

Ландшафт смерти в произведениях И.С. Тургенева

Н.А. Ермакова
НОВОСИБИРСК

Вводя понятие «ландшафт» смерти по отношению к творчеству Тургенева, мы имеем в виду прежде всего образ пространства, переживаемого, воспринимаемого «наблюдателем» как пространство встречи со смертью или, во всяком случае, – приближения, прикосновения к ней. Ландшафт смерти в произведениях писателя не отмечен обязательной сюжетной прикреплённостью к событию. Событие смерти может присутствовать или отсутствовать в сюжете, ландшафт в этом смысле достаточно автономен по отношению к нему.

Оставаясь эмпирически конкретным, тургеневский пейзаж в подавляющем большинстве случаев метафизичен. В этом его свойстве проявилась авторская способность «мгновенно офилософить любое фрагментарное жизненное наблюдение» [Пумпянский, 1929, с. 8], дар ««глубинного» зрения, интуиция, позволяющая за частным видеть общее, за феноменальным – ноуменальное, за эмпирическим и «чувственным» – сверхэмпирическое и сверхчувственное» [Топоров, 1998, с. 49].

Тургеневский опыт вмещает и экстремальные встречи со смертью, но определяющим для него является все-таки особое переживание «обыденности», «естественности» смерти. Откровениями такого рода изобилуют письма, адресованные Е.Е. Ламберт: «*Естественность смерти гораздо страшнее ее внезапности или необычайности*»¹ (декабрь 1861 г.) [4, 312]; «...говорят: человек несколько раз умирает перед своей смертью... Я знаю, что во мне умерло...» (июль 1859 г.) [3, 321]; ««Человек умирает, – говорит русская пословица, – а ногой дрыгает». <...> ...Кругом меня всё мирные, тихие существования, а как приглядишься – трагическое виднеется в каждом, либо свое, либо нало-

© Н.А. Ермакова

¹ Письма Тургенева цитируются с указанием тома и страниц в скобках по изданию: [Тургенев, 1961–1964, т. 1–7]. (Курсив везде наш, за исключением особо оговоренных случаев. – Н.Е.).

женное историей, развитием народа. И притом мы все осуждены на смерть... Какого еще хотеть трагического?» (октябрь 1859 г.) [3, 353–354].

Формула «ландшафт смерти» заключает в себе смысловое ограничение, делающее почти невозможным само по себе понятие. Если понятие имеет хоть какое-то соответствие в реальности, то, очевидно, что такая «реальность» лежит за гранью человеческого опыта: свидетельствовать о ней могут лишь те, кто переступил черту жизни и смерти.

Истерзанный болезнью, Тургенев запишет одно из своих предсмертных видений: «Я был на дне моря и видел чудовища и сцепления безобразных организмов, которые *никто еще не описывал, потому что никто не воскресал после таких спектаклей*» [Цит. по: Топоров, 1998, с. 104]. Не касаясь «архетипа моря», подробно рассмотренного В.Н. Топоровым в связи с темой смерти в творчестве Тургенева, обратим внимание на концовку записи. В ней важна не только экзотика видения, пережитая как мир инобытия, смерти, но само сознание внеположности этого мира описанию, фиксации человеческим сознанием.

Потребность оформить, изобразить то, чего «никто не описывал», не оставляет Тургенева даже в его предсмертных страданиях. М. де Вогиюэ, вспоминая об этом периоде, писал: «...Весь пропитанный опиумом и морфием, он передавал своим друзьям странные сны и жалел, что не может записать их: “Это вышла бы любопытная книга”, – говорил он» [Топоров, 1998, с. 129]. О том же вспоминали М.М. Стасюлевич, А.Н. Луканина, причем оба подтверждают факт удивительно острой памяти Тургенева к тому, «что ему чудилось» в бреду.

Тургеневские произведения и письма, начиная с рубежа 50–60-х гг. и до самой смерти, включают в себя (то «осколочно», то более развернуто) пейзажные фрагменты, «прикровенные» опыту встреч со смертью. Эти фрагменты лишены аллегоричности или установок на виртуальность изображаемого, что было бы гораздо проще принять как естественную потребность человеческого воображения в освоении темы, не доступной живому опыту. Внешне тургеневские пейзажи такого рода совершенно естественны, эмпиричны. Но их эмпирика всегда включает в себе компонент, обнаруживающий выдвинутость пейзажа «в Ничто», «выступление за пределы сущего» [Хайдеггер, 1993, с. 22]. Понятно, что эти особенности не являются данностью самого пейзажа, они свойство воспринимающего сознания¹.

