

Содержание

<u>Ф.И. ТЮТЧЕВ: ТВОРЧЕСТВО. ТРАДИЦИИ. МЕМОРИИ</u>	6
<u>ПОЛОНСКИЙ А. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ ТЮТЧЕВА</u>	6
<u>ХОРОШКО Е.Ю. РОМАНСНАЯ ЛИРИКА Ф.И. ТЮТЧЕВА</u>	13
<u>НЕПОМНЯЩИЙ И.Б. О ТЮТЧЕВСКИХ РЕМИНИСЦЕНЦИЯХ В «МАЛОЙ» ТУРГЕНЕВСКОЙ ПРОЗЕ 1850-Х ГГ.</u>	15
<u>ДЫХАНОВА Б.С. ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ПОЭТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА И Ф.И. ТЮТЧЕВА</u>	16
<u>ИЗУСИНА Е.В. ТЮТЧЕВСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ М.А. ЛОХВИЦКОЙ</u>	18
<u>АЮПОВ И.С. ТЮТЧЕВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РАССКАЗЕ М.А. ШОЛОХОВА «СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»</u>	21
<u>ВЛАСОВ К.А. БРОДСКИЙ И ТЮТЧЕВ</u>	24
<u>ГИРИВЕНКО А.Н. ПЕРЕВОД КОНЦЕПЦИЙ: «SILENTIUM!» Ф. ТЮТЧЕВА ПО-АНГЛИЙСКИ</u>	26
<u>ХОАКИН ТОРКЕМАДА САНЧЕС КОММЕНТАРИИ К ПЕРЕВОДУ НА ИСПАНСКИЙ ЯЗЫК ПОЭЗИИ Ф.И. ТЮТЧЕВА</u>	29
<u>И.С. ТУРГЕНЕВ: ТВОРЧЕСТВО И ПОЭТИКА</u>	32
<u>ГОЛОВКО В.М. ПАРАДИГМА «РОССИЯ — ЗАПАД» В ИСТОРИОСОФСКОМ ДИАЛОГЕ И.С. ТУРГЕНЕВА И А.И. ГЕРЦЕНА</u>	32
<u>ГЕНЕРАЛОВА Н.П. ТУРГЕНЕВ — РЕДАКТОР ФЕТОВСКИХ ПЕРЕВОДОВ «ИЗ ГАФИЗА»</u>	34
<u>УШАКОВА С.В. СТЕПЬ В ХРОНОТОПЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИН, ГОГОЛЬ, АКСАКОВ, ТУРГЕНЕВ, ЧЕХОВ)</u>	36
<u>КОНЫШЕВ Е.С. БАЙРОНИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В РОМАНАХ ТУРГЕНЕВА И ДОСТОЕВСКОГО</u>	40

<u>АЮПОВ С.М. АРХАИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»</u>	45
<u>РЯБОВ М.Ю. МЕДИЦИНСКИЙ ДИСКУРС РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ». ЕВГЕНИЙ БАЗАРОВ И МИШЕЛЬ ФУКО</u>	50
<u>САРБАШ Л.Н. ОБРАЗ ВЕНЕЦИИ В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «НАКАНУНЕ». (К ПРОБЛЕМЕ: ТУРГЕНЕВ И ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА)</u>	53
<u>ЛУКИНА В.А. О ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ РАССКАЗА И.С. ТУРГЕНЕВА «ЖИВЫЕ МОЩИ»</u>	56
<u>МАКСИМЕНКО Е.В. «ГАРМОНИЯ СТИХА» И «ОБАЯНИЕ МЕРНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ РЕЧИ» В ЭЛЕГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА. (ПРОБЛЕМА СТИХА И ПРОЗЫ)</u>	56
<u>ПУСТОВОЙТ П.Г. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РОЛЬ МУЗЫКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ТУРГЕНЕВА</u>	63
<u>УЛЬБИНА О.Б. СЮЖЕТ О «ДОЧЕРНЕЙ НЕБЛАГОДАРНОСТИ» В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА И ТУРГЕНЕВА</u>	66
<u>ПЕТРОВА Л.М. ТУРГЕНЕВ И ЛЕРМОНТОВ. (К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ)</u>	68
<u>ПОХ Л.И. РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА «НОВАЯ ДАЧА» В КОНТЕКСТЕ ТУРГЕНЕВСКОЙ ТРАДИЦИИ</u>	72
<u>ТЮХОВА Е.В. ЧЕХОВ О ДРАМАТУРГИИ ТУРГЕНЕВА</u>	73
<u>СЫСОЕВА В.В. ЭВОЛЮЦИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. ТУРГЕНЕВА</u>	77
<u>ШВЕЦОВА Т.В. СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ЗИМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ТУРГЕНЕВА</u>	80
<u>КОВАЛЕВА Т.В. ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ И СТИХОТВОРЕНИЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «САТИРА НА МАЛЬЧИКА-ВСЕЗНАЙКУ»</u>	87
<u>АВДЕЕВА Н.Г. И.С. ТУРГЕНЕВ И Н.С. ЛЕСКОВ В ДИАЛОГЕ С ШЕКСПИРОМ</u>	91
<u>КУДЕЛЬКО Н.А. Ю.И. АЙХЕНВАЛЬД О ТУРГЕНЕВЕ: PRO ET CONTRA. (ИЗ КНИГИ «СИЛУЭТЫ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ»)</u>	99
<u>ИВАНОВА Т.В. ПИСЬМА ПИСАТЕЛЯ И «ТАЙНЫ РЕМЕСЛА». (ИЗ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ И.С. ТУРГЕНЕВА)</u>	102
<u>БАЛЫКОВА Л.А. ТУРГЕНЕВ ЗА ЧТЕНИЕМ РЕНАНА</u>	103

<u>ИЗОТОВА Г.Н. И.С. ТУРГЕНЕВ И ОРЛОВСКИЙ СКАЗОЧНИК А.А. БРЯНЧАНИНОВ. (К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ)</u>	<u>108</u>
<u>СИМЕОНОВА С.Д. И.С. ТУРГЕНЕВ И Н.И. КОСТОМАРОВ. (ПО МАТЕРИАЛАМ КРУГА ЧТЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ)</u>	<u>110</u>
<u>ПРОЦ Е.В. ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО А.А. ПОТЕХИНА В ОЦЕНКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА</u>	<u>113</u>
<u>ТЮРИН Г.А. И.С. ТУРГЕНЕВ И ИОСИФ КАЛЛИНИКОВ: ОТ УЧЕНИЧЕСТВА К ТВОРЧЕСКОЙ ПОЛЕМИКЕ</u>	<u>115</u>
<u>УЗИЛЕВСКИЙ Г.Я. СИСТЕМНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ПРОБЛЕМ МЕТАФИЗИКИ И ПОЭТИКИ</u>	<u>117</u>

Ф.И. Тютчев: Творчество. Традиции. Мемории

Аркадий Полонский

О некоторых особенностях любовной лирики Тютчева

Дайте Тютчеву стрекозу...

О.Э.Мандельштам

Ко второму десятилетию мюнхенской жизни, т. е. к 30-м гг. 19 века, Ф.И. Тютчевым уже были созданы десятки переводов из немецкой, французской, итальянской, английской поэзий, под влиянием идей которых формировалось его мировоззрение и культура. Его собственная поэзия этого периода сверкала яркой образностью описания природы, философичными мотивами, сильными душевными переживаниями любовной лирики. Это было время творческого взлета зрелого поэта.

Взрыв поэтической активности произошел после встречи с баронессой Эрнестиной Дернберг. Рождалась новая лирика, какой не было еще в русской поэзии. Стихи не выражали в явной форме традиционного восхищения любимой, не объясняли своих чувств. Все в подтексте. Летом 1835 года 32-летний Тютчев пишет «В душном воздухе молчанье...»:

В душном воздуха молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Резче голос стрекозы...

Чу! за белой, дымной тучей
Глухо прокатился гром;
Небо молнией летучей
Опоясалось кругом...

Некий жизни преизбыток
В знойном воздухе разлит!
Как божественный напиток
В жилах млеет и горит!

Дева, дева, что волнует
Дымку персей молодых?
Что мутится, что тоскует
Влажный блеск очей твоих?

Что, бледнея, замирает
Пламя девственных ланит?
Что так грудь твою спирает
И уста твои палит?..

Сквозь ресницы шелковые
Проступили две слезы...
Иль то капли дождевые
Зачинающей грозы?..

Некая дева во власти эроса. Она среди благоухающих роз, переживает нарастающие волнения: грудь ее спирает, ланиты горят, блеск очей мутится и тоскует, на ресницах проступили слезы, вот-вот *зачнется гроза*, пик экстаза... Ощутимо присутствие автора. Он не равнодушен к проявлениям девичьей чувственности, он рядом, очень близко: «Дева, дева, что волнует // Дымку персей молодых?» Они желанны друг для друга... В картине присутствует еще один неожиданный персонаж: стрекоза! Звучание ее голоса подчеркивает огромность пространства и единственности (не одиночества!) на пленэре двух персон: Девы и Поэта. Они в раю! Все трое! Их томит ожидание приближающейся эмоциональной грозы. Чувство млеет и горит в жилах. Оно сладостно, как *божественный напиток*, переполняется и изливается в окружающий простор, в знойный воздух. Дева погружается в мир, заполненный *неким жизни преизбытком*. Внешний мир в гармонии с внутренним, однако, доминирует над ним. Звучание голоса стрекозы усиливает эту доминанту. Сферы внешнего и внутреннего миров имеют центральную единую точку: эта точка – Дева. Поэт как бы на периферии сфер, его внимание направлено от себя, на центр!

В европейской поэзии стрекоза была довольно популярным персонажем. Новалис (1772-1801) уподобил стрекоз мятущимся поэтам, чужестранцам в этом мире (перевод А.В. Михайлова): «Пусть стрекозы летят – невинные странницы в мире // Вслед за Двойною звездой дар небесный несут». Образ беззаботной стрекозы, расслабленной жарким летом, встречаем в известной басне И.А. Крылова. Есть стрекоза и у Генриха Гейне («Es tanzt die schöne Libelle...»), «Танцует красавица-стрекоза...»). Гейне обыгрывает народное название насекомого *водяная старая дева* (die Wasserjungfer). Она старая дева не потому, что ее в жены не берут: замуж она сама не хочет, изводит капризами своих жучков-любовников, побалуется и бросает их, несчастных. Не встретила крылатая кокетка достойного, единственного... В поэзии Мандельштама упоминание стрекозы прослеживается по разным поводам до десятка раз. О.Э. Мандельштам с юношеских лет был поклонником Ф.И. Тютчева. Мотивы тютчевской поэзии звучат во многих его стихотворениях. 17-летний Осип сочинил нечто изящно-туманное:

В непринужденности творящего обмена,
Суровость Тютчева – с ребячеством Верлена,
Скажите – кто бы мог искусно сочетать,
Соединению придав свою печать?

Через два года в стихотворении «Медлительнее снежный улей...» рождается первое «трепетанье стрекоз»:

<...> Здесь – трепетание **стрекоз**
Быстро-живущих, синеглазых..

В мае 1932 года Мандельштам раскрыл свою привязанность к любимому автору: «Дайте Тютчеву **стреко́зу** – // Догадайтесь почему!» Мандельштам копирует тютчевскую манеру вуалирования главной мысли, уводя ее в подтекст. Осип Эмильевич, выпускник Гейдельбергского университета, хорошо владел немецким языком, знал поэзию Гейне. Возможно, только неотразимый Тютчев, по мнению Мандельштама, мог покорить коварную прелестницу?.. Намеки о Тютчеве и **стреко́зе** не поняла Н.Я. Мандельштам, жена поэта. Подготавливая к изданию полное собрание сочинений мужа, она долго искала у Тютчева стрекозу. Нашла, но увлечения Мандельштамом летающими насекомыми так и не заметила.

В тютчевском тексте ощутимо влияние философии Якоба Беме: основы мироздания составляют четыре стихии: Вода и Огонь, Воздух и Земля. Тютчев воздает должное этим стихиям: образ Воды - слезы, капли дождевые, влажный блеск очей, Огонь и Воздух преподнесены в отдельности и в коктейле – «знойный воздух», «пламя ланит», «душный воздух, что уста твои палит» и т.д.

Совмещением ненавязчивой философичности с утонченной эротичностью и сосредоточиванием поэтического внимания на внешнем объекте чувств (а не на своем душевном настроении), пронизаны и другие стихотворения Тютчева, посвященные Эрнестине в эти счастливые для них обоих годы. Одно из самых замечательных «Восток белел...»:

Восток белел. Ладья катилась,
Ветрило весело звучало, -
Как опрокинутое небо,
Под нами море трепетало...

Восток алел. Она молилась,
С чела откинув покрывало, -
Дышала на устах молитва,
Во взорах небо ликовало...

Восток вспылал. Она склонилась,
Блестящая поникла выя, -
И по младенческим ланитам

Струились капли огневые...

«Восток белел...» - полное намеков короткое беспокойное повествование, в котором вообще один персонаж «Она»! Поэт передает возвышенное душевное состояние, которое философы именуют *религиозным опытом* (Семен Франк). Чувственная любовь воспета как платоническая, но ни слова о любви! Только прозрачные иносказания: ладья – ложе любви; восток – восход, начало нового дня, начало любви; восток белел, алел, вспылал – достижение апогея чувств. В центре внимания безымянная «она». Поэт по отношению к «ней» во внешнем мире, символизируемом веселым звучанием ветрила.

Строки: «Как опрокинутое небо, // Под нами море трепетало...» – вновь дань философии Я. Беме. Почитаемый Тютчевым философ рубежа 17-18 веков утверждал, что при достижении высшего экстаза Человек становится Богом, Бог - Человеком, Земля и Небо меняются местами.

Кстати, упомянутое звучащее *ветрило* – образ не тютчевский, а пушкинский... *Ветрило*, слово украинское, означает *парус*, впервые появилось в русской поэзии в 1825 году в одесском стихотворении Пушкина «К морю»:

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Тютчев внимательно следил за пушкинскими публикациями! Позже *ветрило* встречаем у Лермонтова: «На воздушном океане // Без руля и без ветрил...» («Демон»), у А. К. Толстого «Уже надутое ветрило // Наш челн уносит в новый край...» («Нас не преследовала злоба...»).

В стихотворении «Вчера, в мечтах обвороженных...» воздействие мира внешнего на мир внутренний символизировано неким движением извне:

<...> Вот тихоструйно, тиховейно,
Как ветерком занесено,
Дымно-легко, мглисто-лилейно
Вдруг что-то порхнуло в окно.
Вот невидимкой пробежало
По темно-брезжущим коврам,
Вот, ухватясь за одеяло,
Взбираться стало по краям, —
Вот, словно змейка, извиваясь,
Оно на ложе взобралось,
Вот, словно лента, развеваясь,
Меж пологам развилось...
Вдруг животрепетным сияньем
Коснувшись персей молодых,
Румяным громким восклицаньем
Раскрыло шелк ресниц твоих!

Цикл, посвященный молодой Эрнестине, завершается стихотворением «С какою негою, с какой тоской влюбленный...», написанным в конце 1838 года (или в начале 1839) уже после кончины первой жены. Тютчев еще не во втором браке, он и Эрнестина еще любовники. Федор Иванович, наделенный не только великим поэтическим даром, но и великим талантом одарять любовью, стесняется в обращениях к любимой женщине самого слова *любовь*. Оно бы заземлило «огонь небесной молнии», снизило бы поэтический накал страсти до мирского уровня. Здесь нужен только «избыток чувств» и «полнота сердечная»:

С какою негою, с какой тоской влюбленный
Твой взор, твой страстный взор изнемогал на нем!
Бессмысленно-нема... нема, как опаленный

Небесной молнии огнем!
 Вдруг от избытка чувств, от полноты сердечной,
 Вся трепет, вся в слезах, ты повергалась ниц...
 Но скоро добрый сон, младенчески-беспечный,
 Сходил на шелк твоих ресниц -
 И на руки к нему глава твоя склонялась,
 И, матери нежней, тебя лелеял он...
 Стон замирал в устах... дыханье уравнилось -
 И тих и сладок был твой сон.
 А днесь... О, если бы тогда тебе приснилось,
 Что будущность для нас обоих берегла...
 Как уязвленная, ты б с воплем пробудилась,
 Иль в сон иной бы перешла.

Их будущность оплачена ценой двух ушедших жизней. Если бы это был только страшный сон, то он вызвал бы вопль пробуждения, но это была еще более ужасная явь...

Проходят годы. Тютчев приближается к своему полустолетию. В реальной жизни чувства со временем увядают, как цветы. В стихотворении «Un Rêve» («Греза» фр.), написанном по-французски, многократный повтор о двух засыхающих цветках. Как удержать свежесть любви на ветрах неумолимого времени? Поэт отвечает: цветы и любовь воскрешаются болью!

<...> И так же всегда исполняются
 В день роковой и грезы и судьбы...
 Когда в наших сердцах воспоминания бледнеют,
 Смерть заставляет их расцвести в своих руках.

Подстрочник Л.Гладковой.

Лечение болью еще востребуется... Поэт вновь тайно влюблен и любим:

О, как на склоне наших лет
 Нежней мы любим и суеверней...
 Сияй, сияй, прощальный свет
 Любви последней, зари вечерней!
 Полнеба обхватила тень,
 Лишь там на западе бродит сиянье, -
 Помедли, помедли вечерний день,
 Продлись, продлись очарованье.
 Пускай скудеет в жилах кровь,
 Но в сердце не скудеет нежность...
 О ты, последняя любовь!
 Ты и блаженство и безнадежность.

Рождению данного шедевра русская литература обязана Елене Александровне Денисьевой. Здесь уже нет стрекозино феномена переполнения чувств и выплеска их в окружающий мир: чувства скудеют. Поэт более обращается к себе, в центре внимания чаще он сам, чем любимая женщина. В посвящениях Денисьевой Поэт акцентирует **свое** душевное состояние. Но, употребляя в первом лице не местоимение единственного числа «я», а обобщающее «мы», поэт вводит явление, ограничивая его возрастными рамками: это не он один, а все мы, которые уже на склоне лет, мы нежней любим и суеверней... Функция природы здесь ассоциативна, склон лет ассоциирован с зарей вечерней. Но чаще, сосредотачиваясь на себе, Тютчев в посвящениях Е.А. Денисьевой не иносказательно применяет обнажающее «я» («Пламя рдеет, пламя пышет...»), июль 1855):

<...> А в покое нерушимом
 Листья веют и шуршат.

Я дыханьем их обвеян,
Страстный говор твой ловлю...
Слава Богу я с тобою,
А с тобой мне – как в раю.

Чувственность Елены Александровны завораживала Поэта, омолаживала его душу:

Я очи знал, - о, эти очи!
Как я любил их - знает Бог!
От их волшебной, страстной ночи
Я душу оторвать не мог. <...>

Стихотворение «Так в жизни есть мгновения...» (июль 1855) завершается гибельным фаустовским обетом, смысл которого в контексте семейной жизни поэта более, чем многозначителен: Тютчев признает понимание им греховности отношений с Денисьевой. Их сладость усыпляет совесть Поэта. В центре его собственные ощущения:

<...> И любо мне, и сладко мне,
И мир в моей груди,
Дремотою обвеян я –
О время, погоди!

Все! Роковая фраза произнесена! Отныне душа Фауста - добыча Мефистофеля («Фауст», ч.1, сцена «У ворот», перевод Л. Пастернака):

Едва я в миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» –
Все кончено, и я твоя добыча,
И мне спасенья нет из западни.

Тютчев безволен что-либо изменить. Возможность фаустовского финала пока вне его сознания. Нахлынувшее чувство к Денисьевой захватило Федора Ивановича. Но начинает приходить и понимание своей вины:

В непостижимом этом взоре,
Жизнь обнажающем до дна,
Такое слышалось горе
Такая страсти глубина!

В воображаемом ответном монологе Федор видится «грустный, углубленный», «Как наслажденье, утомленный // И, как страданье, роковой...». Он понимал сложность драматического положения Елены Александровны, в которое она была ввергнута по его вине, и сострадал ей: «Он жизнь мою бесчеловечно губит, // ...// Я стражду, не живу... им, им одним живу я -// ...// Ох, я дышу еще болезненно и трудно, // Могу дышать, но жить уж не могу». («Не говори: меня он, как и прежде, любит...») Елена Александровна опасалась расставания с любовником, постоянно требовала проявления его любви и разрыва с семьей. Он становился пленником ее страсти и начинал тяготиться своей участи.

Жизненная стихия обратила к поэту свою угрюмую сторону. Она словно «морская своенравная волна», в которой отражен и «небесный свод», и «одичалая бездна вод». Поэту истомно сладок ее «тихий шепот, полный ласки и любви», но и «внятен буйный ропот» и ее «веющие стоны» («Ты, волна моя морская...», апрель 1852). Душа поэта разрывается между грехом и совестью, он просит волну:

<...> Будь же ты в стихии бурной,
То угрюма, то светла,
Но в ночи твоей лазурной
Сбереги, что ты взяла.
Не кольцо, как дар заветный,
В зыбь твою я опустил,

И не камень самоцветный
Я в тебе похоронил.
Нет - в минуту роковую,
Тайной прелестью влеком,
Душу, душу я живую
Схоронил на дне твоём.

Безвольный Федор Иванович остро ощущал свою вину перед Эрнестиной. В разгар страсти к Денисьевой (Елена Александровна на 8-м месяце беременности), он пытается как-то объясниться с женой. 20 апреля 1851 года, день рождения Эрестины, Тютчев в ее альбом вкладывает листок со стихотворением, мольбой о прощении:

Не знаю я, коснется ль благодать
Моей души болезненно-греховной,
Удастся ль ей воскреснуть и восстать,
Пройдет ли обморок духовный?
Но если бы душа могла
Здесь на земле найти успокоенье
Мне благодатью ты б была -
Ты, ты, мое земное Провиденье!..

Стихотворение – вопль обращения к жене, страх лишения единственной жизненной опоры, это была мольба к Провидению о прощении.

Но объяснение не состоялось: Эрнестина открыла альбом только через 24 года, уже после смерти мужа...

Были и другие покаянные стихотворения, в которых в центре внимания Поэт себя никогда не ставил. 15 августа 1858 года Тютчев присылает в Овстуг перевод из Ленау, названный им «Успокоение», у Ленау стихотворение называется «Взгляд в поток». Почему Тютчев его переименовал, куда смещены акценты? Никто, кроме Эрестины, не понял его тайного смысла:

<...> Пойдем и бросим беглый взгляд
Туда, по склону вод,
Куда стремглав струи спешат,
Куда поток несет.
Одна другой наперерыв
Спешат, бегут струи
На чей-то роковой призыв
Им слышимый вдали...
За ними тщетно мы следим -
Им не вернуться вспять...
Но чем мы долее глядим,
Тем легче нам дышать...
И слезы брызнули из глаз -
И видим мы сквозь слез,
Как все, волнуясь и клубясь,
Быстрее понеслось...
Душа впадает в забытьё,
И чувствует она,
Что вот уносит и ее
Всесильная волна.

Поток – символ постоянного обновления. Вод потока не повернуть вспять. Дважды в одни и те же струи не войти (Гераклит). Тревожных вчерашних проблем завтра не будет. Наступит новая, иная жизнь. Надо успокоиться! В подтексте - желание примирения с женой. Эрнестина намек поняла, действительная суть стихотворения была ей приятна. Столь чутко супруги осязали друг друга на расстоянии...

Эрнестина интуитивно выбрала единственно правильную линию поведения: избегая двусмысленного положения семьи и кривотолков в обществе, она выехала из Петербурга, личные дела супруга ни с ним, ни с кем другим она никогда не обсуждала, муж по-прежнему был окружен ее теплотой, словно ничего не произошло. Приезды Федора в Овстуг были днями ее счастья, она называла его «любимый», «мой чаровник». Тютчев чувствовал прочность семейных устоев. Он осознавал себя и Эрнестину как единое существо, для которого отторжение супругов друг от друга смертельно. В их сложных отношениях Эрнестина была фактором стабильности. Безвольный Тютчев это хорошо понимал. К нему возвращалось просветление от духовного обморока, и он обращался к Эрнестине с письмами, со стихами.

Эрнестина уже успешно осваивала русский язык, но нюансы тютчевской мысли она лучше воспринимала во французском изложении (перевод М.П. Кудинова):

Как робко любящее сердце! Как с годами
Оно все более охвачено тоской!
И время я прошу: о, не беги, стой!
Ведь может каждый миг стать бездной между нами –
Между тобой и мной.
Неумолимый страх, гнетущая тревога
Легли на сердце мне и жгут его огнем.
Я слишком долго жил, дней прошлых слишком много, –
Так пусть твоя любовь не станет прошлым днем

Здесь смысл фразы - *время, не беги, стой* - противоположен фаустовскому обету: Поэту не *любо* и не *сладко*, в центре внимания он ставит не себя, его гложет *гнетущая тревога* за Эрнестину, *неумолимый страх* ее потери. Такие строки Тютчев адресовал только жене.

Эпистолярный Тютчева этого периода – образец покаяния неверного мужа, его письма наполнены укорами совести. Вот одно из многих (16/28 октября 1853 года): «...*Видишь ли, киска, есть люди, которых преследует мысль о смерти, меня же преследует, как угроза искупления, страх потерять тебя... вот почему разлука порой кажется мне такой ужасной, хоть кричи... Не знаю только ли в прошлом любил я тебя, но очень ясно чувствую, что будущее без тебя меня бы ужаснуло*». Сердце обожгла мысль о возможности утраты Эрнестины.

Лечение болью давало результаты...

После кончины Денисьевой (4 августа 1864 года) Тютчев медленно возвращался к жизни, в которой была только одна женщина, к жизни с Эрнестиной. Еще продолжали рождаться трагические стихи, но тональность их была уже иной. Сентенция из стихотворения, посвященного дочери Дарье Федоровне (11 января 1865 года, Ницца):

Когда на то нет Божьего согласия,
Как ни страдай она любя, -
Душа, увы, не выстрадает счастья
Но может выстрадать себя...
Душа, душа, которая всецело
Одной заветной отдалась любви
И ей одной дышала и болела,
Господь тебя благослови! <...>

...Февраль 1873. Угасающий Тютчев, зрение едва служит, одна рука неподвижна, тело непослушно. Завершается земная судьба Поэта.

Его последняя мысль не о себе... Поэт создает свой последний шедевр, последний гимн любви Эрнестине, последнее *прости*:

Все отнял у меня казнящий Бог:
Здоровье, силу воли, воздух, сон.
Одну тебя при мне оставил Он,
Чтоб я Ему еще молиться мог.

Мандельштам прочил Тютчеву не гейневскую die schöne, falsche Kanaille, а стрекозу – символ райского переизбытка чувств...

Е.Ю. Хорошко

Романсная лирика Ф.И. Тютчева

Жанр романса прочно вошел в русскую культуру. Благодаря слитности, совмещенности лирического текста с музыкой, а по содержанию благодаря устремленности к эстетизации любовного чувства, сконцентрированности на самых сокровенных переживаниях, этот жанр аккумулирует в себе способность к сильнейшему эмоциональному воздействию на адресата речи. В золотой фонд отечественной романсной культуры входят, наряду с другими шедеврами, и такие произведения Ф.И. Тютчева, как «Тени сизые смешались...», «Весенние воды», «Я очи знал, - о, эти очи!..», «К. Б. (Я встретил вас - и все былое...)», «О чем ты воешь, ветр ночной?» и др.

В своих романсах Ф.И. Тютчев выступал как создатель новых смысловых проекций, как певец и философ любви в ее извечных ценностных ипостасях, как создатель и интерпретатор философского осмысления любовного чувства, трагически понимавший невозможность абсолютного и полного человеческого счастья. Обращаясь к теме любви, поэтизируя неповторимо-индивидуальное и вместе с тем общечеловеческое в этом чувстве, поэт с предельной степенью непосредственности и искренности передает тончайшие нюансы состояния влюбленного.

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все запей и утащи.
Чувствам — мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

«Тени сизые смешались...»

В романсной лирике Ф.И. Тютчев выступает как новатор. Его произведения, написанные в жанре романса, отличаются определенной романсной философичностью, которая, являясь органическим свойством мироощущения поэта, диктует характер композиции, намечает лирические образы, влияет на язык и стиль текста.

В романсных произведениях Ф.И. Тютчева, с одной стороны, проступает исповедальность, эти тексты написаны в исповедальном ритме, насыщены лирическим «я» поэта, а с другой стороны, все тютчевские романсы освещены философичностью, содержат в сжатой, но весьма выразительной форме психологию чувств и мыслей человека вообще. В строках романсов выражено не только субъективное чувство и индивидуальная рефлексия автора, но и нечто значительно более широкое, объясняющее взаимоотношения людей.

«Языковые возможности для выражения всех бесчисленных поворотов в «истории любви», всех оттенков интимных отношений велики, но безграничны», - отмечает М. Петровский.¹ У каждого поэта чувство любовь имеет свой набор лично значимых и выстраданных смыслов. У Ф.И. Тютчева это чувство передано такими метафорическими параллелями, как «поединок роковой», «роковое страдание», «вековая разлука», «борьба неравная двух сердец». Любовь - это и слезы, и боль. Романсы поэта проникнуты тоской о прошлой, навеки утерянной, но не угасающей любви:

Я встретил вас — и все былое

¹ Петровский М. «Езда в остров любви» или что есть русский романс // Вопросы литературы. 1984. № 5. С. 55-90.

В отжившем сердце ожило;
Я вспомнил время золотое —
И сердцу стало так тепло...
(«К.Б.»)

Тютчевские романсы - это сжатые лирико-драматические исповеди о не сложившихся отношениях, несостоявшейся любви, хотя любовь, пусть несчастная, пусть неразделенная, в понимании поэта абсолютная ценность. Для Ф.И. Тютчева важно само это чувство, он проникает в глубины человеческой души, ловит мимолетные настроения и ощущения, понимает зыбкость этого чувства и пытается поэтическими средствами остановить это мгновение навсегда, запечатлев его. Романсы наполнены пафосом грусти и меланхолии. Воспоминания, ностальгия - главный тон или даже «главный стон» (М. Петровский) романсов, и Ф.И. Тютчев также верен этому. На грустный, ностальгический тон настраивает уже первая строка романсов: «Я очи знал, - о, эти очи!..», «Я встретил вас - и все былое...», «Сей день, я помню, для меня...», «Не раз ты слышала признание...». Мелодичность, напевность, присущая романсовой лирике, обусловлена плавностью, элегически повествовательной тональностью тютчевского стиха.

Для передачи эмоционального состояния автор не только использует слова, называющие эмоции, но и актуализирует в них эмоционально-оценочные семы посредством текстопорождающих приемов, которые создают необходимый эмоциональный фон романса. Нередко о любви в романсах Ф.И. Тютчева заявлено в начале текста («Я очи знал, - о, эти очи!..», «Предопределение»), но бывает и так, что знаки, обозначения эмоций содержатся только в последней строфе. В начале слушатель интуитивно воспринимает «неуловимости», прелюдию передаваемых чувств, и только в конце текста эти чувства получают «огласку», вербальное выражение («Сей день, я помню, для меня...», «Я встретил вас - и все былое...»).

Эмоциональное состояние влюбленной души поэт выражает и через состояние природы, красоту мироздания. На первый взгляд, это может показаться традиционным, однако природа у Ф.И. Тютчева из фона, декораций происходящего превращается в свидетеля и сопереживателя человеческих чувств. Два романса полностью посвящены природе («Весенние воды», «Фонтан»). Жанровая специфика романса - в его наполненности зрительными и слуховыми образами. Визуальные и аудиальные пейзажи в романсах Ф.И. Тютчева усиливают эмоциональные переживания лирического героя и соответственно читателя и слушателя, адресата текста:

Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Все во мне, и я во всем!..

«Тени сизые смешались...»

Использование художественных тропов свойственно создателям романсов, тем более это важно в силу самой музыкальной проекции жанра. «Омузыкаливание слова происходит главным образом в тропах (Н. Машенко). Каждая строка романсов наполнена у Ф.И. Тютчева изысканной поэтической лексикой, органично совмещающей в себе оттенки нейтральности и образной неожиданности:

И вдруг, как солнце молодое,
Любви признание золотое
Исторглось из груди ея..
И новый мир увидел я!..

«Сей день, я помню, для меня...»

Где спит она — твоё рожденье —
Твой безымянный херувим, -
Пойми сне и ты мое смиреньё
Пред сердцем любящим твоим.

«Не раз ты слышала признание...»

Развертывание романа - это не смена конкретных сюжетных ситуаций истории любви, а смена психологических оттенков в истории переживания чувства, причем эта смена происходит в каждой строфе. Чуткость слуха, видения, богатство чувствования, поэтический дар выразить все пережитое в коротком, но емком поэтическом тексте делает тютчевские романы неповторимыми.

И.Б. Непомнящий

О тютчевских реминисценциях

в «малой» тургеневской прозе 1850-х гг.

1. Повесть И.С. Тургенева «Фауст» перед современниками предстала как произведение, во многих отношениях экспериментальное. Экспериментальность ее обусловлена самим авторским замыслом - транспонировать проблематику трагедии Гете в систему национальной традиции - и проявляется на разных уровнях. Один из таких уровней - чрезвычайная даже по меркам тургеневской прозы 1850-х годов насыщенность текста цитатами и аллюзиями, в конечном счете образующими особую реминисцентную структуру. В рамках этой структуры, помимо очевидного пласта, связанного с трагедией Гете, доминирующую роль играют «тютчевский» и «пушкинский» пласты.

2. «Тютчевское» в повести Тургенева выступает в двух планах.

1) В «Фаусте» непосредственно процитирована вторая строфа из тютчевской миниатюры 1851 года «День вечереет, ночь близка...». Значение данной стихотворной вставки выходит далеко за пределы частной отсылки к лирическому тексту. Восстанавливая в сознании читателя весь проблемно-содержательный план тютчевской пьесы, она оказывает воздействие на пейзаж (сцена «несостоявшегося свидания» между Павлом Александровичем и Верой Николаевной), пересекается с портретными характеристиками героини, указывает на противоречивость и двойственность ее натуры: с одной стороны, «воздушный житель», ангел, с другой - «страстная женская душа» и т.д. Прямое соответствие приводимые Тургеневым строки находят в репликах Веры о ее отношениях с матерью.

2) Иной тютчевский план, прослеживаемый в «Фаусте», связан с общим трагическим пониманием любви и опирается на системные философские и психологические переключки с хорошо известной Тургеневу любовной лирикой Тютчева начала 1850-х годов («О, как убийственно мы любим...», «Предопределение», «Близнецы» и др.). Особое значение для автора «Фауста» приобретает миниатюра «О, не тревожь меня укорой справедливой!», в которой Тютчев проецирует на личную судьбу (и на русскую жизнь середины века) «миф о Пигмалионе». История взаимоотношений Веры Ельцовой и П.Б. выглядит как расширенный и обретший сюжетную основу прозаический комментарий ко второму четверостишью указанной пьесы.

3. Обращение Тургенева к тютчевской лирике именно в «Фаусте» не случайность. В сознании автора повести творчество Тютчева было тесно переплетено с личностью и творчеством Гете (знакомство с тютчевскими переводами фрагментов гетевской драмы, статья 1854 года, августовское письмо 1873 года Фету). Решающий момент соприкосновения двух авторов, по Тургеневу, исключительное внимание обоих к проблеме личности, человеческого Я, как ключевой проблеме современного мира. Тютчевская поэзия 1850-х годов по многим параметрам как нельзя лучше подходила на роль «посредника», призванного через лирику «адаптировать» стихотворную драму Гете к русской национальной традиции.

4. Однако Тургенев нуждается еще в одном посреднике, нужно было перенести на русскую почву проблематику и поэтику гетевского «Фауста» не только как произведения поэтического, но и как драмы. С решением этой задачи связан прежде всего «пушкинский» план в повести. По меньшей мере четыре пушкинских произведения

так или иначе представлены Тургеневым в «Фаусте». Два из них эксплицированы (цитата из стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом» и беглое упоминание об «Онегине»); два других представлены имплицитно (поэма «Полтава» и - в особенности - трагедия «Каменный гость»). Связи «Фауста» с последней проступают на разных уровнях - от акцентированной Тургеневым перефразировки монолога Лауры (описание мадридской ночи) до параллелей в сценах свидания Дон Гуана и Анны, с одной стороны, и Веры Николаевны и Павла Александровича - с другой (мотив рокового поцелуя и явления вслед за ним могущественного призрака). Пушкинский «миф о губительной статуе» (Р. Якобсон) трансформируется у Тургенева в миф о «карающем портрете». Помимо апелляции к пушкинской драме, Тургенев обращается и к другим драматизированным текстам Пушкина - стихотворению и поэме. Не очевидные, иногда едва уловимые аллюзии, ведущие к пушкинской драматургии и квазидраматургии, выполняют функцию своего рода призм, «преломляющей» проблематику и поэтику гетевского «Фауста» именно как драматического произведения.

Б.С. Дыханова

Жизнь и смерть Поэта в художественном восприятии

М.Ю. Лермонтова и Ф.И. Тютчева

Лермонтовское «Смерть Поэта», положившее начало поэтической пушкиниане, было непосредственным и бесцензурным откликом на трагическое, потрясшее Россию известие. Непременность реальных фактов пушкинской биографии обстоятельств, подготовивших случившееся на Черной речке, предопределили ракурс последующих поэтических рефлексий по поводу гибели национального гения. Иными словами, поле эстетических интерпретаций сузилось до предела.

Но, как показал опыт, изначальную заданность темы всякий раз преодолевала неисчерпаемость индивидуального поэтического языка лермонтовских преемников, первым из которых оказался Ф.И. Тютчев, возвратившийся к скорбной дате - *двадцать девятому января 1837 года* полгода спустя.

Общность идеологических оснований эстетических концепций Лермонтова и Тютчева обнаруживается и в оценке событий и их участников, и в образных лейтмотивах. Оба автора квалифицируют одного из дуэлянтов как преступника - (Дантес - «убийца» у Лермонтова и «цареубийца» у Тютчева), а другою - как жертву. И Лермонтов, и Тютчев оценивают случившееся как национальную трагедию: Россия потеряла своего гения («дивный гений» у Лермонтова; «богов орган живой» - у Тютчева). Совпадает и полное *отсутствие онимов*: ни «убийца», ни те, кто направлял его руку, ни сам погибший не названы по имени. Идентичен и знаковый характер «минус-приема»: в обоих эпитафиях вина «убийцы» относительна. У Лермонтова ему в иерархии участников травли поэта отводится самое незначительное место. Он - всего лишь слепое орудие, игрушка в чужих руках. Ничтожество («подобный сотням беглецов»), чужестранец, не знающий языка и культуры России («Смеясь, он дерзко презирал // Земли чужой язык и нравы...»), он не ведает, что творит («*Не мог щадить он нашей сланы // Не мог понять в сей миг кровавый, // На что он руку подымал!*»).

Более того: в лермонтовском тексте в ряду названных (или подразумеваемых) виновников смерти Поэта, безответственно спровоцировавших ее, есть еще один - сама жертва. В троекратности риторической «зачем» - горький упрек автора Пушкину, нарушившему, вопреки романтическому канону, дистанцию между собой и - толпой, недостойном близости к Поэту: «Зачем от мирных нег и дружбы простодушной // Вступил он в этот круг, завистливый и душный для сердца вольного и пламенных страстей? // Зачем он руку дал клеветникам ничтожным? Зачем поверил он словам и ласкам ложным, // Он, с юных лет постигнувший людей?!.»

В отличие от Лермонтова, отказываясь от земного, всегда субъективного, суда вообще и не вдаваясь в подробности дуэльной предыстории. Тютчев солидаризуется с предшественниками в том, что «вражда» поэта в компетенции высшей нравственной инстанции - «божьего суда», «того, кто слышит праведную кровь».

Но, усиливая мотив некоей предопределенности случившегося, звучавший в лермонтовском тексте («Судьбы свершился приговор»), риторическими вопросами открывая собственный текст («Из чьей руки...? Кто ... разрушил...?»), Тютчев неявным образом расходится с Лермонтовым. Оба они пишут, в сущности, о разном: первый пытается разгадать тайну *смерти Поэта*, другого интересует *жизнь Поэта после смерти*. Именно здесь и пролегает граница между экспрессивно-фактографическим содержанием и эстетической информативностью, воплощенной в образной системе текста у каждого из авторов.

Загадка гибели Поэта, чьим живым воплощением был для Лермонтова Пушкин, тайна роковой предопределенности его судьбы, краткосрочности земной жизни отмеченного Богом и как бы изначально чуждого земной суетности, - главный смысловой центр лермонтовского стихотворения. Почему гений так ненавистен толпе? Почему он как бы провоцирует злодейство? Логическая непроявленность в самом тексте этих «почему» восполняется в «Смерти поэта» стилевой многозначностью поэтического слова.

Множественность явных и подразумеваемых оппозиций («невольник чести» - «известной подлостью»; «свободный, смелый дар» - пятою *рабскою*»; «торжественный венок» - «венец терновый»; «дивный гений» - «что за диво»; «сердце надменное» - «пустое сердце»; «праведная кровь» - «черная кровь» и т.п.) при полном отсутствии онимов придает случившейся трагедии некую, независимую от конкретики обстоятельств и имен, закономерность.

