанный с сохранением традиций дворянского прошлого (ср.: «Я хочу работать, — ответил Николушка скромно. — В детстве меня не учили этому <...> Исполняя волю Анны Михайловны, буду я работать». С. 10), и ускоренный ритм его собственной жизни: «Узнав о предстоящем поджоге, раскричался он,

грозя перестрелять всех мужиков, и упрекнув тетушку в потакательстве, вооружился с головы до ног». (С. 24).

Два разных типа восприятия времени соотношены в повести с различным восприятием деталей внешнего мира. Восприятие тетушки (отчасти и повествователя) преимущественно «вещное». Она видит вещи, а не «впечатления от вещей». Их изображение у Толстого лишено зыбкости, переходности (это преимущественно описание домашнего интерьера): «Она <тетушка. — Л. П.> любила больше всего широкое кресло, обитое коричневым штофом, с пружиной, торчащей из мочалы <...> На нем родилась тетушка и все девять ее, теперь покойных, сестер» (С. 6); «перебрала в шкатулке бумажки с волосами давно умерших Туреневых, Нальмовых, Ходанских, <...> костяной футляр для зубочистки разыскивала» (Там же). Вещь, находящаяся в процессе разрушения, как бы на грани перехода в небытие, является знаком исчезающего мира дворянской культуры. Именно эта особенность поэтики повести дает исследователям основание сближать ее стиль с поэтикой Гоголя, его «вещным» миром¹⁶. Своеобразная устойчивость, нетекучесть вещного интерьера у Толстого связаны с тем, что усадебный мир в повести как бы переживает последние мгновения своего существования, у него отсутствует перспектива.

Восприятие мира Никулушкой и трезвым скептиком Африканом Семеновичем, напротив, подчеркнуто импрессионистично. Мир разрушенных вещей, попадая в их поле зрения, приобретает текучесть, подвижность благодаря тому, что он не является для этих персонажей (особенно для Никулушки) единственной ценностью. Ср., например: «А дом, глядя в дымные луга багровыми окнами, поднялся по пояс из темных зарослей, оживший, угрюмо-нарядный, торжественный <...> Африкан Семенович взошел поспешно через балкон в залу, где двигалась по стене частой сетью тень решетки» (С. 34).

Импрессионистическое восприятие реальности становится в повести единственной сферой, где локализуется «красота». Это восприятие самоценно, бессознательно, лишено идеологических, в широком смысле этого слова, подтекстов и принадлежит, в частности, персонажу, чье поведение стремится к освобождению от условностей. Здесь, по-видимому, следует усмотреть отголосок волошинского представления о стадийности культурного развития. По Волошину, каждый новый цикл в раз-

витии человечества и отдельного человека начинается с дологического уровня осмысления реальности (см. его статьи «Пророки и мстители» [1906], «Откровения детских игр» [1907] и др.). Изображая Николушку, Толстой пародийно переосмысляет волошинскую идею о человеке, представляющем новый, только что зарождающийся, цикл культурного развития. А. Толстой уже в 1908 г. сомневался в необходимости концептуально-идеологической основы художественного творчества. В связи с этим он писал М. Волошину: «А сейчас в раздумье — так ли нужно искать жизни всей и будущей, не есть ли также истина в полном и прекрасном восприятии ее. Ведь люди усовершенствуются, сами не зная как и для чего, ведь дети — самые простые и мудрые существа, всего больше счастливы»¹⁷.

В литературе уже говорилось о том, что ранние произведения Толстого находятся в плане поэтики на грани модернистских исканий и реалистического творчества¹⁸. З. Г. Минц, в частности, рассматривает произведения раннего Толстого как модернистские стилизации¹⁹. По-видимому, можно говорить о пародийно-стилизованном изображении в повести концепции импрессионистической поэтики М. Волошина. Как было показано, концепция времени Волошина сопрягается у Толстого с представлением об импрессионизме в литературе. Импрессионизм как способ проникновения вглубь времени и пространства отрицается, утверждается самоценная значимость импрессионистического восприятия.

