

С.В. Савинков (Воронеж)

КТО ЕСТЬ КТО

(о персонажном строе «Отцов и детей»)

Тургенев, и на это в свое время обратил внимание Л.В. Пумпянский¹, сделал своего героя последователем не Фейербаха (какими были Добролюбов и Чернышевский), а социального дарвиниста Бюхнера. Его сочинением – «Stoff und Kraft» – Базаров, как известно, и предлагает заместить *романтического* Пушкина. Однако «Материя и сила» в большей степени указывает все же не на *differentia specifica* базаровского позитивизма, а на самую чувственную и жесткую природную силу этого героя. Будучи сродни, по словам Павла Петровича Кирсанова, дикой калмыцкой или монгольской, эта сила не *отдает себе отчета* и *ломает* все на своем пути только потому, что она сила. Такая «сила природы, – говорится в другом тургеневском тексте, – сказала в палице варвара, бессмысленно дробившего лучезарное чело Аполлона, в звериных воплях, с которыми он бросал в огонь картину Апеллеса» (9, 120)². В самом деле, живущее в тургеневском герое стихийное, разрушительное, дикое начало (Базаров в романе не раз, если не прямо, то косвенно, уподобляется хищному зверю) внутренней сутью своей релевантно символизирующему непокорность стихии дионисийству. И это отнюдь не случайно.

В творчестве Тургенева, на что было указано Г.С. Кнабе, проявляются «не только “концы” античной традиции, но и “начала” нового, совсем иного ее бытия в культуре Западной Европы и России»³. Как известно, это *новое бытие* было раскрыто в метафизической эстетике Ф. Ницше, представившего основу мироздания в виде противоборства двух начал – дионисийского (жизненно-оргастического) и аполлоновского (созерцательно-

упорядочивающего). В «Отцах и детях» это исконное противоборство получило своеобразное преломление. В новых условиях Аполлон предстал в облике дворянина Павла Петровича Кирсанова, а Дионис – разночинца Базарова.

Павел Кирсанов с его апологией аристократизма и с его опорой на личность («...человеческая личность должна быть крепка, как скала, ибо на ней все строится»; 6, 242) подобен Аполлону – богу родовой аристократии и индивидуации. Базаров с его плебейским происхождением, которым он гордится («Мой дед землю пахал», – с надменной гордостью отвечал Базаров»; 6, 244), и с его неприятием всего того, что основывается на *principium individuationis* («Люди, что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой»; 6, 277) – Дионису, божеству земледельческого природного круга и врагу каких бы то ни было пределов и границ. Павла Кирсанова больше всего и раздражает в Базарове его заносчивость, *самопревозношение* и *чрезмерность* – все то, что, по словам Ф. Ницше, в представлении аполлонического грека сближало дионисийское начало с титаническим и варварским⁴.

В портретных характеристиках Павла Кирсанова вместе с аполлонической холодной скульптурной ясностью, красотой и чистотой форм присутствует и та устремленность кверху, к небу, которая говорит о его принадлежности к клановой, – «сальерианской», – аристократии, с презрением относящейся ко всему тому, что связано с низменностью земного: «...лицо его... необыкновенно правильное и чистое, словно **выведенное тонким и легким резцом**, являло следы **красоты замечательной**.... Весь облик Аркадиева... сохранил... **стремление вверх**, прочь от земли...» (6, 209). Однако в этой устремленности кверху, кроме выражения аристократической обособленности, нет больше *ничего*: «Павел Петрович... поднял глаза к небу. Но в его

прекрасных темных глазах **не отразилось ничего**, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и **не умела мечтать** его... мизантропическая душа...» (6, 252). Холодная ото всего обособленность делает Павла Петровича ко всему равнодушным: природа для него и не храм, и не мастерская, она для него, как и он сам (если вспомнить тютчевские строки, о которых, конечно, помнил и Тургенев), – «слепок» и «бездушный лик». Конечно, такое, чем-то напоминающее посмертную маску, *желчное* и без *морщин* лицо сорокапятилетнего Павла Кирсанова придает его аполлоническому облику очевидную пародийность. Павел Петрович – не тот Аполлон, которого запечатлело греческое искусство как бога, исполненного юношеской красоты, грации и сил, а Аполлон – постаревший и окаменевший, превратившийся в неподвижную статую.