Поставив проблему отсутствия философской танатологии, К.Г. Исупов усматривает одну из причин этого отсутствия в том, что смерть «не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как *квазиобъектный фантом*, существенный в бытии, но бытийной сущностью не обладающий. Танатология молчаливо разделила участь математики или утопии,

¹ См. определение М. Хайдеггера: «Это выступление за пределы сущего мы называем трансценденцией. Наше присутствие – в существе своем – трансцендирующее» [Хайдеггер, 1993, с. 22]; «Бытие и Ничто взаимопринадлежат друг другу <...> потому, что само бытие в своем существе конечно и обнаруживается только в трансценденции выдвинутого в Ничто человеческого бытия» [Там же, с. 25].

чьи «объекты» – *суть реальность их описания, а не описываемая реальность*» [Исупов, 1994, с. 106]. Теми немногими сферами человеческой культуры, которые располагают «описанием» мира смерти, являются, с точки зрения философа, архаический миф и эстетические объективации в образах искусства.

Группа произведений Тургенева (большей частью поздних), о которых пойдет речь, принадлежит феномену «эстетической объективации» смерти, отмеченному К.Г. Исуповым. В произведениях этого ряда (в первую очередь, в цикле «*Senilia*») приглушено наличие прямой философской рефлексии. Большой частью это сюжеты, в которых доминирует единое состояние, ощущение, порожденное восприятием пространства.

Осмысливая тургеневский опыт «мистических прорывов» в область сверхчувственного, В.Н. Топоров усматривает основу этого опыта не во внешних обстоятельствах, но в духовной природе самого писателя: «...источник мистического был внутри самого Тургенева... <...> Это мистическое чаще всего открывалось Тургеневу в таинстве жизни и смерти, а одной из частых и конкретных форм проявления мистического были сны...» [Топоров, 1998, с. 47]. Факты собственных видений и сюжеты снов неоднократно всплывают в переписке и произведениях Тургенева; за каждым из них – чувство «выступления-просвещения» *иного* мира сквозь образы *этого* мира [Там же, с. 47].

Однако В.Н. Топоров совершенно оправданно вводит оговорку, что сны и видения Тургенева – лишь «одна из» форм проявления мистического. Другим источником такого рода можно считать специфику тургеневского восприятия природы, в определенных образах, звуках и состояниях которой он различал «*зов* какого-то темного и рокового начала, чаще всего смерти» [Топоров, 1998, с. 52]. Подобные моменты провоцируют рецидивы метафизической тоски, которой вообще окрашено мироощущение Тургенева.

Формальные внешние причины в таких случаях всегда выглядят недостаточными для объяснения остроты порожденного ими чувства. При аналогичных обстоятельствах большинство людей оставались бы безучастными к наблюдаемому.

Эстетика тургеневского «ощущения» мира «смерти» родственна его же пониманию «таинственного» в жизни: «*Так называемое таинственное не относится в жизни человеческой к чему-нибудь важному*». Последнее замечание родилось в связи с характерной ситуацией: «Спасское. У Тургенева гостит чета Полонских. Вечером они расстаются и хозяин уходит к себе в комнату. В оконное стекло упорно бьется птичка. Взмолванный Тургенев идет к Полонским, собирающимся лечь спать. Жозефина Антоновна вынуждена идти в сад и скоро возвращается с маленькой птичкой. Тургенев успокаивается или пытается успокоить себя... видимо несколько смущаясь своей впечатлительностью и игрой воображения» [Топоров, 1998, с. 42]. Для того чтобы поднялось глухое брожение тоски в глубинах сознания, тургеневскому «наблюдателю» не нужны «особые» причины и обстоятельства. Достаточно – малого (вроде упомянутой «птички»), чтобы нарушить чувство человеческого «равновесия» в бытии¹.