Генетически традицию импрессионистической поэтики Толстой связывает с Тургеневым. Тургенев для Толстого — писатель, чье наследие необходимо осваивать выборочно; поскольку тематика и проблематика его произведений устарела, то для современных писателей значимой становится его импрессионистическая поэтика. Еще в ранней юности она была оценена Толстым как основание для объективного, бестенденциозного освещения действительности. В Ученической тетради 1899—1900 гг. Толстой писал: «Тургенев выставляет природу действительную, чистую и прекрасную. Он не станет скрывать шипы у розы, но и не станет нарочно искать их, как делает Золя»²⁰.

Полемически заостряя свое понимание импрессионизма и тургеневского творчества по отношению к своему литературному учителю Волошину, Толстой считает тенден-

циозной и саму установку многих членов редакции журнала на художественное воспроизведение культур прошлого. Он усматривает в ней лишь проявление ничем не оправданного эстетизма, так как один из объектов эстетизации — русская дворянская культура — безвозвратно канул в прошлое. Вместе с тем, повесть Тостого вполне вписывается в контекст программных деклараций «Аполлона». Продуктивным для себя ее автор (по крайней мере в рамках этой повести) считает обращение к поэтике, не имеющей, с его точки зрения, концептуально-идеологической подосновы.

К осмыслению тургеневской проблематики и поэтики обращается и Осип Дымов в повести «Влас». Повесть написана с ориентацией на традицию русской повествовательной прозы середины XIX в. Цитатный пласт, восходящий к творчеству прозаиков и поэтов классической литературы прошлого столетия, включает в себя преимущественно отсылки к текстам, отражающим периоды «кризиса идеологических ценностей» в русской культуре. Это «Рудин» (1856) и «Новь» (1877) Тургенева, «Дедушка» (1870) Некрасова, «Подросток» (1874—75) Достоевского, «Вадим» (1833—34) Лермонтова. Нас будет интересовать в повести функция смыслового пласта, связанного с литературой XIX в., и место тургеневского творчества в рамках этого семантического комплекса, как оно понимается Дымовым.

Литература XIX в. представлена в повести большей частью именами и фамилиями писателей и их персонажей. Эти имена и фамилии являются метонимиями — знаками восприятия творчества того или иного автора в целом. Конкретный подбор имен отражает, по крайней мере, две точки зрения: точку зрения демократически настроенной интеллигенции конца XIX в. (время действия в повести) и авторскую позицию. Так, например, «лермонтовские» имена (Вадим, Ольга, Юрий, восходящие к роману «Вадим» Лермонтова и совпадающие с именами ряда дымовских персонажей) являются знаками актуализации лермонтовской проблематики в эпоху Надсона. Авторская же позиция детально раскрывается в отдельной главе, посвященной Достоевскому.

Фамилия Достоевского в тексте не фигурирует. Характер проблематики угадывается в заглавии («Каторжник»), фамилии героя (Краснянский — совпадение суффикса и окончания) и, наконец, более явно — в портрете героя:

«Высокий, с поднятыми плечами и голубыми, ушедшими под лоб, очень серьезными глазами от того, что плечи широки, угловаты и подняты к затылку, глаза ушли под лоб и строги <...> У него светлая, не длинная борода, короткие негустые русые волосы, строгие усы. Из под отворотов черного пальто виден край белого воротника и черный галстук»²¹. По многим деталям этого портрета («ушедшие под лоб голубые глаза», «русые волосы», «светлая борода») можно узнать описание внешности Достоевского в мемуаристике, художественной прозе и изображение его на фотографиях и портретах художников. Кроме того, это единственная глава в повести, где мы находим имитацию повествовательной манеры конкретного автора.