«Свободный, смелый дар», по Лермонтову, *всегда* вызывает яростное неприятие самолюбивой *посредственности*: не в силах ни восторжествовать над «дивным гением», ни восхититься им, толпа вполне способна затравить и уничтожить его. Исключительность Поэта оскорбительна и непереносима для толпы, чей инстинкт самосохранения срабатывает как коллективное бессознательное. Правда лермонтовских художественных прозрений подтверждается не только текстуально - в идентичности смерти автора «Евгения Онегина» и сотворенного им образа не названного, но узнаваемого («неведомого, но милого») поэта Ленского, но и собственной кончиной. Меняются времена, разнятся ситуации, лица, причины и следствия - закон, открытый юным автором, действует с роковой неумолимостью. Достаточно вспомнить смерть других поэтов - Маяковского. Есенина, Высоцкого...

Тютчева, повторяем, интересует иное. Хрупкости, незащищенности земного существование, поэта («божественный фиал разрушил, как сосуд скудельный») у него противостоит нетленность его духовного наследия. Недаром в тютчевском «29-го января 1837» не упоминаются подробности пушкинской «вражды», изъята биографическая определенность в образе «цареубийцы»: ее отрицает поэтическое «неведение» автора, как бы не осведомленного, «из чьей руки свинец смертельный поэту сердце разорвал».

В отличие от Лермонтова, Тютчев сосредоточен на личности Пушкина, в ее человеческой и творческой уникальности и ее особой миссии. Есть нечто, неподвластное земному суесловию, величие и святость жребия первого (т.е. лучшего, единственного в своем роде) поэта России. Всенародная память, по силе и крепости подобная первой любви, обеспечена светоносной мощью могучею пушкинскою гения. И жизнь, и смерть этого поэта озарены сиянием сокровенного божественного огня. Мотив жертвенной платы гения за свою исключительность скрытно присутствует в уподоблении «сердца поэта» «божественному фиалу»: фиалом древние греки именовали пиришественную чашу для пиров и возлияний богам во время жертвоприношения.

Сердце поэта и душа России едины, по Тютчеву: «орган богов живой» отзывался на все происходящее страстным чувством сопричастности. Освободившаяся от праха душа поэта оказалась неуязвимой и нетленной. Именно поэтому у Тютчева воз-

возможен диалог с «тенью поэта», тогда как Лермонтов ведет его с жителями виновниками гибели умершего.

Диалогические отношения, в которые обязательно вступают художественные тексты, посвященные Пушкину, не исчерпываются только их собственным образным содержанием, они так или иначе соприкасаются с пушкинскими художественными идеями. И пушкинское творчество отзывается на оценки потомков, соглашаясь или споря с ними.

Юный Лермонтов-романтик, обвиняющий Пушкина в непозволительной близости с толпой, оспорен Поэтом и в одноименном пушкинском тексте («Пока не требует поэта // К священной жертве Аполлон, // В заботах суетного света // Он малодушно погружен... Но лишь божественный глагол // До слуха чуткого коснется...»), и в особенности в «Моцарте и Сальери», где на языке художественной образности объяснена принципиальная разница между талантом и гением; последний находит свое искусство буквально под ногами, в житейской грязи, преображая жизненный сор в шедевры творчества.

Зрелый Тютчев, напротив, очень близок в своих представлениях о пушкинской творческой личности самооценке Поэта, отразившейся в его завещании - знаменитом «Памятнике».

Утверждая бессмертие пушкинского духа и всенародность любви к поэту, Тютчев подтверждает пророчество Пушкина: «нет, весь я не умру», восходящее к Горацию, и его убеждение в долговременности народной памяти за пробуждаемые его лирой «чувства добрые...»

Е.В. Изусина

Тютчевские мотивы в лирике М.А. Лохвицкой

Многие современники Ф.И. Тютчева отмечали своеобразие его творчества, «дерзновенную отвагу» создаваемых им образов. Поэтическое наследие этого творца неповторимо и своеобразно. Одна из основных черт, определяющих его, – острое ощущение противоречивости жизни во всех ее проявлениях. Трагически неразрешимы в лирике Тютчева противоречия между человеком и природой, жизнью и смертью, между участью поэта и его поведением, внешним обликом.

Также противоречива в творчестве Тютчева природа чувств и человеческих взаимоотношений. Автор «*Silentium*» пытался понять и передать внутреннее состояние природы и человека как ее неотъемлемой части. Поэт-философ с величайшим вниманием всматривался в бытие мира. Он живо интересовался не жизнью конкретного человека, а бытием во всех его проявлениях, закономерностях. В изображении природы для Тютчева было важно передать внутреннее состояние, переходные моменты, глубинное настроение.

В лирике Тютчева традиционно вычлениваются четыре тематических комплекса, ярких по своему содержанию: природа, любовь, смерть, поэт. В лирике М.А. Лохвицкой также можно выделить сходные тематические комплексы: природа, любовь, смерть, поэтесса, иной мир. Сопоставление граней творчества таких ярких личностей, как Тютчев и Лохвицкая, не является случайным. Именно Тютчев был одним из первых поэтов, попытавшихся понять женскую душу. Душевное состояние лирической героини у Тютчева передается словосочетаниями «она хотела б», «всю душу вынесла», «и это пережить», «безоблачной души», «беззаботный взор».

Лохвицкая также в своем творчестве стремилась передать сложность и своеобразие внутреннего мира мужчины.

Тематический комплекс «природа» у обоих авторов имеет общие характерные особенности. Для Ф.И. Тютчева природа – непостижимая для человеческого разума субстанция, содержащая внутри себя множество фатальных противоречий. Поэт оду-

хотворяет природу, ведь она помогает раскрыть противоречия в человеческой душе. В его образно-тематическом арсенале природа опирается на ряд мифологических образов: прежде всего это четыре стихии (вода, огонь, воздух, земля), хаос, бездна, день и ночь. Все эти образы собирательные. Каждый из них имеет несколько значений. Например, день и ночь – это не просто переходные природные состояния, а смена настроений человека, реальный и иллюзорный мир.

В тематическом комплексе «природа» Лохвицкой также можно выделить ряд образов, помогающих передать сложный мир человеческой души: ветер (у Тютчева воздух во всех его проявлениях), море (вода у Тютчева), ночь (имеет те же лексические значения). Оба поэта в своей пейзажной палитре особое место отводили весне. Это время года ассоциировалось у них с пробуждением не только самой природы, но и человеческих чувств. Тютчев называет весну «любовью земли», «прелестью года», считает, что перед ее «дыханьем» ничто не может «устоять». Лохвицкая описывает весну как период возрождения и пробуждения природы. С приходом весны жизнь начинает «светиться тихим счастьем», возрождаются надежды на будущее.

В лирике Тютчева появляются словосочетания «страстный взор изнемогал», «избыток чувств», «я страдаю», «страстное лобзанье». Лирической героине Лохвицкой уже не хватает духовной близости, она осознает желание плоти (Но страсть в груди давлю...», «страсть свою скрываю, // в душе таю»). Герои лирики обоих поэтов любят до самозабвения, до самоотречения. Герой тютчевской любовной лирики помнит те счастливые мгновения жизни, которые называет «земным самозабвением». Лирическая героиня Лохвицкой готова «умереть» в объятиях любимого мужчины, она также «ищет забвения» в любви.

Следует отметить, что весенняя любовь для обоих авторов – буйная, слепая, губящая страсть, приносящая разочарование. Тютчевский герой осознает, что страстное чувство способно разрушить его мир («И то всего вернее губим, // что сердцу нашему милей»). Героиня Лохвицкой также осознает мимолетность слепого, бурного чувства, поскольку оно не принесет желаемой гармонии («Пусть разрыв жесток и неминуем»).

Эволюция любовного чувства в лирике Лохвицкой и Тютчева прослеживается через изменения, происходящие в природе. От бурного, страстного чувства оба поэта приходят к разумной, гармоничной близости двух людей. Причем, зрелое и глубокое чувство человек способен испытать лишь повзрослев годами и душой. В природе это чувство сродни осени. Осень в лирике поэтов есть красота в сочетании с покоем и умиротворением, а также определенный этап жизни человека.

Тютчев:

Есть в светлости осенних **вечеров**
Умильная, таинственная прелесть...

Лохвицкая:

Любовь мою живит лишь **меркнувший закат**,
Где вздохи разлиты,
Увядших трав осенний аромат...

М.А. Лохвицкая и Ф.И. Тютчев видят противоречия даже в истинном, глубоком любовном чувстве. Возможно, потому, что «в борьбе двух противоположностей» философы усматривают одно из условий движения, развития, существования. Лирическая героиня Лохвицкой не находит понимания у близкого и дорогого человека. Тютчев создает стихотворение «Предопределение», в котором размышляет о том, что любовь должна стать «союзом души с душой родной», но этот союз является «роковым слиянием», «роковым поединком». В этой неравной «борьбе двух сердец» «изноет, страдая» то сердце, что любит нежней.

В творчестве обоих поэтов многократно встречаются образы души и сердца. У Лохвицкой чувства лирической героини передаются через изменения, происходящие в сердце и душе («Тихе, сердце!.. умолкни, усни...», «в душу закралось...», «На сердечке печаль...», «воспрянет душа» и т.д.). В стихотворениях Тютчева также часто встречаются эти образы («Как сердцу высказать себя?», «Есть целый мир в душе твоей...», «Но если бы душа могла..» и т.д.). Образы души и сердца в творчестве М.А.

Лохвицкой и Ф.И. Тютчева оживают. Сердце, словно человек, может «уснуть», «печалиться», «говорить», душа «томится сомнениями», является носителем целого мира чувств. Именно эти образы помогают тонко описать любовные переживания, ведь любовь пронизывает сердце и душу, способна изменить внутренний мир человека. У Тютчева душа «всецело... заветной отдалась любви», «ей одной дышала и болела». Душа лирической героини Лохвицкой «трепещет от любви и печали».

Следует обратить внимание на то, что у Лохвицкой так же, как у Тютчева, намечаются противоречия между радостью и печалью, любовью и ненавистью, могуществом природы и бессильем человека, реальным и иллюзорным миром. По мнению Лохвицкой, именно в противоречии, в контрасте человек ощущает силу чувства, его недолговечность и изменчивость.

Оба поэта «украшали» свою любовную лирику цветами, чаще всего розами. Лохвицкая старалась передать все грани любовного чувства, пережитые ее лирической героиней, показать отношения мужчины и женщины в мгновенья страсти, в момент разлуки. Тютчев описывал любовь такой, какой ее воспринимают мужчины, и в то же время старался понять силу женской любви («Любила ты, и так, как ты, любить – нет, никому еще не удавалось!»).

Любовь – сильное чувство, она способна изменить внутренний мир человека. Подтверждение этому мы находим как в произведениях Тютчева («Любви признанье золотое//исторглось из груди ея...//и новый мир увидел я!...»), так и у Лохвицкой. Ее лирическая героиня способна на самопожертвование, в ней ожила и окрепла любовь к Богу. В стихотворении Лохвицкой «Полуденные чары» женщина на мгновение отдается во власть желаний, но материнство берет верх. Крик ребенка возвращает ее сердце на землю «навек...навсегда». Близко по идейному содержанию к этому произведению и лирическая зарисовка «Все бешеной буря...» Тютчева. В нем он описывает тайное свидание, «грешная любовь». Но и здесь любовную «сладость» прерывает «младенческий крик».

Испытав радость любви и пережив разочарование от неразделенного чувства, Лохвицкая создает стихотворение «Умей страдать», которое по своему содержанию и ритмике напоминает завет, наставление. В нем каждое четверостишие заканчивается словами: «умей молчать», «умей любить», «умей страдать». Тютчев вторит ей, превращая в рефрен строку: «живя, умей все пережить».

Следует обратить внимание на описание грозы у обоих авторов. Для Тютчева гроза – явление, способствующее преображению природы, а также это своеобразная демонстрация могущества природы перед человеком («Глухо прокатился **гром**;// небо **молнией** летучей// опоясалось кругом...», «Дева... что **волнует**...//Что так грудь твою спирает...»). Лохвицкая также воспринимает грозу как проявление неземного могущества, заставляющего трепетать людей, хотя, конечно, она вкладывает в это явление и эротический смысл («Вот звучно грянул первый **гром**...», «...жду беззаботно **молнии** дальней огня», «То не грозы ли обаянье // так **взволновать** меня могло?»).

Важно выделить другие тематические комплексы в творчестве обоих поэтов, которые находятся в неразрывной связи с миром природы и человека. Так, комплекс «другой мир» включает в себя понятия: сон, иллюзорность чувства, мгновенность бытия. Тютчев пишет: «Любовь есть сон, а сон – одно мгновенье...//а должен, наконец, проснуться человек». У Лохвицкой: «Да, это был лишь сон! Мгновенное виденье...».

Увядание и гибель природы, разочарования в любви соотносятся сразу с двумя тематическими комплексами – «другой мир» и «смерть». Если комплекс «другой мир» отождествляется с иллюзорностью чувства, сказочными сновидениями и мечтами и покоем, то понятие «смерть» включает в себя гибель, духовную или физическую. Смерть – следующая за сном ступень человеческого заблуждения. Если нельзя забыть сном, то можно «переключить» его в смерть. Так, тема сна сочетается у Тютчева с темой молчания («Молчи, скрывайся и таи//и чувства, и мечты свои»). Похожие строки мы находим у Лохвицкой: «Страдать, безмолвствуя, - легко.../одно молчанье – велико».

Тематический комплекс «другой мир» включает в себя и образы Бога, Христа, возникающие в творчестве обоих поэтов. Лирическая героиня Лохвицкой от смутного осознания необходимости веры пришла к глубокому искреннему чувству любви к Богу. Она верит в «силу Божию», молит «познания и откровения». У Тютчева мы находим аналогичные строки: «Пошлет всемилостивый бог// неоценимый, лучший дар».

Кульминацией в создании христианских мотивов этих поэтов являются созданные ими молитвы. У героя Тютчева все, что «сберег» дорогого в жизни, «в одну молитву... слилось... переживи, переживи!». Лирическая героиня Лохвицкой в своей молитве просит не за себя и близких, а за всех людей, «верящих» и «не знающих Творца своего».

Таким образом, тютчевские мотивы, несомненно, присутствуют в лирике Лохвицкой. Это проявляется прежде всего в появлении похожих по своему лексическому составу тематических комплексов. Одухотворенная природа в лирике Лохвицкой и Тютчева служила индикатором душевного состояния человеческой души. Как Тютчев, так и Лохвицкая осознавали мимолетность счастливых минут и всей жизни в целом. Образ Бога, возникающий в их творчестве, говорит о чистоте помыслов, о стремлении героев лирики познать законы бытия. Чистое сердце, богатый духовный мир их героев способны влиять на каждого человека и даже на целый мир.

И.С. Аюпов

Тютчевские реминисценции в рассказе М.А. Шолохова «Судьба человека»

В одной из бесед с журналистами писатель признавался: «Не могу жить без природы, она каждый миг иная. Все в ней неповторимо. Вечно новые облака, вода, трава, деревья... Лучше всего мне думается на охоте... особенно у воды». ¹ Эти слова, произнесенные в 1958-ом, перекликаются с пейзажами рассказа «Судьба человека», созданного М.А. Шолоховым в 1956 году.

Открывающие рассказ весенние пейзажи комментировались едва ли не всеми исследователями. Например, Г.С. Ермолаев пишет, что «в «Судьбе человека» описания природы отличаются большей тонкостью (чем в «Науке ненависти» – И.С.). Ранняя весна в пустой степи создает впечатление тишины и покоя и склоняет автора к созерцанию облаков. Эта картина безмятежности служит фоном, который дает читателю возможность получить еще более сильное – по контрасту – впечатление от описания насилия, смерти и горя, о которых поведаст главный герой рассказа». ² Ученый подчеркивает в «Судьбе человека» характерный для некоторых текстов писателя мотив «жизнеспособности природы и ее безразличия к борьбе и гибели людей». ³ По мнению В.В. Кожина, «Начало рассказа – широкая картина дружной, напористой весны, по духу близкая к «эпическому сказанию». ⁴ Б.А. Ларин связывает весенний пейзаж с последующим трагедийно-эпическим рассказом Андрея Соколова: «Пейзаж ... не так прост: в нем – горечь гниющей ольхи, ветхая лодчонка с дырявым днищем, поваленный плетень, старая солдатская ушанка и ватная стеганка – все какие-то глухие, тревожные обрывки другой мелодии, отголоски вчерашнего дня». ⁵

Несмотря на обилие характеристик, посвященных начальному пейзажу, нам неизвестно указание на его связь с лирикой Ф.И. Тютчева. А между тем такой фрагмент шолоховского текста явно навеян стилистикой тютчевских стихов о природе:

¹ Вешенский вестник № 2. Сб. ст. и документов. Ростов-на-Дону, 2002. С. 88.

² Ермолаев Г.С. Михаил Шолохов и его творчество. СПб., 2000. С. 117.

³ Там же.

⁴ Цит. по: Зуева Л. Над страницами рассказа «Судьба человека»: к 80-летию М.А. Шолохова // Литература в школе. 1985. № 2. С. 63.

⁵ Там же. С. 64.

«Это был первый после зимы по-настоящему *теплый день*. Хорошо было сидеть на плетне вот так, *одному*, целиком покоряясь *тишине* и *одиночеству*, и ... *бездумно* следить за проплывающими в *блеклой синеве* белыми грудастыми *облаками*».¹ Прочитанное вызывает в памяти известные стихи поэта:

Весь день, в *бездействии* глубоком,
Весенний, *теплый* воздух пить,
На *небе* чистом и высоком
Порою *облака* *следить*...²

(здесь и далее курсив мой).

Кроме дословных совпадений в этих текстах, отметим, что шолоховское слово «*бездумно*» созвучно тютчевскому в «*бездействии* глубоком»: в обоих случаях речь идет о подчинении человека природе, о растворении его в НЕЙ, о слиянии единичного существа с мировым целым (ПРИРОДОЙ).

Вместе с тем мотив вечно юной, вечно свежей, первозданной природы, характерный для поэзии Тютчева, заявлен в одном из шолоховских пейзажей. Цитирую: «... а с дальних прихонерских степей, тонувших в сиреневой дымке тумана, легкий ветерок нес *извечно юный*, еле уловимый аромат недавно освободившейся из-под снега земли» (278). Этот мотив «*вечно юной*» весны развернут в стихотворении Тютчева «*Весна*» (1839), в котором всякая весна:

Цветами сыплет над землею,
Свежа, как первая весна;
Была ль другая перед нею –
О том не ведает она:
По небу много облак бродит,
Но эти облака ея;
Она ни следу не находит
Отцветших весен бытия. (I;96-97)

К этому можно добавить, что *контраст* между вечным великолепием *природной жизни* и трагическим историческим существованием *человека*, отмечаемый едва ли не всеми писавшими о рассказе, «задан» в начальной строфе упомянутого стихотворения «*Весна*», в которой сказано:

Как ни гнетет рука судьбины,
Как ни томит людей обман,
Как ни браздят чело морщины
И сердце как ни полно ран;
Каким бы строгим испытаньям
Вы ни были подчинены, –
Что устоит перед дыханьем
И первой встречею весны! (I;96)

Действительно, как бы ни была жестока судьба к Андрею Соколову, а за ним – к миллионам советских людей, как бы ни было полно кровоточащих ран сердце шолоховского героя, какие бы трагические испытания он ни прошел, автор подчеркивает, что этот «безбрежный мир, готовился к великим свершениям *весны*, к *вечному утверждению живого в жизни*» (306).

Эта идея весенней всепобеждающей жизни, природной жизни, противостоящей человеческой войне заявлена автором уже в *первой* фразе рассказа: «*Первая послевоенная* весна была на Верхнем Дону *на редкость* дружная и напористая» (277).

Указанными отсылками глубинная переключка шолоховского рассказа с текстами Тютчева не ограничивается. Дело в том, что весна в рассказе Шолохова дана почти исключительно в ракурсе вешнего половодья, вольного, бурного разлива степ-

¹ Шолохов М.А. Наука ненависти. Они сражались за родину. Судьба человека. М., 1975. С. 278-279. Здесь и далее ссылаемся в работе на данное издание.

² Тютчев Ф.И. Лирика. М., 1965. Т. 1. С. 73. Далее в тексте ссылки даны по настоящему изданию с указанием тома римской и страницы арабской цифрой.

ных рек и речек. Стихия разыгравшейся воды – прежде всего такой видится читателю картина шолоховской весны. Например, «... в степи вспухли набитые снегом лога и балки, взломав лед, бешено взыграли степные реки...» (277); или: «Небольшая, местами пересыхающая летом речушка против хутора Моховского в заболоченной, поросшей ольхами пойме разлилась на целый километр» (277).

В картине шолоховской весны рядом с буйным половодьем соседствует *снег*: «... в *степи* вспухли набитые *снегом* лога и балки»; или: «Под сапогами хлюпал размокший снег, идти было тяжело, но по обочинам дороги *все еще* держался хрустально поблескивавший на солнце ледок...» (277). Эта оппозиция – торжествующей воды и уступающего снега – который, однако, *еще* хрустально поблескивает на солнце как ледок, радуя глаза своей последней зимней красотой, несомненно, восходит к известному началу тютчевского стихотворения «*Еще* в полях белеет снег, / А воды уж весной шумят...» (1832).

Само сопряжение в тексте «Судьбы человека» двух весенних месяцев – марта и мая – опять ведет нас в мир того же тютчевского стихотворения. «В конце марта из Приазовья подули теплые ветры», а чуть дальше говорится: «Солнце светило горячо, как в мае» (278). У Тютчева мартовское по описанию природы стихотворение «Еще в полях белеет снег, / А воды уж весной шумят...» имеет майскую концовку:

И тихих, теплых, майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней... (I;45)

Важная роль пейзажа в рассказе Шолохова подчеркнута его *кольцевой* композицией: *пейзаж обрамляет самую трагическую часть исповеди Андрея Соколова*, связанную с его пленом и гибелью жены и детей во время налета немецких самолетов. Комментируя заключительный пейзаж рассказа, В.В. Кожин отмечает: «Конечно же, изменяется не мир ... под влиянием рассказа Андрея Соколова изменяется автор.¹

Напомним этот текст: «Все так же *лениво* шевелил сухие сережки на ольхе теплый ветер; все так же, словно под тугими белыми парусами, проплывали вышней синеве облака, но уже иным показался мне в эти минуты скорбного молчания безбрежный мир...» (306).

Присоединяясь к этой точке зрения, отметим, что и здесь Шолохов использовал тютчевские краски, на этот раз из стихотворения «Полдень» (1836). Напомним, что встреча автора-повествователя с Соколовым происходит в полдень («Был полдень», с. 278). У Тютчева полная безмятежность полднейной природной жизни подчеркивается эпитетом «лениво», который использован и пейзаже Шолохова применительно к тому же времени суток:

Лениво дышит *полдень* мгlistый,
Лениво катится река,
И в тверди пламенной и чистой
Лениво тают облака. (I;25)

Такова глубинная природно-онтологическая переключка между весенними картинками в рассказе Шолохова и пейзажами «певца природы» Ф.И. Тютчева.

Тютчевские реминисценции в весенних пейзажах «Судьбы человека» усиливают его главную мысль, заключающуюся в «*вечном утверждении живого в жизни*» (306). Не случайно эта мысль примыкает к *последнему* шолоховскому природоописанию, как бы «вытекает» из него.

Вместе с тем последовательная ориентация писателя в описаниях природы именно на художественный опыт Ф.И. Тютчева свидетельствует о созвучности мировидения донского писателя мировосприятию поэта-натурфилософа, определяет источники лиризма шолоховского рассказа, подчеркивает связь последнего с традицией русской классики.

¹ Цит по: Зуева Л. Указ. соч. С. 67.

К.А. Власов
Бродский и Тютчев

При сопоставительном изучении фактов биографии и особенностей поэтики авторов, у которых как бы изначально отсутствует какая-либо общность, часто выясняется, что реальная связь между, на первый взгляд, различными традициями часто имеет довольно прихотливый, а иногда и парадоксально систематизированный характер. Дело особенно осложняется тогда, когда речь идет о поэтах, принадлежащих к разным поколениям, разделенных веками. Проблема намеренного отталкивания от «отцов» при пристальном внимании к «дедам», о которой часто упоминает М.Л. Гаспаров, здесь подчас приобретает установку на избирательность, когда поэтическое *credo* предшественников как бы примеряется на себя в поисках не только единомышленников, но и противников.

Федор Иванович Тютчев – один из самых мало понятых и в то же время признанных поэтов в истории русской литературы. Свидетельством этому служит хотя бы то обстоятельство, что столь же мало понятый и одновременно с тем всемирно признанный лауреат Нобелевской премии по литературе Иосиф Александрович Бродский, часто дававший высокую оценку поэтам малоизвестным, по отношению к Тютчеву проявлял необычайную, хотя и объяснимую строгость. В интервью Солмону Волкову он подчеркивал: «...Что ж, Тютчев, при всем расположении к нему, поэт не такой уж и замечательный... Мы повторяем: Тютчев, Тютчев, а на самом деле действительно хороших стихотворений набирается у него десять или двадцать (что уже, конечно, много). В остальном более верноподданного автора у государя никогда не было...»¹ Подобного рода мысли проскальзывают и в других интервью великого диссидента.²

При всех общепонятных различиях в жизни и творчестве этих поэтов, между ними можно провести и некоторые (иногда довольно неожиданные) параллели. Так, и Бродский, и Тютчев переводили иностранных поэтов, зачастую открывая их для русского читателя; оригинальная лирика обоих необычайно философична; в творчестве обоих сильно влияние перипетий личной жизни (интересно, что необычайно тяжело переживший разрыв с Мариной Басмановой Бродский особенно выделял «денисьевский цикл» Тютчева и даже ставил его по уровню разработки трагического в один ряд с циклом А. Ахматовой «Шиповник»); наконец, оба поэта долгое время жили за границей, с той лишь разницей, что один был в служебной командировке, второй – в изгнании.

Последнее положение представляет для нас особый интерес. Известно, что проблема жизни и работы поэта в иноязычной среде всегда вызывала пристальный интерес как со стороны исследователей творчества того или иного поэта, так и стороны простых читателей. Для Иосифа Бродского тот факт, что он вынужден был покинуть Россию, вообще оказался во многом определяющим для формирования билингвистической аттракции. Тютчев же в силу своего происхождения, образования и рода деятельности просто не мог не быть поэтом-билингвом. И это априори уравнивает этих русских литераторов хотя бы на уровне фактическом: иноязычное окружение, отрыв от литературного процесса в России – все это, кажется, должно сближать, а не отталкивать.

Но на практике наблюдается прямо противоположное. То, что Бродский, хорошо знавший русскую поэзию и ценивший (по его же словам) чуть ли не все существовавшие в ней традиции, вдруг сознательно и последовательно выделяет одну черту поэзии Тютчева – верноподданничество (далеко не главную), а другие иг-

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2002. С.306.

² См. например: Там же. С.61; а также: Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С.324, 351.

Для Тютчева время, проведенное за границей, - всего лишь этап, правда, очень значительный и во многом определяющий. Бродский же – изгой, в прямом смысле этого слова. Поэт, не получивший блистательного классического образования, человек, не имеющий постоянного места работы, отщепенец, выброшенный из страны. Для него отъезд за рубеж – это тот Рубикон, за которым его ждала слава... и полная невозможность вернуться на Родину.

Очевидно, что постоянно постулировавший свою непримиримость к режиму, Бродский ждал того же и от всех других, не снисходя ни ко времени, ни к обстоятельствам. И если настаивавший на объективности Ю.М. Лотман отмечал, что «романтический монархизм Тютчева приводил к тому, что политическую действительность России он видел как бы в двойном освещении: современную реальность – глазами трезвого и насмешливого наблюдателя, дипломата, слишком хорошо знающего закулисную сторону правительственной машины, чтобы питать какие-либо иллюзии; историческое предназначение – глазами романтика, возводящего современность до степени мифа»,¹ то Бродский, изначально прилагавший все усилия для того, чтобы не стать частью советского мифа и последовательно разрушавший его в своей поэзии, видел лишь второго Тютчева, и не замечал (не хотел замечать?) первого.

Интересно, что при всем этом само понятие «режим» в восприятии Бродского весьма расплывчато: следуя современной западной традиции он ставит Российскую империю и Советский Союз в один ряд, и различий между ними либо принципиально не видит, либо не признает.

Таким образом, создается достаточно интересная ситуация. С одной стороны, учитывая постмодернистский пафос Бродского, мы можем говорить о стремлении разрушить сложившуюся систему ценностей (еще раз обратим внимание на то, что среди современных русских поэтов Бродский часто не признавал «легитимных», подчеркнуто выделяя андеграунд). С другой стороны, выступая в роли борца с системой, Бродский, парадоксальным образом, ждет того же и от других, не делая скидок ни на культурные, ни на исторические, ни на временные различия.

Правда, эта принципиальная позиция оказывается нарушенной, когда речь касается любовной лирики. Именно «денисьевский цикл» оказывается той точкой в творимой Бродским деконструкции, в которой политико-литературные проблемы отходят на второй план.

А.Н. Гиривенко

Перевод концепций: «*Silentium!*» Ф. Тютчева по-английски

В новейшем фундаментальном справочнике «The Oxford Guide to Literature in English Translation» о восприятии русской лирики первой половины XIX века сказано следующее: «Переводы из богатой талантами русской поэзии 19 века немногочисленны и не слишком хороши качественно. Стихи Константина Батюшкова, Евгения Баратынского и Василия Жуковского можно встретить только в антологиях. Переводы Михаила Лермонтова, одного из выдающихся поэтов, в основном разочаровывают. Все же есть некоторые переводные издания, о которых стоит упомянуть: «Versions from Fyodor Tyutchev» (Лондон, 1960), где найдем привлекательные вольные (free) переводы Чарлза Томплинсона и Генри Гиффорда.² Здесь же бегло упомянуты перевод-

¹ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 2001.

² The Oxford Guide to Literature in English Translation. Edited by Peter France. Oxford, 2000. P.582—583. См. также: Ronald C. Lane. Bibliography of Works by and about F. I. Tyutchev to 1985. Astra Soviet and East European Bibliographies № 7. Nottingham (UK), Astra Press, 1987.

чики первых десятилетий XX века Бабетта Дейч и Авраам Ярмолинский, оставившие несколько переводов из лирики Тютчева. Антологии «Russian Poetry» (1927) и «Russian Poems» (1929), ставшие достоянием нескольких поколений студентов и вызвавшие интерес к русской поэзии, сегодня считаются устаревшими. Как считают критики, устарел сам стиль переводов. По мнению Питера Франса, единственное современное издание, дающее представление о своеобразии поэзии 19 века — книга Алана Мейерса (Myers, Alan. *An Age Ago: A Selection of Nineteenth-Century Russian Poetry*, 1988). Хвалебные отклики последовали после появления переводов Анатолия Либермана (*On the Heights of Creation: the Lyrics of Fedor Tyutchev*. Greenwich, 1993). Этим, очевидно, обзор англоязычной рецепции лирики Тютчева исчерпывается.

Первая попытка обобщить фактологический материал была предпринята в 80-е годы XX века. Тогда же возобновился критический интерес. Мы имеем в виду книги: Roger Conant. *The Political Poetry and Ideology of F.I. Tyutchev* (Ardis, 1983); Sarah Pratt. *Russian metaphysical Romanticism: the Poetry of Tyutchev and Baratynski* (Stanford, 1984). Следует заметить, что упомянутые исследователи, как и исследователи позднейшие, ссылаются на те исследования о Тютчеве, которые до сих пор не утратили своего значения. Это статья Генри Гифорда и монография Р. Грегга, обзор Л. Игнатьева избранных стихотворений.

В процессе сбора разнородного материала, возник вопрос о том, насколько реально передать концептуальную палитру отдельного произведения. Наиболее характерное в ряду исключительных лирических образов — «Silentium!».

Из-за множественности обнаруженных концепций усложняется картина множественности переводов. Охотно и настойчиво мы обращаемся к бесспорному замечанию, высказанному академиком М.П. Алексеевым еще в 1960-е годы о том, что изучение различных (многоязычных) переводов поэтических текстов может быть применимо не без пользы для критики текстов оригинала: «самые привычные для нас слова в хорошо знакомом стихотворении начинают звучать по-новому при простом сопоставлении их с найденными для них переводчиками иноязычными смысловыми соответствиями».¹ Интересна также вариативность (в инокультурной языковой традиции) устойчивых образов, сентенций, метафор. В этой связи английские переводы лирики Тютчева дают богатейший материал для лингвистов. Так, крылатый поэтический фразеологизм, сентенция «Мысль изреченная есть ложь» может быть трактована, как мы увидим ниже, неверно (семантически).

Вариативность переводческих решений сводится к передаче формальной структуры и адекватным лексическим заменам. Напомним о существующих концепциях «Silentium!», где прежде всего прочитывается призыв сокрыть свои мысли и чаяния. Итак, по трактовке Л.Н. Толстого, «в важных вопросах жизни мы всегда одни, и наша настоящая история почти никогда не может быть понята другими». Лучшая часть этой драмы есть монолог, или, скорее, душевное рассуждение между Богом, нашей совестью и нами. По мнению К.Д. Бальмонта, стихотворение Тютчева о сущности творческого акта: «Тютчев понял необходимость того великого молчания, из глубины которого, как из очарованной пещеры, озаренной внутренним светом, выходят преображенные прекрасные призраки». Другая трактовка связывает идею молчания с извечной людской неконтактностью, романтическим несоответствием жизни сердца и отзывности историко-литературного процесса. Варьируясь, концептуальность «Silentium!» убеждает в том, что перед нами одно из глубочайших постижений внутренней жизни человеческой души.

Стихотворение «Silentium!» было написано Федором Ивановичем Тютчевым в конце 1820-х годов, и после опубликования 16 марта 1833 года в журнале «Молва» сразу заняло заметное место в философской лирике русского романтизма. Давно признано, что в истории русской и мировой лирики оно расценивается как бесспорный шедевр, где отразились глубочайшие постижения внутренней жизни души челове-

¹ Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения. Л., 1967. С.55.

ской. Пожалуй, ни одному из произведений поэта не было уготовано так много противоречивых толкований. Н.В. Королева в своей статье «Ф. Тютчев. «Silentium!», опубликованной тридцать лет назад в сборнике «Поэтический строй русской лирики», приводит ряд замечательных примеров того, насколько по-разному интерпретировалось это стихотворение в отечественном литературоведении. По ее мнению, каждое поколение по-своему прочитывает «Silentium!», также как, впрочем, каждая эпоха создает своего «Гамлета». Разные авторы рассматривали различные аспекты, отталкивались в своих рассуждениях от абсолютно разных строф, выстраивая на их основе собственные концепции стихотворения, поскольку суггестивный характер тютчевского стихотворения дает возможность толковать его глубинный смысл по-разному, находить в нем все новые и новые смысловые нюансы.

В зарубежном (англоязычном) литературоведении о Тютчеве писали сравнительно меньше, но попытки выявить концепцию “Silentium!” были. Ренато Подджиоли в своей книге «The Poets of Russia 1890—1930» высказывает следующую мысль: «Поэту присуще уникальное чувство духовного уединения. <...> Несмотря на самую известную строку «мысль изреченная есть ложь», это произведение лишней раз подтверждает презрение романтиков к вульгарности толпы. Не стоит искать в нем намек на парадоксальную веру многих символистов в невыразимость того мистического опыта, который они считали единственным источником всех произведений искусства»¹. Перед нами несколько концептуальных версий. Какими были переводческие решения?

Представим оригинал в параллели с переводом Ирины Железновой, как это сделано в книге «Три века русской поэзии» (М., 1980):

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Seal thou thy lops, to none impart
The thoughts and dreams that fill thy heart.
There they'll flare up, there sink and die
As do the stars up in the sky
When o'er the earth night's shadows creep...
Take joy in them — and silent keep.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

No secret of the soul begot
With others canst thou share, for what
Are thoughts, once voiced, but common lies.
Churn up a stream, and silt will rise
And darken it... Drink, drink thou deep
Of waters clear — and silent keep.

Лишь жить в себе самом умей—
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!..

Live in the world of self — thy soul
Contains of magic thought a whole
Bright universe... The noise of day
And daylight are its foes... Essay
To banish these; if joy thou'd reap,
Hear thy heart's song — and silent keep!

Оставляя без комментария во многом спорную текстовую параллель, обратимся к давно существующим в англоязычной среде переводам. В нашем аналитическом обзоре мы остановимся на некоторых переводах «Silentium!» и попытаемся проследить, насколько переводческая концепция совпадает или расходится с концепцией переводимого автора.

¹ The Poets of Russia 1890—1930 by Renato Poggioli. Harvard, 1960. P.37.

Хоакин Торкемада Санчес
Комментарии к переводу на испанский язык
поэзии Ф.И. Тютчева

Автор настоящей работы перевел на испанский язык избранные стихотворения Федора Ивановича Тютчева для их публикации в Испании, постаравшись передать во всех отобранных текстах не только смысл поэзии автора, но и своеобразие ее ритмико-музыкальной структуры. Для того, чтобы сложилось представление о проделанной нами работе, обозначим и поясним те критерии, которыми мы руководствовались при поэтическом переложении стихотворных текстов Тютчева на испанский язык и покажем их применение на ряде конкретных примеров.

В некоторых стихотворениях нам удалось полностью сохранить единство звучания оригинала:

МОТИВ ГЕЙНЕ

Если смерть есть ночь, если жизнь есть день —
Ах, умаял он, пестрый день меня!..
И сгущается надо мною тень,
Ко сну клонится голова моя...

Обессиленный, отдаюсь ему...
Но все грезится сквозь немую тьму —
Где-то там, над ней, ясный день блестит
и незримый хор о любви гремит...
<1868 или начало 1869>

Перевод:

TEMA DE HEINE

Si la muerte es noche, si la vida es día,
¡oh, cómo me agota del día el fragor...!
En mí se condensan figuras sombrías
y ya mi cabeza se inclina al sopor...

Me faltan las fuerzas, me rindo ante él,
mas entre tinieblas percibo el rumor
de un día que brilla como un oropel
y un coro invisible que canta al amor...
<1868 o comienzos de 1869>

В других случаях для сохранения строфики тютчевского текста и во избежание искажения ритма, приходится жертвовать точной рифмой, прибегая к асонантной в рифмующихся строках:

Две силы есть — две роковые силы,
Всю жизнь свою у них мы под рукой,
От колыбельных дней и до могилы, —
Одна есть Смерть, другая — Суд людской.

И та и тот равно неотразимы,
И безответственны и тот и та,
Пощады нет, протесты нетерпимы,
Их приговор смыкает всем уста...

Но Смерть честней — чужда лицепрятью,
Не тронута ничем, не смущена,
Смиренную иль ропщущую братью —

Своей косою равняет всех она.
<Marzo 1869>

Перевод:

Dos implacables fuerzas nos abruman
toda la vida llevadas de la mano
desde los días de infancia hasta la tumba:
una es la muerte; la otra el Juicio Santo.

Inconmovibles actúan las dos fuerzas;
la una y la otra resultan intratables,
son insensibles a todas las protestas,
su veredicto acalla a los mortales...

Pero la muerte, imparcial y honesta,
no se confunde por nada ni se apiada
ante la gentes sumisas y que rezan;
con su guadaña a todos nos iguala.
<Marzo de 1869>

При переводе русской поэзии на испанский язык надо иметь в виду некоторые особенности лексико-грамматического строя языка оригинала и языка перевода. С точки зрения морфологии и синтаксиса, русский и испанский языки имеют значительные отличия. Русский относится к разряду синтетических, в которых именная флексия представлена падежными окончаниями, а испанский — к разряду аналитических, где именная флексия образуется при помощи предлогов с артиклем. Поэтому для определенного понятия, которое в русском языке можно выразить только одним словом, в испанском языке иногда мы вынуждены употреблять два или три слова, что может привести в тексте перевода к сбою ритмической организации стиха: то, что в оригинале с метрической точки зрения имеет определенное количество слогов, в испанском переводе требует увеличения их числа в одном и том же стихе. Критерием адекватности перевода в этом случае для нас является стремление не нарушить размер стихотворения и сохранить при переводе его ритмико-интонационное единство.

Пытаясь найти способ достижения этой цели, переводчик должен искать компенсацию, то есть, такой метрически оптимальный вариант, при котором бы все составляющие поэтический текст перевода ритмические строки имели структуру, совпадающую по размеру с оригиналом. Это достигается, не злоупотребляя инверсией, путем многократного варьирования слов в пределах каждой стихотворной строки до получения подходящего ритмического рисунка. Что касается количества слогов в строке, испанская метрика облегчает задачу переводчика — она располагает особыми стилистическими средствами, редко употребляемыми в русском стихосложении: это так называемая *синалефа* — соединение двух слогов и *гиатус* — зияние. Русская версификация, как правило, менее гибкая — слоги обычно считаются отдельно.

Не менее важно уметь подобрать рифму. Для этого используются синонимы и сходные по смыслу выражения, которые оказываются максимально соответствующими русскому оригиналу. Есть и трудности: в оригинале мы встречаемся, как правило, с полной рифмой, поэтому надо стремиться найти такую же полную, консонантную рифму и в испанском тексте. Если это невозможно, то приходится заменять их в рифмующихся строках асонантной неточной. Пренебрежение критерием поиска адекватной рифмы при переводе русской поэзии ведет, с нашей точки зрения, к невосполнимым эстетическим потерям, лишает стихотворения присущего им мелодического очарования.

Строфы оригинала и перевода должны быть одинаковы, сохраняя особенности ритмической структуры в пятистишиях, четверостишиях, терцетах и т. д.

Что касается ритма, то постановка ударения должна быть сохранена по крайней мере в трех первых слогах каждого стиха.

Знаки препинания, конечно, могут быть перемещены в испанском тексте и адаптированы согласно нормам испанского синтаксиса.

Можно сказать, что соблюдение всех вышеназванных критериев требует особого внимания, старания и терпения, но результаты обычно доставляют удовольствие как переводчику, так и читателю, если и тот и другой обладают достаточной степенью поэтической отзывчивости.