¹ Тургеневскому переживанию природы «таинственного» чрезвычайно близка хайдеггеровская «метафизика ужаса»: «Исходный ужас может про-

Состояние тургеневских «наблюдателей» (иногда героев, но по преимуществу – повествователя) в таких случаях ближе всего к тому опыту трансцендирования (М. Хайдеггер), когда человеку за «видимым» открывается «сущее» и собственное существование переживается им как пограничное, выступающее «за пределы сущего»: «Глубокая тоска, бродящая в безднах нашего бытия, словно глухой туман, смещает все вещи, людей и тебя самого вместе с ними в одну массу какого-то странного безразличия. *Этой тоской приоткрывается сущее в целом*» [Хайдеггер, 1993, с. 20].

Фактор этого смещения «вещей, людей и тебя самого» присутствует в тургеневских ситуациях, связанных с восприятием «ландшафта смерти».

Актуализация пространственной составляющей в текстах данного типа («Поездка в Полесье», «Голуби», «Морское плавание», «Конец света», «Дрозд», «Без гнезда», «Старуха», «Собака») проявляется и в своеобразной редукции сюжетности. Сюжет минимален, но он обязательно развернут в пространственной рамке. Наибольшей сюжетной развернутостью отмечены «записанные сновидения» («Старуха», «Конец света»). Переживание смерти рождается как «пространственное ощущение», где соотношение всех деталей пространства дает не просто определенную, топографически зримую картину, но формирует *устойчивую пространственную конфигурацию ландшафта*, с которым связано не менее устойчивое восприятие его как «ландшафта смерти».

Тургеневская топика «смерти» по сути своей является «метафизическим ландшафтом» (В. Подорога). «Метафизический ландшафт – это не ландшафт-панорама, которому можно предстоять, всматриваясь в дальний горизонт, не знак эстетически “покоренного” природного пространства, или “окно в мир”. <...> Если перевести термин “метафизический” на язык восприятия, то мы получим его перцептивный эквивалент: *незримое зримо*. Ландшафтное переживание – это такого рода *видение*, которое определяется как “зримое становление незримого”. <...> Ландшафтный образ остается образом, демонстрирующим нам не столько некое “чувство природы”, сколько воображаемый план места, где может расположиться архитектурный идеал той или иной философской системы» [Подорога, 1995, с. 27]. Это «зримое становление незримого», «“просвечивание” *иного* мира сквозь образы *этого* мира» (В.Н. Топоров) создают феномен тургеневского ландшафта смерти.

Тургеневские ландшафты нельзя назвать (с достаточным основанием для того) *концептуализованными*. То, что часть из них принадлежит миру «записанных сновидений», а другая часть, несмотря на свою «рукотворность, сотворенность», во многом изоморфна первой, говорит о том, что в основе этих «ландшафтов» лежит опыт подсознательного, проявляющийся у Тургенева с редкостной остротой.

Отмечая в Тургеневе «дар сновидчества», В. Топоров вводит ряд «условий», непременно сопутствующих самому по себе дару («едва ли даром даю-

снуться в нашем бытии в любой момент. Для этого совсем не надо, чтобы его разбудило какое-то экстравагантное событие. Глубине его действия отвечает ничтожность возможных поводов для него. Он постоянно готов ворваться к нам, и всё же врывается, вырывая почву из-под наших ног, лишь очень редко» [Хайдеггер, 1993, с. 24].

щелкаться»): «Прежде всего *открытость* той вести, которую несет сновидение, *восприимчивость* по отношению к самому сновидению, предполагающую в свою очередь наличие некоей тонкой воспринимающей психической структуры, которая действует в ритме, предельно сближенном с ритмом посылаемой вести, точнее – в том ритме, что “не возмущает” сообщения-вести, не деформирует его им, а если все-таки это и делает, то минимальным образом, как бы сознавая, что язык сна, сколько бы он ни зависел от естественного языка (а зависимость эта безусловно существует...), в самом главном и имеющем непосредственное отношение к тайне сообщаемой вести – *иной* язык и что сновидческая весть проходит “не под знаком Эвклида и вне всякой логики”, как сказано Ремизовым» [Топоров, 1998, с. 130].