Главный герой в поступках и мыслях подчеркнуто предвосхищает чужое мнение (мнение каторжника) и параллельно, думая за каторжника, пытается реконструировать его «предвосхищение» в мыслях (т. е. воссоздать «слово с оглядкой» другого человека). В этом можно усмотреть пародийное переосмысление приемов повествования Достоевского: «Я держал себя так потому, чтобы этим заранее оборониться от каторжника. Он не любит меня, смотрит свысока. Он знает, что я воспользовался его отсутствием и обокрал его, но так как он каторжник, он должен делать вид, что добр, великодушен, и не имеет права быть злым, как бы ему этого не хотелось. В глубине же он, конечно, нас всех презирает, важнюка» (О. Дымов. С. 64). В главе, о которой идет речь, с одной стороны, степень обобщения в метонимии повышается (каторжник — Достоевский), с другой — цитация получает более конкретный характер (имитируется повествовательная манера Достоевского).

Функционально сопоставимым с такого рода цитированием оказываются прямые цитаты из поэмы Некрасова «Дедушка»: «Раз у отца в кабинете / Саша портрет увидал...» (О. Дымов. С. 41). Сдвиги по отношению к основной форме цитирования становятся в повести значимыми. В цитатах такого типа конкретизируется позиция автора повести по отношению к включенному в текст пласту русской литературы XIX в. и, прежде всего, к текстам Достоевского и Некрасова (само заглавие повести, видимо, необходимо рассматривать как цитату из Некрасова и Достоевского, в творчестве которого этот некрасовский образ подвергается переосмыслению — ср. одноименную главу в «Дневнике писателя» за 1873 г., а также рецеп-

цию этого образа в «Подростке»). Их общими признаками являются, с точки зрения Дымова, преимущественный интерес к социальной проблематике, изображение болезненной раздвоенности сознания и мрачная эмоциональная тональность.

Такое восприятие Достоевского нельзя назвать специфически присущим эпохе «безвременья», скорее, здесь Дымов отразил программные установки редакции «Аполлона» с ее неприятием гиперидеологизированного творчества.

Наконец, глава, посвященная собственно тургеневской проблематике, также спроецирована на современное Дымову восприятие Тургенева. Сама фамилия Тургенев в тексте не встречается, она заменяется фамилией Рудин. Главный герой отождествляет себя с Рудиным, прочитав одноименный роман. Фамилия Рудин и в этом случае оказывается знаком, замещающим все тургеневское творчество. Это соображение подтверждается тем, что в главе встречаются еще два «тургеневских» имени: Елена и Марианна. Тургеневская проблематика представлена здесь несколькими тематическими комплексами: это красота природного мира, переживаемая героем, платоническая любовь к женщине и эстетизированное восприятие персонажем социальных проблем. Именно в этой главе герой освобождается на какое-то время от мучительной психологической раздвоенности: «Я сливаюсь с тем высоким, строгим, умным, и уже нет Рудина. Я единственный» (О. Дымов. С. 115).

Тургеневский мир оказывается для автора повести тематически и эмоционально многоаспектным. Важно отметить функциональную равноценность этой многоаспектности. Любовные переживания столь же значимы для героя, как и социальный аспект судьбы девушки, в которую он влюблен. Если другие имена и фамилии, замещающие в повести тексты Лермонтова, Некрасова, Достоевского, создают вокруг себя мрачный, болезненно-напряженный эмоциональный ореол, то фамилия Рудин порождает светлую эмоциональную тональность (ср.: «Я глажу ее волосы и вдруг — не знаю — целую. Она верит мне <...> Она ушла — теперь я сладкий раб!» О. Дымов. С. 115), которое перемежается с настроением меланхолической грусти: «Я смотрю на мать: у нее морщины, у нее седые волосы, — как мне ее жаль! Я встаю из-за стола и выхожу во двор. Боже мой, луна...» (О. Дымов. С. 112).