И.С. Тургенев: творчество и поэтика

В.М. Головки

Парадигма «Россия — Запад» в историософском диалоге

И.С. Тургенева и А.И. Герцена

Полемика Тургенева и Герцена о путях развития России, относящаяся к первой половине 1860-х годов, предстает во всей актуальности и значимости, когда рассматривается в контексте историософской интерпретации парадигмы «Россия - Европа» и шире - «Восток - Запад», являющейся органичной для русской духовной и культурологической традиции. Диалог двух выдающихся современников - это закономерное звено в эволюции трактовок указанной парадигмы, которое, к сожалению, выпало из объекта исследования проблемы в обобщающих работах по истории, философии и литературоведению.

Этнонациональная самоидентификация, осуществляемая русским общественным и художественным сознанием по отношению к Европе и Азии, на разных этапах исторической эволюции актуализировалась как в концепциях единства всемирно-исторического процесса и равенства этносов (в «Повести временных лет», в творчестве, публицистике и эпистолярной А.С. Пушкина, например), так и в неоднозначных противопоставлениях восточно-европейского и западно-европейского типов цивилизации (в наследии М.М. Щербатова, П.Я. Чаадаева, славянофилов и т.д.). Обострение диалога этих идей в XIX - начале XX века («почвенники», Ф.М. Достоевский, К.Д. Кавелин, Н.Я. Данилевский, Н.Н. Страхов, К.Н. Леонтьев, В.С. Соловьев, Е.Н. Трубецкой и т.д.) лишь усиливало и укрепляло аргументации каждой.

Объясняется это переоценкой ценностей реформаторских эпох Петра I и Екатерины II, характеризовавшихся ориентацией на западную культуру и европейское просвещение. Противопоставление России и Европы усиливалось осознанием существенных различий между православием и католицизмом, между идеей целостности познания, свойственной восточно-христианской традиции, и рационализмом западного «знания» и т.д. Парадигмальная оппозиция «своего» и «чужого» в художественной культуре XIX века реализовалась в корреляциях общечеловеческого и национального. С этой точки зрения противопоставление православного и католического христианства рассматривалось на уровнях соборности и авторитаризма, синергетизма, православной созерцательности и церковности как своего рода «земной» аксиологической альтернативы. В русской философии, истории, публицистике, в художественном творчестве писателей первой четверти XIX века и периода «теоретического развития» парадигма «Россия - Запад» становится средоточием историософских дискуссий, основной концептуальных теорий славянофилов и западников.

В контексте парадигмы «Россия - Европа» славянофильство и западничество можно рассматривать как системную целостность: идеологи этих течений общественной мысли признавали своеобразие русской истории и, в сущности, не отрицали факта национальной самобытности русского этноса. Западниками отрицалась славянофильская доктрина славянской мессии и обновления Европы на основе православной этики и культуры; для славянофильства является принципиальным противопоставление соборности как «небесного ориентира для земной цивилизации» (А.С. Хомяков) «индивидуализму» и «прагматизму» - порождению европейской истории и культуры.

Тургенев и Герцен были западниками, но если первый оставался убежденным сторонником того, что Россия — европейская страна и развивается, по модели запад-

ных государств, то второй, пережив «духовную драму» 1848 г., пришел к идее «освободительной мессии» России, трактуя ее, естественно, на принципиально иных воззренческих началах, по сравнению с панславизмом, со славянофильством, неославянофильством (Н.Н. Страхов), «почвенничеством» (Достоевский, А. Григорьев), а также с теорией «изоляциизма» К.Н. Леонтьева (с его упованиями на роль той же «общины») и концепцией культурно-исторического значения России Н.Я. Данилевского.¹

Историософский диалог Тургенева и Герцена относится к иной линии и традиции в осмыслении парадигмы «Россия - Европа», чем славянофильство — Данилевский — Страхов — Достоевский, с одной стороны, и Чаадаев — Б.Н. Чичерин — К.Д. Кавелин, - с другой. Славянофильство Тургеневу было всегда глубоко чуждым, как и ортодоксальный европоцентризм. В то же время он совсем с иных позиций рассматривал место России «в семье европейских народов», чем позже В.С. Соловьев, в основе «компромиссной» концепции которого лежал принцип соединения православной духовности и деятельного «рационализма» католической церкви. Он был ближе к Пушкину, объяснявшему историю отношений России и Европы не с точки зрения типов веры и культуры (как Чаадаев, славянофилы, Н.Я. Данилевский, В.С. Соловьев и др.), а в аспекте единства всемирно-исторического процесса (П.:ХП₁;462).² Идея «синтеза», «ассимиляции», создания «новой Европы» как результата выполнения исторической миссии России, - все это в рефлексии писателя имело пейоративный оценочный смысл.

Если у Тургенева парадигма «Россия - Европа» предстает в виде корреляции «составляющих», то у Герцена - в виде оппозиции сущностей. Высоко оценивая европейскую культуру («европейские идеи») и ее роль в развитии России, А.И. Герцен доказывал, что «теперичная жизнь в Европе несообразна» с ее же собственными идеями, и «вопрос о будущности Европы» он считал открытым (7;68).³ Объяснялось это тем, что в европейских странах утвердился буржуазный порядок, и «мещанство» стало неотъемлемой сущностью и формой западной цивилизации (7;519). С позиций формирующейся народнической идеологии и теории «русского социализма» Герцен, возлагавший большие надежды на общинное самосознание русского крестьянства, отказывался признавать прогрессивными буржуазные формы частнособственнической государственности.

В истории идейного размежевания Тургенева и Герцена, ставшего итогом их полемики о путях развития России, вопрос о целесообразности противопоставления России Западу приобрел базисный статус. В апологии России Тургенев (как и многие другие) усмотрел проявление «социально-славянофильских» настроений Герцена. Сближение со славянофилами Герценом отрицалось настойчиво, он соглашался только с тем, что, «идучи из противоположных начал к противоположным целям», он «встречался» лишь с некоторыми из их мыслей (7;74).

Полемика со «славянофильством» Герцена была, в сущности, спором с идеями «русского социализма». Тургенев был последовательным в своей критике идеи «русской мессии» Герцена, его идеализации «новизны и оригинальности будущих общественных форм» (V;68,67), т.е. того, что Россия может «развить» как «свое» (7;533). Выйдя из недр «западничества» 1840-х годов, Тургенев и Герцен не отрицали роли западноевропейской цивилизации в самобытном развитии России (см.: напр.: 7;533), но по отношению к современной «мещанской» Европе и современной России они явно расходились. С точки зрения автора «Дыма» приверженность Герцена «старинным социалистическим теориям об общей собственности» шла вразрез с тенденциями развития буржуазных отношений в русской деревне (V;68). Отрицая неподготовленность

¹ См.: Данилевский Н.Я. Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. - М, 1991.

² Здесь и далее ссылки на письма И.С. Тургенева даются в тексте с указанием «Письма» - П, тома римскими и страницы арабскими цифрами по следующему изданию: Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960-1968.

³ Здесь и далее ссылки на сочинения А.И. Герцена даются в тексте с указанием тома и страницы арабскими цифрами по следующему изданию: Герцен А.И. Собр. соч.: В 9 т. М, 1955-1958.

«народным развитием» радикальных общественных изменений, Тургенев считал, что необходимо «представить народу полную свободу устраиваться самому..., ограждая от всяких корыстных и бескорыстных набегов на его жизнь».¹ Это была особая концепция мирного прогресса России в контексте развития европейской цивилизации, и писатель пытался обосновать ее в полемике с «социально-славянофильскими» идеями Герцена.

В отличие от других «антагонистов» революционера Герцена Тургенев не считал, что европейский культурно-исторический тип переживает кризис и упадок (как Н.Я. Данилевский), не пытался синтезировать, подобно В.С. Соловьеву, идеи «самобытности» России и плодотворности «западного влияния» на путях компромисса культурно-христианских традиций, тем более, не противопоставлял Россию Европе в духе идей его «друзей-либералов» (К.Д. Кавелина) или К.Н. Леонтьева. Он избежал и тенденциозности в обличении «бездуховности» Запада, свойственном его современникам (Н.Н. Страхов), или мыслей об исчерпанности гуманистического потенциала западной культуры (Н.А. Бердяев). Из всех современников к позициям Тургенева был ближе всего Достоевский. Но диалог Тургенева и Достоевского - это иная тема историко-философского анализа.

Н.П. Генералова

Тургенев — редактор фетовских переводов «из Гафиза»

22 июля (3 августа) 1859 г. И. С. Тургенев, очевидно, в ответ на просьбу, содержащуюся в не дошедшем до нас письме, написал Фету из Бельфонтена: «Привезу Вам Даумера непременно», а чуть позже Фет сообщил А. В. Дружинину, что Тургенев привез ему из-за границы Гафиза «по его просьбе». Речь шла о книге стихотворений немецкого поэта и философа Г.-Ф. Даумера (1800–1875), вышедшей в 1856 г. в Гамбурге: «Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte. Nebst poetischen Zugaben aus verschiedenen Völkern und Ländern. Von G. Fr. Daumer». Представлены стихотворения были автором как перевод произведений великого персидского поэта XIV века, уроженца Шираза Хафиза (Гафиза), настоящее имя которого было Шамседдин Мохаммед.

Поэтическое наследие Гафиза было собрано после его смерти ширазским литератором Мухаммедом Гуландамом, опубликовавшим «Диван» (в перс. «книга», сборник стихотворений одного поэта) Гафиза с его краткой биографией. В дальнейшем предпринимались различные издания, нередко искажавшие поэтические тексты. Один из немецких переводов Гафиза, сделанный Йозефом Хаммером (1774–1856), послужил основой «Западно-восточного дивана» Гете, которому Гафиз обязан своей славой в западноевропейских литературах. Влиянию Гете следует, по-видимому, приписать интерес, возникший к Гафизу у Фета.

Мы не знаем, точно ли Фет не догадывался, что стихотворения, опубликованные Даумером как переводы из Гафиза, в действительности не принадлежали персидскому поэту, но, по-видимому, если это и было его заблуждением, то это заблуждение разделяли с ним многие другие, в том числе такие сведущие люди, как И. С. Тургенев и А. В. Дружинин. Важно и то, что Даумер был «высокоценимым в середине века немецким поэтом». Об этом, в частности, «свидетельствуют постоянные обращения к Даумеру И. Брамса» (*Михайлов А. В.* «Диван» в русских переводах // *Гете И.В.* Западно-восточный диван. М., 1988. С. 700–701). Книга Даумера, несомненно, испытавшего влияние «восточной» лирики Гете, вышла первым изданием в 1841, вторым в 1856 г., в год смерти Хаммера. Находясь в 1856 г. за границей, Фет мог слышать о новом переводе «из Гафиза» или даже познакомиться с ним, однако желание перевести псев-

¹ И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1983. Т.2. С.163.

до-Гафиза могло возникнуть у него позднее. Не исключено, что именно Тургенев еще во Франции, где они с Фетом не раз виделись, посоветовал ему заняться этими переводами. Как бы то ни было, получив книгу, Фет немедленно приступил к работе, посылая сделанное, по обыкновению, своему литературному «цензору».

«... Я в настоящее время *Гафиз*, — писал Фет Дружинину 4 окт. 1859, — т. е. читаю и перевожу эту прелестную розу Ирана. Сколько силы, мудрости, нежности. Какая прелесть газелей. <...> С Тургеневым я пересмотрю эти переводы и тогда свяжу букет от 20 до 30 стихотворений и напишу небольшое предисловие к этим стихам. Если это не понравится публике, то пусть она Розенгеймствует и Некрасовствует на здоровье». Фетовский Гафиз не понравился Дружинину, который десять из переданных ему переводов признал «превосходными», а остальные «ерундой самой бессмысленной». Не менее суров был и отзыв Толстого.

Тургенева же первые присланные переводы удовлетворили вполне. Уже 9 (21) октября 1859 г. он пишет Фету: «А кстати я Вам подарил Гафиза. Добрый гений мне это подшепнул. Переводы Ваши хороши <...> сколько я мог заметить — в тон Гафиза Вы попали. Продолжайте, не *спеша*, и может выйти прелестная книжечка». Как обычно, Тургенев сделал конкретные стилистические замечания, большую часть которых Фет учел при публикации. «До пересмотра с Тургеневым Гафиза, не буду его нигде печатать, хотя он и будет неминуемо в печати. <...> Гафиз будет напечатан только с одобрения Тургенева», — писал Фет Дружинину.

Несмотря на все старания Фета, цикл переводов «из Гафиза», за которые переводчик просил у редактора «Библиотеки для Чтения» 300 руб., в этом журнале не появился. А 28 ноября 1859 Тургенев писал Фету: «...вчера происходило чтение Вашего перевода из Гафиза — перед Дружининым и Анненковым. Вот результат этого чтения. 35 стихотворений разделяются на три разряда: первый — *безукоризненные*; второй — стихотворения, в которых потребны поправки; третий — стихотворения отвергаемые». Подвергся критике и выбор стихотворений («Вы, налегая на эротические стихотворения, пропустили много хороших»). В результате вместо 35 стихотворений Фету предлагалось опубликовать лишь 13 (позднее и того меньше), 9 переделать, а 13 не публиковать вовсе.

В ответ на это письмо Фет не без обиды заметил Дружинину: «Публику надо учить, а не у нее учиться», не приняв некоторые предложенные Тургеневым и «ареопагом» поправки, хотя большинство из них он учел и тут же послал в редакцию. «При всем уважении к чутью и вкусу Вашему, Тургенева и Анненкова, — писал Фет Дружинину 5 дек. 1859, — я не могу не оставаться самим собой и не могу против своего убеждения выбрасывать то, что считаю красотами». Что касается выбора стихотворений, в котором упрекнул его Тургенев, Фет объяснил его так: «Философских стихотворений я обегал, потому что их никакая цензура не пропустит».

Фет перевел Гафиза довольно быстро (примерно за три месяца), хотя это потребовало от него больших творческих усилий. В февральской книжке «Русского слова» за 1860 г., очевидно, при содействии Ап. Григорьева, очень дорожившего сотрудничеством Фета, появилось 24 стихотворения со сквозной нумерацией, (еще два, очевидно, выброшенные цензурой, были заменены точками). При подготовке сборника своих стихотворений 1863 года, Фет проставил другую нумерацию 27-ми переводов, прибавив три стихотворения, вновь переведенных или взятых из прежних (посланные «ареопагу» 35 стихотворений имели свою нумерацию). Еще 7 стихотворений остались неопубликованными, из них одно («Взгляни! Ты, дышащий хулой...») содержится в письме Фета к Толстому и никогда не публиковалось в собраниях стихотворений Фета, но утверждать, что именно они входили в число посланных Тургеневу 35-ти затруднительно.

Сохранившиеся письма Тургенева к Фету, содержащие редакторскую правку переводов «из Гафиза», позволяют не только частично воссоздать ранние редакции некоторых стихов, но и восстановить ход работы Фета над переводами. Сопоставление писем Тургенева между собой и отсутствие в них правки стихотворений «Десять язы-

ков лилеи...», «Книгу мудрую берешь ты...» и размещение их в первой половине «цикла», позволяет предположить, что они были целиком одобрены писателем.

Следует отметить, что Фет учел большую часть поправок, предложенных Тургеневым. Кроме того, он изменил расположение переводов в соответствии со вкусом своего редактора. Те переводы, которые показались Тургеневу лучше других, были вынесены в начало цикла (например, стихотворение «Я был пустынной страной...» переместились с 15-го места на 5-е), менее удачные — перемещены после них. Фактически под влиянием Тургенева родился новый цикл, или «веночек» Гафизу, сплетенный не только переводчиком, но и его редактором. С ним-то и познакомились читатели «Русского слова» и сборника стихотворений Фета 1863 года (2-ю часть его целиком занимали переводы). В целом, редактор Фета был доволен публикацией, сожалел лишь о том, что «из Гафиза выкинули едва ли не лучшее стихотворение». «Цензурные дела здесь нехороши: ветер опять задул с севера», — с горечью писал Тургенев Фету 15 февраля 1860 г. Скорее всего, речь шла о стихотворении «Не будь, о богослов, так строг!...», которое было переведено Фетом по совету Тургенева.

Более пристальное, чем это делалось, изучение работы Тургенева-редактора позволяет не только уточнить комментарии к его письмам, что само по себе важно. Оно дает возможность более определенно судить о его роли в живом литературном процессе, конкретно говорить о его эстетических взглядах, в частности, на перевод.

С.В. Ушакова

Степь в хронотопе русской литературы (Пушкин, Гоголь, Аксаков, Тургенев, Чехов)

Многочисленные исследования, посвященные особенностям хронотопической организации художественного текста как одного из важнейших средств его композиционной целостности, позволяют опереться на ряд положений, ставших уже в известной степени общими, в большей или меньшей степени принимаемых филологами в качестве отправных. Выделим существенные для нас. Прежде всего, это взаимосвязь всех уровней текстового пространства - «топографического», психологического и метафизического. Топографический хронотоп соотносится с сюжетом, психологический хронотоп отражает самосознанием персонажей. Уровень топографического хронотопа является наблюдаемым миром, уровень психологического хронотопа - миром наблюдателей, и метафизический хронотоп - миром устанавливающего язык описания.¹ Остановимся на особенностях воплощения в произведениях русской классики пространственного компонента хронотопа. Интерес для нас представляет то, что в пейзажных фрагментах классических текстов XIX в. просматривается явная тематическая общность: это прежде всего устойчивые репрезентанты разомкнутого пространства: поле, лес (роща), сад, усадьба, река, но наиболее ярко это проявляется в изображении степи (равнины). От «Капитанской дочки» Пушкина до Чехова и Бунина этот образ устойчиво соотносится с одним из важнейших концептов русских художественных текстов - концептом ПУТЬ, осуществляющим взаимодействие содержательно - фактуальной и содержательно - концептуальной информации, «топографического», «психологического» и «метафизического». Повторим, вслед за В.Н. Топоровым и Ю. Рудневым положение о том, что «пространственно - временной континуум формируется вещественным наполнением <...>, т.е. всем тем, что так или иначе “организует” пространство, собирает его, сплачивает, укореняет в едином центре <...> - таким образом Космос отличается от не - пространства, Хаоса, где пространство отсутствует»,² и добавим при этом, что плотность «вещественного наполнения» может быть различной,

¹ См.: Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст, семантика и структура. М., 1983.

² Там же. С.234.

но типичные признаки топоса будут повторяться у разных авторов. В этой связи актуальным представляется положение Н.Н. Белозеровой о том, что ландшафт этнически константен: «Его проявление в литературе базируется в значительной степени на национальных мифологемах пространства, и он обусловлен функционированием той или иной этносферы», «... этнический концепт пространства, проявляясь через хроно-топ, является основным компонентом, который способен определить национальное своеобразие произведения».¹ Таким образом, пространство не просто конституируется типичными субъектами и объектами, в нем бытующими, задающими его границы, отделяющими пространство от не-пространства, но и структурируется этими объектами, получающими то или иное значение; пространство «обживается» семантически (что, вероятно, можно считать высшей культурной формой его освоения).

В таком случае интересным представляется вопрос, какие типичные репрезентанты мифологеми степи сложились в русской литературе, имела ли динамика в формировании этой мифологеми, какие способы ее представления - разные или сходные - использовались разными авторами, можно ли говорить о своеобразии этого пространственного компонента в произведениях И.С. Тургенева и об эволюции этого образа русской литературы.

Анализ языкового материала может состоять из 2 этапов: а) анализа пропозиций, где выделяются синтаксические субъекты и объекты как компоненты мифологеми степи; предикаты, отражающие связи между ними, вычленяемые повествователем и/или наблюдателем; и локативы, отражающие топологию бытования объектов и субъектов; и б) - определения, какие композиционные стратегии используются. Сопоставим фрагменты описания степи у пяти русских писателей, в которых выделены существенные элементы степного пространства:

1. А.С. Пушкин: 1) *Вокруг меня простирались печальные пустыни, пересеченные холмами и оврагами. Все покрыто было снегом. ... Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем.* 2) *За ними (берегами реки - С.У.) простирались киргизские степи.* 3) *Передо мною простиралась печальная степь («Капитанская дочка»).*

2. Н.В. Гоголь: *Ничего в природе не могло быть лучше. Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном... Сквозь ...стебли травы сквозили ... волошки; желтый дрок выскакивал вверх своею ...верхушкою; белая кашка пестрела на поверхности ... Под ... их корнями шныряли куропатки ... воздух был наполнен тысячью ... птичьих свистов. В небе неподвижно стояли ястребы... Крик тучи диких гусей отдавался ... в дальнем озере. Из травы ... подымалась чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха. ... Вечером вся степь ...переменялась... курилась благовонием. ... суслики выпалзывали из нор. Трещание кузнечиков становилось слышнее. Иногда слышался ... крик лебедя. ...На них (путешественников - С.У.) прямо глядели звезды («Тарас Бульба»).*

3. С.Т. Аксаков: *Небо сверкало звездами, воздух наполнен благовонием ... трав, речка журчала в овраге ... Степь не была уже так свежа и хороша, как описывал мне отец и какую я после сам узнал ее: ...трава была скошена... а по другим местам она выгорела... засохла и пожелтела, и...сизый ковыль ...еще не побелевший, расстилался, как волны, по необозримой равнине ... ни один птичий голос не оживлял этой тишины («Детские годы Багрова-внука»).*

4. И.С. Тургенев: *Глянешь с горы - какой вид! ... холмы, распаханнные и засеянные доверху, разбегаются широкими волнами, заросшие ... овраги вьются между ними; продолговатыми островами разбросаны небольшие рощи; от деревни до деревни бегут ... дорожки; церкви белеют; между лозниками сверкает речка, в четырех местах перехваченная плотинами; ... далеко в поле гуськом торчат драхвы; старенький господский дом со своими службами, садом и гумном приютился к не-*

¹ Белозерова Н.Н. Функционирование романного пространства (этнографические аспекты) // Language and literature. Вып. 5. (<http://www.utmn.ru/frgf/journal>)

большому пруду. Холмы все мельче и мельче, деревья почти не видать. Вот она - безграничная, необозримая степь («Лес и степь»).

5. А.П. Чехов: ... перед глазами ехавших расстилалась ... бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Сжатая рожь, бурьян, молочай, дикая конопля - все ... оживало, чтоб вновь зацвести. Над дорогой носились ... старички, в траве перекликались суслики, где-то далеко влево плакали чибисы. Стадо куропаток ... вспорхнуло ... Кузнечики, сверчки, скрипачи и медведки затаили в траве свою ... монотонную музыку. ... Летит кориун... А вдали машет крыльями мельница... Для разнообразия мелькнет в бурьяне белый череп или булыжник; вырастет на мгновение серая каменная баба или высохшая ветла, перебежит дорогу суслик, - и опять бегут мимо глаз бурьян, холмы, грачи («Степь»).

Типы субъектов и объектов на когнитивном уровне связывают с профилизацией пространства, с включением в фокус восприятия фона или фигуры, в данном случае речь именно о фигурах как имманентных признаках реальности - в известной мере обязательных, входящих в мифологему степи, с которой у русского человека связывается представление о бескрайности, бесконечности, необозримости, простирании во все стороны сразу - но и о воле как внутренней, скрытой сущности русской земли.

Очевидна разная степень детализации, прорисовки картины степи: общее впечатление, практически без деталей зимней однообразной печальной степи с холмами и оврагами - у А.С. Пушкина; у Н.В. Гоголя степь - средоточие жизни природы, в ней писатель прорисовывает «мелочи» (волошки, дрок, кашка; конкретные птицы, а не птицы «вообще»); за счет изображения звука, звезд, неба, откуда льется свет, усиливается динамика; сравнение с океаном и изображение неба создают космический масштаб, представление о единстве пространства. Несмотря на то, что у С.Т. Аксакова степь показана в статике и в момент «засыпания» после весеннего цветения, он отмечает те же самые реалии, что и Н.В. Гоголь, уже как бы обязательные для изображения степи. Сравнение ковыля с волнами тоже можно рассматривать как устойчивое, при этом люди еще не включены в этот мир: человек познает его, но он «снаружи», созерцает его. (Отметим, что в «Тарасе Бульбе» не персонажи смотрели на звезды, а «звезды прямо глядели» на них). В тургеневской степи те же реалии, но это уже другая разновидность пейзажа, собственно ландшафт - окультуренное пространство, данное как панорама, упорядоченное, человек ему уже не чужд, это не «природа» сама по себе: появляются деревни, дорожки, дом, сад, церкви; но это именно панорама, без частных деталей, сравнение же с океаном, морем уже естественно, как стертое, устойчивое сравнение (что, кстати, свидетельствует о сформированности этой мифологемы в литературной традиции). Характерно, что динамики у Тургенева здесь нет, это именно вид, изображенный по законам перспективы и требующий рамки, наблюдатель - за этой рамкой, как художник. Степь чеховская также представлена как ландшафт, но в динамике однообразия, повторяемости своих признаков. Она открывается Егорушке в разнообразии, но ограниченности своих типичных деталей, отражает более сложную динамику психологического состояния и предполагает иной способ организации повествования - на основе несобственно-прямой речи, с включенным наблюдателем - героем, следовательно, более органическую, «бесшовную» связь в тексте пространства «топографического» и «психологического».

Эта особенность чеховского текста, казалось бы, предполагает объединение фрагментов произведений всех других названных авторов как обладающих общими типологическими чертами, однако общее и различное проявляется более тонко - в использовании ими разных композиционных стратегий. Под композиционной стратегией мы понимаем, вслед за И.М. Кобозевой, способ «выбора фрагментов изображения, которые затем вербализуются ... и их линейного упорядочивания» при описании пространства.¹ Исследователь выделяет 4 композиционные стратегии; их отличие состоит прежде всего в помещении или исключении наблюдателя (движущегося или непо-

¹ Кобозева И.М. Грамматика описания пространства // Логический анализ языка: Языки пространств. М., 2000.

движного) «внутри» или «вне» описываемого пространственного фрагмента, его дистанционности или включенности в описываемую сцену. Если рассмотреть с этих позиций выделенные отрывки, то использованные композиционные стратегии не совпадают, что свидетельствует о несовпадении когнитивных стилей авторов, а возможно, и преобладании их в тот или иной период как глубинного способа стилистической организации текста. Какие сопоставления здесь возможны? Вероятно, динамика гоголевского и чеховского фрагментов vs статичность в текстах А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, С.Т. Аксакова. Но когнитивная природа этой динамики и статики не совпадают. Прежде всего отметим принципиальное отличие повести А.П. Чехова. Он использует композиционную стратегию пути, когда описание пространства определяется движением наблюдателя в наблюдаемом пространстве (заметим, что в принципе это движение может быть и воображаемым). Это проявляется в использовании пространственной лексики (часто в дейктической функции) и глагольных предикатов с семантикой движения или синкретичной семантикой движения и восприятия (мелькнет, выгибнет).

Что касается фрагментов А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и С.Т. Аксакова, то они организованы при помощи другой композиционной стратегии - стратегии фрейма. Именно в этой стратегии выделяются, «накапливаются» элементы, фигуры, соответствующие слотам фрейма. Такая стратегия предполагает исключение наблюдателя - повествователя или героя непосредственно из описываемого пространства, соответственно, отсутствие дейктических элементов в локативах и, как следствие, создание сколь угодно детализированной, но не отражающей непосредственное восприятие картины, сцены в пространстве текста. Именно эта стратегия наиболее соотносится со средствами выражения (формирования) национальной мифологемы пространства (в данном случае степи) как обладающего устойчивыми признаками компонента текста. Отметим, что наиболее ярко у Гоголя это проявляется в обобщающем восклицании «Черт вас возьми, степи, как вы хороши!...», а также в использовании форм глаголов - предикатов несовершенного вида прошедшего времени; у Аксакова же - в з н а н и и того, как выглядит степь в лучшую свою пору: «Степь не была уже так свежа и хороша, как описывал мне отец и какую я после сам узнал ее».

В чем же своеобразие также статического описания степи И.С. Тургеневым? Им использована иная композиционная стратегия - стратегия сканирования, когда описание организуется неким вектором, «в направлении которого Говорящий-Наблюдатель «сканирует» сцену (обычно слева - направо, сверху - вниз) ... Чтобы установить, что описание организовано по векторам сканирования, необходимо сравнить текст с изображением».¹ В чем художественная «прелесть» такой стратегии? На наш взгляд, в том, что она предполагает внутреннюю упорядоченность, последовательность повествования, соответствующего движению человеческого взгляда, воспринимающего перспективу, что вовсе не обязательно при стратегии фрейма, где последовательность слотов может быть произвольной, связанной с большей или меньшей яркостью, размером, эмоционально-психологической значимостью объектов. Такая стратегия задает и внутренний ритм и интонацию (достаточно размеренную) тургеневской прозы, и отражает, как представляется, развитие художественного зрения в принципе: художественный текст «научается» не только отображать структурообразующие элементы пространства, но и их иерархию. Кроме того, степь Тургенева - не дикая, а окультуренная, не сама в себе, как у Н.В. Гоголя, и не коварная, непонятная, как у А.С. Пушкина: человек - часть этого пространства, в чем проявляется и новый этап понимания пространства как ландшафта. Более высокая плотность связей, «вещественного наполнения» пространства требует и большей упорядоченности в изображении. Утверждение, что «открытие природы - это этап развития зрения»² интересно и само по себе, и в связи с затронутыми нами проблемами: литература в своем дискурсе вырабатывает «способы представления» разных участков действительности, выяв-

¹ Там же. С.161.

² Шевченко В. Открытие природы \ \ <http://veer.info/60/26.htm> Шевченко

ляя тем самым их место и особенности. Русская степь - один из таких участков, который обладает достаточно устойчивыми, «выделенными» классиками признаками

Таким образом, мы видим то, что знаем, и так, как научены; пространство в тексте семиотизируется и семантизируется на основе этномифологем, создаваемых в разных типах национального дискурса. А способы репрезентации этой мифологемы достаточно тонко дифференцируются, что и создает своеобразие поэтики того или иного автора. В определенной мере это своеобразие зависит от тех композиционных стратегий, имеющих когнитивную природу, которые избирает писатель.

Е.М. Коньшев

Байронический герой в романах Тургенева и Достоевского

Наполеон и Байрон были важнейшими символами эпохи романтизма. Но и в гораздо более поздний период они привлекали внимание русских писателей. Хорошо известно, как наполеоновский миф преломляется в художественной структуре «Преступления и наказания», «Войны и мира». Что касается байронического героя, то отдельные его черты находят свое отражение в таких романах, как «Отцы и дети», «Преступление и наказание», «Бесы».

Синтетический характер творческого метода Тургенева был убедительно доказан в нашем литературоведении еще в 60-70 годы прошлого века. В работах Г.Б. Курляндской была решена задача «раскрытия очень сильных преемственных связей Тургенева-реалиста с искусством классического романтизма, тех связей, которые сказались и в эстетических взглядах писателя, и в его концепции человека, и в приемах психологического анализа, в богатой системе определений-эпитетов, в использовании художественных тропов вообще, в любых компонентах стиля».¹ Но, если статическое определение художественного метода писателя как прочно сложившегося, замкнутого в себе, неподвижного реализма давно и единодушно отброшено, то вопрос о влиянии на Тургенева конкретных романтических течений, несомненно, нуждается в дополнительном изучении.

Байронизм очень характерен для молодого Тургенева. Отнюдь не случайно одним из первых литературных опытов начинающего писателя станет драматическая поэма «Стено», где он пытается подражать английскому поэту. Байронические настроения звучат и в том часто цитируемом исследователями письме к Полине Виардо, где Тургенев пишет: «Я предпочитаю Прометея, предпочитаю Сатану, тип возмущения и индивидуальности. Какой бы я ни был атом, я сам себе владыка; и хочу истины, а не спасения; я чаю его от своего ума, а не от благодати».² Конечно, в дальнейшей своей жизни Тургенев во многом отойдет от юношеского увлечения Байроном, но отзвуки его поэзии будут сохраняться и в реалистических произведениях писателя. Вспомним, что писал Аполлон Григорьев о рассказе «Бежин луг». Среди крестьянских ребятишек, сидящих возле костра, он увидел «байронического мальчика», и «в лице байронического мальчика»³ критик нашел отражение поэтической личности самого писателя. Конечно, подобное замечание поражает своей неожиданностью и оригинальностью. Все-таки речь идет о русской деревне. Казалось бы, причем здесь Байрон? Но, если вдуматься, оно вполне обоснованно. Просто романтик Аполлон Григорьев более, чем кто-либо другой, был способен уловить в «Записках охотника» отда-

¹ Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972. С. 3.

² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 тт. Т. 1. С. 449. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте: указываются серия (Соч., Письма), номер тома и страницы.

³ Григорьев А.А. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо» // Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С.250.

ленную связь с художественным миром великого английского поэта. Сохраняется эта связь и в романе, посвященном изображению современной Тургеневу демократической молодежи, в романе «Отцы и дети».

Знаменательно, что замысел этого произведения возникает в Англии, где писатель отдыхал летом 1860 года. Знаменательны отзывы критиков и писателей, которые указывали (хотя часто в ироническом смысле), что в образе тургеневского нигилиста проступают черты романтического героя. Вспомним, как трактовал конфликт романа Н.Н.Страхов: «Базаров – это титан, восставший против своей матери-земли», и, «как бы то ни было, Базаров все-таки побежден, побежден не лицами <...>, но самую идею этой жизни».¹ Базаров – титан. Пусть это всего лишь образное выражение, но оно возникло не случайно. Н.Н.Страхов верно уловил, что тургеневский Базаров может расцениваться как одно из воплощений грандиозной, восстающей против всего мира титанической личности, которая в свое время была опоэтизирована романтиками. Даже М.А.Антонович это почувствовал. Он писал: «По-видимому, г.Тургенев хотел изобразить в своем герое, как говорится, демоническую или байроническую натуру, что-то вроде Гамлета; но, с другой стороны, он придал ему черты, по которым и даже эта натура кажется самую дюжинною и даже пошлою, по крайней мере, весьма далекой от демонизма. И от этого в целом выходит не характер, не живая личность, а карикатура...».² Обвиняя Тургенева в злостном искажении облика передовой молодежи, критик «Современника», безусловно, ошибался, и все-таки демонические и байронические черты в образе Базарова он отметил, пусть, может быть, случайно, но вполне обоснованно. Самое же главное, конечно, это восприятие романа Достоевским. Как известно, он не раз высказывался о Базарове. Остановимся на одной реплике, прозвучавшей в романе «Бесы». Степан Трофимович Верховенский заявляет: «Я не понимаю Тургенева. У него Базаров это какое-то фиктивное лицо, не существующее вовсе; они же первые и отвергли его тогда, как ни на что не похожее. Этот Базаров это какая-то неясная смесь Ноздрева с Байроном...».³ При всем ироническом отношении писателя к данному персонажу он часто передает ему собственные мысли, и, думается, что байронические черты в Базарове отмечены Достоевским вполне серьезно.

Конечно, в приведенном выше высказывании Степана Трофимовича Верховенского речь идет не только о Байроне, упоминается и Ноздрев. Упоминается с полным основанием. В характере Базарова хватает грубости, резкости. В ряде сцен описание его таково, что о романтизме не может быть и речи. И все же к достоверному описанию демократической молодежи шестидесятых годов образ Базарова не сводится. Об этом в свое время весьма убедительно писал Д.Н.Овсянко-Куликовский: «Смотреть на Базарова как на тип наших «нигилистов» или «мыслящих реалистов» 60-х гг. нет никакой возможности. К этому «движению», в сущности безобидному, Базаров примыкает чисто внешним образом. Отрицание искусства, глумление над Пушкиным, культ естественных наук, материалистическое мировоззрение – все это только «механически» связывает Базарова с известными кругами молодежи того времени. Но ведь Базаров интересен и так значителен вовсе не этими «взглядами», не «направлением», а внутренней содержательностью и сложностью натуры, в самом деле «сумрачной», «наполовину выросшей из почвы», огромной силой духа, наконец – при демократизме «до конца ногтей» – такой независимостью мысли и такими задатками внутренней свободы, каких дай Бог настоящему философу».⁴ Особенно значительным в данном высказывании известного литературоведа представляется указание на то, что в Базарове воплощено стремление к свободе и независимости человеческого духа. Д.Н.Овсянко-Куликовский считает подобные качества свойством настоящего философа, и с ним можно согласиться. Но следует добавить, что для Тургенева это признак

¹ Страхов Н.Н. «Отцы и дети» Тургенева // Время. 1862. №4. С.38.

² Антонович М.А. Асмодей нашего времени // Антонович М.А. Литературно-критические статьи. – М., Л., 1961. С.42.

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 171. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте: указывается номер тома и страницы.

⁴ Овсянко-Куликовский Д.Н. Собр. соч. Т. 2. СПб., 1990. С. 54.

еще и несколько иной системы ценностей. Вспомним слова писателя: «Романтизм есть не что иное как апофеоза личности» (С.:1;220). Между тем именно как апофеоза человеческой личности представлен в романе образ Базарова. И в этом, несомненно, отразилась глубинная связь Тургенева с романтизмом. Современный английский исследователь Р. Фриборн пишет: «В контексте развития мировой литературы, русская литература девятнадцатого века трансформировала образ уединенного, байроновского героя, типичного для романтического воображения, в реалистический образ «нового человека», обусловленного, но и как-то пересозданного условиями русской действительности».¹ Трансформация образа, конечно, была очень значительной. Но сохранялась и связь байроновской идеи личности с осмыслением типа «нового человека» в романе «Отцы и дети». С романтическим бунтарем и отщепенцем Базарова роднит его индивидуализм. Мы как-то не очень охотно признаем, насколько он присущ тургеневскому герою. Некоторые характерные высказывания Базарова мы склонны объяснять временными обстоятельствами, депрессией. Например: «А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?» (С.:8;325). Между тем подобное заявление вполне соответствует основам базаровского мировоззрения. Нельзя не вспомнить, что Базаров весьма не понравился значительной части революционно-демократической молодежи. И для этого были причины. Люди базаровского типа, если они не маскируют своих взглядов, мало уместны в той среде, где человека призывают к дисциплине, самопожертвованию, служению народу. Думается, что именно индивидуализм Базарова был одной из причин неприятия его теми, кто мечтал о хрустальных дворцах, кто идеализировал общину и верил в социалистические инстинкты русского крестьянина. Индивидуализм Базарова, кстати, хорошо почувствовал Писарев: «Ни над собой, ни вне себя, ни внутри себя он не признает никакого регулятора, никакого нравственного закона, никакого принципа».² Писарев, правда, возмущения этим не выражал, истолковывая взгляды Базарова в духе собственных утилитарных этических принципов.

Важно еще раз подчеркнуть, что индивидуализм тургеневского героя носит во многом именно романтический характер. Ведь Базаров предстает перед нами во многом как мятежный бунтарь и разрушитель. Он восстает против авторитетов и готов переступить все преграды, воздвигаемые законом, властью, государством:

- В теперешнее время полезнее всего отрицание, - мы отрицаем <...>
- Как? Не только искусство, поэзию ... но и ... страшно вымолвить ...
- Все, - с невыразимым спокойствием повторил Базаров (С.:8;243).

Здесь ощущается то упоение идеей отрицания, то демоническое вдохновение, которое затем привлечет внимание Достоевского. Базаров увлечен наукой, много работает, способен к созиданию, но чувствуется, что жажда разрушения также находит отклик в его сердце. Следует добавить, что в романтизме выделяется ряд течений. Для того из них, которое связано с именем Байрона, характерна как раз идеализация отрицания. Подобной идеализации подвергаются настроения, в которых выражено неприятие не только существующего общественного порядка, но и всего мироустройства. Это было обусловлено глубоким кризисом просветительских воззрений в конце восемнадцатого – начале девятнадцатого века. Достоевский указывал, что именно в поэзии Байрона «звучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и обманувших его идеалах. Это была новая и неслыханная тогда муза мести и печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству» (26;114). Для России нечто подобное сохраняло свое значение и в более поздний период. Наша страна, как известно, запаздывала в своем историческом развитии. Те феодальные порядки, которые на Западе были разрушены в ходе Великой Французской буржуазной революции, у нас оставались по крайней мере до 1861

¹ Фриборн Р. Франкенштейн и Базаров // Вестник Моск. ун-та. Сер.9: Филология. №1. 1995. С.17.

² Писарев Д.И. Сочинения: В 4 т. Т.2. М.,1955. С.11. Все дальнейшие ссылки даются по этому изданию.

года. Как отмечал В.В. Кожин, «русские революционные демократы, одновременно являвшиеся и просветителями – Белинский, Герцен, Щедрин, Чернышевский. Добролюбов, Некрасов, - решали в России задачи, подобные тем, которые решали во Франции такие просветители, как, скажем, Руссо или Дидро».¹ Но в России в середине девятнадцатого века просветители, испытывая многочисленные иллюзии, самой историей были подведены гораздо ближе к тому, чтобы ощутить трагическое противоречие между своими идеалами и действительностью. В романе Тургенева «Отцы и дети» именно это противоречие передано с огромной художественной силой. С одной стороны, Базаров по своим взглядам очень близок к просветителям. Не случайно есть версия, что прототипом его был Добролюбов. Для Базарова характерна, особенно в начале романа, безраздельная вера в разум, в науку, в способность человека на рациональной основе перестроить и самого себя, и окружающую действительность. Но, с другой стороны, его просветительские представления все время оказываются слишком схематичными и односторонними. Жизнь, загадочная, сложная, таинственная, постоянно опровергает тургеневского героя. В результате Базаров оказывается в состоянии духовного кризиса, глубокого нравственного смятения. По мере развития сюжета Тургенев изображает уже не самоуверенного, а, как писал Достоевский, «беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм»(5;59). Именно этому Базарову становятся свойственны тоска, скука, меланхолия и разочарование в жизни: «Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет...» (С.:8;323) Тургенев передает здесь герою свои мысли и чувства, свои настроения космического пессимизма, но и это та мировая скорбь, которая впервые была опозитизирована Байроном.