В этом отношении ряд тургеневских произведений данной тематики обладает своеобразной «эстетической незамкнутостью» («Встреча», «Конец света»): в них присутствуют детали, сюжетные ходы, которые трудно мотивировать, исходя только из представлений об эстетической целостности художественного текста. Такие произведения отчасти стоят за гранью этого критерия. Даже возможные в них мифологические проекции не всегда поддаются интерпретации в категориях мифопоэтики. Мифопоэтика в них не столько *инструмент* художника, сколько *наитие сновидца*, который вряд ли смог бы прокомментировать их смысл.

«Метафизический ландшафт» В. Подороги рождается на соотношении трех конститутивных элементов: небо – горизонт – земля. «Ландшафтный образ определяется геометрией сложной кривой, что связывает точки земли и неба в той конфигурации, которая отражает силу их взаимодействия. Но, в отличие от китайской метафизики ландшафта, в европейской нет этой медитативной успокоенности, созерцательности, нет завершенных в себе мировых линий, создающих равновесное пространство для природных стихий и человека» [Подорога, 1995, с. 26].

Особенностью тургеневского «ландшафта смерти» являются, с одной стороны, достаточно широко заданная пространственная перспектива, но при этом либо не заявленная, либо скошенная или смятая пространственная вертикаль. По существу сюжет локализован в горизонтальной плоскости: пространственный объем «сплюснут», смят.

«Я стоял на вершине пологого холма; передо мною – то золотым, то посеребренным морем – *раскинулась* и пестрела спелая рожь.

Но не бегало зыби *по этому морю*; не струился душный воздух: назревала гроза великая.

Около меня солнце еще светило – горячо и тускло; но там, за рожью, не слишком далеко, *темно-синяя туча лежала грузной громадой на целой половине небосклона*¹ («Голуби») [10, 163].

«Чудилось мне, что я нахожусь *где-то* в России, в глуши, в простом деревенском доме. <...> Перед домом голая равнина; постепенно понижаясь, уходит она вдаль; серое *одноцветное* небо *висит над нею как полог*» («Конец света») [10, 134].

¹ Тургеневские произведения цитируются с указанием тома и страниц в скобках по изданию: [Тургенев, 1981–1982, т. 8–10].

«Стоял полный штиль. Море *растянулось кругом неподвижной скатертью* свинцового цвета. Оно казалось невеликим; густой туман лежал на нем, *заволакивая самые концы мачт*, и слепил и утомлял взор своей *мягкой мглой*. Солнце висело тускло-красным пятном в этой мгле; а перед вечером она вся загоралась и алела *таинственно и странно*» («*Морское плавание*») [10, 169].

Вертикаль не набирает силы, устремленности вверх. Она все время оказывается чем-нибудь нейтрализована: тучей, серым пологом неба, мглой тумана. В стихотворении «Старуха» вертикаль пространства вообще не задана, сюжет разворачивается исключительно в горизонтальной плоскости, которая становится пространством «преследования» героя «смертью-старухой» с ее финальной усмешкой: «Не уйдешь!»

Распластанность пространства по горизонтали при «смятой» или не заданной вертикали лишает его объема, делает «низким», нависающим, давящим, что формирует и соответствующую эмоционально-психологическую атмосферу: тревоги-уныния, ужаса («Конец света»); беспокойства («Старуха»); «изнывания, тоскливого томленья» («Голуби»); тоски («Без гнезда»); страха («У-а...у-а!»). В.Н. Топоров отметил частотность мотива «низкого», который выступает в произведениях Тургенева в качестве одной из «сигнатур смерти» («История лейтенанта Ергунова», «Несчастливая», «Призраки», «Как хороши, как свежи были розы...», «Встреча», «Конец света», «Песнь торжествующей любви» и др.).

Атмосфера томления-уныния-тоски усугубляется *неподвижностью* пространства и его неестественным, странным освещением, от которых веет безжизненностью, Небытием (громада «темно-синей тучи», «зловещий блеск» последних лучей («Голуби»); «серое одноцветное» небо («Конец света»); «мягкая мгла» тумана, алеющая «таинственно и странно» («*Морское плавание*»); «сплошная цепь туманных облаков», «дымчатый полусвет» («*Дрозд-1*») и мн. др.).