Тургеневский мир получает у Дымова интерпретацию, близкую концепции Тургенева у И. Анненского (см. его статью «Умиравший Тургенев» в первой «Книге отражений») ²². На первый план выступает Тургенев-шопенгауэрианец, сомневающийся в разумной и целесообразной организации природы-космоса и поэтому концентрирующий свое внимание на сфере искусства. Однако если у Анненского больше подчеркнут агностицизм Тургенева (во многом восходящий к Шопенгауэру), то в повести Дымова актуализируется субъективно-идеалистический пласт шопенгауэровской философии (см., напр., главу «Лже-дни»), и этот же аспект доминирует в «тургеневской» главе. Источником эстетического отношения героя к миру является его собственное вдохновение, его «лунатизм» — глава называется «Лунатик», — а не объективный мир как мистическая, логическая или материальная субстанция.

Стилистической доминантой повести Дымова, как известно, является импрессионистическая поэтика ²³. Однако глава «Лунатик» все-таки выделяется на фоне многих других по степени сгущенности импрессионистических деталей. Название главы метафорически соотнесено не только со смысловым наполнением этой части повести, но и с импрессионистическим стилем (ощущения и впечатления, составляющие психологическую основу импрессионизма в искусстве, уподобляются «лунатическим» состояниям и реакциям). Импрессионизм осмысливается Дымовым как стиль подчеркнуто неидеологический, позволяющий обнаруживать в реальности ее многосоставность. Дымов выделяет, по сути дела, в поэтике Тургенева «субъективный» пласт (импрессионистический стиль) и «объективный» (бестенденциозное отношение к описываемому материалу).

На сочетание противоположных друг другу повествовательных приемов у Тургенева указывает М. Кузмин в статье «О прекрасной ясности» («Аполлон» 1910, N 4). Кузмин говорит здесь о трех типах так называемого «стилизма» в прозе. К первому типу он относит стилизованную прозу, где писатель воспроизводит не только особенности литературного жанра эпохи, но реконструирует и «язык» этой эпохи (Пушкин, Лесков). К другому типу относятся, по Кузмину, «Песнь торжествующей любви» Тургенева и «Огненный ангел» Брюсова. В этих произведениях автор не занимается воссозданием «языка» эпохи,

а реконструирует лишь соответствующий литературный жанр. По отношению к Тургеневу здесь речь идет, вероятно, о явлении, которое позже, уже в литературоведении XX в. получит название стилистического «монологизма»²⁴. Кузмин здесь имеет в виду однообразие повествовательной манеры Тургенева вне зависимости от конкретного жанра произведения и, по-видимому, рассматривает эту особенность манеры Тургенева как проявление «субъективности» в поэтике. Основание сделать такой вывод дает соседство Тургенева с Брюсовым в кузминской классификации.

В статье «Художественная проза “Весов”» («Аполлон» 1910, N 9) Кузмин, анализируя роман Брюсова «Огненный ангел» и называя его «указательным столбом будущего романа», подчеркивает важность гармонического сочетания в рамках одного прозаического произведения различных, часто противоположных, приемов повествования («Аполлон», 1910, N 9. Отд. I. С. 38 – 39). Основным достоинством романа Брюсова Кузмин, таким образом, считает смысловую и жанровую полидоминантность. «Субъективность» Брюсова (под которой подразумевается автобиографический подтекст романа) и его «объективность» (в частности, безукоризненное воссоздание жанра немецкой автобиографической хроники XVI в.) как раз и образуют, по Кузмину, основу для такой полидоминантности. В случае же Тургенева такой основой будет сочетание языкового монологизма с реконструкцией жанра итальянской новеллы эпохи Возрождения.

Таким образом, как видно из анализа повести Дымова и из высказываний Кузмина о Тургеневе, тургеневская проза актуальна для аполлоновцев не только в связи с переосмыслением функции импрессионистической поэтики в период «кризиса символизма», но и как образец расширения гармонического сочетания разных повествовательных приемов.