Конечно, следует признать, что байронические мотивы звучат в романе Тургенева достаточно приглушенно. Но они становятся совершенно очевидными, когда нигилиста начинает изображать Достоевский.

Одной из наиболее характерных особенностей «Преступления и наказания», в известной степени ключевой для понимания его художественной системы в целом, является тот многократно отмеченный в литературоведении факт, что существует поразительное несоответствие между фабулой романа и его содержанием, что история уголовного преступления, положенная в основу сюжета, сама по себе вовсе не покрывает и не исчерпывает глубокого философского, нравственно-этического смысла этого произведения. В «Преступлении и наказании» каждый образ как бы удваивается, получает дополнительное значение, в результате чего содержание романа чрезвычайно усложняется, приобретает повышенную обобщенность. Все реально, в высшей степени конкретно, и вместе с тем на вполне прозаической основе возникает романтический «отсвет», который далеко не всегда снижается или разрушается автором. Быть может, именно поэтому на страницах романа Достоевского создается тот особый художественный мир, который оказывается неизмеримо значительнее и глубже эмпирии документально зафиксированных фактов уголовной хроники.

Еще в двадцатые годы Л.П. Гроссман высказал мнение, что истоки творческого метода Достоевского следует искать в романтизме: «Манфред, Арбенин или пушкинский Сильвио <...> являются различные варианты мрачного протестанта, могучего духа, демонической природы, сверхчеловека или титана – этого основного романтического типа, достигающего, быть может, высшего своего проявления в образе Раскольникова».²

Нельзя не заметить, что у Достоевского иногда и сам стиль повествования в какой-то степени благоприятствует романтическому восприятию изображаемых характеров. Нельзя не видеть, как сквозь ткань реалистического повествования, сквозь мас-

¹ Кожин В.В. О принципах построения литературы // Контекст – 1972. М., 1972. С.278-279.

² Гроссман Л.П. Путь Достоевского. Л., 1924. С.52.

су бытовых и намеренно сниженных деталей, подробностей иногда проступает совершенно иной идейно-эмоциональный строй повествования.

Вспомним первые страницы романа. Достоевский изображает своего героя в тот момент, когда осуществляется психологическая подготовка преступления. Раскольников разговаривает со своей будущей жертвой в небольшой комнате, ярко освещенной заходящим солнцем. «И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!...» (6;8) – вдруг мелькает в его сознании. Перед нами одна из ключевых фраз в романе. Преступление Раскольникова в этот момент измеряется космическим масштабом, масштабом всей вселенной. И в высшей степени характерно, что у Достоевского при этом отсутствует какая-либо ирония. Все происходящее не только героем, но и автором воспринимается в соотношении с целым миром.

Вот, например, Достоевский описывает процесс того, как наполеоновская идея овладевает Раскольниковым: «Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя мысль опять пронеслась в его голове. Но он вздрогнул не оттого, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал. Он предчувствовал, что она непременно «пронесется», и уже ждал ее, да и мысль была совсем не вчерашняя. Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам осознал это» (6;39). При чтении этого отрывка кажется даже, что идея Раскольникова – это живое существо, вроде тех микроскопических трихинов, тех духов, одаренных умом и волей, вселяющихся в тела людей и делающих их бесноватыми и сумасшедшими, которые грезятся Раскольникову в его кошмарных снах. И Достоевский, несомненно, стремился к этим ассоциативным связям между реальной действительностью и фантастическими видениями его героя.

Весьма характерно в этом отношении то, как Достоевский иногда изображает переживания Раскольникова после преступления: «В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь все это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и все, все ... Казалось, он улетал куда-то вверх, и все исчезало в глазах его ... Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» (6;90).

Кого показывает здесь Достоевский? «Мелкого, трусливого и слабонервного мошенника, которому крупное злодеяние приходится не по силам ...» (4;360)? Но вряд ли здесь подойдет это определение, данное Д.И. Писаревым. Конечно, само преступление Раскольникова максимально деэстетизировано. И все же Раскольников, противопоставивший себя всему миру, в иные моменты освещен романтическим светом. Создается впечатление, что речь идет о каком-то демоническом герое, трагически переживающем свое отпадение от остального человечества. Возникает ощущение недостижимой высоты, с которой «необыкновенный человек» смотрит на окружающий его мир. Возникает ощущение космического холода и одиночества.

Вот, например, другое, в чем-то аналогичное описание Раскольникова, его переживаний, чувств, мыслей: «Он бродил без цели. Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего; но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства!» (6;327).

Нельзя не видеть, что у Достоевского здесь опять возникает какой-то космический масштаб. Общий строй повествования вызывает романтические представления о личности титанического масштаба, столкнувшейся с неразрешимыми проблемами бытия, обреченной на разрыв с целым миром. Причем важно подчеркнуть, что подобные переживания свойственны не столько наполеоновской, сколько байронической личности.

Если в Раскольникове наблюдаются лишь отдельные черты байронического героя, то наиболее полное его воплощение Достоевский стремится дать в образе Ставрогина. Писатель изображает человека, еще в ранней юности отравленного разочарова-

нием и скукой: «Его воспитатель сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той вековечной, священной тоски, которую иная избранная душа, раз вкусив и познав, уж не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение» (10;35).

У Достоевского было сложное отношение к байронизму. Он признавал значение великого поэта и видел в его творчестве выражение одного из важнейших моментов духовного развития европейского общества. Но разочарование в просветительских идеалах Достоевский считал уже пройденным этапом. Он верил, что России предстоит открыть всему миру истины Православия, показать пример настоящего братства и любви к людям. В свете этих религиозно-философских воззрений писателя разочарованный байронический герой представлял как тип человеческой личности, достойный резкого осуждения. Как указывает Н.Ф. Буданова, в байроническом герое Достоевский видел «такие черты, как крайний индивидуализм, эгоизм, демонизм, отсутствие высокого нравственного идеала, во имя которого вершится суд над неправдой жизни, отрыв от народа».¹

С одной стороны, Ставрогин описывается так, что он вполне соответствует высокому романтическому герою. Этот аристократ и нигилист красив, силен, смел, умен, таинственен. Ему свойственно сознание своего превосходства над другими людьми, спокойная властность и гордость. Он буквально царит над окружающими в силу своего неоспоримого превосходства над ними. С другой стороны, многие действия Ставрогина, его преступления отличаются нарочитой низостью и некрасивостью. И здесь мы наблюдаем то удивительное превращение, которое происходит с романтическим героем в художественном мире Достоевского. Если Байрон идеализировал чувства, порожденные неприятием действительности, идеализировал героя, воплощавшего в себе так называемую мировую скорбь, то Достоевский на новом витке художественного развития, возвращается к христианским истокам и отказывается эстетизировать Ставрогина. Байронический герой превращается в отвратительного беса.

Подводя общий итог, необходимо подчеркнуть следующее. В романах Тургенева и Достоевского отразилась история духовного развития как русского, так и европейского общества. Байронизм был одним из его этапов, и он не мог не проявиться в мироощущении Базарова, Раскольникова, Ставрогина. Но если Тургенев, пусть в ослабленном виде, сохраняет романтическую традицию, то Достоевский качественно ее переосмысляет в свете христианского идеала.

С.М. Аюпов

Архаический подтекст романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»

Под «архаическим подтекстом» мы понимаем древние, фольклорные и мифологические элементы, вошедшие в повествование тургеневского романа. Цель работы – выявить глубинную структуру романа, ту мифопоэтическую модель, которая находится в его основе.

Наибольшую связь с фольклорно-мифологическими реалиями обнаруживает образ Одинцовой.

Некоторые из этих реалий лежат, как говорится, на поверхности. Например, упоминание губернских обывателей-сплетников о воде, огне и медных трубах, которые, по их мнению, прошла Одинцова.² Другим элементом, восходящим к русскому

¹ Буданова Н.Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. Л., 1987. С.24.

² Тургенев И.С. Отцы и дети // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 7. С. 73. В дальнейшем цитируем по этому изданию с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской – страницы; курсив в тургеневских текстах везде мой.

(да и не только) фольклору и нацеленным на образ Одинцовой, является *правый* и *левый* пути, которые выбирают герои в XXII главе: «Кучер перепряг лошадей и, взобравшись на козлы, спросил направо аль налево? Аркадий дрогнул. Дорога направо вела в город, а оттуда домой; **дорога налево вела к Одинцовой**» (VII;129) (выделено мной).

Известно, что в фольклоре многих народов *левый путь (сторона)* связан с нечистыми, демоническими существами (например, *лешим, водяным, домовым*)¹. Здесь же, в тургеневском романе, «налево» означает движение героев в иррациональный, загадочный мир любви, соотносимый с образом Одинцовой, а также с идеальной, романтической любовью к ней позитивиста, рационалиста Базарова. Напротив, путь героев «направо» в романе Тургенева – это движение к ясному и понятному: в губернский город, а затем в дом Кирсановых, в Марьино. Дорога же «налево», сопряженная в тексте с Одинцовой, актуализирует в ее образе таинственно-фольклорное начало, которое ассоциируется с этим женским образом благодаря и другой переключке.

В конце XIX главы приятели, *въезжающие* в деревушку родителей Базаровых, видят у первой избы двух спорящих мужиков, один из которых заявляет другому: «Большая ты свинья... а хуже маленького поросенка», на что второй отвечает: «А твоя жена – колдунья» (VII;105). Этот проходной эпизод, казалось бы, не имеющий ничего общего с любовно-психологической проблематикой произведения, композиционно соотносится с началом XXII главы, в которой Базаров и Аркадий, уже покинувшие старичков Базаровых, доезжают до подставы, где им нужно выбрать «направо аль налево» (V;129).

Конец XIX и начало XXII главы, таким образом, обрамляют трехдневное пребывание героев у родителей Базарова, очерчивают верхнюю и нижнюю границы данного повествовательного фрагмента. Вот почему возникает переключка, созвучие таких элементов текста: *жена – колдунья*, с одной стороны, и – *налево – Одинцова*, с другой. Сама подстава может восприниматься и как граница двух миров: реального, понятного для героев («правого»), и иного, странного, таинственного, загадочного («левого»).

Текст романа дает право на сближение тургеневской героини с былинной.

Наибольшую близость сюжет «Одинцова – Базаров» обнаруживает к *былине* «Михайло Потык», которая, как известно, входит в цикл эпических песен о сватовстве. Косвенным свидетельством знакомства писателя с этой былинной является его письмо Аксаковым от 6 (18) июня 1852 г. (из Спасского): «Я эту зиму чрезвычайно много занимался русской историей и русскими древностями; прочел Сахарова, Терещенку, Снегирева и tutti quanti. В особенный восторг привел меня *Кириша Данилов*» (П.:II:137-138; здесь и далее курсив мой). В последнем случае подразумевается знаменитая книга «Древние российские стихотворения собранные Киршею Даниловым», впервые изданная в 1804 году в Москве под названием «Древние русские стихотворения».

Известный исследователь фольклора В.Я. Пропп в книге «Русский героический эпос» выделил такие структурные признаки любовной линии былин о сватовстве. «Чаще встреча эта (между героем и героиней – С.А.) происходит на охоте. Мы видели, что за дичью его посылает Владимир. Но нередко он отправляется на охоту и сам», – замечает исследователь. И далее: «Роковая встреча происходит на охоте...»²

В иносказательном плане мотив *охоты* присутствует в тургеневском романе в репликах Базарова: «Есть здесь хорошенькие женщины? – спросил Базаров, допивая третью рюмку» (VII;65); «Пожива есть, значит» (говорит он Аркадию; VII;72), поднимаясь по ступенькам губернской гостиницы. А вот авторский текст: «Базаров был великий охотник до женщин и до женской красоты» (VII;С. 87). «Нравится тебе женщи-

¹ Иванов В.В., Топоров В.Н. Водяной // Мифологический словарь. М., 1991. С. 127; В.И., В.Т. Леший // Там же. С. 315; Толстая М.С. Нечистая сила // Там же. С. 396.

² Пропп В.Я. Русский героический эпос. М., 1958. С. 114.

на, – говаривал он, – старайся добиться толку; а нельзя – ну, не надо, отвернись – земля не клином сошлась» (VII;87).

Появление Базарова на губернском балу (после посещения Кукшиной) объясняется его желанием увидеть «хорошенькую женщину» – Одинцову, внешние формы которой он воспринял в духе грубой чувственности. Ее роскошное тело вызывает у Базарова желание «поживиться». На бал герой приезжает с целью не только увидеть эту женщину, но при случае и поохотиться за ней.

В.Я. Пропп пишет, что в былинах встреча героя с будущей женой может происходить и весной: «Иногда говорится о «вешних заводах»; это показывает, что стоит весна и весеннее половодье».¹

Сопряжение мотивов «охоты» и «весны», имеющееся в былинах, показательно и для тургеневского романа. Знакомство Базарова с Анной Сергеевной происходит «...при свете весеннего солнца ...», хотя, как еще было отмечено Н. Гутьяром, эта встреча фактически происходит в первой половине июня.²

Думается, «ошибка» художника, «не справившегося с хронологией»,³ объясняется глубинной связью образа Одинцовой с женскими персонажами данного жанра былин. Фольклорный мотив «весны» был удержан автором *бессознательно*: помимо его воли инерция древнего, архаичного сюжета сказалась в стиле «Отцов и детей» (*юнговское* «коллективное бессознательное»). Вместе с тем мотив весенней природы глубинно отражен в образе Одинцовой благодаря синтактико-стилистической переключке ее портрета в XIV главе с весенним пейзажем III главы.⁴

Актуализирован в характеристике Одинцовой и мотив «тихой природы», входящий в стиль былин о сватовстве («тихие заводи»: «В поисках ее Потык выходит на «тихие заводи»».⁵

Этот мотив встречается в описании Одинцовой и на балу и в других сценах произведения. Например: «Она непринужденно ... *тихо* поводила головой и глазами, и раза два *тихо* засмеялась» (VII;69); Это же спокойное, ровное течение жизни отражено и в развернутой характеристике героини: «Воображение ее уносилось даже за пределы того, что по законам общественной морали считается дозволенным; но и тогда кровь ее по-прежнему *тихо* катилась в ее обаятельно стройном и спокойном теле» (VII;83-84). Выделенный текст иллюстрирует неторопливое, ритмичное движение жизни в ее организме, которое сродни гармоничному течению природной жизни, изображенной в рассказе «Поездка в Полесье» (1857). Здесь дана известная, часто цитируемая, тургеневская характеристика сущности природной жизни. «*Тихое* и медленное одушевление, неторопливость и сдержанность ощущений и сил, равновесие здоровья в каждом отдельном существе – вот самая ее основа, ее неизменный закон, вот на чем она стоит и держится» (V;147). В том же стилевом ключе изображена в романе и Одинцова. Автор подчеркивает «неторопливость» и «сдержанность» ее движений и ощущений, ее «тихое и медленное одушевление» (на балу, в разговоре с Аркадием, Базаровым), «равновесие здоровья».

С обрисовкой героини на балу и в романе в целом перекликаются и такие слова писателя о природе из июньского письма Е.Е. Ламберт от 1856 года: «Должно учиться у природы ее правильному и спокойному ходу, ее смирению...» (V;415). Вспомним и слова Базарова об укладе жизни в имении Одинцовой, сказанные Аркадию спустя две недели после пребывания в гостях: «Базарову не нравилась эта размеренная, несколько торжественная правильность ежедневной жизни; «как по рельсам катишься», – уверял он» (VII;85).

Итак, мотив тишины, спокойствия, равновесия, правильной жизни сближает Одинцову с миром Природы не только в романе, но и в русских былинах о сватовстве.

¹ Там же. С. 114.

² Гутьяр Н.М. Иван Сергеевич Тургенев. Юрьев, 1907. С. 294-295.

³ Там же.

⁴ Аюпов С.М. Художественный мир русской прозы XVIII- XIX вв.: Очерки. Сыктывкар, 1994. С. 49.

⁵ Пропп В.Я. Там же. С. 114.

Романские ситуации с былинными сближает и мотив женской красоты. Как отмечает В.Я. Пропп, Потыку его будущая жена-колдунья представлена сначала в природном образе – в качестве прекрасного лебедя, что опять-таки указывает на глубинную, изначальную связь женщины и природы в действительности.

С этим мотивом переплетается иной – красоты. И былинная и романная героини изображены с особым изяществом. Причем в обоих случаях отмечаются их прекрасные платья. В былине сказано:

Она через перо была вся *золота*,
А головушка у ней увивана красным *золотом*
И скатным жемчугом усажена. Платье – жемчуг...¹

У героини Тургенева платье также отмечено особым эстетическим качеством: «Он низко поклонился, посмотрел ей вслед (как строен показался ему ее стан, облитый сероватым блеском черного шелка!)...» (VII;70). Сам же начальный портрет героини пронизан идеей Красоты, которая выражается в *обоих текстах* благодаря такому популярному в *фольклоре* стилистическому приему, как *повтор*: «Она поразила его достоинством своей осанки. Обнаженные ее руки *красиво лежали* вдоль стройного стана; *красиво падали* с блестящих волос на покатые плечи легкие ветки фуксий...» (VII;С. 68).

В обоих случаях эта женская красота сочетается с мотивом смерти. Жена Потыка, Авдотьюшка Леховидьевна, *перед свадьбой* ставит ему условие: в случае смерти одного из супругов другой должен быть заживо погребен с умершим:

Кто из нас прежде умрет,
Второму за ним живому во гроб идти.²

В романе Тургенева любовь Базарова к Одинцовой также сопряжена со смертью, а в словах Одинцовой во время беседы с Базаровым слышится отзвук древнего доисторического семейно-бытового принципа. «По-моему, - говорит она, - или все, или ничего. Жизнь за жизнь. *Взял мою, отдай свою*, и тогда уже без сожаления и без возврата. А то лучше и не надо» (VII;93). И герой соглашается с этим: «Что ж? - заметил Базаров, - *это условие справедливое*, и я удивляюсь, как вы до сих пор... не нашли, чего желали» (VII;93). По сути, речь идет о том же, что и в архаичном брачном договоре, разумеется, не в том прямом, фактическом, документальном смысле, как в былине о сватовстве. Однако, несомненно глубинная перекличка этих слов героев с древним обычаем (на него намекают слова «жизнь за жизнь», «взял мою, отдай свою», «это условие справедливое»).

В этом сюжете можно ощутить отголосок древнейшей семейно-бытовой ситуации, отраженной в былине о Потыке, которая относится к наиболее архаичным произведениям в этом жанре.³

Рудиментом фольклорной поэтики, на мой взгляд, является и такая характеристика Одинцовой: «Коса ее развилась и *темной змеей* упала к ней на плечо» (VI;94). Змеиное начало подчеркивается в повествовании об Авдотьюшке Леховидьевне:

И как пришла пора полуночная,
Собиралися к нему все гады змеиные,
А потом пришел большой змей <...>
А Поток Михайла Иванович <...>
Убивает змея Лютова,
Иссекает ему голову,
И тою головою змеиною
Учал тело Авдотьино мазати.
Втапоры она, еретница, из мертвых пробуждалася.⁴

¹ Древние российские стихотворения собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С. 116.

² Там же. С. 117.

³ Там же. С. 443.

⁴ Там же. С. 120.

К фольклорным реалиям, нацеленным на образ тургеневской героини, относятся и слова о ней Базарова (обращенные к Аркадию): «В тихом омуте... ты знаешь!» (VII;71).

Таким образом, фольклорное начало образа Одинцовой, с одной стороны, очевидно, обнажено в повествовании, с другой, скрыто, растворено в его недрах и требует соответствующего контекста для обнаружения. Вместе с тем этот древнейший слой в описании тургеневской героини способствует его двуплановости, его символизации.

Еще один древний слой образа Одинцовой и романа в целом связан, с мифопоэтикой, а конкретно с идейно-эстетической ролью числа *семь* («7») в повествовании и «Отцов и детей».¹ В романе 28 глав (4 по 7), все ключевые главы соотношены с этой цифрой.

Так, в 7 главе романа излагается история драматической любви Павла Петровича к странной княгине Р. А в следующей «седьмой» главе романа, в XIV (7 + 7), автор вводит в роман Анну Сергеевну Одинцову, женщину, любовь к которой станет источником страданий и гибели главного героя. За прикосновение к идеальной стихии любви («... что-то другое в него вселилось...», «... с негодованием сознавал романтика в самом себе...» — VII;87) Базаров обречен на смерть. В другой «седьмой» главе романа, в XXI (7 + 7 + 7), с кленового дерева падает лист, движения которого сходны с полетом бабочки. Этот падающий на фоне полуденного безмолвия лист предвещает скорую смерть героя.

В следующей, «седьмой» главе, в XXVIII, (7 + 7 + 7 + 7) дано описание могилы Базарова, которым и завершается роман.

С этими архаическими элементами соотносится и роль в романе числа «7», известного в древности как одно из сакральных, священных знаков, объясняющих человеку единство окружающего мира.² В тургеневском же романе это число выполняет, по сути, ту же функцию, как и в древних мифологических моделях. Если прежде оно характеризовало «общую идею вселенной», то теперь (в «Отцах и детях») оно символизирует изначальную, всеобщую целостность созданной автором художественной субстанции. Не случайно ведь это число сопрягается в повествовании романа и с образом княгини Р., и с образом Одинцовой, и с образом кленового листа, и с могилой Базарова, то есть явлениями, заключающими в себе универсальные, вечные понятия (*любовь, природа, судьба, смерть*).

В связи с этим мы можем утверждать о затаившихся под реалистическим, видимым изображением жизни *мифологических основах* тургеневского романа.

Намеком на эту модель в романе являются и «беспорядочные сны» Базарова (XXIV глава), в которых в единое целое соединились – люди, звери, Природа (первобытный синкретизм) и в которых отразилась глубинная, основополагающая черта мифологического мышления – *цикличность*, природный круговорот всего и вся в природе («Одинцова *кружилась* перед ним»).

Подводя итоги, мы можем заявить об архаической (фольклорной и мифологической) подоснове художественного мира «Отцов и детей», имеющей *структурообразующее, композиционное* значение для тургеневского романа.

¹ Впервые эта идея была нами высказана в докладе «Природа, любовь и женщина в «Отцах и детях» И.С. Тургенева» на Буживальской международной конференции, состоявшейся 29-31 марта 1999 г.

² Топоров В.Н. Числа // Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 629-631.

М.Ю. Рябов

**Медицинский дискурс романа И.С. Тургенева
«Отцы и дети». Евгений Базаров и Мишель Фуко**

Цель данной статьи рассмотреть главного героя романа И.С. Тургенева «Отцы и дети», образ которого в значительной мере основан на медицинской теории и практике своей эпохи, его в рамках археологического подхода к истории гуманитарных наук предложенных М. Фуко в работе «Рождение клиники», и развитое, в дальнейшем, в «Словах и вещах». Данная попытка закономерна и легитимна, поскольку многие составляющие образа Базарова не могли быть осмыслены как значимые, в силу того, что не существовало языка, на котором о них могло быть сказано и не существовало структуры, в рамках которой они могло производить значения. Точнее новые языки и структуры научного знания производят новые значения и создают новый генезис какого-либо участка коммуникативной неопределенности. Или даже, представляют по-новому, как требующие определения, участки традиционно считавшиеся коммуникативно определенными.

Необходимо отметить, что попытки осмыслить проблему языка, научного дискурса, была предпринята еще в эпоху написания «Отцов и детей». Так работа П.Д. Юркевича «Язык физиологов и психологов», опубликованная в «Русском вестнике» в 1862 году, посвящена способу выражения научно-профессиональной мысли у представителей данных медицинских специализаций, их язык, средства выражения связываются с особенностями их специализации и вчитываются в реалии современного им социокультурного контекста.¹

Базаров – врач и это очень значимая, маркированная составляющая его образа. Традиционно профессия Базарова интерпретировалась как индексальный знак, указывающий на принадлежность героя романа к разночинской среде, на его нигилистическое мировоззрение, на его происхождение из духовной среды. Последнее положение рассмотрено А.Ф. Белоусовым в статье «Внук дьячка», где подробно исследуется социальный генезис русского врача середины XIX века. Автор отмечает, что врачи в структуре общества обозначенной выше эпохи, воспринимались по уже существующей модели восприятия священнослужителей. Это определено, прежде всего, семейными, культурными, бытовыми, образовательными традициями, которые наследовали врачи XIX из среды духовенства, основной среды происхождения медиков того времени.² Медицина понималась как часть вульгарно материалистической научной эпистемы. То есть, профессия врача для главного героя романа представлялась как вторичная, частная структура в детерминировании образа, не смотря на то, что именно через ее фундирующее пространство естественнонаучный нигилизм и базирующийся на нем нигилизм социальный воплощаются в тексте. Врачи в романе «Отцы и дети» составляют значительный процент от общего числа действующих лиц. Во-первых – сам Базаров, во-вторых – его отец, в третьих – уездный лекарь, ланцетом которого ранит себя Базаров, затем, врач-немец, которого привозит к умирающему Базарову Одинцова и, наконец, сосед Базаровых, отставной майор, лечащий из филантропии, даже Николай Петрович Кирсанов, как и положено помещику-домоседу, имеет дома гомеопатическую аптечку и пользуется ближних. О профессии врача в романе говорится почти всегда пренебрежительно. Павел Петрович вспоминает о профессии Базарова только тогда, когда хочет его обидеть, называет его лекаришкой. С некоторым оттенком пренебрежения называет Базарова без имени, по профессии - лекарь,³ Одинцова. Сам Базаров в романе довольно пренебрежительно отзывается о медицине. Так в разговоре со своим отцом он замечает: «Скажу тебе в утешение... что мы теперь вообще

¹ Юркевич П. Д. Язык физиологов и психологов // Русский вестник. 1862. №5.

² Белоусов А. Ф. «Внук дьячка» // PHILOLOGIA. Рига. 1998. Вып. 1.

³ Тургенев И.С. Отцы и дети // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1954. Т.3. С.253. Здесь и далее ссылки на текст даются по этому изданию с указанием тома римскими и страницы арабскими цифрами.

над медициной смеемся...» (III;282) В разговоре с Анной Сергеевной и Аркадием, соглашаясь играть в преферанс, Базаров говорит, иронизируя: «...что ему нужно заранее приготовится к предстоящей должности уездного лекаря» (III;250). Отец Базарова считает, что медицина недостаточно значимое поприще для его сына, он говорит Аркадию: «Как вы думаете, - спросил Василий Иванович после некоторого молчания, - ведь он не на медицинском поприще достигнет той известности, которую вы ему прочтите?» (III;289). Аркадий соглашается с ним, замечая: «Разумеется, не на медицинском, хотя он и в этом отношении будет из первых ученых» (III;289). В подготовительных материалах к роману И.С. Тургенев так и планирует отношение самого Базарова к его будущей профессии: «...доктором не хочет быть, ждет случая»(XII;566). Но, возможно, что профессия врача значит для Базарова несколько больше и выступает как структура создавшая его мировоззрение.

Тема медицинской теории и практики как социокультурных метафор в отношении к образу Базарова исследовалась в статьях Irene Masing-Delic «Базаров перед Сфинксом»¹ и Ольги Матич «Рассечение трупов» и «Срывание покровов» как культурные метафоры».² I. Masing-Delic рассматривает проблему научного анатомирования и эстетической формы в романе «Отцы и дети», а О. Матич называет Базарова наряду с другими героями, пытавшимися, по ее мнению, с помощью метафорического и неметафорического «срывания покровов» проникнуть за пределы видимого мира. В ее статье упоминается и работа «Рождение клиники», но идеи М. Фуко используются в основном для обоснования сексуальных коннотаций образа нигилиста, хотя, в случае Базарова, О. Матич вынуждена оговорить и социальные коннотации «проницающего» взгляда медика, срывающего покровы с тайны природы.

В работе «Слова и вещи» М. Фуко пишет, что на протяжении более ста лет, книга вышла в 1966 году, в культуре господствуют, последовательно сменяя друг друга, три эпистемологические модели биологическая, экономическая и языковая.³ Очевидно, что в эпоху создания романа «Отцы и дети» господствовала биологическая модель, при которой человек – существо, приспособляющееся к внешней среде. Базаров постоянно приводит в качестве идеальных примеры из живой природы, то есть среды по отношению к героям романа. Восхищается муравьем, который тащит мертвую муху и, в отличие от человека совершенно свободен от моральных запретов, советует аркадию в качестве примера идеала семейной жизни пару галок, сидящих на крыше, утверждает принципиальное сходство между организмом человека и лягушки, сопоставляет человека и человеческое общество березовой роще – и это не просто метафоры. Очевидно, что в это время уже начинала заявлять о себе и экономическая модель, которая проявляется в ситуации крайнего конфликта. Сейчас господствует языковая эпистема с ее наделением смыслом, значением абсолютно всего, что есть в человеке и окружает его. Таким образом, медицина, как артикулированная составляющая образа Базарова, на фоне господствующей биологической (естественнонаучной) эпистемы, обретает еще большую легитимность как детерминирующая структура.

Медицинские штудии Базарова кроме практического имеют и символическое значение. О философско-социальной природе русского естествознания говорил Б.А. Успенский в статье посвященной языковой полемике начала XIX века.⁴ Уже упоминавшиеся примеры социально-символического истолкования Базаровым живой природы, его рассуждения о муравье и мертвой мухе, галках – семейных птицах, березовой роще и обществе, лягушке и человеку – подтверждают это. Эти примеры общего, естественнонаучного характера, но как мы уже оговаривали, что все они представлены посредством медицинского дискурса Базарова. Почему же именно медицинская теория и практика, образ врача получили столь богатые социальные коннотации? М. Фу-

¹ Masing-Delic I. Базаров перед сфинксом. Научное анатомирование и эстетическая форма в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // *Revue des etudes slaves*. Paris, 1985. Tome cinquante-septieme. Fascicule 3.

² Матич О. «Рассечение трупов» и «срывание покровов» как культурные метафоры // *НЛЮ*. 1994. №6.

³ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С.376.

⁴ Успенский Б.А. Споры о языке в начале как факт русской культуры // Успенский Б.А. Избранные труды: В 2-х т. М., 1994. Т.2.

ко полагал, что основа этого лежит в стратегии понимания сущности и задач медицины, определившихся в конце XVIII века, особенно в эпоху революции во Франции. Он писал: «Итак, первая задача медицины – политическая. Борьба против болезней должна начинаться как война против плохого правительства».¹ Врач – человек в силу своей профессии не знающий никаких статусных рамок обладает уникальным знанием человека. Он должен привести к гармонии тело и душу человека. Медицина же должна стать учением не только о больном человеке, но и здоровом человеке, должна определить идеального человека. М. Фуко цитирует Лафенаса, который определил медицину как «... наконец, медицина будет тем, чем она должна быть: знанием о естественном и социальном».²

М. Фуко писал, что в эту эпоху медицина в научной эпистеме занимает место математики: «Жесты, высказывания, медицинские взгляды приобретают ... почти такую же философскую плотность. ... в этой культуре медицинская мысль по полному праву заняла статус философии человека».³ Немного ранее он отмечал: «... определяющее место медицины в архитектуре совокупности гуманитарных наук».⁴ Он проводит параллель между медицинским опытом и лирическим опытом, утверждая единое для них основание предела, конечности, то есть смерти. Здесь будет уместно вспомнить замечание Ю.Н. Тынянова о том, что И.С. Тургенев создал в русской литературе страх смерти, которого до него не было. Следовательно, в случае И.С. Тургенева М. Фуко прав. Мы видим, как медицинский дискурс и лирическое описание смерти переплетаются в конце романа «Отцы и дети». По мнению М. Фуко фигуры знания и языка подчинены одному и тому же закону. Вот почему становится возможно говорить о медицинском дискурсе как о детерминирующей структуре романа.

Итак, в лирическом дискурсе конечность воплощена в сценах описания смерти, в медицинском – в патологоанатомии. Именно время становления ее как основополагающей медицинской дисциплины и практики М. Фуко называет переломным во врачебном деле. В этот период смерть стала объектом научного медицинского взгляда

Ж. Бодрийяр в книге «Символический обмен и смерть» определял труп как базовую форму тела для медицины, он писал: «Иначе говоря, труп – это идеальный, предельный случай тела, в его отношении к системе медицины. Именно его производит и воспроизводит медицина как результат своей деятельности, проходящий под знаком сохранения жизни».⁵

Патологоанатомия и тема мертвого тела занимают весьма значимое место в романе «Отцы и дети». Так, увидев Анну Сергеевну Одинцову, Базаров выражает свое восхищение следующей фразой: «Этакое богатое тело! ... хоть сейчас в анатомический театр». (III;243) Далее идет ряд схожих замечаний, но все они воспринимаются в заданном ключе. И.С. Тургенев описывает Одинцову как чистую и холодную в чистом белье. Это также воспринимается как признаки мертвости. Одна из наиболее значимых ее характеристик – покой, так же понимается как коннотация мертвого тела. Павел Петрович, лежащий в постели после ранения на дуэли, принимающий решение уехать за границу, что бы там умереть описан И.С. Тургеневым как мертвец, даже назван так. Наиболее значим в романе эпизод с вскрытием трупа мужика, умершего от тифа. Заметим, что Базаров заражается эпидемической болезнью. Кроме этого в романе несколько раз говорится о холере, которая начинается, приближается и уносит жизнь двух крестьян из Марьино. Возможно, что И.С. Тургенев ошибся и мужик, вскрытый Базаровым, должен был умереть от холеры. Факт смерти от эпидемической болезни в рамках концепции книги М. Фуко «Рождение клиники» приобретает известную значимость. Так эпидемия определяется как наиболее социальная форма протекания болезни, она всегда продублирована государством, полицией. М. Фуко при-

¹ Фуко М. Рождение клиники. М., 1998. С. 67.

² Там же. С. 69.

³ Там же. С.295.

⁴ Там же. С.294-295.

⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 216.

водит цитату из Лебрана: «Все, что понимается как относительная задача полиции в той же мере является специфическим средством медицины».¹ Значит, мы можем понимать вскрытие трупа и последующую болезнь как знаки социально-политической деятельности. Эти факты – тем более интересны, если принять во внимание панический страх самого И.С. Тургенева перед эпидемиями, особенно перед холерой.

Патологоанатомия и пространство трупа были призваны «... пролить свет» на загадки медицины. Они стали, своего рода нигилизмом медицины, которая строила знание о жизни, то есть положительное знание, на материале смерти. В тексте романа Базаров как врач представлен сторонником хирургических средств лечения и как патологоанатом в отличие от его отца, сторонника паллиативных (терапевтических), как он сам говорит, средств. Отец Базарова с гордостью рассказывает как его сын вырвал больной зуб обратившемуся к нему за помощью разносчика красного товара. Базаров делает научные опыты с препарированием животных и насекомых, наконец, производит вскрытие. М. Фуко толковал медицинское вскрытие как процесс поиска истины. Поскольку в отличие от клинической медицины, осуществляющей поверхностное наблюдение тела, накапливающей информацию, анализирующей симптомы, медицина патологоанатомическая рассматривает тело в глубину, проникая внутрь материи, проверяя на истинность клинические предположения. Подобное отношение к матери закономерно для Базарова медика-нигилиста. Его хрестоматийная фраза о том, что природа не храм, а мастерская иллюстрируют данное положение.

Абсолютный, деонтологизирующий нигилизм Базарова становится более рациональным, понятным и прагматичным, если учитывать генезис медицинского знания, предложенный М. Фуко. Представляется возможность объяснить парадоксы мировоззрения Базарова. Почему его высказывания граничат с абсурдом, почему у него нет, и не может быть позитивного основания идей и поступков. Медицинское патологоанатомическое знание Базарова создает все «странности» его образа.

Л.Н. Сарбаи

Образ Венеции в романе И.С. Тургенева «Накануне». (К проблеме: Тургенев и европейская культура)

И.С. Тургенев — прекрасный знаток европейской культуры, отразивший ее разнообразные проявления в своем художественном творчестве. По глубокому убеждению писателя, «искусство умереть не может», произведения культуры — это универсальная ценность мира и человеческого бытия. Музыкальные, литературные и исторические сочинения, скульптурные изображения имеют огромное значение в творчестве писателя, и в романе «Накануне» в частности, что и отмечалось исследователями.²

В художественной системе романа «Накануне» чрезвычайно значим образ Венеции. По справедливому утверждению И.М. Гревса, у Тургенева мы находим «одно из самых лучших... во всей мировой литературе изображений Венеции».³ Описание бессмертного города способствует созданию в романе глубокого философского подтекста, обнаружению раздумий писателя о проблемах бытия, мотива трагической скоротечности человеческой жизни и счастья. Глубоко симптоматично, что в Венеции, накануне смерти Инсарова, Тургенев погружает своих героев, не понимающих в искусстве, не любящих стихов, в атмосферу красоты и искусства «волшебного» горо-

¹ Фуко М. Рождение клиники. М., 1998. С.295.

² Гревс И.М. Тургенев и Италия. Л., 1925; Бельская А. Роль искусства в романе И.С. Тургенева «Накануне» // И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения. Орел, 1991; Халфина Н.Н. Поэтика культурно-исторического у И.С. Тургенева // И.С. Тургенев и современность. М., 1997.

³ Гревс И.М. Тургенев и Италия. С.57.

да. Это и описание прекрасного облика мраморных дворцов и церквей, посещение Академии изящных искусств, театра. Писатель исторически точен в изображении Венеции: упоминает Набережную Скьявони, Дворец дожей, Пиаццетту, Большой канал, площадь и церковь св. Марка, Redentore Палладия. Однако Венеция у Тургенева — это культурно-историческое явление, и в ее современном облике, как отмечает Н.Н. Халфина, проступают черты иных эпох, Возрождения и античности: «...все в ней женственно, начиная с самого имени: недаром ей одной дано название *Прекрасной*. Громады дворцов, церквей стоят легки и чудесны, как стройный сон молодого бога; есть что-то сказочное, что-то пленительно странное в зелено-сером блеске и шелковистых отливах немой волны каналов, в бесшумном беге гондол...»¹ Описание цветовых оттенков водной глади служит своеобразным переходом от изображения архитектурного облика города к живописному. Словесный портрет Венеции Тургенев предлагает дополнить зрительными образами, полотнами ведущих художников XVIII века А. Каналетто и Ф. Гварди, запечатлевших лик бессмертного города. Они изображали городской пейзаж — ведуты, Венецию в сочетании с морскими водами Адриатики, кораблями и лодками, бездонным небом. Тургенев «заставляет» читателя вспомнить полотна великих живописцев. Можно предположить, что русский писатель хорошо знал творчество венецианских художников, объединив в романе именно эти имена. Франческо Гварди — ученик Антонио Каналетто, имеющий сходство с ним и в творческой манере. Писатель буквально несколькими строчками выделяет главное в их картинах. Прежде всего — это мастерство в передаче световой гаммы, той покоряющей зрителя воздушности картин, которую автор «Накануне» определяет как «нежность воздуха». Выделяется и построение беспредельного пространства, изображение уходящих в бесконечный простор каналов Венеции, удивительного сочетания неба и моря, что называется «далью». Романист этими определениями настойчиво вызывает в памяти картины А. Каналетто и Ф. Гварди «Угол дожей и вид на море», «Большой канал со стороны дворца Фоскари», «Возвращение Бученторо с острова Лидо», «Вид Венеции. Палаццо дожей», «Каприччо с портиком, домом и лагуной» и многих других, в которых удивительно тонко передается это пространство и воздушная перспектива, гамма оттенков изумрудной воды, возникает удивительная палитра красок, когда цветовые сочетания неба и моря, лучи заходящего вечернего солнца окрашивают в особые тона и изображаемые здания, что дается в романе как «созвучие очертаний и красок». Тургенев видел особую «тайную прелесть живописи», способную передать неуловимое, тончайшую атмосферу города, цвет дали, воздуха, поэтому он и прибегает к упоминанию венецианских живописцев, рассчитывая на восприятие читателя из «культурного слоя». Однако писатель полагает, что Каналетто и Гварди, всю жизнь писавшие Венецию («новые живописцы») во внимание не берутся), не в состоянии описать «несказанную прелесть этого волшебного города», «не в силах передать этой серебристой нежности воздуха, этой улетающей и близкой дали, этого дивного созвучия изящнейших очертаний и тающих красок», то есть тех тончайших цветовых нюансов, того особенного состояния Венеции, которое бывает только в апреле, весной, когда город находится в «последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты» (VI;286). Рождается и закономерная философская соотнесенность города с временем года и порой человеческой жизни. Венецию, по мнению романиста, можно понять и постичь только весной: «Кротость и мягкость весны идут к Венеции, как яркое солнце лета к великолепной Генуе, как золото и пурпур осени к великому старцу — Риму» (VI;285). Венеция и олицетворяет собой весну человеческой жизни, ее начало, надежду на будущее. Поэтому красота волшебного города, подобно весне, «трогает и возбуждает желанья», «томит и дразнит неопытное сердце, как обещание близкого, не загадочного, но таинственного счастья» (VI;285). Тургенев создает ощущение праздника жизни, радости бытия, и поэтический облик Венеции связан с темой человеческого счастья, разделенной счастливой любви, в романе настойчиво проводится

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч. Т.6. М.,1981.С. 285-286. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома римскими и страницы арабскими цифрами.