В отличие от устремленного кверху Павла Кирсанова, Базаров, как и Дионис, связан с земным низом («Я гляжу в небо только тогда, когда хочу чихнуть»; 6, 327). На эту связь указывают и базаровские черты. В описании его лица («Длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету»; 6, 200) есть что-то напоминающее неперменного спутника Диониса – Сатира, лесного божества с козлиной внешностью. Правда, старик Прокофьич, – «аристократ» не хуже Павла Петровича, – «уверял, что он с своими бакенбардами – настоящая свинья в кусте» (6, 238).

Знаменитый идейный спор между Павлом Кирсановым и Базаровым – это спор между Аполлоном и Дионисом. Павел Петрович, как и положено Аполлону, стоит на страже закона, истории, традиции, достоинства, он отстаивает сохранность обычая и формы. Базаров же, как Дионис, отвергает все то что имеет какие бы то ни было узаконенные рамки и границы, он апологет непрерывного обновления, всякий раз сметающего все прочь и начинающего

все сначала. Как человеку земному, Базарову не чуждо и все земное, начиная от жуков и болотных лягушек, акации и сирени и кончая людьми, с которыми ему хочется *возиться*. «Хочется с людьми возиться, – признается он Аркадию, – хоть ругать их, да возиться с ними» (6, 324). В отличие от эстета Павла Кирсанова, Базаров – вандал. И вандализм его объясняется не только позитивистской идеологией, но еще и дионисийским устремлением Базарова отстаивать права низменной, бесформенной, но живой природы перед возвышающейся над ней совершенной, но мертвой красотой.

В том, как Тургеневым подается противостояние Базарова и Павла Кирсанова, угадывается и пушкинский «след». В тираде Кирсанова по поводу бесплодности современных художников и Рафаэля можно усмотреть аллюзию на знаменитую реплику Сальери – «Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадону Рафаэля...»⁵ – и, разумеется, на соответствующую сцену трагедии в целом. В семантический горизонт этой аллюзии попадают не только персонажи Пушкина (жизнененавистник Сальери – Павел Кирсанов; жизнелюб Моцарт – Базаров), но еще и мотив «рафаэлевской» мадонны, который исподволь привносит в тургеневский текст важные обертоны. Контуры «рафаэлевской» сцены из «Моцарта и «Сальери» можно обнаружить, к примеру, в сцене подглядывания Павла Петровича за Базаровым и Фенечкой. На глазах Павла Петровича Базаров совершает акт вандализма. Подобно пушкинскому негодному маляру, он грязнит образ его, Павла Кирсанова, «рафаэлевской» мадонны, но «пачкает» его не кистью, а своим поцелуем. Если сказать точнее, Базаров наносит урон образу той женщины (в чертах Фенечки Павел Петрович усматривает внешнее сходство с княгиней Р.), сохранению неприкосновенной чистоты которого Кирсанов посвятил свою жизнь так же, как Сальери – искусству: «Я не потерплю, чтобы какой-нибудь наглец посмел коснуться...» (6, 357)⁶.

И в этом «не потерплю» просматривается еще одно присущее Аполлону свойство – его подверженность тирании. Так или иначе, домашняя деспотия Кирсанова затрагивает всех, начиная от Николая Петровича Кирсанова и кончая Фенечкой, трепещущей перед «неподвижным зорким лицом и руками в карманах» Павла Петровича, который «неожиданно появлялся, словно из земли вырастал за ее спиною в своем съюте» («Так тебя холодом и обдаст»; 6, 341), и интуитивно отгораживающей от него своего ребенка. Да и сам мальчик на дежурное к нему со стороны *дяди* внимание реагирует соответствующим образом: он смотрит в другую сторону. К Базарову, напротив, – как и мать, так и дитя тянутся без всякого сопротивления и испуга. Для эстета Кирсанова Фенечка – мадонна, но, как это ни противоестественно, – мадонна без ребенка на руках. Для Базарова же Фенечка прежде всего «молодая красивая мать» (6, 230).