Своеобразие позиции «аполлоновцев» по отношению к тургеневскому творчеству заключается в попытке целостного его освоения. Тургенев, по сути дела, единственный автор среди прозаиков классической русской литературы XIX в., чья поэтика становится в журнале объектом литературно-критической и художественной рефлексии. В целом можно говорить о двух направлениях в эстетических исканиях «аполлоновцев» в области поэтики прозы.

Во-первых, это ориентация на создание текстов со строгой архитектуроникой, проявляющейся на разных уровнях организации художественного произведения. Целый ряд авторов публикует в журнале прозаические тексты, которым присущи четкая композиция, лаконичность синтаксиса, преимущественно «внешний» психологизм в характеристиках героев, внесказовые формы повествования. К числу таких текстов относятся «Сын белокаменной Москвы» и «Погибший пловец» Б. Садовского, «Ставка князя Матвея», «Ночной принц» и «Пастораль» С. Ауслендера, «История Исминия» С. Соловьева, «Путешествие Джона Фирфакса...» М. Кузмина. Все названные произведения написаны с доминирующей ориентацией на поэтику Пушкина. В них строго выдержан жанр стилизации, импрессионистическая стилистика, для них, в целом, не характерна. Проза Пушкина для «аполлоновцев» является образцом объективности и стройности архитектуроники текста. Проза Тургенева становится для авторов, печатающихся в «Аполлоне», знаком сочетания разных повествовательных, тематических, образных и жанровых структур, в рамках пушкинской объективности и стройности. Произведения, ориентированные на тургеневскую традицию, «повторяют» структурно ряд черт, присущих «пушкинским» текстам. Им также свойственны лаконичный синтаксис и стройная композиция; преимущественно «внешний» психологизм и внесказовость. Однако, в отличие от перечисленных выше «пушкинских» текстов, как «Неделя в Турене» Толстого, так и «Влас» Дымова, характеризуются сочетанием различных жанровых образований. Произведения Толстого синтезируют черты бытового повествования и стилизации, повесть Дымова — бытового и исторического повествования. В повестях Толстого и Дымова, в отличие от упомянутых рассказов Ауслендера, Садовского и «Путешествия Джона Фирфакса» Кузмина, импрессионистическая стилистика противопоставлена другим стилевым манерам: у Дымова — пародируемому «аналитическому психологизму» Достоевского; у Толстого — конкретному, «вещному», восходящему к гоголевской поэтике, описанию реальности. Сочетание различных стилевых манер находим и в прозе М. Волошина («прозой» Волошина можно считать его перевод из Анри де Ренье, опубликованный в «Аполлоне», где импрессионистическая поэтика сочетается с поэтикой символа), и в рассказе Кузмина «Опасный страж» (1910, N 11),

который представляет собой жанровый синтез «идеологического» рассказа и стилизации²⁵. Эти авторы усматривают в тургеневской прозе проявление эстетической нормы не только потому, что у Тургенева можно найти синтетические структуры в рамках одного произведения (сочетание «исторического» и «архетипического»²⁶, романа и новеллы²⁷, стилистического монологизма и строгой выдержанности жанра чужой эпохи), но также и потому, что творчество Тургенева в целом представляет собой пример совокупности нескольких литературных родов и жанров (поэзия, проза, драматургия; роман, новелла, очерк, стихотворение в прозе и т.д.). Синтетизм жанровых и повествовательных структур в творчестве Тургенева и оказывается той историко-типологической параллелью, которая связывает прозу «Аполлона» с творчеством Тургенева как целостной системой.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 О журнале «Аполлон» см.: *Корецкая И.* «Аполлон» // Русская литература и журналистика нач. XX века. М., 1984. Вып. 2.
- 2 См. об этом: *Чудакова М. О.* Сергей Ауслендер // Русские писатели. Биогр. словарь. М., 1992. Т. 1. С. 121.
- 3 О рецепции произведений Тургенева в символистской традиции см.: *Ашимбаева Н. Т.* Тургенев в критической прозе И. Анненского // Изв. АН Казах. ССР. Серия филологич. 1984. N 1; Брюсов о Тургеневе (публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова) // Тургенев и его современники. Л., 1977; *Астман М.* Тургенев и символизм // Записки русской академич. группы в США. New York. 1983. Т. XVI.
- 4 В книге Д. С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» тургеневский и чеховский импрессионизм интерпретируется как стилистическая основа мистического постижения реальности (см.: *Мережковский Д. С.* Эстетика и критика. М., 1995. Т. 1. С. 176; 208 – 209).
О классификации течений внутри символизма см.: *Миц З. Г.* Об эволюции русского символизма // А. Блок и основные тенденции развития русской литературы нач. XX века: Блоковский сборник VII. Тарту, 1986.
- 5 *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989. С. 62. (В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием в скобках названия сборника и страницы).