мысль, что Елена чувствовала «себя глубоко счастливой». Следует отметить, что это вполне устойчивое представление писателя. В «Фаусте» мечты о счастье и любви ассоциируются у Павла Александровича именно с Венецией. Увлечшись М.Г. Савиной, Тургенев в письме от 18(30) октября 1881 года излагает свою мечту: оказаться вместе с ней в Венеции или Риме. Для Тургенева — это удивительный, дышащий бессмертной красотой город, на фоне вечности которого таким сиюминутным и быстротечным оказались человеческое счастье и жизнь героев. Изображение Венеции «в роскошной мантии веков» (И. Гревс) способствует созданию большого временного потока, введению в роман универсальных коллизий человеческого бытия. Этот итальянский эпизод Ап. Григорьев называет «великолепной, обаятельной поэмой», изобразившей «два страстных существования, роковым трагическим образом столкнувшиеся над бездною и гибелью в исключительной обстановке Венеции — жажду жизни и упоение ею на краю смерти...»¹ Тургеневские слова, адресованные Риму, можно отнести и к Венеции: на фоне «бессмертной красоты» особенно остро чувствуется «ничтожность всего земного», бренность человеческого существования.

Венеция как цельный образ предстает в совокупности составляющих ее компонентов, архитектурного, живописного и музыкального. В академии *delle Belle arti* писатель передает впечатления своих героев от картин художников эпохи Возрождения: Тинторетта «Чудо св. Марка, освобождающего раба, осужденного на мучение», Тициана «Вознесение», неназванного произведения Джованни Баттиста Чима да Конельяно. Упомянутые картины мастеров Ренессанса воспринимаются через призму этого земного жизнерадостного приятия мира. Елену смещит святой Марк, прыгающий, «как лягушка в воду, для спасения истязаемого раба»; Инсаров же «пришел в восторг от спины и икр того энергического мужа в зеленой хламиде, который стоит на первом плане тициановского «Вознесения» и воздымает руки вослед Мадонны», стремящейся в лоно бога—отца (VI;287). Тургенев, скорее всего, по памяти дает картину Тициана, так как на первом плане у художника мужчина не в зеленой, а в красной хламиде, привлекающий внимание мускулистыми руками и икрой правой ноги, рядом с которым стоит, полуобернувшись, мужчина в зеленом одеянии. В картинах видится земное, динамизм и движение жизни, но не воспринимается то, что связано с высшими проявлениями, небом, к которому будет обращаться Елена во время быстро заявившей о своих правах болезни Инсарова. «Печальное предчувствие будущего» (А. Бельская) возникнет у героев в театре, когда Елена ощутит неотвратимость приближающейся смерти.

Через описание театральной постановки, оперы Верди «Травиата», передается во всей полноте и сложности трагедия безвременно уходящей жизни, смерть Инсарова. Театральное действие рельефно и драматически концентрированно выделяет то трагическое, что случится в жизни Елены и Инсарова, только в своем обыденном, прозаическом варианте. В мольбе Виолетты существенны два момента, которые соотносимы с земной участью Дмитрия Инсарова: жажда жизни («дай мне жить... умереть такой молодой») и разделенная, но «бессильная» любовь. Елена во время болезни мужа обращается к небу словами Виолетты: «*Morir si giovane ... Morir si giovane... О темный призрак, удались! Не для меня одной нужна его жизнь!*» (VI;290). По контрасту с надвигающимся несчастьем особенно остро чувствуется красота и величие вечного города, ночи и жизни.

Таким образом, облик Венеции во всей его культурно-исторической конкретности, эпизоды пребывания Елены и Инсарова в Италии способствовали тому, что излюбленные Тургеневым философские мотивы прозвучали достаточно отчетливо и впечатляюще в романе с общественно-политической проблематикой.

¹ Григорьев Ап. Искусство и нравственность. Новые Grubeleien по поводу старого вопроса // Искусство и нравственность. М., 1986. С.269.

В.А. Лукина

**О времени создания рассказа И.С. Тургенева
«Живые мощи»**

В вопросе о генезисе «Записок охотника» очерк «Живые мощи» занимает особое место. По собственному свидетельству автора, замысел и первоначальную работу над ним следует относить ко времени сложения основного цикла, т. е. до 1852 г. В то время, однако, «Живые мощи» в цикл не вошли, разделив печальную участь рассказов, предназначенных для «Записок охотника», но показавшихся автору «не довольно интересными или “не идущими к делу”». Несмотря на прямое указание Тургенева, столь ранняя датировка возникновения рассказа неоднократно ставилась под сомнение исследователями, высказавшими предположение, что «Живые мощи» были написаны в конце 1873 — начале 1874 гг.

Помимо аргументов, приводившихся в пользу данного утверждения, особо можно указать на разительное отличие поэтики «Живых мощей» от ранних рассказов из «Записок охотника». Круг проблем, затронутых Тургеневым в образе главной героини, а также характер их освещения свидетельствует о том, что произведение создавалось значительно позднее конца 40-х годов. Именно в 1870-е годы в творчестве Тургенева усиливается метафизическая нагрузка изобразительного ряда, когда внешний реализм изображаемого служит лишь канвой для раскрытия более глубоких пластов действительности («Стучит!», «Сон», «Рассказ отца Алексея» и др.). Тайный психологизм Тургенева как бы выходит на поверхность, подготавливая почву для будущих «Стихотворений в прозе», «Клары Милич» и «Песни торжествующей любви». Существенной приметой позднего Тургенева является поэтика воспоминаний, в рамках которой решается как общая поэтика рассказа, так и образ главной героини.

Центральное место в изображении Лукерьи отводится описанию трех снов героини, композиционно представляющих кульминацию всего рассказа и одновременно образующих своеобразный рассказ в рассказе. Во многом именно они дали повод к неоднозначному восприятию «Живых мощей» современниками, упрекам в надуманности, фальши, незнании подлинной русской жизни и идеализации патриархальных черт в русском крестьянстве.

Обильный слой правки в сохранившемся черновом автографе рассказа дает основание говорить о первостепенном значении, которое автор придавал снам Лукерьи, а также позволяет глубже выявить отношение Тургенева к поднятой им теме «русского долготерпения». В этой связи особый интерес представляет история четвертого, не вошедшего в окончательный вариант рассказа сна, в котором Лукерья видит себя народной заступницей.

В «Живых мощах» с особой яркостью выразились отличительные черты поздней манеры Тургенева — «явный» психологизм, углубленный лиризм и обращение к метафизическому подтексту изображаемого.

Е.В. Максименко

**«Гармония стиха» и «обаяние мерной лирической
речи» в элегической прозе И.С. Тургенева.
(Проблема стиха и прозы)**

Тургеневская оценка истинной поэзии, данная в статье «Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева» (1854), как гармоничной («гармония стиха»), «мерной»

(ритмической, размеренно-неторопливой) «лирической речи»¹ может являться ключевой и для понимания характера прозы самого писателя. Отмеченная закономерность позволяет поставить проблему соотношения тургеневской поэзии и прозы, вопрос о поэтическом начале, заключающемся в элегической прозе Тургенева.

Проблема соотношения поэзии и прозы ставилась в теоретических работах М.М. Бахтина, Б.М. Эйхенбаума, Ю.М. Лотмана, М.М. Гиршмана.² Данная проблема была широко исследована В.М. Марковичем, А.И. Журавлевой, И.Л. Альми, Т.И. Сильман, Т.А. Алпатовой, Л.С. Сидяковым, А.С. Янушкевичем, В. Шмидом, Д.Е. Максимовым, И.А. Бродским³ и др. на материале творчества поэтов и писателей XIX – XX вв. – В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова, А.А. Блока и М.И. Цветаевой.

Творчество Тургенева, прозаика второй половины XIX века, осуществлявшего синтез поэтического и прозаического, лирического и эпического начал, закономерный и для русской литературы начала века, однозначно оценивалось как поэтическое уже современниками писателя. Ведущие критики и поэты рубежа 1850-1860-х гг. (П.В. Анненков, А.В. Дружинин, Н.Г. Чернышевский (в статье «Детство» и «Отрочество», «Военные рассказы» графа Л.Н. Толстого), Н.А. Добролюбов, Ап. Григорьев, В.П. Боткин, Н.А. Некрасов и А.А. Фет) единодушно сходятся в признании «главной силы» Тургенева – «поэтического таланта».⁴ Ап. Григорьев при этом напрямую связывает Тургенева с литературой пушкинской поры. «Поэтический элемент, и притом бывалый, - пишет он, - элемент пушкинского и лермонтовского времени – сохранился в настоящую эпоху в одном только Тургеневе».⁵ Такое восприятие тургеневского творчества представляется вполне закономерным. Поэтичность художественного мира Тургенева проявляется на всех уровнях: тематическом (в центре изображения – идеально-романтическая сторона жизни, благородные герои, природа, созвучная миру человеческой души), композиционном (соразмерность архитектоники), языковом (гармоничный, музыкальный строй языка), повествовательном (субъективный тон повествования).

Вышеназванная существенная особенность прозы Тургенева, отмеченная еще его современниками, в дальнейшем исследовалась писателями, философами, учеными (Б.К. Зайцевым, М.О. Гершензоном, В.М. Жирмунским, Н. Энгельгардтом, Г.Б. Курляндской, И.В. Карташовой, А.В. Чичериным, И.Л. Альми⁶ и др.). Подчеркивая лири-

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978 – 1990. Т. 4. С. 524. В дальнейшем цитаты из сочинений и писем Тургенева приводятся по этому изданию в тексте с указанием тома римскими и страницы арабскими (для писем с буквой П.).

² См.: Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 72 - 233; Эйхенбаум Б.М. Поэзия и проза (Публикация Ю.М. Лотмана) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. V. С. 476 – 480; Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982.

³ См.: Маркович В.М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. М., 1981. Т. 40. № 4. С. 291 - 302; Журавлева А.И. Поэтическая проза Лермонтова // Русская речь. 1974. № 5. С. 21 - 27; Альми И.Л. Романы Ф.М. Достоевского и поэзия. Л., 1986; Она же. Статьи о поэзии и прозе. Книга вторая. Владимир, 1999; Сильман Т.И. Лирические вставки в прозаическом тексте // Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 190 - 205; Алпатова Т.А. Роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Взаимодействие прозы и поэзии. М., 1993; Сидяков Л.С. Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия») // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 125 – 134; Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985; Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1988; Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981; Бродский И.А. Поэт и проза // Бродский И.А. Набережная неисцелимых: Тридцать эссе. М., 1992. С. 59 – 71. и др.

⁴ Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С. 109.

⁵ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 427.

⁶ См.: Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева // Зайцев Б.К. Далекое. М., 1991. С. 143 – 276; Гершензон М.О. Мечта и мысль И.С. Тургенева // Гершензон М.О. Избранное: Т. 3. Образы прошлого. Москва. Иерусалим, 2000. С. 541 – 631; Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 579 – 582; Энгельгардт Н. Мелодика тургеневской прозы. Пг., 1920; Курляндская Г.Б. Метод и стиль Тургенев-романиста. Тула, 1967; Карташова И.В. Романтические тенденции в русской реалистической прозе 50-х – нач. 60-х гг. И.С. Тургенев // Русский романтизм. М., 1974. С. 255 – 268; Чичерин А.В. Тургенев, его стиль // Чичерин А.В. Ритм образа: Стилистические проблемы. М., 1980. С. 26 – 51; Альми И.Л. Базаров – «pendant с Пугачевым»: Пушкинская традиция в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. Книга вторая. Владимир, 1999. С. 3 – 16. и др.

ческую основу тургеневских произведений, усиление субъективного начала в повествовании, гармоничность, мелодичность прозы; изучая поэтические приемы в повествовательной прозе Тургенева, исследователи тем самым сближали тургеневскую прозу с поэзией. В ряде работ (Л.М. Лотман, Ж. Зельдхейи-Деак)¹ была поставлена проблема взаимодействия стихотворной и прозаической речи в произведениях Тургенева.

Отмечавшееся исследователями художественное своеобразие тургеневской прозы, заключающееся в ее элегической окрашенности, во многом определяется именно элегическим типом мироощущения писателя, который наложил заметный отпечаток на характер его произведений.² Соприкосновение поэтической прозы Тургенева с элегическим жанром давало особый тип элегического повествования, основывающегося на развитии двойной тональности и отличающегося философской глубиной. Элегичность явилась у Тургенева способом выражения авторской философской идеи, облеченной (что не менее важно для писателя) в изящную поэтическую форму.

В этом плане интересны многочисленные размышления Тургенева над поэтической формой, стихотворным метром, которые наиболее свойственны для элегии. Важно отметить, что поиски писателя в области художественной формы шли в контексте раздумий над поэзией Жуковского, Гете и Пушкина, Бернса, а также его современников: Некрасова, Фета, Полонского.

Значительное место в письмах Тургенева занимают неоднократно цитируемые им элегии Фета. Так, оценивая и анализируя одну из них («Жизнь пронеслась без явного следа» (1864), в письме к Фету от 2 (14) января 1865 года Тургенев отмечает: «Присланное стихотворение очень и очень мне понравилось. Тонкое и верное сравнение» и далее прибавляет: «<...> но тут есть маленькое отсутствие *гармонии* и *поэтического равновесия*» (П.:VI;88). <Здесь и далее выделено нами. – Е.М.>. Еще в 1850-е гг., когда Фет работал над переводами «Од» Горация, Тургенев, высоко оценив фетовские переводы, особенно дорожил в них способностью поэта передавать «*гармонию гармонически*» (П.:II;269). По мнению Тургенева, *гармония, пластичность, поэтическое равновесие*³ – главные достоинства лирического текста – находили идеальное воплощение в классическом искусстве Греции и Рима.

«Древнему художеству», неразрывно связанному с «впечатлением изящного спокойствия»,⁴ соответствует и особый размер – гекзаметр, которым прекрасно владел и Тургенев, разбирался во всех его тонкостях и вводил в свою литературную практику. Ряд элегий из раннего тургеневского цикла «Деревня» (1847) был написан гекзаметром. Перевод XII «Римской элегии» Гете, явившийся своеобразным дополнением к раннему циклу элегий Тургенева, был осуществлен гекзаметром. Элегия – широкое понятие, функция гекзаметра – выявить эпический потенциал элегии. Особо почитая классические античные элегии, Тургенев настойчиво советует Фету «перечитать Проперция (Катулла также или Тибулла)» (П.:IV;259) и сделать переводы их элегий, что в дальнейшем было осуществлено Фетом.⁵

Любовь к античности и особое почитание, по собственному признанию Тургенева, «античной формы произведений искусства» (П.:X;77) во многом обусловили его глубокий интерес к гекзаметру. Освоение Тургеневым античного гекзаметра шло в процессе тщательного изучения в подлиннике древних классиков, что очень повлияло на филологическое восприятие их Тургеневым в немецких и русских переводах.

¹ Лотман Л.М. Тургенев и Фет // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 25 – 47; Она же. И.С. Тургенев // История русской литературы: В 4-х т. Л., 1982. Т. 3. С. 120 – 159; Зельдхейи-Деак Ж. К проблеме реминисценций в «малой прозе» И.С. Тургенева // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 99 – 111.

² См. об этом: Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева. С. 143 – 276; Гершензон М.О. Мечта и мысль И.С. Тургенева. С. 541 – 631.

³ Подобные мысли были высказаны в письмах к Я.П. Полонскому. Например, в письме от 21 октября (2 ноября) 1867 года Тургенев анализирует стихотворение Полонского «Вакханка и сатир» и в качестве его достоинства отмечает *пластичность* (П. VIII. 56). (См. также письмо от 13 (25) января 1868 года (П. VIII. 100).

⁴ Корш Ф.Е. Римская элегия и романтизм. М., 1899. С. 47.

⁵ Фет с 1886 по 1888 гг. издал переводы Катулла, Тибулла и Проперция со своими объяснениями.

Особую ценность и значимость для писателя в этом плане представляла поэзия Гомера, которая, с тургеневской точки зрения, была источником истинной поэзии и образцом эпоса. Осваивая в 1840-е гг. эпические формы повествования, молодой Тургенев погружается в «эпическое море» «Илиады» и «Одиссеи» в переводе «милого Фосса» (П.:I;162). Несмотря на увлечение ритмическим мастерством Фосса, Тургенев проявляет неподдельный интерес к русским переводам Гомера. И здесь особое место в тургеневском сознании занимала «Одиссея» в переводе Жуковского.

Обращение Тургенева к эпосу Жуковского не случайно. По верному замечанию А.С. Янушкевича, это было связано прежде всего с поисками (характерными для всей русской литературы 1840-х гг.) «национальных форм эпоса».¹ Для Тургенева также принципиально важными были творческие поиски в области поэтической формы. Этим, вероятно, и объясняется пристальное внимание писателя к музыкальной гармонии гекзаметров Жуковского.

Пройдя основательную филологическую школу в университетах Петербурга и Берлина, специально занимаясь именно древними классическими языками, Тургенев, признавая «уменье» Жуковского «владеть стихом» (П.:II;99), а также его одаренность «тонким музыкальным чувством» (ХII;510), оценил гекзаметры в «Одиссее» Жуковского как «утомительное однообразие и стукотню» (П.:II;99). С гекзаметром Жуковского, построенным почти сплошь из правильных дактилей, среди которых спондеи являются редкими исключениями, Тургенев сопоставляет «весьма удачно» (П.:II;99), на его взгляд, измененную Н. Гнедичем в переводе «Илиады» полную форму гекзаметра. Гнедич применял сочетание полных дактилических стоп со спондеями, что придавало стиху существенное разнообразие. Ритмические эксперименты с гекзаметром, с помощью которых этот размер становился более разнообразным и гибким, очень привлекали Тургенева, причем, с его точки зрения, изменения в стихотворную форму гекзаметра должны вноситься в соответствии с «музыкой языка» (П.:II;99). Особую музыку Тургенев почувствовал в переводе «Одиссеи» Жуковского. Несмотря на характеристику гекзаметра Жуковского как «утомительного», Тургенев отметил его плавное, спокойное течение и своеобразное ритмическое движение, что в общем соответствовало потоку эпического повествования Жуковского.

Размышления Тургенева над античным гекзаметром подкреплялись его собственными практическими опытами. Тургенев переводит несколько стихов из «Одиссеи» Гомера и включает их в рецензию на «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова (1853). Рассуждая об охоте, являющейся «одним из главнейших занятий человека» (IV;514), он вспоминает «то место в одиннадцатой песне «Одиссеи», где Улисс в числе теней старинных героев, вызванных им, по совету Цирцеи, из Аида, видит мифического великана Ориона:

Подле него (Миноса) и Ориона чудовищного увидал я:

Толпы диких зверей гнал он перед собою,

Которых сам он некогда убил на пустынных горных вершинах...

Палицу держал он в руках из несокрушимого железа» (IV;514).

«Буквальный перевод»² Тургенева трех стихов «Одиссеи» отличается отсутствием рифмы, он очень близок к прозе со свойственным ей внутренним ритмом, который создается за счет многочисленных инверсий («Ориона чудовищного», «увидал я», «гнал он», «держал он»), аллитерации в отдельных словосочетаниях («на пустынных горных вершинах») и использования гекзаметроподобных комбинаций в сочетании с ямбом и хореем.

Важно заметить, что такая метрическая разнородность не случайна. Постигновение Тургеневым форм античного гекзаметра сопровождается вниманием писателя к другим стихотворным размерам, в частности к трансформации функции 4-стопного ямба. Тургеневу необходима именно наиболее адекватная форма для выражения осо-

¹ Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. С. 253.

² См.: Егунов А.Н. Гомер в русских переводах XVIII – XIX веков. М.; Л., 1964. С. 403.

бенностей жанра элегии. Метрические поиски писателя в этой области были связаны с поэзией Роберта Бернса (1759-1796), которой Тургенев увлекался в течение всей своей жизни.

В стихотворениях Бернса Тургенева привлекали не только теплота и человечность, искренность и глубина чувства. Поэтическое совершенство стихотворений Бернса писатель видел и их особом метре, который, по его мнению, наиболее подходит к элегическому жанру. В письме (от 10 (22) июля 1855 года) Некрасову, у которого «возникло какое-то болезненное желание познакомиться хоть немного с Бернсом»,¹ Тургенев сообщает: «Я уверен наперед, что ты придешь в восторг от Бернса и с наслаждением будешь переводить его <...> Бернс – это чистый родник поэзии» (П.:Ш:45). Далее, приводя небольшой отрывок из стихотворения Бернса, он замечает: «Этот размер идет к *элегическим* и *задумчивым* вещам. Таким размером написано знаменитое стихотворение Бернса к полевому цветку, срезанному им при пахании плугом» (П.:Ш:45). Тургенев имеет в виду стихотворение Р. Бернса, переведенное И. Козловым под названием «К полевой маргаритке, которую Роберт Бернс, обрабатывая свое поле, нечаянно срезал железом сохи в апреле 1786 года». Это стихотворение Бернса, как и многие другие, написано 4-стопным ямбом; И. Козлов сохраняет размер оригинала.

Стихотворный 4-стопный ямб – размер не элегический. Безраздельно он господствовал в торжественной оде, однако встречался в грустных песнях и романсах и постепенно начал переходить в элегическую лирику Карамзина. По наблюдениям М.Л. Гаспарова, «подготовлялась та стремительная экспансия 4-стопного ямба на все лирические, а потом и эпические жанры, для которой наступит время в начале XIX века».²

Обращение Тургенева к 4-стопному ямбу, возможно, объяснялось стремлением выразить средствами стиха индивидуальное чувство, «неповторимо личное, ценное именно своим своеобразием»;³ проникнуть в диалектику чувства, в сложность и противоречивость эмоционального мира. Эти романтические по сути своей стремления, лежащие в основе жанра элегии, были органически свойственны элегическому творчеству и элегическому восприятию мира Тургенева.

Свои творческие поиски в области поэтической формы, наиболее свойственной элегии, а также в постижении художественных приемов гармонизации стиха Тургенев воплощает в прозе. Музыкальная гармония речи, поэтического языка с особой силой проявилась уже в «Записках охотника», которые, по определению М. Вогюэ, были «блестящим литературным опытом чисто поэтического характера».⁴

«Записки охотника», стоявшие у истоков русского эпоса, одновременно отличались поэтической структурой, образностью и стилем – выразительностью, гармонией и полнотой. Синтез эпического и лирического начал с философско-элегической тональностью особенно характерен для очерка «Лес и степь» (1848), замыкающего цикл «Записки охотника».

В контексте поставленной проблемы соотношения поэзии и прозы «Лес и степь» представляет собой слияние особенностей разных жанров – очерка, поэмы и элегии. Прозу тургеневского очерка «Лес и степь» Н. Энгельгардт назвал «мелодической и гармонической поэмой»,⁵ подчеркивая прежде всего лирическую основу построения очерка, «сплошь поддающегося ритмическому проявлению».⁶ Повышенная роль образа лирического героя как центра произведения (по точному наблюдению

¹ См. письмо Некрасова от 30 июня (12 июля) – 1 (13) июля 1855 года Тургеневу // Переписка И.С. Тургенева: В 2-х т. М., 1986. Т. 1. С. 107.

² Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 62.

³ Там же. С. 111.

⁴ Вогюэ М. Поэтическая прелесть языка и содержания в «Записках охотника» // Иван Сергеевич Тургенев: Его жизнь и сочинения. Сб. историко-литературных статей (сост. В. Покровский). М., 1915. С. 77.

⁵ Энгельгардт Н. Мелодика тургеневской прозы. Пг., 1920. С. 38.

⁶ Там же. С. 38.

Ю.В. Лебедева, образ охотника-рассказчика является «душою книги» Тургенева),¹ цепь размышлений рассказчика, представляющих своеобразные лирические зарисовки, размытость композиции – все эти признаки также сближают тургеневское повествование с поэмой – с одной стороны. С другой – элегические настроения лирического героя и тесно связанные с ними музыкальные принципы развития повествовательной структуры превращают тургеневский очерк в прозаическую элегию.

Уже начало повествования (включая эпиграф) отмечено двойной элегической тональностью и синтезом лирического и эпического. Представленный в эпиграфе поэтический образ русской деревни с ее садами, «тенистыми липами» и «девственно душистыми ландышами», «круглыми ракетами над водой», с ее «раздольными степями» (Ш;354) перерастает в образ родины, родной земли. Степь, уподобленная морю в стихотворном эпиграфе («<...> раздольные поля, // Где бархатом чернеется земля, // Где рожь, куда ни киньте вы глазами, // *Струится тихо мягкими волнами*» (Ш. 354), развернется в дальнейшем прозаическом повествовании в эпический образ степи, «безграничной и необозримой» (Ш;359), и будет связан с представлениями повествователя о сути национальной жизни.

Весьма характерно, что деревня (родина) представлена лирическим героем в элегических тонах («Туда, туда, в раздольные поля...»; «Там хорошо...» (Ш;354). Не случайно здесь слышатся интонации стихотворения Жуковского: «Там небеса и воды ясны!»; «Там на заре пичужка пела; // Даль озарялась и светлела; // Туда, туда душа моя летела...».² Чувство тоски по родной русской деревне пронизывает стихотворение, что в дальнейшем уравнивается у Тургенева картинами восхищения русской природой.

Каждая из частей очерка соответствует определенному времени года, суток; описывает различные явления и состояния природы. Калейдоскопическая смена весенних и летних пейзажей – осенними и зимними, утренних и дневных – вечерними и ночными; изменения природных состояний (свежесть утра – близость жары – дневной зной – прохлада вечера и ночи), а также мозаика разнообразнейших явлений природы (дождь, гроза, гром, сверканье молний, закат, роса, туман, снег, мороз), данные через призму восприятия лирического героя, создают внутреннюю динамику и составляют эпическую основу повествования. Вместе с тем смена природных картин сопровождается изменением настроения повествователя:

«Как вольно дышит грудь <...> как крепнет весь человек, охваченный свежим дыханием весны!» (Ш;355); «И как этот лес хорош *поздней осенью* <...> кое-где на липах висят последние золотые листья <...> Идешь вдоль опушки <...> а между тем любимые образы, любимые лица, мертвые и живые, приходят на память...» (Ш;358); «А в *зимний день* ходить по высоким сугробам за зайцами, дышать морозным, острым воздухом, невольно щуриться от ослепительного мелкого сверканья мягкого снега...» (Ш;360) и др.

Подобно меняющейся панораме природных состояний, создается своеобразная картина развивающихся чувств, переживаний и настроений лирического героя, тонко воспринимающего природу и восхищающегося всеми ее красотами. Неоднократное употребление восклицания «как» и слов со «светоносной» семантикой («заря разгорается», «край неба алеет», «потоки жидкого золота», «золотые листья», «солнце блестит», «роща вся сверкает», «ослепительное сверканье мягкого снега» и др.) создает сверкающий мир русской Природы.

Лирический сюжет движется за счет развития лирического чувства, смены пейзажных зарисовок, проникнутых настроениями и раздумьями повествователя, окрашенными в философско-элегические тона. Повествование в каждой из лирических миниатюр характеризуется чередованием мажорных и минорных интонаций, которые, сливаясь воедино, представляют собой музыкальную гармонию. Вот один из таких ярких лирических фрагментов:

¹ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. М., 1977. С. 16.

² Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 36.

«И как этот же самый лес хорош поздней осенью, когда прилетают вальдшнепы! Они не держатся в самой глуши: их надобно искать вдоль опушки. *Ветра нет, и нет ни солнца, ни света, ни тени, ни движения, ни шума*; в мягком воздухе разлит осенний запах, подобный запаху вина; тонкий туман стоит вдали над желтыми полями. Сквозь **обнаженные, бурые** сучья деревьев мирно белеет неподвижное небо; кое-где на липах висят **последние золотые** листья. Сырая земля упруга под ногами; **высокие сухие** былинки не шевелятся; длинные нити блестят на побледневшей траве. Спокойно дышит грудь, а на душу находит странная тревога. **Идешь** вдоль опушки, **глядишь** за собакой, а между тем **любимые** образы, **любимые** лица, **мертвые и живые**, приходят на память, давным-давно заснувшие впечатления неожиданно просыпаются; воображение **реет и носится**, как птица, и все так ясно **движется и стоит** перед глазами. Сердце **то** вдруг **задрожит и забьется**, страстно **бросится** вперед, **то** безвозвратно **потонет** в воспоминаниях. **Вся** жизнь разворачивается **легко и быстро**, как свиток; **всем** своим **прошедшим, всеми чувствами, силами, всею** своею душою владеет человек. И ничего кругом ему не мешает – *ни солнца нет, ни ветра, ни шума...*» (Ш;357-358).

Интонация восхищения в начале лирической зарисовки сменяется размеренным, спокойным повествованием. Неторопливый ритм перебивают несколько быстрых фраз: «*Ветра нет, и нет ни солнца, ни света, ни тени...*», но тут же уравниваются замедленными: «*ни движения, ни шума*». Мелодия тишины и природной гармонии передается с помощью лексических средств («неподвижное небо», «былинки не шевелятся», «туман стоит над полями») и ритмической организации текста. Многочисленные краткие предложения, объединенные бессоюзной связью; часто встречающиеся парные группы слов: «мертвые и живые», «реет и носится», «задрожит и забьется», «легко и быстро»; составные эпитеты: «последние золотые листья», «обнаженные, бурые сучья деревьев», «высокие сухие былинки»; а также повторы слов, отдельных сочетаний, союзов создают поступательное движение повествования.

Эмоциональный тон лирического отрывка разнообразен: чувства восхищения, «странной тревоги», сердечного трепета, душевной умиротворенности испытывает повествователь. Длинный «свиток жизненных воспоминаний», «развертывающийся легко и быстро», вызывает чувство просветленной элегической грусти.

Музыка природы, человеческих чувств передается и различными стихотворными метрами:

«<...> нет ни солнца, ни света, ни тени...» $\cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup$
3-стопный анapest

«<...> в мягком воздухе разлит осенний запах,
подобный запаху вина...» $\cup\cup | \cup\cup | \cup\cup | \cup\cup | \cup\cup | \cup\cup$
6-стопный хорей
 $\cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup$
4-стопный ямб

«<тонкий туман> стоит вдали над желтыми полями» $\cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup$
5-стопный ямб

«Сквозь обнаженные, бурые сучья деревьев
мирно белеет неподвижное небо...» $\cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup$
4-стопный дактиль
 $\cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup | \cup\cup\cup$
3-стопный дактиль

Такие ритмические перебои не только не нарушают цельность повествования, а сливаются в «изумительную симфонию словесной гармонизации».¹

Подобная музыкальная, метрическая и ритмическая организация повествования отличает не только рассмотренный лирический отрывок, но и весь очерк в целом. Все

¹ Энгельгардт Н. Мелодика тургеневской прозы. С. 37.

9 лирических миниатюр, чередуясь, создают общий ритмический рисунок повествовательной структуры очерка. Сменяющие друг друга различные стихотворные метры (ямб, хорей, анапест, дактиль, гекзаметр) связаны с изменением тона повествования, передачей разнообразных настроений и чувств. Таким образом, стихотворный размер становится семантически окрашенным.

По справедливому утверждению Н. Энгельгардта, «жизнь формы, оплодотворяющей идею-символ, есть поэзия».¹ Тургеневская проза, в повествовательную ткань которой внедряются поэтические приемы, представляет собой поэзию. Результатом взаимодействия поэзии и прозы является лиризм, который носит в произведениях Тургенева ярко выраженный элегический характер. Именно элегический лиризм, во многом обусловленный мировосприятием Тургенева, способствует «сгущению» в повествовании философской мысли писателя. Так, очерк «Лес и степь», изначально создававшийся Тургеневым как заключительный в цикле, выражает авторское представление о полноте и цельности национального бытия. «Гармония стиха» и «обаяние мерной лирической речи» в сочетании с философичностью делают прозу Тургенева по-пушкински гармонической поэзией.

П.Г. Пустовойт ***Эстетическая роль музыки*** ***в произведениях И.С. Тургенева***

Любовь к музыке прошла через всю жизнь Тургенева. В своих воспоминаниях о великом русском писателе Ги де Мопассан отмечал: «Юноша с темно-русскими волосами, с листовской прической, в пенсне, который вскакивает в ложе при появлении Розины-Полины Виардо и шумно выражает свой восторг»; и семидесятилетний старец, «великан с седой бородой и длинными седыми волосами, с головой Бога-Отца, со спокойными жестами и спокойным взглядом, которого каждую зиму можно видеть в концертном зале Колонна, – это один и тот же человек – Иван Сергеевич Тургенев».²

Тургенев не просто любил музыку, но хорошо ее знал и тонко чувствовал. По мнению М.П. Алексеева у него было пять любимых композиторов: Моцарт, Вебер, Бетховен, Шуберт, Шуман.³ К ним можно прибавить и Шопена.

Тургенев профессионально судил о проблемах музыки. Так, в письме Полине Виардо №1934 от 5/17 марта 1867 г. он писал: «Я забыл сказать Вам, что вчера был квартетный вечер у г-жи Абаза. Начали с трио Рубинштейна, сыгранного им самим, и признаюсь, его постоянное стремление превращать фортепиано в оркестр в конце концов стало меня раздражать. Потом сыграли одну вещь Шумана и две Бетховена последнего периода – очень хорошо, честное слово».

Приведем оценку Тургеневым оперы «Фауст» (письмо Полине Виардо №1552): «Третьего дня видел «Фауста»; зала была битком набита, успех же весьма средний. Вот мое заключение: Тамберлик (Фауст) отвратителен, голос у него совсем пропал; г-жа Барбо – актриса тонкая и умная и даже поэтичная, но в смысле голоса неудовлетворительна, хотя в конце у нее и было несколько прекрасных взлетов. Эверарди (Мефистофель) – превосходный певец, но актер слабый и невыразительный. Мео (Валентин) плох, тяжеловесен и силы никакой; оркестр хорош, но хор более чем отвратителен; после хора солдат не раздалось ни единого хлопка; декорации претенциозны и плохи... Все эти итальянцы в этой музыке словно в платье с чужого плеча, которое стесняет движения. Вчера вечером был я на концерте филармонического общества, которым дирижировал Рубинштейн. Исполняли большие отрывки из «Оберона» Ве-

¹ Там же. С. 60.

² Мопассан Ги де. Статьи о писателях. М., 1957. С.47.

³ Алексеев М.П. Тургенев и музыка. Киев, 1918. С.21.

бера (некая г-жа Прохорова; голос у нее красивый, но петь не умеет; впрочем, она еще совсем молоденькая); «Момент» Михаила Гайдна и «Ave Verum» Моцарта были исполнены безукоризненно».

Тургенев принимал участие в составлении и издании музыкального альбома для Полины Виардо. «Дело с музыкальным альбомом тоже, надеюсь, пойдет как по маслу. Рубинштейн охотно за это берется: он сыграл все 15 номеров и всеми остался очень доволен, а некоторые из них его поразили; особенно восхитили его «Шепот, робкое дыханье», «Тихая ночь», «Цветок», «Мой голос», «Колыбельная песня», «Две розы». Он обещал завтра же свести меня со своим издателем, и тут уже мы начнем действовать изо всех сил. Он согласен править корректуры и внесет некоторые изменения в порядок расположения пьес» (письмо №1549).

Альбом романсов Виардо на слова русских поэтов с немецкими переводами Ф. Боденштедта был выпущен под негласной редакцией А.Г. Рубинштейна и под наблюдением самого Тургенева под заглавием «12 стихотворений Пушкина, Фета и Тургенева, переведенные Ф. Боденштедтом и положенные на музыку П. Виардо. Спб., у Иогансена, 1864». В сборник вошли 6 стихов Пушкина: «Цветок», «На холмах Грузии», «Заклинание», «Ночью» (т.е. «Ночь»), «Узник», «Птичка божия» (из «Цыган»), 5 стихов Фета: «Тихая звездная ночь», «Полуночные образы», «Шепот, робкое дыханье», «Две розы», «Звезды» и одно – Тургенева – «Синица». В этой связи трудно не вспомнить еще один романс на стихи Тургенева – «Утро туманное, утро седое». Сейчас он звучит едва ли не чаще, чем бессмертное пушкинское «Я помню чудное мгновенье».

Как же эстетически преломлялась музыка в творчестве Тургенева? Герои многих его произведений, начиная с ранних и кончая «Стихотворениями в прозе», играют на музыкальных инструментах, поют, сочиняют романсы и сонаты, слушают оперы, спорят о музыке. При этом музыка играет большую роль в раскрытии характеров героев, их внутреннего мира, а также вводит читателя в атмосферу происходящего, передает настроение участников событий.

Наиболее четко это можно проследить в романе «Дворянское гнездо». В нем музицируют почти все главные герои: Лиза, Лемм, Паншин, Варвара Павловна, тонко чувствует музыку Лаврецкий. Но относятся они к музыке по-разному и интерпретируют те или иные произведения соответственно своему внутреннему облику. Лиза отдает предпочтение музыке серьезной. Лаврецкий «страстно любил музыку дельную, классическую». Паншин же считает, что серьезная музыка «иногда скучна, но очень пользительна». Варвара Павловна «сыграла блестящий этюд Герца. У нее было очень много силы и проворства, но ни глубины, ни выразительности (хотя играет с блеском)».

Лемм не только поклонник Баха и Генделя, но и сам натура творческая. Через отношение к музыке он определяет сущность окружающих его людей. Паншина он считает дилетантом не только в музыке, но и во всех смыслах «вторым номером», «легким товаром». Зато Лизу и Лаврецкого, близких ему по духу, Лемм любит и яснее их самих понимает чистое, трепетное чувство, родившееся в их сердцах. Этому старый музыкант и посвящает свою вдохновенную композицию.

В рассказе «Яков Пасынков» романтической натуре главного героя созвучна музыка Шуберта. «Он уверял, что когда при нем играли «Созвездия», ему всегда казалось, что вместе с звуками какие-то голубые длинные лучи лились с вышины ему прямо в грудь. Я еще до сих пор, при виде безоблачного ночного неба с тихо шевелящимися звездами всегда вспоминаю мелодию Шуберта и Пасынкова...». В рассказе «Певцы» музыка – движущая сила сюжета, его стержень.

В повести «После смерти (Клара Милич)» героиня поет романс Чайковского «с сильным выражением» («Нет, только тот, кто знал»), с большой искренностью. И только на предпоследнем стихе: «Поймет, как я страдал» – у нее вырвался звенящий, горячий крик. Последний стих: «И как я страдаю...» – она почти прошептала, горестно растянув последнее слово». Уже одно это описание, свидетельствует о том, что героиня охвачена глубокой страстью.

В музыкальных образах выражена «Песнь торжествующей любви». Повествование овеяно романтикой, в нем чувствуется неповторимый колорит загадочного Востока. Музыка пронизывает все произведение. «Муций сыграл сперва несколько заунывных, по его словам, народных песен, странных и даже диких для итальянского уха; звук металлических струн был жалобен и слаб. Но когда Муций начал последнюю песнь, – этот самый звук внезапно окреп, затрепетал звонко и сильно. Страстная мелодия полилась из-под широко проводимого смычка, полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх; и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и Фабию и Валерии стало жутко на сердце, и слезы выступили на глаза.

– Что это такое? Что ты нам сыграл? – воскликнул Фабий.

– Это? Эту мелодию, эту песнь я услышал раз на острове Цейлоне. Эта песнь слывет там, между народом, песнью счастливой удовлетворенной любви».

В конце повести приводится сцена, в которой «художник Фабий оканчивал изображение святой Цецилии. Валерия сидела перед органом, и пальцы ее бродили по клавишам... Внезапно, помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций, – и в тот же миг и первый раз после ее брака она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни...»

Музыка – искусство наиболее субъективное, отражающее динамику эмоций, настроений и страстей. Доминантная тема у Тургенева – тихая печаль или, как сказал Давид Магаршак, «мягкая, нежная, горькая меланхолия».¹

Об этом свидетельствует одно из стихотворений в прозе («Как хороши, как свежи были розы...») – цикла, в котором Тургенев в конце жизни как бы подводит итог всему пережитому. Он пишет: «Встают передо мною другие образы... Слышится веселый шум семейной, деревенской жизни. Две русые головки, прислонясь друг к дружке, бойко смотрят на меня своими светлыми глазками... а немного подалее, в глубине уютной комнаты, другие, тоже молодые руки, бегают, путаясь пальцами, по клавишам старенького пианино – и Ланнеровский вальс не может заглушить воркотню патриархального самовара...

Как хороши, как свежи были розы...

Свеча меркнет и гаснет... Кто это кашляет там так хрипло и глухо? Свернувшись в калачик, жметесь и вздрагивает у моих ног старый пес, мой единственный товарищ... Мне холодно... Я зябну... и все они умерли... умерли...

Как хороши, как свежи были розы...»

Эта миниатюра строится на принципе недоговоренности, намека (по-японски «югэн»), сближающем ее, как и весь цикл «стихотворений в прозе», с философией Дзэн, что очень точно отметила аспирантка из Японии Миягава Кинуё. Она пишет, что строка из стихотворения И.П. Мятлева «Розы» у Тургенева «не ограничивается рамками конкретности. В философии Дзэн конкретный опыт, изображенный с намеком, оказывается воплощением вне конкретного пространства и времени. Встреча Тургенева с одной строкой – это конкретный опыт, но и в то же время толчок к движению, к приобщению к вечности ... уже носит новое бытийное звучание».² «Если пробуждаешься к внутреннему ритму вечно повторяющегося времени, – каждое мгновение обретает жизненный яркий блеск, который никогда не повторяется».³

И в восприятии лирическим героем пения дрозда (стихотворение в прозе «Дрозд (I)»), и во впечатлении Тургенева от пения Полины Виардо («Стой!») обнару-

¹ D. Magarshak. Turgenev. Faber. 1954. P.191–192.

² Миягава Кинуё. Художественное воплощение категорий философии Дзэн в «стихотворениях в прозе» И.С.Тургенева // Филологические науки. 2001. № 5. С.13–20.

³ Там же.