«*Всё притаилось... всё изнывало под зловещим блеском* последних солнечных лучей. Не слышать, не видеть ни одной птицы; попрятались даже воробьи. <...>

Я глядел на синюю громаду... и *смутно* было на душе. Ну *скорей же, скорей!* – думалось мне, – ...дрогни, гром! *Двинься, покатись, пролейся, злая туча, прекрати тоскливое томленье!*» («Голуби») [10, 163]

«Стоял полный штиль. <...>

Капитан... сердито плевал в *застывшее море*. <...>

Снотворной сыростью обдавал нас обоих (повествователь и обезьянка породы уистити – Н.Е.) *неподвижный туман*; и погруженные в одинаковую, бессознательную думу, мы пребывали друг возле друга, словно родные» («*Морское плавание*») [10, 169].

«Птица летит, летит и внимательно глядит вниз.

Под нею желтая пустыня, *безмолвная, недвижная, мертвая*.

Птица спешит, перелетает пустыню – и всё глядит вниз, внимательно и *тоскливо*.

Под нею море, *желтое, мертвое, как пустыня*. Правда, оно шумит и движется – но в нескончаемом грохоте, в *однообразном колебании валов* *тоже нет жизни* и тоже негде приютиться» («Без гнезда») [10, 178].

В скользких вариациях каждого фрагмента воспроизводится один и тот же устойчивый комплекс: чувство тягостного томления – мертвенная неподвижность пространства (либо монотонно-однообразное движение) – неестественность освещения – замирание жизни перед лицом чего-то, вроде бы из ее же недр исходящего, ею же порожденного и в то же время заключающего в себе ее отрицание, угрозу для нее.

Рабочие записи Тургенева (1850–1860-х гг.) хранят следы тех колористических деталей, которыми насыщен «ландшафт смерти»: «желтая грозовая туча ночью – странное желтое освещение белых стен» (Курсив Тургенева. – *Н.Е.*), «черная линия кустов на серо-красном небе» [8, 387–388]. Детали пока лишены контекста, но они уже несут на себе отпечаток не только чисто визуального эффекта, но и восприятия, впечатления: «странное» освещение. Они уже не нейтральны в экспрессивном отношении. Контексты, в которых они всплывут позже, «проявят» их экспрессивно-семантический потенциал в качестве маркеров «ландшафта смерти»:

«Что-то *тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пёстрое, как брюхо ящерицы*, – не туча и не дым, медленно, змеиным движением, двигалось над землей. Мерное, широкое колебание сверху вниз и снизу вверх, колебание, напоминающее зловещий размах крыльев хищной птицы, когда она ищет свою добычу; по временам неизъяснимо противное прикивание к земле, – паук так прикивает к пойманной мухе...» («*Призраки*») [7, 217].

В приведенном фрагменте эмоциональное и колористическое («мрачное» / изжелта-черное, пёстрое), эмоциональное и кинестетическое («неизъяснимо противное / прикивание к земле») переплетены друг с другом, проявляются друг через друга. При общей широте пространственной картины, вертикаль «земля – небо» почти не просматривается. Она смазана мерно-однообразным, широким колебанием неведомой движущейся «массы» («сверху вниз», «снизу вверх», с регулярным «прикиванием к земле»), заполняющей ось вертикали.

«*Нечто*», не находящее себе определения в сознании героя повести, похожее на многое (туча, дым, ящерица, змея, птица, паук), но ничем из этого многого не являющееся, ничему не равное, получит, наконец, название: «Это сила шла; та сила, которой нет сопротивления, которой всё подвластно, которая без зрения, без образа, без смысла – всё видит, всё знает... <...> *Это смерть! сама смерть!*»

В «*Призраках*» ситуация встречи со смертью приобретает одно из крайних выражений по степени концентрации маркеров темы и по силе пережитого героем потрясения. Такие ситуации у Тургенева редки («Стук... стук... стук!», «Конец света»). Они, уже в силу своей специфичности, не могут быть частыми. Кроме того, эта небольшая группа произведений отмечена известной сюжетной экстремальностью, которая придает особую остроту всем деталям контекста.

Тягостная неподвижность давящего пространства, неестественность освещения почти всегда сочетаются у Тургенева с включенным в ландшафтный образ *монотонно-однообразным звуком* (в «Конце света» – еще и с бесцельно-сомнамбулическим движением группы «фигурантов» сюжета), в свою очередь усиливающим состояние тоскливого томления. В эмоциональной атмосфере

текста указанные аудиальные и кинестетические детали функционально эквивалентны.