- 6 См. об этом: *Wallrafen Claudia*. Maks. Voloschin. Künstler und Kritiker. Slavistische Beiträge. Bd. 153. München, 1982. S. 205–224.
- 6а Ср.: «Постепенно идя культурно-историческими путями, мы растянулись на несколько столетий» (Лики творчества. С. 117).
- 7 См.: Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1951. Т. 1. С. 645–646.
- 8 См.: Там же. С. 647.
- 9 См.: Крюкова А. Н. А. Н. Толстой и русская литература. М., 1990. С. 111.
- 10 См., напр.: Тугендхольд Я. Московские выставки // Аполлон. 1910. N 4. С. 54; Лукомский Г. Художественная жизнь Москвы // Аполлон. 1910. N 5. С. 69–70.
- 11 Заметка А. Н. Толстого. 1908 г. // А. Н. Толстой о литературе и искусстве. С. 391.
- 12 См.: Толстой А. О Волошине / Публ. и вступ. статья А. Хайлова // А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985. С. 219.
- 13 Ал. Толстой и Самара: Из архива писателя. Куйбышев, 1982. С. 271.
- 14 О жанре «усадебной повести» см.: Щукин В. К эволюции жанра усадебной повести в русской литературе XIX века (Тургенев и Чехов) // Slavica XXIII. Debrecen, 1986.
- 15 «Аполлон», 1910, N 4, отд. III. С. 18. (В дальнейшем ссылки в тексте с указанием в скобках страницы).
- 16 См.: Крюкова А. Н. Указ. соч. С. 128.
- 17 Из писем Ал. Толстого к Макс. Волошину / Публ. и вступ. статья В. П. Купченко // Лит. обозрение. 1983. N 1. С. 110.
- 18 Келдыш В. А. Русский реализм начала XX в. М., 1975. С. 209.
- 19 См.: Минц З. Г. К изучению периода «кризиса символизма» (1907–1911) // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 881. 1990. С. 15.
- 21 Дымов О. Рассказы. СПб., 1912. С. 56. (В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием в скобках фамилии автора и страницы).
- 22 См. об этом: Пильд Л. И. Анненский — интерпретатор И. С. Тургенева // Русская культура XX века: метрополия и диаспора. Блоковский сборник XIII. Тарту, 1996.
- 23 См.: Усенко Л. В. Импрессионизм в русской прозе нач. XX века. Ростов, 1988. С. 170–198.
- 24 О формах повествования у Тургенева см.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Л., 1979. С. 326–329; Шаталов С. Е. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М., 1969. С. 129; Чудаков А. П. О поэтике Тургенева — прозаика // И. С. Тургенев в современном мире. М., 1987.

- 25 О «тургеневском» подтексте рассказа М. Кузмина «Опасный страж» см.: *Пильс Л.* Иван Тургенев на страницах «Аполлона» // Тыняновский сборник. VIII. Рига. (В печати).
- 26 См. об этом: *Лотман Ю. М.* Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия // *Slavica*. XXIII. Debrecen, 1986. С. 20.
- 27 См.: *Ковач А.* Искусство Тургенева: Синтез и многообразие жанровых структур // Там же.