живается «момент преодоления быстротечности времени, пробуждения к вечности», «встреча с прекрасным дает ощущение вечности данного мгновения».¹

Так в музыке и через музыку раскрываются эстетические и философские аспекты мироощущения Тургенева, созвучные философии Дзэн, чем в значительной степени обусловлен непреходящий интерес к его творчеству в Японии, Китае и других странах Востока.

Альфонс Додэ справедливо отмечал: «У большинства писателей есть только глаз, и он ограничивается тем, что живописует. Тургенев наделен и обонянием, и слухом. Двери между его чувствами открыты. Он воспринимает деревенские запахи, глубину неба, журчание вод и без предвзятости сторонника того или иного литературного направления отдается многообразной музыке своих ощущений».²

О.Б. Улыбина

Сюжет о «дочерней неблагодарности»

в контексте произведений Пушкина и Тургенева

Преемственная связь Тургенева с Пушкиным сильнее всего ощущается в развитии новых принципов изображения человека. Причем эта связь осуществляется Тургеньевым в высшей степени своеобразно, в соответствии с эстетическими требованиями эпохи середины и второй половины XIX века. Тургенев продолжает творчески развивать традицию Пушкина-психолога, обращаясь к выявлению духовности своих персонажей, их психологии, обусловленных процессами как внутренней, так и общественной жизни.

«Поэзия Тургенева имеет своим источником глубокое чувство действительности, сердечную симпатию ко всему живому, и потому ее чувства всегда истинны, ее мысли всегда оригинальны»,³ – писал Белинский. Это чувство меры, «инстинкт истины», по словам Белинского, сближает Тургенева с Пушкиным.⁴ Чуткий к поэзии действительной жизни, Тургенев любил воспроизводить живое созерцание красоты, которое освобождает человека от корыстных эмоций и возвышает над прозой жизни. Вот почему объектом изучения его становится прежде всего духовное состояние человека, весь сложный мир человеческой души.

В основе пушкинской и тургеньевской повестей («Станционный смотритель» – «Степной король Лир») – вечный шекспировский сюжет о «дочерней неблагодарности». Своеобразным двигателем сюжета в той и в другой истории становится чувство глубокой отцовской обиды и оскорбленного человеческого достоинства. Тема вины и искупления образует своеобразный подтекстовый план нравственно-философского содержания произведений.

Как у Пушкина, так и у Тургенева, обыденно-реалистический характер конфликта меняется и переходит в другую сферу – нравственную и философскую. Оказавшись в тупике и чувствуя свою полную беспомощность, герои смиряются и уповают на Волю Провидения. Самсон Вырин в «Станционном смотрителе» «удаляется от зла» и совершает благо, т.е. доживает свою одинокую жизнь тихо и скорбно. Потеряв свою Дуню и отчаявшись, пушкинский герой пребывает в смирении, которое можно приобрести только тогда, когда лишишься всего. Отвергнутый Дуней, Самсон Вырин полагается на Божью волю. Станционный смотритель так и не испытал радости возвращения «блудной дочери», и неизвестно, умер он, прощая или проклиная ее. Страдания Самсона Вырина не вознаграждаются при жизни Высшей силой. Более то-

¹ Там же.

² Топоров В.Н. Станный Тургенев. М., 1998. С.53.

³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1953-1956. Т.VII. С.69.

⁴ Там же. С.329.

го, «зло» в лице Минского – его обидчика – также остается безнаказанным. Но пушкинский герой вовсе не «маленький человек», каким его принято считать. Это прежде всего трагическая личность, с цельной и нравственной позицией, которая никогда «душу свою не продаст за комфорт». Не будет преувеличением, на наш взгляд, назвать образ Самсона Вырина одним из самых «тишайших и христианнейших».

Стремление отдать себя детям, «раствориться» в этой любви свойственно и тургеневскому герою – помещику Харлову («Степной король Лир»), отдавшему все свое состояние неблагодарным дочерям. Отцовская любовь здесь поднимается до уровня материнской. Возникает ситуация «обманутого отца», гибнущего в финале из-за душевной черствости своих любимых дочерей. Мотив дочерней неблагодарности является определяющим в обоих произведениях. То, что произошло с Самсоном Выриным и помещиком Харловым, кажется «насмешкой какой-то злой и необратимой силы». Они сделали «добро», а обрели «зло», но, значит, сила добра все-таки победила в них. Оба понимают, что зло в мире безгранично, но один – стационарный зритель – отступает и смиряется, а другой – помещик Харлов – пытается бороться с ним и погибает, становясь жертвой собственного мщения.

Чем дальше мы идем вглубь замысла произведений, тем большее внутреннее сходство обнаруживается в героях. Оба несут груз трагической вины, безропотно отдаваясь воле Всевышнего. Но «отцовское проклятие тяготеет над «блудными дочерьми», ибо «не слава им – бесчестие отца». «Степной король Лир» сам «загасил» свечу своей жизни. Сатанинское начало все-таки восстало в нем, как оно может восстать в душе каждого человека, не умеющего прощать. Возвращение же к отцовским «истокам» происходит слишком поздно, когда «тяжкий грех» уже совершен, а покаяния так и не происходит. Но «проклят от Бога, предавший отца своего». Этот христианский мотив как бы дополняет мотив вины и искупления. Отречение от отца своего, как известно, приводит в конце концов к потере «внутренней связи с Богом».¹

Пушкинский герой выходит за пределы собственного «я» и смотрит на себя и собственные жалобы со стороны, понимая их несостоятельность и бренность своего «я» перед Высшей правдой. В Библии сказано, что несчастны будут дети, презревшие отца своего: «Не ищи славы в бесчестии отца своего, ибо не слава тете бесчестие отца. Хоть он и оскудел разумом, имей снисхождение и не пренебрегай им при полноте силы твоей. . . Ибо милосердие к отцу не забыто. . .» (Сирах; 2,1 – 3,24).

Мотив вины и искупления – один из основных лейтмотивов обеих повестей. «Искушение не есть зло, но добро. Оно хороших делает еще лучше. Это горнило для очищения золота» (Св. Иоанн Златоуст).

«Блудные дочери» в обеих повестях проходят через «искушение», а возвращение к «отцовским истокам» происходит слишком поздно, когда «тяжкий грех» уже совершен, и родительское проклятие лежит на них. Известно, что обретение веры тем сложнее, чем больше нравственных изъянов имеет душа.

В финале повести Дуня все же приходит на могилу своего отца, раскаивается младшая дочь помещика Харлова, понимая, что она предала его. Но Харлов сам «загасил» свечу своей жизни. Сатанинское начало восстало в нем, как оно может восстать в душе каждого человека, не умеющего прощать и смиренно страдать. «Злой дух» побеждает в душе тургеневского героя, когда он уже близок к прощению. В этом существенное отличие его от Самсона Вырина, смиренно принимающего кару Божию.

Жизнь стационарного зрителя освещается высшим проявлением духовного «я». Это наступает в тот момент, когда он понимает тщетность попыток вернуть Дуню, когда чувствует, что его родительские чувства растоптаны и преданы. Это самоотречение поднимает его на высшую нравственную ступень, с которой начинаешь смотреть на него как на «воплощение души человеческой». Пробуждение духовного «я» происходит у «блудной дочери» слишком поздно. Отвергая отца, она отвергает не только высшее, духовное начало, но и божественное. Все это не снимает с нее трагической вины. Дуня не протянула руку помощи отцу, когда тот нуждался в ней, не об-

¹ Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении. М., 1996. С.291.

легчила душевные муки отца, не обратилась, как младшая дочь Харлова в тургенвской повести, к отцу со словами: «Виноваты, отец, согрешили...»¹

«Запертая» в рамках «маленькой», незначительной личности духовность провалилась, наконец, в Самсоне Вырине и поразила всех – даже рассказчика-повествователя, который в конце концов не пожалел семи рублей, истраченных на дорогу, чтобы услышать конец этой занимательной истории, задевшей его за живое. Самсон Вырин из жалкого существа возносится на внушающую удивление и уважение духовную высоту. Вряд ли это духовное воскресение наступило для Дуни, которая на протяжении многих лет так и не вспомнила об отце.

Запоздалое раскаяние «блудной дочери» свидетельствует лишь о том, что оно могло бы намного раньше «осветить» ее «заблудшую душу» и спасти отца от неминуемой гибели.

Самсон Вырин, так же, как и Харлов, способен к самопожертвованию. Но они же и наказаны за ослепление родительской любовью. Оба они лишаются дочерей, все более и более отдаляясь от них, и оба несут «груз» трагической вины, безропотно отдаваясь воле Всевышнего.

«Злой дух» побеждает в нем, когда он уже близок к прощению: «Червяком для вас сделался... а вы – и червяка давить?...» (X;254). В этом смысле Харлов сближается с шекспировским Лиром и существенно отличается от пушкинского героя, смиренно принимающего кару Божью.

Мотив убитой веры постоянно варьируется в повести: «Убили вы во мне веру-то! Все убили!...» (X;254). Мотив необратимости возмездия еще более усиливается в сцене разрушения Харловым своего «гнезда» и его гибели: «Захотели вы меня крова лишить – так не оставлю же я вам бревна на бревне!...» (X;254).

Примечательно, что последние слова, которые произносит Харлов перед смертью, могли быть произнесены и пушкинским героем: «Ну, доч...ка... Тебя я не про...» (X;255), т.е. неизвестно, прощает или проклинает он свою младшую дочь – Евлампью. Как неизвестно, «простил» или «проклял» Самсон Вырин свою «блудную дочь».

Высокое духовное восхождение, на которое поднялся пушкинский герой, наступает именно в тот момент, когда он отказывается от мщения.

Тема трагизма индивидуального человеческого существования проходит через все творчество Тургенева. Приходя в соприкосновение с тайными законами жизни, улавливая их интуицией художника, он, как и Пушкин, открывает перед нами трагические высоты бытия, утверждая нравственные идеалы добра, веры, любви.

Л.М. Петрова

Тургенев и Лермонтов.

(К вопросу творческой преемственности)

Уже современная Тургеневу критика (Белинский, Ап. Григорьев, С. Дудышкин, А. Дружинин) писала о ранних произведениях начинающего литератора как о творениях, на которых и Пушкин и Лермонтов оставили «свою печать, так легко узнаваемую».² В. Майков прямо называл Тургенева «поэтом школы Лермонтова».

Литературный процесс 1830-1840-х годов заключал в себе «синтез» разного эстетического пафоса: и в первую очередь, романтического и реалистического. Даже Белинский в своей борьбе за реализм не отрицал положительной стороны романтического сознания, сильным обращением к внутреннему миру человека, освещением вы-

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. В 28-ми тт. М.-Л., 1965. Т.Х. С.254. Далее ссылки в тексте по данному изданию с указанием тома римскими и страницы арабскими цифрами.

² Собрание критических материалов для изучения произведений И.С. Тургенева. Вып.2.Ч.1. М.,1899. С.99.

соких поэтических переживаний, вниманием к красоте в природе, любви, искусстве. Именно романтизм открыл антиномию человеческого духа, человеческого бытия. Пройти мимо Лермонтова, не испытав его влияния, молодой Тургенев, конечно, не мог. И не только по чисто внешним причинам образованного человека, читавшего поэта-современника. Особенностью мирозерцания Тургенева и романтическими тенденциями в творчестве молодого писателя определялся повышенный интерес к Лермонтову-романтику, который, по мнению В. Белинского, «призван был выразить собою и удовлетворить своею поэзией» тенденции и высшие требования времени.¹

Это было время скепсиса, разочарования, боренья веры и сомнения, и оно свое отображение нашло прежде всего в творчестве Лермонтова, острейшим образом интересовавшегося борьбой, противостоянием «священного и порочного». Уже Белинский в творчестве поэта-романтика заметил «демонские элементы» и один из первых указал на черты сходства между Тургеневым и Лермонтовым, положив начало изучению интересующей нас проблеме. О «лермонтовских» традициях в творчестве Тургенева писали многие: А. Незеленов, И.Н. Розанов, М.К. Клеман, С.И. Родзевич, М. Самарин, Н.В. Фридман, Л.Н. Назарова и другие.²

Так, М. Самарин считал, что фразеология «огненных страстей» в тургеневских повестях подсказана Лермонтовым.³

Связь Тургенева и Лермонтова не исчерпывается формулой «учитель и ученик» и проявляется не только внешне — в реминисценциях или в использовании лермонтовских образов и мотивов. «Лермонтовское» у Тургенева — это не просто некий отклик на творчество современного великого поэта в целом или роман «Герой нашего времени», имевший огромный успех у читателей 1840-х годов и произведший сильнейшее впечатление и на молодого Тургенева. Связь Тургенева с Лермонтовым глубже и органичнее. Она имеет типологическую природу и кроется в идейно-эстетическом, этико-философском родстве писателей.

Любовь Тургенева к Лермонтову, внимание к его поэзии и роману, связана с проблемой историко-генетической литературной преемственности, которая позволяет видеть творческую близость художников слова, сходство эстетических ценностей, родство в художественно-мировоззренческом восприятии действительности и человека. И это главное. Примечательно заявление С. Венгерова, сделанное им на основании анализа первых произведений молодого прозаика — «Андрей Колосов», «Бретер», «Три портрета», — о том, что в произведениях Тургенева «проступает лермонтовское мирозерцание».⁴

Два великих художника слова, современники, Тургенев и Лермонтов были не просто прекрасно образованными людьми, но и философами и русскими писателями, отразившими те субстанциональные начала русской жизни, которые во многом определили характер нравственных и философских исканий этих художников-мыслителей. Есть что-то знаменательно общее в том неоднозначно сложном соотношении рассудочно-скептического и чувственного, религиозно мистического и скептического, отличающем мировоззрение этих писателей.

Уже современники Лермонтова по существу ставили проблему противостояния «дионисической» и «аполлоновской» стороны в поэзии поэта. Белинский отмечал существование «светлого» и «темного» в его мирозерцании, когда писал, что на

¹ Белинский В.Г. ПСС. Т.7. М., 1953-1959. С.105.

² Незеленов А. А. Иван Сергеевич Тургенев в его произведениях // Незеленов А.И. Собр.соч.: В 6 т. Т.2. СПб, 1903; С.9,10; Розанов И.Н. Отзвуки Лермонтова // Венок Лермонтову: Юбилейный сборник. М.;Пг., 1914.С.269; Клеман М.К. Литературная мысль. Пг., 1923. № 1. С.187; Родзевич С.И. Лирика Тургенева // Тургенев. К столетию со дня рождения. 1818-1918. Статьи. I. Киев,1918. С.39. Самарин М. Тема страсти у Тургенева. Тургеневский сборник. Пг.,1923; Фридман Н.В. Поэма Тургенева «Разговор» и лермонтовская традиция. Орел,1974; Назарова Л.Н. О лермонтовских традициях в прозе И.С. Тургенева //Проблемы теории и истории литературы. МГУ,1971, Назарова Л.Н. Тургенев и Лермонтов // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван,1974.

³ См.: Самарин М. Тема страсти у Тургенева.

⁴ Собрание критических материалов для изучения произведений И.С. Тургенева. С.125.

каждое отрицание мы встречаем в поэзии утверждение, ценя особым образом «демонские элементы» в поэзии Лермонтова («демонский полет – с небом гордую вражду»)¹.

О преобладании богоборческого, демонического, «отрицательного» в воззрениях Лермонтова говорили Ап. Григорьев, Н.В. Гоголь,² веривший, однако, в желание поэта «отделаться от самого духа» «обольстительного демона». О соотношении религиозного чувства и богоборческих устремлений поэта писали П. Висковатов, В. Ключевский, Д. Мережковский, В. Соловьев, Даниил Андреев, по-разному определяя меру демонизма в воззрениях Лермонтова. Выразителями предельной поляризации двух тенденций, связанных с признанием или отрицанием религиозной веры у Лермонтова, можно считать Д. Мережковского, писавшего, что поэзия Лермонтова, единственного в «русской литературе до конца не смирившегося», «подлинно «гордого человека», «есть не что иное, как вечный спор с христианством»,³ и Даниила Андреева, утверждавшего, что «богоборческой тенденции» у Лермонтова изначально противостоит «светлая задушевная теплая вера».⁴ К вопросу веры и безверия у Лермонтова обращаются и современные исследователи.⁵

Нельзя не вспомнить высказывание В.О. Ключевского: «Поэзия Лермонтова...на последней ступени своего развития близко подошла к национально-религиозному настроению, и его грусть становилась художественным выражением того стиха-молитвы, который служит формулой русского религиозного настроения: *да будет воля Твоя*».⁶ Нечто подобное пережил и Тургенев, чье мировоззрение, не лишённое противоречивости и сложности, порождало диаметрально противоположные оценки. О нем писали как об убежденном атеисте, опираясь на теоретические высказывания писателя, его же называют «странным», «темным», «ночным», характеризуя «мистическое» в его творчестве. Как и Лермонтов, Тургенев переживал настроения тоски, отчаяния, неудовлетворенности, скепсиса, ощущение злых и темных сил. Присутствие иного мира, переживание «космического» с годами в нем росло, «но не давало радости» (Б. Зайцев)⁷ писатель стремился обрести веру, потому что «как художник подлинный, осознавал, что одним рассудком не проживешь, опора слишком ненадежна» (М. Дунаев)⁸ но надежда на обретение религиозной веры «не осуществилась. Он ее потерял к концу жизни <...>, хотя «сердце, казалось, готово было принять Бога, открыться религиозному чувству» (В. Торопов).⁹

«Мистическое» же «открывалось Тургеневу не только «дионисической» темной стороной, но также и своей светлой, «аполлоновской стороной, когда он обращался к религиозно-нравственным переживаниям человека», - пишет Г.Б. Курляндская, обратившаяся в книге «И.С. Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции» (2001), к исследованию сакральных мотивов и диалектики религиозно-философских воззрений писателя, к выявлению той, так сказать, философско-нравственной, психологической религиозности, которая «связана с отношением человека к безусловному, абсолютному началу, как первопричине мира».¹⁰

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. 1953-1956. Т.12. С.84.

² Ап. Григорьев. Эстетика и критика. М., 1980. С. 275-306; Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. 1994. Т.6. С.178.

³ Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов – Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С.384.

⁴ Андреев Д. Роза мира: Метафилософия истории. М., 1991. С.183.

⁵ См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.; Вацуру В.Э. Лермонтов // Русские писатели: 1800-1917. Биографический словарь. Т.3. М., 1994. С.329-338; Дунаев М.М. Православие и русская литература. Ч.Ш. Глава 5. Михаил Юрьевич Лермонтов (1814-1841). М., 1996; Моторин А.В. Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. Новгород, 1998. С.117-148.

⁶ Ключевский В.О. Исторические портреты. М., 1991. С.444.

⁷ Зайцев Б. Жизнь Тургенева. М., 1998. С.49.

⁸ Дунаев М.М. Православие и русская литература. Ч.Ш. М., 1997. Глава 8. Иван Сергеевич Тургенев (1818-1883). С.5.

⁹ Торопов В.Н. Странный Тургенев. М., 1999. С.47, 49.

¹⁰ Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. Тула, 2001. С.6-7.

Лермонтовская тоска и неудовлетворенность, лермонтовский «тяжелый груз скептицизма через все...мечты и наслаждения»¹ сродни переживанию «космического» у Тургенева. Поэтов-художников сближает характер их мировоззрения, как сложного и противоречивого, признание окружающей их жизни в сопряжении двух сфер бытия: рациональной и иррациональной, понятно-земной, обыденной и таинственной, необыкновенной, загадочной. У обоих возникают образы-символы: «земля» и «небо» - как выражение противоположных сфер. Обоих сближает, на наш взгляд, вера и сомнение в присутствии абсолютной духовности, интерес к мистическому, признание его в жизни человека. Тургенев и Лермонтов сближаются двойственностью понимания бытия, которое сказалось в их трагическом мироощущении, заключавшем в себе, вместе с тем, утверждение, что человек «сродни чему-то высшему, вечному». Трагизм сочетался одновременно с трезвым и возвышенным взглядом на жизнь. Лермонтовская убежденность в том, что «Лишь в человеке встретиться могло //Священное с порочным» — разделялась и Тургеневым.

И Тургенев, и Лермонтов сближались признанием антиномии добра и зла, странных тайн на земле, главная из которых - любовь как чувство святое, как странная тайна человеческой души и как «страсть сильнейшая», подчиняющая человека и лишаящая его воли. Не случайно, Печорин, как и многие герои Тургенева, боится любви, лишаящей человека свободы и воли, ибо в любви - нет равенства, она подчиняет, берет в плен. Печорин признается: «Надо мною слово женитьба имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если ...я должен на ней жениться, - прости любовь!...свободы моей не продам». Любви-женитьбы бояться и избегают многие герои Тургенева. «Я ...в особенности боялся женщин <...> Жениться...Эта мысль меня пугала», - признается герой Тургенева. Любовь это и блаженство и рабство, она манит и пугает. О такой любви писал поэт. О такой любви — произведения Тургенева. Любовью-рабством отмечена жизнь многих героев Тургенева: поручика Петушкова из повести «Петушков», Санина из «Вешних вод», Литвинова из «Дыма»...

Можно, видимо, утверждать, что творческий опыт Лермонтова, в 1840-е годы, был определяющим в становлении Тургенева-писателя. Он предавался «лермонтовским» настроениям протеста и индивидуалистического своеволия, но и в эти моменты, как и Лермонтова, атеизм Тургенева «никогда не был воинствующим, он скорее был страдающим».² В творчестве Лермонтова Тургеневу импонировало прежде всего то чувство личности и духовной свободы, которые утверждались как самые высокие ценности и критерии, та высокая лирическая субъективность, которая помогала преодолеть космический пессимизм.

Тургеневу было знакомо «космическое» переживание одиночества и пантеистическое признание всемирной гармонии и красоты, о которых писал Лермонтов.

Первые литературные начинания И.С. Тургенева отличаются общей проблематикой, свидетельствующей о том, что молодого писателя интересует весьма распространенный тип человека сороковых годов — дворянина-интеллигента, с юности впитавшего вместе с просветительскими идеалами и сам дух эгоистической односторонности рефлексии, иссушающей душу. Причем писатель был озабочен не только судьбой современников. Он чувствовал и в себе самом немало искусственности, половинчатости, позы, даже фальши. Его интересовала проблема влияния на человеческий характер различных обстоятельств, а главное — глубинные сферы человеческой личности.

Роман М. Лермонтова «Герой нашего времени» оказался чрезвычайно созвучен молодому писателю, ему импонировал характер новеллистического рассказа, форма воспоминаний от первого лица, «лермонтовский» психологический анализ. Тургенев становится продолжателем Лермонтова в раскрытии типа «лишнего человека» как ге-

¹ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30-ти тт. Т. 7. - М., 1956. С. 225.

² Курыльская Г.Б. И.С. Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. С.10.

роя своего времени. Не случайно, П. Анненков называл Тургенева «летописцем и историком умственных и душевных томлений всего своего времени».

Уже первыми прозаическими произведениями Тургенев выходит не только к одной из своих магистральных проблем – лишнему человеку, его типу, – но и изображает его с позиций той традиции, которую заложил в русской литературе Лермонтов-психолог, создавший новую форму аналитического повествования, в центре которого — духовная драма героя. Так будут построены все романы Тургенева, черты этой творческой манеры писателя закладывались под несомненным влиянием Лермонтова.

Л.И. Пох

Рассказ А.П. Чехова «Новая дача»

в контексте тургеневской традиции

1. Литературные связи Чехова и Тургенева изучаются давно и плодотворно.¹ Однако сила притяжения и отталкивания творчества этих писателей настолько глубинна, а способы ориентации Чехова на тургеневскую художественную систему оказываются настолько тонкими и гибкими, что «тургеневское» в произведениях А.П. Чехова всякий раз открывается с новой, порой неожиданной стороны.² С этой точки зрения рассказ «Новая дача» представляет несомненный интерес.

2. Рассказ принадлежит к числу поздних (1898 г.), наименее изученных произведений писателя, и рассматривался как критиками того времени, так и современными писателями, главным образом, в социальном аспекте – как повествование о тяготах мужицкой жизни и неразрешимом конфликте героев-интеллигентов с крестьянами. Вместе с тем А.И. Богданович еще в 1899 году заметил, что этот «незамысловатый и простой» рассказ является лучшим «по художественности» из всех написанных за последнее время Чеховым, а современный чеховед В.Б. Катаев справедливо включает «Новую дачу» в ряд тех произведений писателя, где социальная тема «предстает опосредованной через гносеологическую».³

3. Отталкиваясь от вышеприведенных наблюдений, в тексте «Новой дачи» можно выделить ряд мотивов, которые представляют собой устойчивые повествовательные ориентиры (термин И.А. Гурвича), определяющие психологическое содержание рассказа. Так, во второй и третьей части рассказа выявляется мотив беспокойства, объединяющий как настроение мужиков, так и размышления инженера и его жены («...в деревне бабы не спали всю ночь и беспокоились»; «и душа тоже не покойна»; «это беспокоит мужа, волнует, держит в постоянной тревоге. Ну, и я беспокоюсь, душа болит...»). Сходную функцию выполняет словесный повтор слов «толпа» и «толпились», а также описание мужиков и баб, акцентирующих психологическое состояние людей, потерявших ориентацию в жизни («мало-помалу собралась толпа»; «около избы Родиона уже стояли мужики и бабы»; «от избы Родиона отделилась толпа и пошла по улице»; «как-то шли толпой из леса, и опять по дороге встретился инженер...»). В финале рассказа подчеркивается: «они идут нога за ногу, утомленные, и думают... что это был за туман, который застилал от глаз самое важное».

4. Что касается непосредственно тургеневских мотивов, то они занимают в произведении ведущее место, определяя не только психологический смысл текста, но и его поэтическое звучание. Дача, построенная инженером Кучеровым на высоком берегу, на полянке, откуда открывается «роскошный вид на зеленую долину с деревиш-

¹ Тюхова Е.В. Тема Тургенев и Чехов: итоги изучения // Творчество И.С. Тургенева. Орел, 1991.

² W. Szczukin. Дворянское гнездо глазами Тургенева и Чехова. Warszawa, 1989. Studia filologii... slavionskiej. E.16; Пох Л.И. Рассказы А.П. Чехова и тургеневская традиция // Проблемы мировоззрения и творчества Тургенева. Орел, 1993.

³ См. об этом в кн.: А.П. Чехов. Сочинения. Т.10. М., 1986, а также: Катаев В.Б. Проза Чехова, М., 1979. Далее текст рассказа цитируется по указанному изданию.

ками, церквами, стадами...» – это, конечно, не родовое дворянское поместье, а всего лишь дача, двухэтажный дом с террасой, с балконами, «с башней и со шпилем, на котором по воскресеньям взвивался флаг» и который построен был в три месяца... Но уже с самого начала автор именуется его усадьбой, где всю зиму сажали деревья, разбивали аллеи, «бил фонтанчик и зеркальный шар горел так ярко, что было больно смотреть». В этом описании проступают черты и отзвуки ушедшего усадебного мирозерцания обитателей тургеневских дворянских гнезд, с их отгороженностью от мирских забот, иллюзией красивого праздника, с мотивами таинственного, мечтательного и несбывшегося. Все то, что входит в понятие «метафизика» дворянской усадьбы.

5. Думаем, что не случайно автор называет «Новую дачу» то новой усадьбой, то новым именем, в котором «не будут ни пахать, ни сеять, а будут только жить в свое удовольствие, жить только для того, чтобы дышать чистым воздухом». Поэзия и красота дворянской усадьбы импонирует Чехову, хотя он замечает и иллюзорность, и декоративность этого мира. Отметим также и такие мотивы и детали в жизни кучеровской дачи, как необыкновенной красоты белые, как снег, лошади, «чистые лебеди», по определению одного из мужиков; темно-гнедые пони; лодка на «парусах» с красными фонариками. Все они указывают на эстетическую функцию «усадебных» мотивов в структуре рассказа о вечной розни барина с мужиком. И когда крестьяне идут с работы домой, то вспоминают ласковые разговоры жены Кучерова, этих необыкновенных лошадей, фейерверки и огни «Новой дачи», то не понимают почему они враждовали с ее старыми хозяевами, а с новым – живут в мире. И все прошедшее вспоминается им как сон или сказка, как что-то невозвратимое и такое же прекрасное как поэзия усадебной жизни.

6. Если учесть, что эти «тургеневские» описания и мотивы обрамляют сюжетный конфликт рассказа, то можно сказать, что они и составили поэтическую основу сюжетного конфликта «Новой дачи». Они то и насыщают рассказ, с одной стороны, глубоким психологическим переживанием всеобщего равнодушия и беспокойства, а с другой – помогают оценить тонкое «художество» самого текста.

Е.В. Тюхова

Чехов о драматургии Тургенева

Вопрос об отношении Чехова к Тургеневу-драматургу — это лишь малая часть проблемы тургеневских традиций в драматургическом творчестве Чехова, проблемы, о которой критики, литературоведы, представители театрального искусства говорят уже более столетия. Наиболее ярко и лаконично выразил эту мысль Всеволод Мейерхольд, сказавший, «что чеховский театр вырос из корней театра Тургенева».

В литературоведении неоднократно было отмечено постоянное заинтересованное внимание Чехова к творчеству Тургенева, которое в чеховское время оставалось эталоном подлинной художественности. Общеизвестны его положительные оценки романа «Отцы и дети («Боже мой! Что за роскошь “Отцы и дети”! Просто хоть караул кричи...»)), финала «Дворянского гнезда» («тоже похож на чудо») и отрицательное отношение к тургеневским женщинам (П.:V;174).¹ С не меньшим интересом относится Чехов и к драматургии своего предшественника. Он не только перечитывает пьесы Тургенева, но и смотрит в различных театрах тургеневские спектакли, которые часто идут в один вечер с его водевилями. Так, Ф.О. Шехтелю в сентябре 1886 года он пишет: «Будьте сегодня у Корша, Дается “Холостяк” Тургенева, где, по словам Корша, Давыдов выше критики, я буду там» (П.:I;258). А в письме И.М. Кондратьеву от 5

¹ Здесь и далее ссылки на тексты Чехова даются по изданию: Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974 – 1982. Соч.: В 18 т. Письма: В 12 т. В скобках указаны «Письма» - П., том римскими и страница арабскими цифрами.

марта 1889 года он сообщает, что «“Медведь” шел однажды у Корша вместо тургеневского “Вечера в Соренто”» (П.:III;168). Даже приезжая по делам на два-три дня в Петербург, Чехов не забывает посетить театры. Например, 28 января 1890 года он пишет из Петербурга А.И. Сумбатову (Южину): «Театры здесь необычайно скучны. Видал я “Бедную невесту” и “Холостяка”, игра чиновницкая, бездушная, деревянная» (П.:IV;14).

Особые отношения, как известно, связывали молодого драматурга с Московским Художественным театром. Он постоянно советует его руководителям ввести в репертуар театра классику: «Женитьбу» и «Ревизора» Гоголя «Плоды просвещения» Толстого и — рядом с ними — везде «Месяц в деревне» Тургенева. Не отказываясь от классики, В.И. Немирович-Данченко убежденно заявляет, что лицо передового театра времени должна определять современная драматургия. Так, в письме Чехову от 17 января 1903 года на предложение последнего, в очередной раз, поставить «Женитьбу» Гоголя (письмо Чехова не сохранилось) он отвечает так: «Видишь ли, милый Антон Павлович, — никуда не уйдешь от того, что наш театр должен в смысле сценического (а если можно — и драматического) искусства идти впереди других театров. Я говорю именно *должен*. Если он пойдет вровень, ему незачем существовать. Пусть другие делают то, что служит повторением чужих созданий, фабрикуют клише. Не стоит отдавать свои силы театру, чтобы повторять чужое. А что мы можем *создать* с “Женитьбой”? Даже с “Ревизором”. Мне кажется, что весь их и литературный и сценический материал исчерпан давно...»¹ (Курсив автора письма. — Е.Т.) Продолжающаяся жизнь в веках этих классических произведений лучше любых слов доказывает ошибочность такой позиции. В другом, более раннем письме (от 26 декабря 1902 года), размышляя о сезоне 1903 года, Немирович-Данченко говорит о необходимых театру новых пьесах Чехова, Горького, Найденова. — «Это русский современный репертуар». А поскольку таковых нет, он посылает Чехову список пьес классического репертуара и просит его, если нельзя конкретно, то «ответить принципиально. Вообще — какого характера пьес нам держаться».²

Несмотря на то, что в Художественном театре предполагалась постановка «Нахлебника», «Провинциалки», «Где тонко, там и рвется», были распределены даже роли в «Провинциалке», о чем сообщала мужу Ольга Леонардовна в письмах от 9 и 10 марта 1903 года (См: XI;490), при жизни Чехова эти спектакли в не состоялись.

Чеховские отзывы о пьесах Тургенева относятся, в основном, к периоду кардинальной переоценки творчества знаменитого предшественника, которая произойдет в 900-е годы. В письме О.Л. Книппер-Чеховой от 13 февраля 1902 года Чехов напишет: «Читаю Тургенева. После этого писателя останется 1/8 или 1/10 из того, что он написал, все же остальное через 25-35 лет уйдет в архив» (П.:X;194). Но в сложной обстановке предреволюционного времени, когда все прежнее казалось устаревшим, не соответствующим эпохе перемен Чехов и о себе скажет не менее горькие слова: «Мне кажется, что я, как литератор, уже отжил...» (П.:XI;252).

Несмотря на столь резкий вывод о значении творчества Тургенева для будущего, Чехов и в девятисотые годы, находясь из-за болезни в Ялте, постоянно интересуется тургеневскими спектаклями («А что тургеневское пойдет у вас?» — П.:XI;176) и неоднократно говорит о необходимости для Художественного театра иметь их в своем репертуаре. Так, в письме к О.Л. Книппер-Чеховой от 1 января 1903 года, он, выражая свое отношение к предлагаемому В.И. Немировичем-Данченко репертуару Художественного театра на 1903 год, советует: ««Плоды просвещения» и «Месяц в деревне» надо поставить, чтобы иметь их в репертуаре. Ведь пьесы хорошие, литературные» (П.:XI;111). О том же пишет он М.П. Алексеевой (Лилиной) 11 февраля: «Как бы ни перебирали “Ревизора”, “Горе от ума”, “Месяц в деревне” и пр., а все-таки в конце концов придется поставить и эти пьесы /.../ Во всяком случае, иметь в репертуаре эти пьесы далеко не лишнее. Мне почему-то начинает казаться, что года через 3-4 новые

¹ Немирович-Данченко Вл.И. Избр. письма: В 2т. Т. 1. М., 1979. С.314.

² Там же. С. 313

пьесы уже надоедят и публика захочет вообще не нового, а литературного репертуара. Быть может, я и ошибаюсь» (П.:XI;149).

Но буквально через месяц, 19 марта 1903 года, он напишет Ольге Леонардовне: «Знаешь, дусик, “Месяц в деревне” мне весьма не понравился. Пьеса устарела; если у вас она не понравится, то скажут, что виновата не пьеса, а вы» (П.:XI;181). И через три дня, 23 марта, повторит свою оценку: «Тургеневские пьесы я прочел почти все. “Месяц в деревне”, я уже писал тебе, мне не понравился...». Однако здесь же о других тургеневских пьесах Чехов отзовется иначе. Продолжу цитату: «...но “Нахлебник”, который пойдет у вас, ничего себе, сделано недурно, и если Артем не будет тянуть и не покажется однообразным, то пьеса сойдет недурно. “Провинциалку” придется сократить. Правда? Роли хорошие» (П.:XI;184).

Более развернуто и критично высказывается Чехов о пьесе «Где тонко, там и рвется» в письме к жене от 24 марта 1903 года. Он считает, что в этом произведении ярко проявилось эстетическое сознание той эпохи, когда оно создавалось (пьеса написана в 1847 году). «“Где тонко, там и рвется”, — говорит он, — написано в те времена, когда на лучших писателях было еще сильно заметно влияние Байрона и Лермонтова с его Печориным; Горский ведь тот же Печорин! Жидковатый и пошловатый, но все же Печорин. А пьеса может пройти неинтересно; немножко длинна и интересна только как памятник былых времен. Хотя я и ошибаюсь, что весьма возможно» (XI;185-186). Чехов пронизательно увидел в Горском вариацию печоринского типа, на что современная Тургеневу критика не обратила должного внимания.

Итак, уже сам факт неоднократного перечитывания Чеховым тургеневских пьес и выразившееся в письмах постоянное стремление осмыслить их жизненную актуальность и художественную ценность свидетельствуют о пристальном профессиональном интересе к ним молодого драматурга.

З.С. Паперный говорит о противоречивости чеховского отношения к драматургии Тургенева, с чем, на первый взгляд, трудно согласиться. Скорее, как мы видели, речь должна идти о переоценке со временем художественной значимости «Месяца в деревне», о неизменно положительном отношении к «Нахлебнику», более сдержанном — к «Провинциалке» и критическом — к «Где тонко, там и рвется». Но исследователь прав, ибо имеет в виду нечто иное. Он справедливо подчеркивает тот факт, что «творческое воздействие оказывали на Чехова многие пьесы, о которых сам он отзывался критически»,¹ и в комедии «Где тонко, там и рвется», по мнению ученого, есть «драматургические приемы, предвосхищающие пьесы Чехова».² Последний тезис автор не расшифровывает, но, очевидно, имеет в виду, прежде всего, традицию «легкой карикатуры» сдержанной насмешки, о которой конкретнее он говорит в связи с другим произведением Тургенева — «Завтрак у предводителя»: «Особенно близко подошел он к юмору Чехова, автора водевилей, в пьесе “Завтрак у предводителя”. Спор по поводу раздела имения между братом и сестрой — Беспандиным и Кауровой — несомненно предвосхищает бурное препирательство о Воловьих лужках персонажей “Предложения”, а сама Каурова — явная предшественница “беззащитной женщины” Мерчуткиной из “Юбилея”».³

Что касается «Месяца в деревне», то уже Л.П. Гроссман выделил в нем мотив, нашедший развитие в чеховской драматургии, а именно: «любовное соперничество тридцатилетней женщины и юной девушки, родственно связанных между собой».⁴ Но возвратимся к пьесе «Где тонко, там и рвется» и попытаемся аргументировать мысль З.С. Паперного.

Как отметила современная пьесе критика, «Где тонко, там и рвется», подобно другим «сценам и комедиям», представляет собой тургеневский вариант «особого ли-

¹ Паперный З.С. Творчество Тургенева в восприятии Чехова // И.С. Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 134.

² Там же. С.135.

³ Там же.

⁴ Гроссман Л. Театр Тургенева. Пг., 1924. С.17 – 18.

тературно-театрального жанра», канонизированного в конце тридцатых — начале сороковых годов Альфредом Мюссе.¹ А главное достоинство этого жанра заключается в «неуловимо тонком и изящном светском разговоре».² И оно блестяще выдержано у Тургенева, на что обратили внимание такие тонкие эстетика, как А.В. Дружинин и Ап. Григорьев. Первый писал в «Современнике»: «Несколько месяцев тому назад автор “Записок охотника” в маленькой пьеске “Где тонко, там и рвется” доказал, что русская комедия может сделаться занимательной, если в нее ввести дельную мысль, наблюдательность и занимательный разговор».³ Автор статьи «И.С. Тургенев и его деятельность по поводу романа: “Дворянское гнездо”», Ап. Григорьев, считал, что «по истинной тонкости анализа, по прелести разговора, по множеству поэтических черт» эта пьеса «стоит <...> столь же высоко, как пословицы Мюссе», но в то же время подчеркивал, что «эти произведения (имеются в виду «Где тонко...» и «Провинциалка». — Е.Т.) — жертва моде и какая-то женская прихоть автора “Записок охотника”, “Рудина” и “Дворянского гнезда”».⁴ А Н.А. Некрасов еще до появления комедии в печати выразил в письме Тургеневу от 12 сентября 1848 года свое восторженное к ней отношение: «Без преувеличения скажу вам, что вещицы более грациозной и художественной в русской нынешней литературе вряд ли отыскать. Хорошо выдуманно и хорошо исполнено, — выдержано до последнего слова. Это мнение не одного меня, но всех, которые слушали эту комедию, а их было человек десять, — между прочим Дружинин...»⁵

Особенно важно в связи с нашей проблемой замечание П.В. Анненкова, который в «Заметках о русской литературе прошлого года» отметил приглушенность авторской насмешки в пьесе: «...комические лица, которыми обставлена главная действующая чета, переданы, так сказать, с артистическою умеренностью».⁶ Действительно, в «Где тонко...» ироническое отношение автора к героям, или, используя определение З.С. Паперного, тенденция «легкой карикатуры», проявляется весьма тонко, но ощутимо; часто — через ненавязчивую деталь. Так, Горский обращает наше внимание на визитную карточку хозяйки дома, помещицы Либановой, где она именуется как *Madame de Libanoff* «с прибавлением — *nee Salotopine*» (Т.Соч.:2; 80). Само сочетание фамилий весьма иронично, как и французское написание говорящего русского словечка «Сало-топина». Насмешка как будто приглушается дальнейшей характеристикой героини как самостоятельной и деятельной хозяйки имения, но и постоянно прорывается наружу: «... хоть за то спасибо, что не тревожится, не говорит в нос...» (Т.Соч.:2;80), а положительные определения, даже такие, как «административная голова!», оказываются скрыто ироничными.

Но тенденцией «легкой карикатуры» не исчерпывается родство писателей. Уже упреки современной критики в адрес тургеневской одноактной комедии — «много длиннот», «очень мало сценического», «писана не для сцены», «недостает драматизма» — предвещают основные направления критики чеховской драматургии.