«Не слышать, не видеть ни одной птицы; попрятались даже воробьи. Только где-то вблизи *упорно шептал и хлопал* одинокий крупный лист лопуха» («Голуби») [10, 163].

«Взбитая пена клубилась под *однообразно топтавшими* колесами; молочно белея и слабо шипя, разбивалась она на змеевидные струи – а там сливалась, исчезала тоже, *поглощенная* мглою.

Непрестанно и жалобно, не хуже писка обезьяны, звякал небольшой колокол у кормы» («Морское плавание») [10, 169].

«Между ними *вертится* небольшого роста мальчик; *от времени до времени он пищит тонким, однозвучным голосом*: “Тятенька, боюсь!” – Мне *тошно на сердце* от этого пisku – и я тоже начинаю бояться... чего? Не знаю сам» («Конец света») [10, 134].

Диапазон чувств, переживаемых в разных контекстах «наблюдателем», неоднороден. Это и тоска одиночества («Голуби», «Без гнезда»), и чувство собственного ничтожества перед лицом равнодушной, вечной природы («Поездка в Полесье», «Собака», «Морское плавание»), и тайна встречи с вестником смерти («Насекомое»), и ужас перед ее неотвратимостью («Призраки», «Старуха», «Конец света»). Все эти состояния чреваты чувством «проседания сущего» (М. Хайдеггер), открывающимся человеку на грани жизни и смерти.

По М. Хайдеггеру, метафизическая тоска еще принадлежит миру «сущего», но она – необходимая ступень на пути человека к «последнему рубежу», за которым открывается «Ничто». Состоянием же, приближающим нас к Ничто, является «фундаментальное настроение ужаса» [Хайдеггер, 1993, с. 20]. «Ужасом приоткрывается Ничто» [Там же, с. 21]. Ужас не равен страху и боязни. Если последним свойственна «очерченность причины и предмета», то ужас всегда превышает «эту вот определенную угрозу», связан с «принципиальной невозможностью что бы то ни было определить. <...> Проседание сущего в целом насаждает на нас при ужасе, подавляет нас. Не остается ничего для опоры» [Там же, с. 21]. Это состояние знакомо героям тургеньевских «Призраков», стихотворений в прозе «Конец света», «Насекомое», «У-а...У-а!». Миниатюра «Конец света» паразитична почти буквальная точностью экспликации состояния «ужаса» в его хайдеггеровском осмыслении.

Ландшафт стихотворения формируется не столько описательностью, сколько «накапливанием» негативной экспрессии. Изначально заданы два типа пространства: большое («где-то в России, в глуши») и малое («в простом деревенском доме»). В обоих доминирует мотив «пустого», «низкого»: «комната большая, *низкая*, в три окна, ...мебели нет» и «голая равнина», скатывающаяся к горизонту («постепенно *понижаясь*, уходит она вдаль»), *придавленная* «серым, одноцветным» пологом неба.

Как это свойственно модальности сновидения, детали связаны между собой не столько сюжетно-семантическими мотивировками, сколько единой эмоциональной доминантой, скрепляющей все элементы сюжета.

Давящее пространство; суммарный образ человеческой массы («человек десять со мною в комнате», «Ни один не знает: зачем он попал в этот дом и что за люди с ним? На всех лицах беспокойство и унылость...»); мерно-

монотонное, молчаливое движение людей («ходят вдоль и поперек, молча, словно крадучись», «опять принимаются бродить вдоль и поперек»); периодичный, однообразный звук (мальчик «от времени до времени <...> пищит тонким, однозвучным голоском: “Тянька, боюсь!”») – всё это знаки состояния, впечатления «сновидца»: «Мне тошно на сердце от этого пisku – и я тоже начинаю бояться... чего? Не знаю сам. Только я чувствую: идет и близится большая, большая беда».

Причина состояния неопределима, нет осознания «этой вот определенной угрозы». Но чувство «проседания сущего» с каждой деталью обостряется:

«Ах, как бы уйти отсюда! Как душно! Как томно! Как тяжело!.. Но уйти невозможно.