* * *

История любовной страсти Павла Кирсанова и история Базарова по отношению друг к другу зеркально симметричны.

Княгиня Р., предмет страсти Павла Петровича Кирсанова, красотой не отличалась. Анна Сергеевна Одинцова – само воплощение представлений о классической красоте. Павла Кирсанова властно притягивает к княгине демоническая **неправильность** ее существования, резкие и необъяснимые переходы от одной крайности к другой и непостижимость ее загадочного взгляда: «Казалось, она находилась во власти каких-то тайных, для нее самой неведомых сил; они играли ею, как хотели... Все ее поведение представляло ряд несообразностей»; ее взгляд, «быстрый и глубокий, беспечный до удали и задумчивый до уныния, – загадочный взгляд» (6, 222). Павел Петрович, как Аполлон, любит глазами – чувственность и телесное обладание никогда не смогут его удовлетворить и встать вровень с интеллектуальным созерцанием.

Кирсанова притягивает к княгине Р. даже не она сама как женщина, а ее «непонятный, бессмысленный, но обаятельный **образ**», который «слишком глубоко внедрился в его душу» (6, 223). Базарова влечет к Одинцовой иное – самодостаточное совершенство ее женского телесного естества, ее «классические строгие черты», загадка ее спокойной, плавнотекущей размеренной жизни. Базаров любит не глазами, а всей мощью своей дионисийской страсти. Иными словами, аполлонического Павла Петровича притягивает к себе *безобразная* тайна женщины-Сфинкса, а дионисийского Базарова – античная, аполлоническая, «соразмерная и сообразная», «вся чистая и холодная» красота античной статуи. Для Кирсанова разгадать загадку княгини Р. состоит в проникновении в то запредельное, что скрывает ее загадочный взгляд. Для Базарова познать женщину статуарной красоты – значит обладать ею.

Так же, как Павел Петрович и Базаров, княгиня Р. и Анна Сергеевна Одинцова представляют противоположности, с которыми сопрягаются и два антогонистичных представления о природе. С образом княгини Р. корреспондирует концепции природы как чужого, страшного, дисгармоничного, сатанинского явления. С Анной Сергеевной – восходящее к античности понимание природы как устроенного и гармонизированного космоса. Первое у Тургенева соотносится, условно говоря, с Тютчевым. Второе – с Пушкиным. Перечеркнутый княгиней на подаренном Павлом Кирсановым перстне сфинкс – знак, ключом к расшифровке которого могли бы стать тютчевские строки 1869 года: «Природа – сфинкс. И тем она верней / Своим искусом губит человека, / Что, может статься, никакой от века / Загадки нет и не было у ней»⁷. По-пушкински *сияющая вечной красой* Анна Сергеевна, дойдя до известной черты в отношениях с Базаровым, «заставила заглянуть себя за нее – и увидела за ней даже не бездну, а пустоту... или безобразие» (6, 300). *Пустота* – эмблематическое выражение жизни и той, и другой. И княгиня Р., и Одинцова

одинаково бесплодны. Одна – потому, что не знает границ, другая, напротив, – потому, что поместила свою жизнь в строго определенные границами рамки. И той, и другой противостоит Фенечка с младенцем на руках. Она, как и мадонна на полотне Рафаэля, символизирует гармонично уравновешенную полноту жизни в воссоединении небесного и земного.

¹ *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 421.

² Цит. по: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968, с указанием тома и страниц в тексте.

³ *Кнабе Г.С.* Русская античность. М., 2000. С. 181.

⁴ См.: *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 68–70.

⁵ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 7. М., 1995. С. 126.

⁶ И не зря, по всей видимости, Павел Петрович будет доживать свои дни в Дрездене – месте, где хранится «Сикстинская мадонна» Рафаэля.

⁷ *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Т. 2. М., 1997. С. 228.