Изображение обычных людей средне дворянского круга, «где не может быть ни сильных страстей, ни резких порывов, ни запутанных происшествий», «интрига, простая до крайности», как писал о пьесе «Где тонко, там и рвется» П.В. Анненков, а также умение «отыскать содержание и занимательность там, где вошло в обыкновение предполагать отсутствие всех интересов»,⁷ — все это, несомненно, близко Чехову.

¹ Могилянский А.П. Комментарий // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Т. 2. М.:Л., 1961. С.573. Далее ссылки на это издание Тургенева даются в тексте работы с указанием в скобках литеры «Т», серии, а также тома и страницы - арабскими цифрами.

² Там же. С.574.

³ Современник. 1849. № 10. С.288.

⁴ Русское слово. 1859. № 5. Отд. «Критика». С. 24 – 25.

⁵ Некрасов Н.А. Собр. соч.: В 4 т. Т.4. М., 1979. С.175.

⁶ Современник. 1949. № 1. Отд. III. С. 20.

⁷ Там же.

Таким образом, уже отмеченные отдельные точки соприкосновения драматургов предупреждают от безусловного доверия словесным оценкам и подтверждают справедливость мысли З.С. Паперного о возможности творческого влияния на художника произведений, которые сам он оценивал отрицательно. Не случайно вопрос о традициях Тургенева в чеховской драматургии на протяжении всего XX века находился в поле зрения ведущих исследователей творчества писателя, таких, как Л.П. Гроссман, Г.А. Бялый, Г.П. Бердников, Б. Зингерман, В.Б. Катаев, А.П. Чудаков, С.Е. Шаталов.¹

В.В. Сысоева **Эволюция повествовательной формы произведений И.С. Тургенева**

В творчестве И.С. Тургенева отражены общие тенденции развития прозы в XIX - XX веках. Пути эволюции повествовательной формы его произведений в целом совпадают с направлением изменения коммуникативной структуры художественных произведений: традиционный нарратив, свойственный русской литературе XVIII - первой половины XIX вв., постепенно вытесняется качественно новым типом повествования - свободным косвенным дискурсом.²

Эволюция повествовательной формы проявляется прежде всего в изменении способов функционирования текстообразующих категорий автора и персонажа в художественном тексте. Традиционный нарратив предполагает наличие на всем текстовом пространстве единого субъекта сознания, которым является, как правило, экзегетический или диегетический повествователь, заменяющий автора в неканонической коммуникативной ситуации. Субъектно-модальные сферы повествователя и персонажей четко разграничены.

Свободный косвенный дискурс характеризуется многомерностью, раздробленностью художественного сознания, что выражается в наличии в тексте нескольких субъектов сознания. Субъектно-модальные сферы повествователя и персонажей не разграничены, нарратив определяется их взаимопроникновением и взаимовлиянием.

В самом общем виде различия между традиционным нарративом и свободным косвенным дискурсом можно представить в виде таблицы

Критерии разграничения традиционного нарратива и свободного косвенного дискурса

<i>Критерии разграничения</i>	<i>Традиционный нарратив</i>	<i>Свободный косвенный дискурс</i>
<i>Факторы композиции</i>	Единство, целостность внутритекстового сознания	Раздробленность, многомерность внутритекстового сознания
<i>Особенности субъектно-модальных сфер повествователя и персонажей</i>	Закрываются, четко разграничены	Взаимопроникают и взаимодействуют
<i>Формы передачи чу-</i>	Прямая, косвенная речь	Несобственно-прямая речь

¹ Обзор работ названных исследователей дан в кн.: Тюхова Е.В. Тургенев — Достоевский — Чехов: проблемы изучения творческих связей писателей. Орел: ОГУ, 1994. С.45-57

² Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996. С.201-206.

<i>жой речи</i>		
Субъект речи, сознания, восприятия	Повествователь	Повествователь, персонаж
Субъект авторизации	Повествователь	Персонаж

Цикл «Записки охотника» с точки зрения организации повествования представляет собой образец перволичной повествовательной формы: категория автора реализуется в тексте в форме диегетического повествователя, то есть охотника-рассказчика. Образ рассказчика проходит сквозь весь цикл от начала до конца, что делает возможным сохранение единого угла зрения на действительность, иными словами, все происходящее читатель видит сквозь призму сознания охотника-рассказчика. Диегетический повествователь является в «Записках охотника» не только субъектом речи, но и субъектом оценки, субъектом сознания:

«На пороге избы встретил меня старик - лысый, низкого роста, плечистый и плотный - сам Хорь. Я с любопытством посмотрел на этого Хоря. Склад его лица напоминал Сократа: такой лее высокий, шишковатый лоб, такие лее маленькие глазки, такой лее курносый нос» («Хорь и Калиныч»).

Из семантики вторичных дейктических элементов следует, что роль наблюдателя в анализируемом тексте также выполняет диегетический повествователь. Именно он организует функционирование в тексте авторизованных модификаций, например:

«...Он [Хорь], казалось, чувствовал свое достоинство, говорил и двигался медленно, изредка посмеивался из-под длинных своих усов» («Хорь и Калиныч»); *«Он [Яков] глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принесся откуда-то изда-лека, словно залетел случайно в комнату»* («Певцы»).

Как видим, субъектом авторизации, субъектом сравнения в приведенных примерах является рассказчик.

Перволичная повествовательная форма в основном не допускает взаимопроникновения субъектно-модальных сфер повествователя и персонажей: диегетический повествователь не обладает исключительным правом эпического всезнания, авторского всеведения, поскольку сам принадлежит миру текста, является лишь одним из внутритекстовых субъектов, «на равных» с остальными персонажами, то есть прагматически мотивирован. Поэтому «изнутри» мы видим только рассказчика, все остальные герои неизбежно оказываются «закрытыми». В «Записках охотника» мы не наблюдаем феномена текстовой интерференции - субъектно-модальные речевые сферы повествователя и персонажей четко разграничены. В нарративе «Записок охотника» используются в основном элементарные формы передачи чужой речи - прямая и косвенная, предполагающие четкое указание на двух субъектов речи и, соответственно, две линии сообщения.

Все это свидетельствует, что «Записки охотника» Тургенева с точки зрения организации повествования представляют собой традиционный нарратив.

Попытки Тургенева создать более сложную повествовательную форму очевидны уже в романе «Рудин». Тургенев отказывается от диегезиса, который дает возможность показать изнутри лишь одного из внутритекстовых субъектов - рассказчика, в пользу экзегезиса. В нарративе «Рудина» уже нет единого внутритекстового субъекта сознания, субъектно-модальные сферы экзегетического повествователя и персонажей взаимопроникают и взаимодействуют. Ярким подтверждением тому является достаточно активное вплетение в ткань повествования несобственно-прямой речи, которая позволяет в рамках одного предложения или минимального текстового фрагмента показать происходящее с двух точек зрения - повествователя и персонажа, извне и изнутри:

«Донесение Пандалевского ее очень расстроило. Светская спесь в ней зашевелилась. Рудин, бедный, нечиновный и пока неизвестный человек,

дерзал назначить свидание ее дочери - дочери Дарьи Михайловны Ласунской!!» («Рудин»).

Повествователь перемещается в субъектную сферу персонажа, Дарьи Михайловны Ласунской: сообщает о ее чувствах, характеризует ее состояние. В несобственно-прямой речи, представляющей собой иной план повествования, субъект базовой модели, субъект речи и субъект мысли¹ совпадают - перед нами субъектно-модальная речевая сфера персонажа.

Еще более частотны и разнообразны по структурно-семантической и коммуникативной структуре текстовые фрагменты с несобственно-прямой речью в более поздних романах, например:

«Она [Варвара Павловна] приходила в восторг от итальянской музыки и смеялась над развалинами Одри, прилично зевала во Французской Комедии и плакала от игры госпожи Дорваль в какой-нибудь ультраромантической мелодраме; а главное, Листу ней играл два раза и был так мил, так прост - прелесть!» («Дворянское гнездо»).

«В последнее время она [Елена] обходилась с матерью, как с больной бабушкой; а отец, который гордился ею, пока она слыла за необыкновенного ребенка, стал ее бояться, когда она выросла, и говорил о ней, что она какая-то восторженная республиканка, бог знает в кого!» («Накануне»);

«Но аристократическая цветочница не пошевелилась; дай с какой стати было ей подходить к господину без перчаток, в запачканной плисовой куртке, пестром галстуке и стоптанных сапогах, которого она и Париже-то никогда не видала?» («Дым»).

С точки зрения синтаксической организации нарратив Тургенева достаточно прост и прозрачен. Для создания двуплановости повествования он использует двухкомпонентные конструкции с несобственно-прямой речью,² то есть вводящий компонент - глагол речи/мысли все же имеет место. Особенно частотна в его текстах несобственно-прямая речь придаточного типа, например:

«...Он [Лаврецкий] сидел, глядел и ничего не понимал; не понимал, что с ним такое случилось, отчего он очутился один, с одеревенелыми членами, с горечью во рту, с камнем на груди, в пустой незнакомой комнате; он не понимал, что заставило ее, Варю, отдаться этому французу и как могла она, зная себя неверной, быть по-прежнему спокойной, по-прежнему ласковой и доверчивой с ним!» («Дворянское гнездо»).

Если в «Записках охотника» субъектом восприятия, то есть наблюдателем, всегда выступал диегетический повествователь, то в более поздних произведениях субъект наблюдения - чаще всего персонаж:

«Берснев по-прежнему молчал и быстро шел по ровной дороге. Впереди, между деревьями, замелькали огни деревеньки, в которой он жил... При самом ее начале, направо от дороги, под двумя развесистыми березами, находилась мелочная лавочка...» («Накануне»).

В романах «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети» и более поздних мы зачастую видим происходящее глазами не всеведущего экзегетического повествователя, а героев. Персонажи, как правило, являются и субъектами авторизации, например:

«Однажды - он [Литвинов] долго помнил этот день - он опять сидел в гостиной Осининых у окна и смотрел бессмысленно на улицу, и досадно было ему, и скучно, и презирал он самого себя, и с места двинуться он не мог... Казалось, теки река тут лее под окном, бросился бы он в нее с ужасом, но без сожаления» («Дым»).

¹ Онипенко Н.К. Грамматические категории в тексте // Лингвистика на рубеже эпох. Идеи и топосы. Сб. статей. М., 2001. С.90.

² Чумаков Г.М. Синтаксис конструкций с чужой речью. Киев, 1975. С.95-98.

Е.В. Падучева указывает, что если субъектом первичного эгоцентрика типа *кажется* является персонаж, то это можно считать признаком свободного косвенного дискурса.¹

Другим подтверждением постепенного усложнения организации повествования - от традиционного нарратива к свободному косвенному дискурсу - в романах Тургенева является достаточно частое переключение коммуникативного регистра в нарративе,² например:

«Слезы навернулись на глазах Натальи. Не всегда благотворны бывают слезы. Отрадны и целебны они, когда, долго накинев в груди, потекут они, наконец, - сперва с усилием, потом все легче, все слаще; немое томление тоски разрешается ими... Но есть слезы холодные, скупо льющиеся слезы: их по капле выдавливает из сердца тяжелым и неподвижным бременем налегшее на него горе; они безотрадны и не приносят облегчения» («Рудин»).

В приведенном примере информативный регистр (сообщение о фактах, отвлеченных от хронотопа говорящего) сменяется генеритивным: приводится умозаключение, соотносящее понимание явления с универсальным жизненным опытом. Зона переключения коммуникативных регистров в нарративе, как правило, отражает динамику текстообразующей категории автора, что, в свою очередь, свидетельствует о повышенной сложности текстовой организации по сравнению с «Записками охотника».

Как видим, повествовательная форма произведений И.С. Тургенева претерпевает эволюцию: если ранние «Записки охотника» можно охарактеризовать всеми признаками традиционного нарратива (единство внутритекстового сознания, закрытость субъектно-модальных сфер повествователя и героев, преимущественное использование элементарных форм передачи чужой речи), то романы «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым» больше тяготеют к свободному косвенному дискурсу в силу многомерности внутритекстового сознания, взаимопроникновения субъектно-модальных сфер повествователя и персонажей, использования несобственно-прямой речи и других признаков.

Художественные тексты Тургенева позволяют усматривать в них отдельные элементы развития свободного косвенного дискурса, что связано с возрастающей антропоцентричностью литературы. Рефлексия постепенно осознается как психологическая и культурная ценность, а значит, имеют место попытки проникновения во внутренний мир персонажа с помощью неэлементарных форм передачи чужой речи, в частности, несобственно-прямой речи. Однако в нарративе Тургенева каждый выход в чужое сознание обрамляется, осуществляется фактически в рамках одной пропозиции, на уровне синтагматики, то есть элементарных синтаксических связей. Позже особенности прозы Тургенева, сближающие ее с нетрадиционным типом повествования, найдут свое дальнейшее развитие в чеховской наррации, а затем - в нарративе М.А. Булгакова и В.В. Набокова. Антропоцентричность их произведений выражена уже с помощью более сложных способов оформления проникновения повествователя в сознание персонаже — на уровне текстовых (парадигматических) связей.

Т.В. Швецова

Способы создания образа зимы в произведениях И.С. Тургенева

Зима – время года, привычное для жителей России, поскольку снег покрывает землю большую часть года. В русской национальной традиции зима окружена все-

¹ Падучева Е.В. Модальность сквозь призму дейксиса // Традиционное и новое в русской грамматике. Сборник статей памяти В. А. Белошапковой / Сост. Т.В. Белошапкова, Т.В. Шмелева. М., 2001. С.186.

² Золотова Г.А. Композиция и грамматика // Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В.П. Григорьева. М, 1996. С.284.

возможными ассоциациями – историческими, литературными, эмоциональными. Эмоционально-экспрессивный образ зимы несет отпечаток своеобразия национальной культуры.

Стоит произнести это слово, в памяти всплывут Святки, Рождество, Дед Мороз, Снегурочка, новогодняя елка... Не случайно этот образ опозитизирован во многих русских сказках, легендах. Представления о зиме, естественно, находят преломление в литературных произведениях: «грозная царица хлада» (Н.М. Карамзин), «гостыя-зима» (И.С. Никитин), «зима-подруга» (Зита Гайжаускайте), – так именуют это время года поэты. Великолепные стихотворения о зиме и снеге принадлежат П.А. Вяземскому, А.С. Пушкину, А.А. Фету, И.З. Сурикову, И.Ф. Анненскому, А.А. Блоку, Н.Н. Асееву, В.Я. Брюсову, С.А. Есенину, Н.М. Рубцову и другим авторам. Применительно к творчеству И.С. Тургенева подобная тема еще не рассматривалась подробно.

В тургеневедении общим местом стало утверждение о том, что «Тургенев не сравнимый ни с кем мастер пейзажа».¹ Исследователи творчества и стиля автора «Записок охотника» обратили внимание на то, что в его произведениях преобладают весенние и летние описания природы. О зимнем времени года автор вспоминает значительно реже по сравнению с остальными.

Зима в произведениях Тургенева – нечастый гость. То обстоятельство, что в тургеновских текстах описания зимней природы крайне редки, не уменьшает их значимости. Думается, что объяснение этому кроется в фактах биографии русского художника, который зимой оставлял пределы России, проживая во Франции. Наверняка, писатель неоднократно за границей сталкивался с тем, что для сознания западного человека Россия прежде всего – зимняя страна. Элементы этого мифа о России, в частности, отражены в повести «Вешние воды»: «Обе дамы имели весьма слабое понятие о нашей пространной и отдаленной родине <...> А в ответ на восклицание Санина: “Неужели же вы полагаете, что в России никогда не бывает лета?!” – фрау Леноре возразила, что она до сих пор так себе представляла Россию: вечный снег, все ходят в шубах и все военные – но гостеприимство чрезвычайное и все крестьяне очень послушны!» (XI;19).

Но и для россиянина, долгое время проживающего вдали от родины, Россия ассоциируется с зимой: «<...> но к будущей зиме надобно непременно вернуться в Россию и приняться за дело», – размышлял Федор Лаврецкий в романе «Дворянское гнездо» (VII;174); «скорбь о прошедшем таяла в его душе, как весенний снег, и – странное дело! – никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» (VII;190).

Перед смертью Инсарова Елене Стаховой в Италии в апреле снится символический сон, в котором присутствуют зимние образы, выполняющие символическую нагрузку: «Но какой-то белый вихорь налетает на волны... все закружилось, смешалось... Елена осматривается: по-прежнему все бело вокруг; но это снег, снег, бесконечный снег. <...> Елене тоже холодно; она смотрит вдоль по дороге: город виднеется вдали сквозь снежную пыль. Высокие белые башни с серебряными главами... Катя, Катя, это Москва? Нет, думает Елена, это Соловецкий монастырь: там много, много маленьких тесных келий, как в улье; там душно, тесно, – там Дмитрий заперт. Я должна его освободить... Вдруг седая, зияющая пропасть разверзается перед нею. Повозка падает. Катя смеется» («Накануне», VIII;161-162). В этом сне смешались впечатления от Италии и воспоминания о России. Образ воды и бездны, по наблюдению В.Н. Топорова,² несут отрицательный заряд, пророчествуют о смерти. Так и происходит, в итоге Инсаров умирает. Не случайно упоминается о Соловецком монастыре, а ни о каком-либо другом. Соловецкий монастырь расположен на севере России, сообщение с ним осуществлялось по зимней дороге. Монастырь, по-видимому, становится символом воздаяния за грехи для Елены, оставившей семью и Россию, предрекает ее будущий жертвенный путь: она станет сестрой милосердия.

¹ Зеньковский В.В. Мирозерцание Тургенева // Литературное обозрение. 1993. № 11-12. С.49.

² Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1999.

В наследии писателя не так много произведений, события в которых разворачиваются зимой («Несчастливая», «В дороге» и др.). Если в тексте используется слово зима, в этом случае оно выполняет функцию лаконичного, точного указания на время действия и ситуацию: «в самый развал зимы, перед святками» («Рассказ отца Алексея», XI;296), «дело было зимою, ударил сильный мороз» («Отчаянный», XIII;40), «дело было в Петербурге, зимой» («Новь»), «зимний вечер только что начинался» («Андрей Колосов», V;7), «теперь зима, мороз запушил стекла окон» («Как хороши, как свежи были розы», XIII;192), «В 55-м году он повез сына в университет; прожил с ним три зимы в Петербурге» («Отцы и дети», VIII;198), «в ту зиму двор посетил Москву» («Дым», IX;186).

Собственно зимних пейзажных зарисовок у Тургенева мало, однако они сопровождаются характеристиками, свойственными русской зиме (см. письма 1852 г. из Спасского, «Отцы и дети», «В дороге»). Отметим, что в тургеневских текстах отсутствует описание солнечной зимней природы, зима не вызывает радостного мажорного настроения у героя, как это часто бывает, например, у П.А. Вяземского («На празднике зимы красуется земля...»), А.С. Пушкина («Мороз и солнце. День чудесный») или А.А. Фета («Чудная картина. // Как ты мне родна. // Белая равнина, / Полная луна...»). Даже упоминание о зимних праздниках (Новый год в «Несчастной», Святки в «Рассказе отца Алексея», Масленица в «Отчаянном») не вносит в повествование праздничного, веселого, игрового настроения.

Ограниченное количество контекстов содержат примеры («Первый снег», «Два приятеля», «Отцы и дети») развернутого описания зимнего пейзажа с сохранением зимних примет (саней, красных щек, скрипучего снега, инея, мороза и т.д.).

Здравствуйте, легкие звезды пушистого первого снега!

Быстро на темной земле таете вы чередой.

Но проворно летят за вами другие снежинки,

Словно пчелы весной, воздух недвижный пестря.

Скоро наступит зима, – под тонким и звучным железом

Резвых саней завизжит холодом стиснутый лед.

Ярко мороз затрещит; румяные щеки красавиц

Вспыхнут; иней слегка длинных коснется ресниц.

Так! Пора мне с тобой расстаться, степная деревня!

Крыш не увижу твоих, мягким одетых ковром,

Струек волнистого дыма на небе холодном и синем,

Белых холмов и полей, грозных и темных лесов.

Падай обильнее, снег! Зовет меня город далекий;

Хочется встретить опять старых врагов и друзей.

(«Первый снег», I;73).

О зиме автор говорит в сочетании с рассказом о других временах года. В данном примере кружение снежинок уподоблено кружению пчел весной. В этом произведении заявлено еще одно важное обстоятельство: первый снег опускается с неба на землю, тем самым, соединяя две стихии. В данной ситуации зима еще не наступила, природа пребывает в ожидании холода, мороза, приближение зимы ее не пугает. Зима – это свежесть и бодрость («румяные щеки красавиц вспыхнут»). Однако зимняя природа внеположна лирическому герою, который стремится оставить пределы заснеженной деревни. В стихотворении «Первый снег» (1847) звучит мотив расставания с зимней деревней, оппозиция город – деревня объясняет поведение самого Тургенева, который зимой выезжал из родного поместья в город либо за границу. Также поступают и герои его повестей: Дарья Михайловна и Наталья Ласунские, герои «Первой любви», «Степного короля Лира» и др.

«Прошло шесть месяцев. Стояла белая зима с жестокою тишиной безоблачных морозов, плотным, скрипучим снегом, розовым инеем на деревьях, бледно-изумрудным небом, шапками дыма над трубами, клубами пара из мгновенно раскрытых дверей, свежими, словно укушенными лицами людей и хлопотливым бегом продрогших лошадей. Январский день уже приближался к концу; вечерний холод еще

сильнее стискивал недвижимый воздух, и быстро гасла кровавая заря. <...> Неделю тому назад, в небольшой приходской церкви, тихо и почти без свидетелей состоялись две свадьбы: Аркадия с Катей и Николая Петровича с Фенечкой...» («Отцы и дети», VIII;397). Зима в этом отрывке представлена образами движения. Все живое пытается избежать сковывающего, мертвящего действия зимы. Здесь противопоставлены мотив холода природы и жара человеческого сердца, поскольку два союза заключены по любви. Зимний пейзаж в «Отцах и детях» чем-то напоминает пушкинские стихи: «Зима! Крестьянин, торжествуя, на дровнях обновляет путь...»

В создании пейзажа зимы писатель использует зрительные и звуковые образы. Но в них нет ярких красок, блеска, зимней роскоши. Приметой тургеневского видения зимы является и то, что события в произведениях разворачиваются холодным зимним, морозным вечером или ночью, но никогда днем или утром. У Тургенева с наступлением зимы не приходит радость, веселье, несмотря на то, что по народному календарю зимой один праздник сменяет другой. Это связано, прежде всего, с особенностями тургеневского мировосприятия. Жестокие зимние морозы, безжизненность и уныние природы зимой ассоциировались писателем со смертью и страданием. В романе «Отцы и дети» приведена следующая характеристика зимы: «...среди весеннего красного дня, вставал белый призрак безотрадной, бесконечной зимы с ее метелями, морозами и снегами» (VIII;205). Зима – безжизненный образ, иссохший остов в белом саване. Возможно, такая особенность связана с мыслью о том, что о зиме, несущей смерть, не стоит забывать даже в самые безмятежные и светлые моменты жизни.

Нередки примеры, когда вкрапления зимних образов появляются в описании весны, лета, осени. Так, в очерке «Свидание» при описании осенней природы: «Мне стало грустно; сквозь невеселую, хотя свежую улыбку увядающей природы, казалось, прокрадывался унылый страх недалекой зимы» (IV;269). Природа приготовилась к новой стадии – от увядания к умиранию. В описании летнего состояния погоды: «Погода была прекрасная, еще прекраснее, чем прежде; но жара не унималась. По ясному небу едва-едва неслись высокие и редкие облака, изжелта-белые, как весенний запоздалый снег...» («Касьян с Красивой Мечи», IV;122). Вероятно, не случайно писатель в цветовую гамму пейзажа закладывает изжелта-белый оттенок. Белизна облаков не снежная, безупречно чистая. Цвет облаков ущербен, как весенний запоздалый снег, который вот-вот должен растаять под лучами солнца. Талый снег – слабый, умирающий, изможденный, больной.

Обращает на себя внимание, что зимние зарисовки у Тургенева не столь объемны и красочны, по сравнению с летними пейзажами, например, в «Бежином луге». Излюбленные цвета в создании картин зимней природы – белый, оттенки синего (*небо синее, бледно-изумрудное небо*) и красного (*румяные щеки, розовый иней, кровавая заря, багровые столпы*). Зимние пейзажи обычно появляются в авторской речи. Персонажи о зиме и ее атрибутах практически не упоминают. Только в повести «Силаев» герой-рассказчик пересказывает свой необычный сон, в котором видит себя на Северном полюсе: «с неделю тому назад я видел, как будто нахожусь на Северном полюсе: кругом ледяная равнина и на ней плавают высокие ледяные горы с острыми вершинами, с широкими пластами снега, белого, как неснятое молоко, с сверкающими иглами и зубцами, – в воздухе нестерпимо крутятся бесчисленные блестящие, на небе стоят и по временам вздрагивают багровые, как отблеск далекого пожара, столпы, – и вообразите, с этих гор – на салазках, попарно – катаются белые медведи с венками роз на головах...» (XIII;323). Снежная география у Тургенева разнообразна: вершины Альп, Северный полюс, средняя полоса России. Пейзажи, возникающие в повествовании самого автора, не имеют каких-то особых свойств, – это достаточно реалистичные картины. Описание зимы, порожденное воспаленным сознанием Силаева, допускает присутствие фантастического элемента.

Тургеневские повести и рассказы могут открываться описанием летнего дня, но практически никогда зимний пейзаж не помещается в начале произведения. Упоминание о зиме или характеристика зимней погоды появляется в напряженной точке повествования для усиления драматизма момента. «Вот в один ненастный вечер – на

дворе злилась и выла февральская вьюга, сухой снег по временам стучал в окна, как брошенный сильною рукою крупный песок...» («Несчастливая», X;95), в этот ненастный вечер Сусанна приходит к рассказчику на исповедь, движимая невыносимостью нравственных страданий.

Зимой в жизни персонажей происходят события и трагичные, и радостные. Так, именно зимой состоялись две свадьбы в семье Кирсановых. В другой повести сватовство Бориса Андреича к Верочке («Два приятеля»), а затем и свадьба тоже случаются зимой, судя по деталям: «ночь была светлая и холодная, снег переливал голубоватыми огнями, словно алмазный; на небе вызвездило, и Стожары ярко мерцали, мороз хрустел и скрипел под санями; покрытые оледенелым инеем ветки деревьев слабо звенели, блистая на луне, как стеклянные. ... Чего только не передумал он, пока сани не остановились, наконец, у крыльца; но образ Верочки не выходил у него из головы и тайно сопровождал его мечтания» (VI;56).

Зимой же завязывается любовная история Сусанны Ратч с Мишелем в повести «Несчастливая». В первый раз девушка видит молодого человека вошедшим с мороза: «когда он вошел, красивый и стройный, в бархатном тулупчике и валенках, как был, прямо с мороза, и, встряхнув заиндевевшую соболью шапкой, прежде чем поздоровался с отцом, быстро глянул на меня и удивился, — знаю я, что с того вечера я уже не могла забыть его...» (X;115). Принявший важное решение о женитьбе Борис Андреич Вязовнин приходит к другу с мороза: «...вдруг в комнату, весь запорошенный снегом, ворвался Борис Андреич и прямо бросился к нему на шею» (VI;59). Однако чувства молодых людей, возникшие зимой, оказались непрочными и недолговечными, растаяв, словно снег: Борис Андреич забыл о своей жене, уехав за границу, Сусанна и Михаил вынуждены были расстаться.

Зима, снег, метель становятся фоном, на котором разворачивается трагедия жизни героев. Холод и мороз служат своеобразным испытанием для людей. Холод и разочарование — это постоянная примета человеческого сосуществования. Холод — это и проявление Вечной природы в отношении к человеку: «Внезапный порыв ветра с резким свистом и стуком снега ударил в окно, холодная струя пробежала по комнате... Пламя свечей пошатнулось... Сусанна вздрогнула» (X;97). Зима не только за пределами жилища, она вездесуща, от нее не укрыться. «Тонкая крупа сеялась с низкого неба, мороз стоял небольшой, готовилась оттепель, но в воздухе ходили резкие, неприятные струи... самая была великопостная, простудная погода» (X;140), — такая погода установилась в момент похорон Сусанны. Природа как будто наказывает людей за жестокое отношение друг к другу.

Ключевая идея мировоззрения Тургенева о холодности и равнодушии природы к человеку обозначена в цикле «Senilia». Эта идея передается в образе вечной мерзлоты: «Над горами бледно-зеленое, светлое, немое небо. Сильный, жестокий мороз; твердый, искристый снег; из-под снега торчат суровые глыбы обледенелых, обветренных скал. <...>

— Теперь хорошо, — отвечает Финстерааргон, — опрятно стало везде, бело совсем куда ни глянь... Везде наш снег и лед. Застыло все. Хорошо теперь, спокойно» («Разговор», XIII;145). Жестокий, твердый, суровый, слепящий — такой набор эпитетов использует автор, создавая этот отрывок. Мотив холода в нем ключевой. Люди — жалкие «козьявки», «двуножки» оскверняющие вечную белизну земли, исчезли. Образ навсегда замолкшей, окоченевшей земли, лишенной жизни, прекрасен и ужасен.

Человек в проанализированных выше текстах занимает позицию наблюдателя в отношении к зимней природе («Первый снег», «Утро туманное», «Отцы и дети»), устранившись, закрываясь от зимы («Дворянское гнездо», «Рудин», «Андрей Колосов») либо терпит душевные и физические мучения («Отчаянный», «Несчастливая»).

Образ зимы в произведениях И.С. Тургенева несет в основном негативно-отрицательную аксиологическую нагрузку. Этот образ сопровождается мотивами смерти («Несчастливая», «Дневник лишнего человека», «Конец света»), расставания («Свидание», «Первый снег»), предательства («Несчастливая»), голода и страдания

(«Отцы и дети»), скуки, печали, воспоминания («Утро туманное», «Свидание», «Как хороши, как свежи были розы»).

В текстах Тургенева представлены два состояния погоды зимой: спокойная, тихая и метельная, вьюжная. Метель приобретает фатальный смысл у писателя. Это проявление злого начала, разгул бесовской силы, подтолкнувшей героиню повести «Несчастливая» к самоубийству.

Для сознания русского человека привычно представление о снеге как о неотъемлемом атрибуте зимы. Тургенев в своих произведениях наделяет снег разными качествами. Снег у него *талый, скрипучий, хрупкий, сухой*. Каждый из этих признаков выполняет определенную роль в повествовании. В повести «Несчастливая» скрипучий снег стал предвестником предательства, разоблачения тайны влюбленных. Форма снега также разнообразна: *крупя, пыль, мука, хлопья, звездочки, белые мухи*. Особое внимание уделяет автор времени выпадения и существования снега. О первом снеге говорит Тургенев в одноименном стихотворении 1847 г. В повести «Дневник лишнего человека» появляется образ последнего снега. В «Дворянском гнезде» возникает мотив весеннего снега.

Часто образ снега сочетается с мотивом воды: «Да, я скоро, очень скоро умру. Реки вскроются, и я, с последним снегом, вероятно, уплыву... куда? Бог весть! Тоже в море» («Дневник лишнего человека», V;178). «Сегодня удивительная погода. Тепло, ясно; солнце весело играет на талом снеге ...» («Дневник лишнего человека», V;181). Исползованные автором глаголы *уплыть, таять* со значением 'передвигаться в воде', 'превращаться в воду' придают отрицательную коннотацию образу зимы. С весенним, последним снегом связывается у писателя представление о недолговечности, зыбкости, призрачности человеческой жизни. На закате жизни и творчества ощущение страха перед бушующей водной стихией, несущей смерть и разрушение, усиливается: «Она летит, летит на нас! *Морозным* вихрем несетя она, крутится тьмой крошечной. <...> мы уже все раздавлены, погребены, потоплены, унесены той, как чернила черной, *льдистой*, грохочущей волной!» (XIII;152). Погружение в холодную воду и замерзание — таким видится писателю конец света.

В произведениях разных жанров у Тургенева встречаются как зимние зарисовки, так и отдельные слова, передающие его представления о зиме: призрак, печаль, уныние, тоска, страх, грусть, страдание. На этой базе нам удалось сформировать текстовую тематическую сетку,¹ куда вошли слова различных частей речи, которые прилегают к семе <зима>. Наиболее употребительны в произведениях Тургенева — это прилагательное *холодный* и слова, которые входят с ним в словообразовательное гнездо: *холод, холодность, холодать, похолодеть*. В разных контекстах слово *холодный* приобретает дополнительные оттенки смысла: неприязнь и ненависть, натянутость, неискренность. Порой употребление эпитета *холодный* сопровождается сравнением кого или чего-либо со льдом: *холодный, как лед*. Эмоциональное состояние испуга, боязни чего или кого-либо герои тургеневских текстов передают во фразеологизме *обдаться холодом*: «Холодом обдало меня от этих слов» («Несчастливая»). Испуг, ужас, страх, переживаемые героями, автор подчеркивает словами, ассоциативно связанными с указанным фразеологизмом: *помертветь, окаменеть, дрогнуть, похолодеть, оледенеть*: «Мы все столпились у окон... Ужас *леденит* наши сердца» («Конец света», XIII;151), «Семен Матвейч внезапно *охладил* ко мне, наложил на меня опалу» («Несчастливая»), «Явственный стон ворвался в комнату и словно закружился надо мной. Весь *похолодел* от ужаса, внимал я его последним, замирающим переливам» («Фауст», VII;47). Радость и восторг тоже холодят кровь, вводя героя в состояние «замерзания», оцепенения: «он совсем *окоченел* от глупости и важности» («Отцы и дети», VIII;399).

Тематическую сетку составили слова-номинации: 1) зима и ее приметы; 2) атмосферные осадки зимой, их характеристика (снег, метель, буря, вьюга и др.); 3) вли-

¹ Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. ред. П.Е. Бухаркин. СПб., 1999.

яние зимы на человека: эмоции, переживания, качества характера, внешний облик, одежда.

Писатель широко использовал круг слов с «зимней» семантикой при создании образной характеристики персонажей. «Наружность Барсукова располагала в его пользу: его круглое лицо, с большими карими глазами, тонким правильным носом и румяными губами, поражало своей почти юношеской свежестью. Свежесть эта казалась еще ярче от *снежной* белизны его волос...» – описание внешности отца Верочки («Два приятеля», VI;47). В «Хоре и Калиныче» внешность Феди, сына Хоря, описана также с использованием зимней образности: «отвечал парень, улыбаясь и показывая ряд белых, как снег, зубов» (IV;9).

Качества природы героя могут быть охарактеризованы с использованием подобных слов: «Анна Сергеевна недавно вышла замуж, не по любви, но по убеждению, за <...> человека еще молодого, доброго и холодного как лед» («Отцы и дети», VIII;399).

Наши наблюдения позволили установить связь между внутренним состоянием, отражающимся на лице человека, с темой зимы, выраженную в словах: холодный, неподвижный, чистый, прозрачный, ледяной, белый, бледный (*холодно улыбнулся, холодно поклонился, ледяной взгляд, убийственная холодность*). Например, в портретной характеристике Одинцовой присутствуют отдельные слова этого ряда: «Она казалась бледней при свете одинокой лампы, завешенной вырезною бумажной сеткой. Широкое белое платье покрывало ее всю своими мягкими складками...» («Отцы и дети», VIII;289). Эпитет *бледный* достаточно распространен у Тургенева, появляется в сочетаниях – *бледные губы, бледное лицо, бледная фигура, бледные руки, бледные плечи* и др. Порой в пределах одного предложения можно встретить нанизывание эпитетов этой группы: «заснула вся чистая и холодная, в чистом и душистом белье» («Отцы и дети», VIII;284). Отметим еще одну характерную деталь: «тургеневские девушки» в момент первого знакомства с ними читателя и героя всегда предстают в белой одежде. Белый цвет символизирует их чистоту и непорочность.

Образ зимы у Тургенева спроецирован прежде всего на женские образы. В создании женских персонажей зима становится лейтмотивом. Появляется мотив маски, холодной, неподвижной, под которой скрывается мыслящая сильная натура. Вера Ельцова, Муза Виноградова («снегурочка, снежинка» – так называет ее Пунин), Наталья Ласунская, Лиза Калитина, как Снегурочки, – «печальные белолицые красавицы, полные неизъяснимой прохладной прелестью». ¹ А образ Анны Сергеевны Одинцовой навеивает воспоминание о Снежной Королеве, подтверждают это и слова Базарова: «Вишь, как она себя заморозила! <...> Ей бы только шлейф сзади да корону на голове» (VIII;272). Это красивая, властная женщина, спокойная и холодная внешне и такая же внутри. Ничто, даже любовь не может растопить ее «ледяное» сердце. Зимний (ледяной, снежный) мотив постоянно присутствует в описании внешности героев и их эмоционального портрета.

Зимние элементы присутствуют также в обозначении топонимических названий: «Долгим лугом называлась широкая и ровная поляна на правой стороне речки Снежинки, в версте от имения гг. Перекатовых» («Бретер», V;5).

Компоненты тематического поля <зима> образуют тропы компаративной группы, входят в состав сравнений или метафор: *белый, как снег, холодный, как лед* и т.д. А.А. Фаустов пишет о так называемой «ледяной метафоре» и ледяном мотиве» у Тургенева. ² Ледяная метафора возникает на основе перенесения способности льда к таянию или колкости. Пример ледяной метафоры находим в словах матери Веры Ельцовой: «Ты как лед: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется» (VII;45). Ледяной панцирь сохраняет неизменность Веры в течение двенадцати лет: «то же спокойствие, та же ясность, голос тот же, ни одной морщинки на лбу, точно она все эти годы пролежала где-нибудь в снегу. А ей теперь двадцать во-

¹ Грушко Е., Медведев Ю. Словарь славянской мифологии. – Нижний Новгород, 1995. С.288.

² Фаустов А.А., Савинков С.В. Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века. Воронеж, 1998. С.11-12.

семь лет, и трое детей у нее было... Непонятно!» (VII;19), способствует сохранности Чулкатурина, не дает ему растечься, уплыть, как вода, сквозь пальцы. Способность льда дробиться, раскалываться положена в основу сравнения разбитой жизни Веры Ельцовой с расколовшейся вазой: «... я остался – и вдребезги разбилось прекрасное создание, и с неммым отчаянием гляжу я на дело рук своих» (VII;50). Ледяной мотив появляется в ряде тургеневских произведений – «Фауст», «Пунин и Бабурин», «Отцы и дети».

Образ зимы ненавязчиво существует в творчестве И.С. Тургенева. Зима присутствует в описании внешней действительности, мира за пределами человеческого «я» и в описании «пейзажа души» героя. Количество развернутых зимних пейзажей в произведениях Тургенева ограничено. Образ зимы безрадостен, безжизнен и страшен. Видимо, авторская концепция мира предполагает, что зима и холод находятся в душе человека. Возможно, поэтому зимний мотив, ледяная метафора возникают в образных характеристиках героев. Зима – один из штрихов пессимистической философии писателя. У Тургенева зима – это не великолепие снега, сверкающего на солнце, несущего свежесть и бодрость, жажду деятельности. Этим тургеневский образ зимы отличается от пушкинского или тючевского. Для него, как для европейских поэтов, зима – это убыль, уничтожение бытия, время гибели всего живого.¹

Т.В. Ковалева

Литературная традиция и стихотворение И.С. Тургенева «Сатира на мальчика-всезнайку»

Развитие литературы не всегда идет прямыми путями, обозначаемыми выдающимися произведениями и авторами. Зачастую процесс формирования того или иного феномена оказывается довольно сложным и запутанным движением по проселкам или даже тропинкам, то уводящим в сторону, то просто поворачивающим назад. Не удивительно поэтому, что при определении какой-либо устоявшейся традиции, особенно, если речь идет о традиции поэтической, не всегда можно отчетливо выявить истоки феномена и жестко дифференцировать генетические контакты и типологические схождения. Но именно потому, что структурная обустроенность поэтического текста, как правило, на порядок выше, чем в прозе, формы взаимодействия здесь проявляются более или менее очевидно, что позволяет стиховедам надеяться на возможность адекватной реконструкции.

В истории русской поэзии для детей XIX века есть одно издание, до сих пор оказывающее особенное влияние на формирование концепции детства в нашей литературе. Это книга неизвестного переводчика, получившая в русском издании название «Степка-растрепка». Прообразом ее послужила книга Генриха Гофмана «Der Struwel Peter», изданная в 1845 году в Германии и представлявшая собой намеренный вызов морализаторству большинства детских изданий.

В состав переводной книги входит 9 стихотворений, объединенных не только тематически (в основе каждого текста игровая ситуация – так называемый отрицательный педагогический пример), но и структурно: несмотря на варьирование метрической основы (пять текстов написаны 4-стопным ямбом, по одному – разностопным хореем и 2-стопным анапестом и две полиметрические композиции), все тексты написаны с использованием скрытой строфики (в основе двустушия с парной рифмовкой). Следует отметить, что каждое из стихотворений представляет собой лирическую зарисовку с динамичным выдвиганием на первый план детского персонажа и его приключений (Степка стал уродом, злой Федя укушен собакой, Катя сгорела дотла, Павлуша, Вася и Ванюша превращены волшебником в чернушки, Петруше портной отре-

¹ Юкина Е., Эпштейн М. Поэтика зимы // Вопросы литературы. – 1979. – № 9. – С. 174-205.

зал пальцы, Фриц стал «на ниточку похож» и умер от недоедания, Федюшка сбросил на пол обед, Андрей упал в воду, Петр улетел куда-то под зонтиком). Авторские обращения к читателям, резюмирующие эти события, отличаются простотой и непосредственностью: «Ну, не был ли Федюша глуп!» («Дивные приключения злого Федюши»); «Так наказал их злой старик» («Чернушки»); «Ай растрепка» («Степка-Растрепка»); «В день пятый умер баловник» («История о мальчике, который не хотел кушать супу»); «Унесло их! Беда!» («Петр-самолет»). Радикальность подобных сюжетов поддается игровой спецификой и, естественно, имеет специфическую педагогическую направленность, предваряя многочисленные эксперименты XIX и XX веков, от К.Льдова, КЧуковского, Саши Черного до С.Михалкова и Г.Остера.