Это небо – точно саван. И ветра нет... Умер воздух, что ли?» [10, 134–135]

Это еще не «ужас» в хайдеггеровском понимании, но та метафизическая тоска, от которой до него – полшага. «В ужасе “земля уходит из-под ног”. Точнее: ужас уводит у нас землю из-под ног, потому что заставляет ускользать сущее в целом. Отсюда и мы сами – вот эти существующие люди – с общим провалом сущего тоже ускользаем сами от себя» [Хайдеггер, 1993, с. 21].

В тургеневском сне метафора М. Хайдеггера по сути буквализована (или «реализована»). «Ничто» открывается через деструкцию пространства. Образ «инверсированной» вертикали, принадлежащей уже миру Небытия: «земля провалилась», «небосклон упал» – море, волна начинают «расти и подниматься вверх».

«– Гляньте! гляньте! земля провалилась!

– Как? провалилась?!

Точно: прежде перед домом была равнина, а теперь он стоит на вершине страшной горы! *Небосклон упал, ушел вниз*, а от самого дома спускается почти отвесная, точно разрытая круча.

Мы все стопились у окон... *Ужас* леденит наши сердца» [10, 135].

В сюжете сновидения оголенно дана ситуация, в которой человек лишен возможности «отвернуться от Ничто», зацепиться за «обыденную внешнюю поверхность нашего бытия» [Хайдеггер, 1993, с. 23]. В переживании ситуации исключена и обесмыслена рациональность любого типа (разум, воля, речь). Сознание, воля и речь парализованы. Остается только первобытное чувство ужаса перед силой, несущей уничтожение. «Ужас перебывает в нас способность речи. Поскольку сущее в целом ускользает и надвигается прямое Ничто, перед его лицом умолкает всякое говорение с его «есть». То, что, охваченные жутью, мы часто силимся нарушить пустую тишину ужаса именно все равно какими словами, только подчеркивает подступание Ничто» [Хайдеггер, 1993, с. 21].

«Одна сплошная чудовищная волна обхватывает весь круг небосклона.

Она летит, летит на нас! Морозным вихрем несется она, крутится тьмой кромешной. Всё задрожало вокруг – а там, в этой налетающей громаде, и треск, и гром, и тысячегортанный, железный лай...

Га! Какой рев и вой! Это земля завывала от страха...

Конец ей! Конец всему!» [10, 135]

У Тургенева предельным выражением ужаса становится не слово, а невероятное междометие, непонятно кому или чему в большей степени принадлежащее – человеку или стихии, уничтожающей его. В этом «Га!» слились «тысячегортанный, железный лай» стихии, «вой» погибающей земли и физиологически осязаемый, горловой спазм «сновидца», задохнувшегося от ужаса на грани сна и пробуждения: «Темнота... темнота вечная! *Едва переводя дыхание, я проснулся*».

Понятно, что поразительный унисон сновидческих откровений Тургенева и размышлений Хайдеггера о сущности «метафизики», не имеет никакого отношения к вопросу о «влияниях». Точка сближения русского писателя и немецкого мыслителя – экзистенциальной природы. Одним из условий «метафизического вопрошания» Хайдеггер определяет факт личностной актуализации в процессе вопрошания: «всякий метафизический вопрос может быть задан только так, что спрашивающий – в качестве спрашивающего – тоже вовлекается в него, т.е. тоже попадает под вопрос. <...> ...Наш метафизический вопрос должен касаться целого и отправляться от сущностного местоположения нашего вопрошающего присутствия. Мы задаемся вопросом здесь и теперь, для нас» [Хайдеггер, 1993, с. 16].

Тургеневский пейзаж долго воспринимался как рама для всевозможных «красивостей». Между тем, он несет в себе черты авторского «метафизического вопрошания», без риторики и декларативности, но со всем напряжением и экзистенциальной остротой последнего.

Литература

- Исупов К.Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3.
- Подорога В.А. Выражение и смысл. М., 1995.
- Пумпянский Л.В. Тургенев-новеллист // Тургенев И.С. Собр. соч. М.; Л., 1929. Т. 7.
- Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.
- Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма в 13 т. М., 1961–1964. Т. 1–7.
- Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1981–1982. Т. 8–10.
- Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.