Следует отметить, что в 1853 году в типографии Морского кадетского корпуса Санкт-Петербурга увидела свет еще одна интерпретация уникального издания Гофмана. Название ее ближе к оригиналу – «Петя-замарашка». По структуре сборник напоминает предыдущий с той лишь разницей, что изменены имена основных персонажей и увеличено число текстов за счет поэтического предисловия. Но при этом в метрической структуре новым интерпретатором были проведены существенные коррективы: из десяти стихотворений пять написано 4-стопным хореем, четыре – 4-стопным ямбом и один текст – разностопным ямбом с традиционным чередованием 4-х и 3-стопных строк. Выдвижением на первый план хореической основы в контексте эволюции стиха русской поэзии для детей является важным фактом, свидетельствующим о формировании довольно устойчивой традиции, принципиально обособляющей ее от «взрослой» литературы, с ее доминированием ямбических метров.

Интересно и то, что ритмические вариации в сборнике «Петя-замарашка» отличаются от первого сборника. В контексте размеренного 4-стопного хорее здесь часто возникает пеоический ритм, особенно заметный на фоне глагольных созвучий. Этот прием ритмо-тематического сдвига имеет реализован, например, в стихотворении «Федюшка-вертушка», где подобный тематический фрагмент выполнен метрически разнородной структурой (на фоне 4-стопного хорее возникает амфибрахический перебив: Совсем не сидится./ На стуле вертится). При этом 4-стопный хореем проявляет свой альтернирующий ритм отчетливее, чем в первом сборнике.

Нельзя говорить с определенностью, но тот факт, что в творчестве И.С. Тургенева, никогда специально не занимавшегося литературой для детей, имеется текст с черновым названием «Сатира на мальчика-всезнайку», свидетельствует об определенной ориентации автора на игровую традицию детской литературы, для которой были свойственны экспериментальность как в области формы, так и в области содержания..

Прежде всего, в стихотворении поражает избранная автором тональность. Весь текст построен на ироническом описании жизни мальчика, прозванного Всезнайкой за то, что

Кто бывало что ни скажет,
Все он лучше всех поймет,
Все укажет, все расскажет
И наверное соврет.

Просторечная стилистика текста, конечно же, лучше всего соответствовала описанию нелепостей и несуразиц в жизни героя стихотворения, но при этом именно она позволила Тургеневу сопровождать приключения своего персонажа авторским комментарием, в котором собственно и заключается реальная оценка. Этим обстоятельством (когда глупость героя разоблачается автором, а не самой ситуацией) обусловливается использование таких слов и фраз с негативной семантикой, как «плох умишко», «апломб», «вздернув нос», «ветрен, словно какаду», «запищит», «самодурчик», «сусаля безбородый», «курам на смех офицер», «уроды», «соврать, как чертов брат». Воспитательный эффект этих определений тем выше, чем больше контраст между юмористическими по своей природе описаниями и морализаторскими комментариями автора. И в этом отношении можно говорить о том, что природа нравоучительной дидактики у Тургенева оказывается значительно сложнее, чем у его предше-

ственников. Свидетельством тому последняя строфа стихотворения, содержащая прямое обращение к читателю:

Ах, сусаля безбородый,
Курам на смех офицер,
Знай, всезнайки все уроды,
Не бери ты с них пример.
В том тебя я уверяю:
Лучше, лучше во сто крат
Объявить: мол, я не знаю,
Чем соврать, как чертов брат.

От этого примечательного «моралите», пожалуй, всего один шаг до создания нового образа детской литературы, который и появился в конце XIX века на страницах журнала «Задушевное слово». Знаменитый Знайка Н. Носова, как известно специалистам, обрел свою литературную славу именно в этом издании. Традиция устойчивого именованного героя детских историй по обобщающему перифрастическому критерию (Незнайка, Винтик, Шпунтик, Цветик и т.д.), очевидно, была привлекательна не только для Тургенева.

Собственно текст стихотворения Тургенева имеет довольно интересные стиховые характеристики, во многом роднящие его с игровой традицией русской поэзии для детей второй половины XIX века: написанный 4-стопным хореем, восьмистишиями с перекрестной рифмовкой в катренах, он оказывается исподволь ориентированным на 4-стопник «Петки-замарашки», который имеет ярко выраженный альтернирующий ритм (1-я стопа - 60%, 2-я стопа - 97%, 3-я стопа - 49%). Параметры тургеневского хореев архаичнее: ударность стоп в целом выше (1-я стопа - 66%, 2-я стопа - 100%, 3-я стопа - 53%¹), но при этом дифференцированные показатели строк с мужскими и женскими окончаниями свидетельствуют о том, что общий ритм стихотворения складывается из принципиально разных тенденций. Так, ударность метрически ослабленных стоп в строчках с женскими окончаниями намного выше, чем в строчках с мужскими: 1-я стопа 86,7% против 46,9%, 3-я стопа 60% против 46,9%. Такой разброс акцентности является признаком особенной творческой установки автора на предельную ритмическую выразительность текста.

Интересно, что распределение ритмических фигур в разных каталектических группах подтверждает это предположение: так, 4-стопный хорей с двумя пиррихиями (наиболее изысканный и во многом экспериментальный ритм для XIX века) в основном встречается в строчках с мужскими клаузулами, причем в пяти случаях из семи зафиксированных² эта модель маркирует собой композиционно сильные места в строфе (либо конец 8-стишия, либо его середина, либо там и там). Выразительность текста с помощью этой формы, приближающей классический 4-стопный хорей к стихии разговорной речи, намного увеличивается:

То совсем ужа не видя,
Возопит: «Какой карась!»
То верхом на кляче сидя
И в черкеса превратясь, ХЯХЯ
Машет шашкою Всезнайка –
«Я фельдмаршал! Смерть врагу!...»
А учиться – ну давай-ка!
Запищит: «Я не могу!» ХЯХЯ

Напротив, количество полноударных форм 4-стопника в два раза выше в строчках с женскими окончаниями, и именно это обстоятельство придает им архаичное ритмическое звучание. Важно отметить и то, что в 12 случаях из 15 полноударные формы с женскими окончаниями маркируют собой предпозицию строк с двумя пир-

¹ См. таблицу №1 Приложений.

² См. Таблицу №2 Приложений.

рихиями и мужскими окончаниями. Это создает особенный эффект ритмического контраста строк и зачастую подчеркивает смысловую контрастивность текста:

Все укажет, все расскажет	XXXX
И наверное соврет!	ПХПХ
.....	
То верхом на кляче сидя	XXXX
И в черкеса превратясь,	ПХПХ
.....	
Вот ему профессор задал	XXXX
Исторический вопрос...	ПХПХ
.....	
Знай, всезнайки все уроды,	XXXX
Не бери ты с них пример.	ПХПХ

Этот довольно сложный композиционно-ритмический прием получил развитие в поэзии для детей XX века. Им часто пользовались и Маршак, и Барто, и Михалков.

Ритмическое разнообразие стиха в единственном стихотворении Тургенева, посвященном ребенку, не ограничивается, однако, только лишь ослаблениями иктов. Активно используя внеметрические ударения, возникающие в стихе за счет большого количества односложных слов, автор Всезнайки предельно усложняет ритмическую структуру своего текста, максимально приближая его к обыденной речи. Причем, строк с этими избыточными акцентами очень много, даже по сравнению с 4-стопными хореями самого Тургенева в так называемых «взрослых» произведениях:

Все он лучше всех поймет...
Хоть и **плох был** в нем умишко...
Запишит: «**Я** не могу...
Что там на небе кругло...
Ты все знаешь, отвечай-ка...
Блох все люди уважают...

А если к этому прибавить многочисленные случаи переакцентуации, когда в рамках стопы происходит перемещение акцента с метрически ударной позиции на метрически безударную (например, «Хоть и / плох был / в **нѐм ум/ишко**» - [стопа хорея / стопа спондея / переакцентуированная стопа / стопа хорея]), то даже самый искушенный читатель будет вынужден признать, что экспериментальному содержанию у Тургенева соответствует не менее экспериментальная форма.

К знаменательным в этом отношении моментам можно отнести и появление в чередовании женских и мужских окончаний вкрапления строк с дактилическими клаузулами. Обе строки этого типа возникают в предпоследней седьмой строфе и предваряют собой описание трагического финала героя стихотворения:

Путешествуя в компании
Пешкурою налегке
(То случилось дело в Дании),
Он приблизился к реке.

Этот прием композиционно обусловленного нарушения монодийности чередования клаузул в рамках монометрического текста, пожалуй, уникален в целом для русской поэзии XIX века и лишней раз доказывает справедливость мнения о том, что стих поэзии для детей в по экспериментаторству зачастую намного обгоняет так называемую «взрослую поэзию».

Собственно и зачин стихотворения Тургенева также представляет собой особенное явление. Дело в том, что в качестве его основы автором была избрана традиционная сказочная формула: «Жил-был...» Но так как ее традиционно ямбическое звучание никак не вписывалось в хореический контекст, Тургенев переработал ритмическую основу всей строки, дав нам пример дольникового ритма:

Жил-был некий мальчишка...

Обращает внимание тот факт, что, полностью игнорируя неписанный закон поэтического анлаута, который должен содержать в себе все основные стиховые парамет-

ры текста, Тургенев (в шутку или всерьез?) поместил на первую позицию в своем стихотворении так называемый «обратимый стих», который с почти что равным правом (если не учитывать хореического контекста) может читаться и как дольник:

Жи́л-был не́кий мальчи́шка...

и как 2-стопный анапест:

Жил-был не́кий мальчи́шка...

и (при небольшом языковом усилии) даже как 3-стопный ямб:

Жил-бы́л некий мальчи́шка...

В этой метрической полиморфности можно, конечно, увидеть и элементарную недоработку версификатора, но учитывая то обстоятельство, что стихотворение все же было послано адресату, а также ту скрупулезность, с которой Иван Сергеевич выверял все свои тексты, нельзя не признать за этим знаменательным ритмическим сбивом права на высокий статус знаменательного эксперимента, который в совокупности со всей сложной и неоднородной структурой произведения является свидетельством попыток литератора, считавшего себя прозаиком по преимуществу, выработать собственную концепцию стиховой структуры поэтического игрового текста, предназначенного для пытливого и падкого на новшества детского сознания. Стоит лишь пожалеть о том, что Тургенев не продолжил своих экспериментов на поприще литературы для детей, так остро нуждавшейся в конце XIX века в заинтересованном и профессиональном внимании мастеров художественного слова.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Таблица №1. Профиль ударности

	1 стопа	%	2 стопа	%	3 стопа	%	Всего
X4м	15	46,9	32	100	15	46,9	32
X4ж	26	86,7	30	100	18	60,0	30
X4	41	66,1	62	100	33	53,2	62

Таблица №2. Ритмические фигуры

	М	%	Ж	%	Д
ПХПХ	7	21,9	1	3,3	1
ПХХХ	10	31,3	3	10,0	
ХХПХ	9	28,1	11	36,7	
ХХХХ	6	18,8	15	50,0	1
Всего	32	100%	30	100%	2

Н.Г. Авдеева

И.С. Тургенев и Н.С. Лесков в диалоге с Шекспиром

Русская литература не могла игнорировать шекспировский опыт в исследовании национальной жизни своего народа. Перенесенные на русскую почву сюжеты шекспировских трагедий двумя русскими классиками И.С.Тургеневым и Н.С.Лесковым позволили по-новому взглянуть на национальный характер и увидеть в нем очень важные черты. Тургеневские «Степной король Лир» и «Гамлет Щигровского уезда» так же, как и лесковская «Леди Макбет Мценского уезда», занимают особое место в ряду литературных интерпретаций шекспировских сюжетов.

Утверждая значимость и правомерность обращения к Шекспиру, в самом начале тургеневского «Степного короля Лира» повествователем дается вполне обыденная мотивировка сюжетному выбору: «Беседа наша зашла о Шекспире, об его типах, о том, как они глубоко и верно выхвачены из недр человеческой «сути». Мы особенно удивлялись их жизненной правде, их вседневности, каждый из нас назвал тех Гамле-

тов, тех Отелло, тех Фальстафов, даже тех Ричардов Третьих и Макбетов (этих последних, правда, только в возможности), с которыми ему пришлось сталкиваться».

Но при внешнем сходстве шекспировских и тургеневских сюжетов, повседневный российский быт формирует русских Гамлетов и королей Лиров.

Не случайно, первый из «шекспировских» рассказов Тургенева («Гамлет Щигровского уезда») имел первоначальное название «Обед», что существенно меняет акценты, заведомо лишая происходящее романтического ореола. Тургеневский Гамлет близок автору биографически, а его мироотношение явно отмечено чертами отвлеченного идеализма, свойственного участникам философских кружков 40-х годов XIX века (характеристике таких кружков посвящен и целый раздел повествования).

В отличие от шекспировского героя – лица ответственного и власть имеющего, воина и в то же время поэта, ученого и тонко организованной личности, – тургеневский Гамлет имеет черты, скорее, гротескные: «Гость совершенно раздетый... проворно нырнул под одеяло, закрылся им до самого носа, повозился немного на рыхлом пуховике и притих, зорко выглядывая из-под круглой каймы своего бумажного колпака». Да и одна из начальных его реплик («Удивляюсь я, ...отчего здесь блох нету. Кажется, где бы им и быть?») мало соответствует каноническому образу. Настоящего имени героя мы так и не узнаем, он определяет себя как «неизвестное существо», «пришибленный судьбою Василий Васильевич». Самооценка героя унижительно: по его словам, он «человек неоригинальный» и «не заслуживающий особого имени»: «А уж если вы непременно хотите мне дать какую-нибудь кличку, так назовите... назовите меня Гамлетом Щигровского уезда».

Возмездие за предательство дяди-стряпчего, ограбившего племянника «как водится «дочиста»», и даже «трагикомедия» его любви не видятся «Щигровскому Гамлету» как трагически неразрешимые. Драматизм существования русского Гамлета связан с обстоятельствами его жизни: европейски образованный, герой лишен непосредственности, погружен в себя и не способен выйти из своей скорлупы. Собственная «неоригинальность» – вот настоящая драма героя, за которую он, «словно опьяненный презрением к самому себе», нарочно подвергает себя «всяким мелочным унижениям».

«Оригинальность» и «неоригинальность» – «ключевые слова», лейтмотив всего повествования, встречаются в тексте 23 раза. Если для Гамлета Шекспира крайняя «оригинальность» – фиктивное безумие – становится лишь средством разоблачения убийцы, то для тургеневского Гамлета – оригинальность, «выделяемость» из общего ряда ценна сама по себе. В жертву ей приносятся и романтическая любовь, и человеческое достоинство, и благополучная семейная жизнь.

Сходство шекспировского и тургеневского сюжетов на поверку оказывается пародийным:

1) уверенность тургеневского героя в том, что его «принимают за дурака», комически рифмуется с мнимым помешательством Гамлета;

2) пленительный образ Офелии контрастирует с обликом жены героя – «чахоточной барышни, лысой, но весьма замечательной личности»;

3) с образом Полония («вертлявого, глупого хлопотуна») неявно соотносится банальность личности немецкого профессора, который «был не то что глуп, а словно ушиблен».

Да и сам «Гамлет Щигровского уезда» вынужден признать, что искомая им оригинальность недостижима, и что живет он тоже словно в «в подражание разным им изученным сочинителям». С утверждением героя, что «таких Гамлетов во всяком уезде много», солидаризируется и автор, так как «шекспировским» является в России не вопрос «быть или не быть», а «что общего, скажите между этой энциклопедией и русской жизнью? И как прикажете применить ее к нашему быту, да не ее одну, энциклопедию, а вообще немецкую философию... скажу более – науку? Я бы и рад был брать у нее уроки у русской жизни-то, – да молчит она, моя голубушка».

Второй тургеневский опыт творческого освоения шекспировского наследия («Степной король Лир») отделяют от первого два десятилетия. Фабула новой повести

в большей степени соответствует первоисточнику, чем в первом случае: Анна и Евлампия напоминают Генерилью и Регану, история Мартына Харлова соотносится с судьбой короля Лира; просматривается даже трагикомическое отражение королевского шута – образ Сувенира. Даже фабульно-сюжетные несоответствия (отсутствие аналогов к образам Корделии, Глостера и Кента) отходят на второй план, вследствие абсолютной узнаваемости жизненной коллизии «степного короля Лира», поддержанной соответствующими параллелями: о тургеневском Лире говорится, что тот «был горд... своим званием, происхождением, своим умом-разумом». Мотивируя свой поступок, он, так же как и король Лир, говорит: «Поцарствовал, будет с меня». Как и у Шекспира, дочери восстают против отца: «Экипаж отняли, месячину урезали, жалованья выговоренного не платили – кругом, как есть, окорнали» и в конце концов «как пса паршивого выгнали из дому вон».

Но и различия в судьбах шекспировского и тургеневского «королей» оказываются не менее значимыми. Уже в портрете главного героя повести Тургенева брезжит разгадка причин его жизни и смерти: «Силой он обладал истинно геркулесовской и вследствие этого пользовался большим почетом: народ наш до сих пор благоговеет перед богатырями».

В отличие от короля Лира, который безропотно сносит удары судьбы, Мартын Петрович вершит свой суд: «Нет, сударики! Захотели вы меня крова лишить – так не оставлю же я и вам бревна на бревне!» И хотя Мартын Харлов умирает, разбившись насмерть, а неблагодарные дочери, виновные в его смерти, не несут, казалось бы никакого наказания, повествователь не сомневается: «Все на свете – и хорошее и дурное – дается человеку не по его заслугам, а вследствие каких-то еще неизвестных, но логических законов».

Русский диалог с Шекспиром продолжается в лесковском творчестве - в знаменитой «Леди Макбет Мценского уезда», имеющей парадоксальный подзаголовок «очерк», где подчеркнутая фактографичность входит в противоречие с исключительностью описанного. Автор действительно использовал «готовый» сюжет из архивов Орловского суда, но эта житейская история демонстрирует основные черты шекспировской фабулы:

1) у Шекспира судьбы людей вершат ведьмы и Геката, и Лесков в самом начале указывает на неизбежность случившегося;

2) как и в шекспировской драме, где важным элементом повествования являются призраки Банко и его потомков-царей, в лесковском тексте появляется в символических образах сна призрак свекра Катерины в облике кота, а так же призраки ее мужа и убиенного племянника Федечки, восставшие из речной воды;

3) мотив сумасшествия леди Макбет находит неожиданное отражение не только в безумии страстей, которым подвержена Катерина Измайлова («она *обезумела* от своего счастья»), вирус помешательства оказывается заразительным и для мужа, и для Сергея: «Зиновий Борисович совсем *обезумел*», «Сергей... со стоном полетел вниз, совершенно *обезумев* от суеверного страха»;

4) еще один важный шекспировский художественный образ – образ змеи, несколько раз возникает и у Лескова: Сергей сравнивает свою любовь со змеей, а муж в гневе бросает Катерине: «Что ты это, *змея*, делаешь?»;

5) Даже осада замка Макбета – Дунсинана – нашла явное отражение в очерке: «и произошла известная нам *осада измайловского дома*».

Но при всей сюжетной «схожести» акценты лесковского очерка смещены: побудительные мотивы преступлений Катерины Измайловой не имеют ничего общего с жаждой власти. Любовь – страсть нивелирует моральные и религиозные запреты, и на русской почве шекспировские страсти приобретают особое, еще более страшное, стихийное воплощение.

И хотя возмездие настигает лесковскую героиню, корни трагедийности у Лескова в другом: в том, что патриархальная нравственная норма уже не способна удерживать личность от безудержа чувств.

Каждое из обращений к Шекспиру двух прозаиков второй половины XIX века позволяет обнаружить некие глубинные процессы народной жизни, связанные с историческим переходом от патриархальной соборности к буржуазности. Тургенев и Лесков обращаются к шекспировскому наследию, когда во всей Европе происходит упадок драмы. В Литературном энциклопедическом словаре находим такое определение этого литературного жанра: «основа драмы – социально-исторические противоречия или извечные, общечеловеческие антиномии». ¹ И далее: «для драмы характерны остроконфликтные ситуации, побуждающие персонажей обнаружить свою истинную суть в объективных поступках». ²

Герои произведений Тургенева и Лескова, также как и мы, знают, как нужно и должно поступать, но конфликт между моралью, долгом и чувством каждый из них решает по-своему, доказывая, по словам М.Горького, что «люди всех классов и сословий умеют быть одинаково несчастными». ³

Таким образом, и Тургенева, и Лескова в данном случае интересует не проблема столкновения личности с крепостническим или купеческим «темным царством», а прежде всего извечный конфликт общепринятых и непререкаемых нравственных постулатов с личным интересом. Вопреки мнению Б.М.Эйхенбаума, П.П.Громова, Вс.Троицкого и др. о социально-сословном характере русского драматизма (по утверждению Б.М.Эйхенбаума и П.П.Громова, «при выходе из своей среды в мир межсословных отношений Настя и Катерина Измайлова оказались жертвами обрушившегося на них строя», ⁴ Тургенев и Лесков ищут и находят этому более глубокое обоснование, исходя из общечеловеческого пафоса трагедий Шекспира.

Вне зависимости от социального строя и общественного положения, каждый рано или поздно должен сделать свой выбор между добром и злом. И выбор этот не обязательно будет в пользу добра. В своих «шекспировских» интерпретациях и Тургенев, и Лесков соприкосновенны с открытием Достоевского о социальной опасности чрезмерной широты русского национального характера, равно склоненного и к святости, и к крайнему падению.

Е.А.

Тюхова

Исследователи о лесковском восприятии «Записок охотника» И.С. Тургенева

Тургенев и Лесков. Разность их характеров, воззрений, творческих манер очевидна не только для исследователя, но и для простого читателя. ««Мягкосердечный», уравновешенный, гармоничный Тургенев, ум и талант которого Лесков называл «благоустроенными»... И полная противоположность ему — Лесков — резкий, нетерпимый, страстный, чье огромное, стихийное дарование напоминает глыбу, которой не касалась рука человеческая». ⁵ Характеристику, данную Л.Н. Афониним, дополняет И.В. Столярова, подчеркивая различие художественных манер писателей: «если первый питает пристрастие к спокойному письму, к мягким акварельным краскам, к сдержанному лиризму и доброму юмору, то Лесков, наделенный от природы горячим темпераментом борца, всегда более субъективен в своем повествовании, он ни только не скрывает своих симпатий и антипатий, но проявляет даже известную «чрезмерность» в возвеличении героя или обличении его, всегда предпочитает более резкие, подчас контрастные краски, пишет «эссенциями», как замечал Достоевский, предельно сгущая характерное в жизни, подавая его в символических парадоксах». ⁶ Но никакие различия, расхождения и даже конфликты, как у Тургенева с Гончаровым, Досто-

¹ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.100.

² Краткая Литературная Энциклопедия. Гл.ред.А.А.Сурков. Т.2 М., 1964. С.777.

³ Горький А.М.. Собрание сочинений: В 30 тт. Т.24. С.235

⁴ Громов П.П., Эйхенбаум Б.М. Н.С. Лесков. Очерк творчества.// Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 тт. Т.1.-М.,1956. С.XXXIX.

⁵ Афонин Л.Н. Тургенев и Лесков // Третий межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1971. С 133.

⁶ Столярова И.В. Н.С. Лесков и «Записки охотника» И.С. Тургенева // Филологические науки. 1968. № 2. С.17.

евским, не мешали большим русским писателям по достоинству оценивать значение друг друга для отечественной литературы.

Основываясь на фактах творчества и высказываниях самого Николая Семеновича Лескова, исследователи отмечают пристальный интерес писателя на протяжении всей его жизни к творчеству И.С. Тургенева и «осознании (Лесковым. — Е.Т.) своей внутренней связи с ним».¹ И.В. Столярова убежденно заявляет, что Лесков «постоянно выделяет Тургенева как одного из самых значительных, даровитых и национально самобытных русских художников».² «Не будет преувеличением сказать, — пишет Л.Н. Афонин, — что Н.С. Лесков всю свою сознательную жизнь пребывал в общении с творчеством Тургенева...»,³ «и прежде всего с «Записками охотника»,⁴ — вторит ему В.А. Громов. А И.В. Столярова обобщает: «Мало кто из современных Лескову писателей оказался столь родственным ему по самому духу и содержанию своего творчества, как Тургенев, впервые открывший тот поэтический мир народной поэзии, который вслед за ним стал живописать Лесков».⁵

Вацлав Ледницкий (США), Л.Н. Афонин, Г.Б. Курляндская, И.З. Серман, И.В. Столярова, Л.М. Петрова и др. расширяют спектр связей писателей, находя тургеневские традиции и в других произведениях Лескова. Г.Б. Курляндская утверждает, что «при всем различии их этико-философских позиций» Тургенев и Лесков «объединялись моралью жертвенного служения другим, страстным восхищением способностью человека к героическим подвигам, интересом к идейно-романтической сфере жизни, к высоким порывам человеческого духа».⁶ Но возвратимся к «Запискам охотника».

Наиболее известное, всеми цитируемое высказывание Лескова о тургеневской книге относится не к моменту ее появления (1852), а к началу 80-х годов, когда в своей автобиографической заметке, осмысляя пройденный жизненный путь, писатель вспомнит о впечатлении, произведенном на него «Записками охотника» как о наиболее значительном событии, определившем, возможно, его судьбу и его эстетическую позицию. Вот эти строчки: «...когда мне пришлось впервые прочесть «Записки охотника» И.С. Тургенева, я весь задрожал от правды представлений и сразу понял: что называется искусством» (XI;12).⁷ Прочитанное высказывание, несмотря на свою лаконичность, инспирировало многозначительную исследовательскую рефлексию. И наиболее интересны здесь для нас работы Л.Н. Афонина, В.А. Громова и И.В. Столяровой, анализу которых и посвящена настоящая статья.

Внимание известных ученых к интересующей нас теме не случайно. Глубина постижения Лесковым тургеневской книги о народе, имевшей в его время и имеющей поныне огромное общественно-литературное значение, позволила ученым сделать ряд основополагающих выводов как о позиции и мастерстве автора «Записок», так и о сущности лесковских представлений об искусстве и литературе, об особенностях его мировосприятия, понимания русского народа и русской действительности. Рассматривая высказывания Лескова о Тургеневе, можно с уверенностью сказать, что они не в меньшей мере, чем его собственное творчество, репрезентируют этико-эстетическую позицию и личность самобытного русского художника.

Леонид Николаевич Афонин фактически был первым исследователем, поставившим вопрос о решающем значении для самоопределения Лескова, формирования его отношения к народу «встречи» писателя с «Записками охотника» «в тот памятный день ...». «Именно «Записки охотника», — пишет ученый, — помогли впоследствии

¹ Там же.

² Там же. С. 16-17.

³ Афонин Л.Н. Тургенев и Лесков. С. 133.

⁴ Громов В.А. «Записки охотника» И.С. Тургенева в оценках Н.С. Лескова // Творчество Н.С. Лескова: Науч. Труды. Т. 76 (169). Курск, 1977. С. 122.

⁵ Столярова И.В. Н.С. Лесков и «Записки охотника» И.С. Тургенева. С. 17.

⁶ Курляндская Г.Б. Тургенев и Лесков // Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев и русская литература. М., 1980. С. 67.

⁷ Здесь и далее в скобках даются ссылки на лесковские тексты по изданию: Лесков Н.С. Собр.соч.: В 11 т. М., 1956-1958.

Лескову сделать для себя, как для писателя, основополагающий вывод: «Народ просто надо знать, как самую свою жизнь, не штудировав ее, а живучи ею» (XI;12).

Для Лескова «Записки охотника» навсегда остались книгой первостатейной, к которой он обращался всю жизнь».¹

Но особенно показательна в этом аспекте статья «“Записки охотника” И.С. Тургенева в оценках Н.С. Лескова» Владимира Алексеевича Громова, человека, тоже не расстававшегося с тургеневской книгой о народе всю свою жизнь. Для него это «великая книга о России и русских», в которой правда жизни представлена на высшем уровне художественности. И можно с уверенностью сказать, что его восприятие «Записок» идентично лесковскому. Приведем, вслед за Громовым, цитированное высказывание Лескова в более широком контексте, немаловажном как для автора, так и для дальнейшей его (высказывания) интерпретации: «В деревне я жил на полной свободе, которой пользовался как хотел. Сверстниками моими были крестьянские дети, с которыми я и жил и сживался душа в душу. Простонародный быт я знал до мельчайших подробностей и до мельчайших же оттенков понимал, как к нему относятся из большого барского дома, из нашего «мелкопоместного курничка», из постоянного двора и с поповки. А потому, когда мне привелось впервые прочесть “Записки охотника” И.С. Тургенева, я весь задрожал от правды представлений и сразу понял: что называется искусством. Все же прочее, кроме еще одного Островского, мне казалось деланным и неверным. Самый Писемский мне не нравился, а публицистических рацей о том, что народ надо изучать, я вовсе не понимал и теперь не понимаю. Народ просто надо знать, как самую свою жизнь, не штудировав ее, а живучи ею. Я, слава богу, так и знал его, то есть народ, — знал с детства и без всяких натуг и стараний; а если я его не всегда умел изображать, так это так и надо относить к неумению» (XI;12).

Для В.А. Громова это «едва ли не центральный тезис автобиографической заметки писателя»,² и у него нет никаких сомнений в том, что раннее впечатление Лескова-читателя от знакомства с «Записками охотника» стало определяющим для его судьбы как писателя: «Художественное потрясение, испытанное Лесковым в самом преддверии литературной деятельности, было осмыслено им в конце ее как определяющее для всей его творческой судьбы» (122).

«Записки охотника» потрясли Лескова именно авторским «проникновением в их (героев. — Е.Т.) Святая Святых», чего он не находил в произведениях «шестидесятников», Н. Успенского, Небольсина, Левитова, о персонажах которых писал: «все это люди сочиненные или уж не в меру опозтизированные, или не в меру охаянные без проникновения в их Святая Святых».³ В тургеневской же книге «предстал перед ним галерея истинно русских типов, взятых из самых разных сословий и показанных в живом единстве со своим временем, с родной природой, со всей страной как самобытное национально-историческое проявление общечеловеческих свойств, особенностей и проблем» (128).

Лескову, просветителю и стихийному демократу, близок прежде всего, по мысли ученого, антикрепостнический пафос тургеневской книги. Именно Аннибаловская клятва как «исходная точка всей литературно-общественной деятельности Тургенева вовсе не случайно стала первой и едва ли не основной точкой сближения с ним Лескова» (123). И далее читаем: «Освободительный пафос “Записок охотника”, их главная мысль были дороги и близки Лескову до конца его дней как действенное идейно-эстетическое оружие в борьбе не только с реакцией самых разных оттенков, но и с равнодушием, пассивностью, консерватизмом в жизни литературы и общества, с безразличием к просвещению и прогрессу, к насущным нуждам людей» (125).

Для Лескова, говорит Громов, «Записки охотника» — всегда современны и актуальны и находит в очерке «Страстная суббота в тюрьме» М. Стебницкого («Север-

¹ Афонин Л.Н. Тургенев и Лесков. С. 133-134.

² Громов В.А. «Записки охотника» И.С. Тургенева в оценках Н.С. Лескова... С. 122. Далее страницы этой работы указываются в тексте.

³ Повести, очерки и рассказы М. Стебницкого. Т.1. СПб.,1867. С. 321.

ная пчела». 1862. 19 апреля. № 104) скрытую цитату из «Двух помещиков» — знаменитое «чуки-чук», символ произвола, типичного, по мысли писателя, и для «новых времен». Позднее, в «Русских общественных заметках», он вновь процитирует это междометие: «Как в былые времена, по рассказам Тургенева, на Руси только бывало и слышится «чуки-чук, чуки-чук», ныне раздаются «хлопс-хлопс-хлопс». Это все, милостивые государи, раздаются пощечины».¹

Как видно из приведенных примеров, В.А. Громов обращается к неизвестным и малоизвестным высказываниям «достопамятного орловца», выискивая по крупицам еще не собранные его высказывания о «Записках охотника». И первые печатные такие высказывания Громов нашел в статьях, не подписанных Лесковым, но атрибутированных ему сыном, Андреем Николаевичем Лесковым. Это, во-первых, уже цитированная «Страстная суббота в тюрьме» и, во-вторых, — рецензия того же года на рассказ приходского священника А.В. Гумилевского «Анастасья» («Северная пчела». 1862. 27 апреля. № 112), где вновь Лесков вспоминает «Записки охотника», «служившие для рецензента своего рода идейно-нравственным и эстетическим эталоном» (126).

«Нравственным камертоном», — считает исследователь, — оказалась тургеневская книга для Лескова, вырабатывающего свою идейно-эстетическую позицию в споре с Чернышевским о Н. Успенском. Не отвергая требования вождя революционных демократов писать о народе правду без всяких прикрас, Лесков выражает свое несогласие с его оценкой творчества Н. Успенского, считая талант последнего «более внешним, фотографическим»: «внутреннего человека, души человека он не способен рисовать»².

Лесков всегда выступал, отмечает ученый, как против идеализации мужика, так и против изображения его «с одной той стороны, откуда он пошлее, злее и отвратительнее» (X;178). И, несомненно, прав Громов, утверждая, что рассказы и очерки Тургенева «изумили его художественным созвучием со своими собственными наблюдениями и мыслями» (128). В обзоре «Наши журналы», не принимая отношения Писемского к герою-крестьянину (рассказ «Батяка»), лишённого всякого сочувствия, Лесков напоминает о Касьяне с Красивой Мечи и более близком ему тургеневском отношении к мужику.

В статье Лескова «О куфельном мужике и проч.» Громов обратил внимание на размышления писателя о повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», исходной точкой которых стали «смерти, описанные Тургеневым» (XI;141), то есть, поясняет ученый, рассказ «Смерть» из «Записок охотника» (129).

Исследователю, тонко чувствующему лесковское отношение к тургеневской книге, удастся «угадать» за характеристиками Лескова не названных прямо, но подразумеваемых героев «Записок охотника», как, например, в незавершенной статье 1886 года «Ошибки и погрешности в суждениях о графе Л. Толстом (Несколько простых замечаний против двух философов)». Писатель размышляет здесь о потребности русского человека «странствовать», становиться «бродягой», и Громов «договаривает»: «как тургеневский Касьян» (130).

Автор рецензируемой статьи находит у Лескова и «ценный социально-исторический комментарий» к рассказам Тургенева, как в «Русских общественных заметках» — к очерку «Однодворец Овсянников»; и реальные источники, например, сведения о разбойнике Тришке (к «Бежину луку») в очерке «Благоразумный разбойник (Иконописная фантазия)», и примеры использования тургеневских цитат в письмах и произведениях. А вот оценку, обобщающую разрозненные суждения Лескова о тургеневской книге, Громов увидел в «Островитянах», в следующих словах героини: «хорошая книга», нечто «новое совсем, и такое понятное», «такое ... действительное» и написанное «так по-русски» (III;31-32).

¹ Биржевые ведомости. 1869. 7 декабря. № 333.

² Северная пчела. 1862. 19 марта. №67.

Ученому удалось доказать, что ни один художник слова XIX века не уделял «Запискам охотника» «столь пристального и постоянного внимания на всем протяжении своего собственного... творческого пути» (136), как Лесков. Даже в 1893 году, за два года до смерти, Лесков не устает напоминать собратьям по перу, какое благотворное влияние «на умы и сердца»¹ оказывала эта книга.

После столь всестороннего освещения предмета исследования в работе В.А. Громова более чем убедительно прозвучал заключительный вывод ученого: «Таким образом, суждения Лескова о цикле рассказов и очерков Тургенева становились частью критического сознания России и помогали выработке правильного, всеобъемлющего взгляда на одну из центральных книг русской и мировой литературы прошлого столетия» (136).

На наш взгляд, работа В.А. Громова, скромно представленная автором как «предварительная разработка» темы, на сегодняшний день остается наиболее основательным и содержательным исследованием отношения Лескова к «Запискам охотника». В ней собрано и научно прокомментировано наибольшее число лесковских отзывов о тургеневской книге и предложены оригинальные пути изучения проблемы. Статья побуждает продолжить разыскание и научное осмысление еще не выявленных материалов, так блестяще начатое замечательным исследователем-орловцем.

Иные задачи ставит перед собой автор статьи «Н.С. Лесков и «Записки охотника» И.С. Тургенева», близкой по названию к громовской, Ирина Владимировна Столярова. Ее интересуют не столько лесковские оценки «великой книги», сколько творческое восприятие писателем тургеневских традиций в изображении народа, что выходит за рамки нашей темы. Разумеется, рассмотрение традиций способствует более глубокому пониманию лесковской рецепции тургеневской книги и не отменяет обращения к ее оценкам Лесковым, с которых исследовательница и начинает свою статью. Чтобы не уходить от темы, на этих оценках мы и остановимся.

Тургенев был для Лескова, напоминает Столярова слова сына писателя, одним из немногих «литературных богов», «искренне почитавшихся корифеев»,² и пишет далее, солидаризируясь с Л.Н. Афониным в оценке лесковского восприятия «Записок охотника»: «...к его первой книге о народе Лесков сохранил особое благоговейное отношение. “Записки” навсегда остались для Лескова непревзойденным литературным шедевром. Он видел в них пример высокого служения литературы, воспитывавшей умы и сердца» (17).³ И в статье «Тургеневский бережок», написанной Лесковым к 10-летию со дня смерти Тургенева и напечатанной 26 августа 1893 года в газете «Орловский вестник», исследовательница находит в характеристиках Тургенева автором отголоски его впечатлений о первой книге великого земляка: «Лесков вновь чтит в нем прежде всего родоначальника правдивой литературы о народе “мягкосердечного проповедника гуманности”».⁴

Сравнительный анализ произведений Тургенева и Лескова позволяет Столяровой проследить «живое воздействие очерков Тургенева на творчество Лескова»⁵, выявить родство их творческих устремлений, определенную близость в разработке темы народа, что, несомненно, подтверждает на деле и высказывания самого Лескова, и их научную интерпретацию в рассмотренных нами работах.

¹ В.А. Громов поясняет, что это слова из письма Лескова, откликнувшегося на статью М.О. Меньшикова «Две правды». Их тот же критик воспроизвел в другой своей статье «Литературная хворь»: «Н.С. Лесков по поводу моих взглядов на консерватизм искусства («Две правды») прислал мне письмо, в котором выражает недоумение — как связать с моей мыслью о консерватизме художников такие явления, как «Хижина дяди Тома» или “Записки охотника”, “воспитывавшие умы и сердца”». (Меньшиков М.О. Критические очерки. СПб., 1899. С.119). (См.: Громов В.А. С.136, 138).

² Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова. М., 1954. С.194.

³ Филологические науки. 1968. №2. С.17.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С.17-18.

Н.А. Куделько

Ю.И. Айхенвальд о Тургеневе: *pro et contra*.

(Из книги «Силуэты русских писателей»)

Тургенев – великий русский художник-импрессионист, истинный предвестник нового идеального искусства.

Д. Мережковский

Ю.И. Айхенвальд (1872-1928) – «интерпретатор творчества русских и западноевропейских писателей в жанре своеобразных импрессионистических эссе (кн. «Силуэты русских писателей», выпуски 1-3, 1906 – 10, «Этюды о западных писателях», 1910). Острополюмическая книга «Спор о Белинском. Ответ критикам» (1914). В книге «Наша революция» (1918) – неприятие большевистской власти. В 1922 выслан из России, жил в Берлине, печатался в эмигрантской прессе...» – читаем о критике «серебряного века» в современной энциклопедии.¹

Подчеркнутые нами в эпиграфе и энциклопедической статье слова «называют» цель данной работы: углубить представления о Тургеневе – предвестнике импрессионизма через восприятие его творчества критиком-импрессионистом. Добавим, что год 2003 «связывает» два этих имени, являясь и тургеневским, и годом памяти Ю.И. Айхенвальда: в декабре исполняется 75 лет со дня его смерти.

Наш подзаголовок «*pro et contra*» не случаен: «силуэт» Айхенвальда «Тургенев» неоднозначно оценивает творчество писателя. Современники считали мнение критика: «Тургенев не глубок», «Его мягкость – его слабость», «Он заслужил Кармазинова» и т.д. – святотатством. Б. Зайцев в очерке «Ю.И. Айхенвальд» из книги «Москва» (1928) писал, что Тургенева критик «резко не любил». Но, «не соглашаясь» с Тургеньвым, даже «не любя» его (говоря словами Зайцева), Айхенвальд восхищался писателем, тем в его творчестве, что сам назвал: «тургеневское». И тот же Б. Зайцев в статье 1923 года «О Тургеневе» обратился именно к этой «айхенвальдовской» категории, написав о тургеневских героях: «Их любви, дела, радости и неудачи, меланхолическое раздумье, слова элегии, изящество, аристократизм образуют ту «катеорию тургеневского», о которой правильно заметил Ю.И. Айхенвальд, что она – главное в наследстве Тургенева».²

Свой метод критического анализа Ю. Айхенвальд называл имманентным. Критик, по мысли автора «Силуэтов», «должен изнутри сродниться с художником, перелить его душу в свою и свою душу в его; он должен, осуществляя имманентное отношение к искусству, не уходить от его произведения, а входить в него все глубже и глубже. (...). В области художественного слова критик приникнет к чужому слову и претворит его в свое».³ Понятие «имманентный» по своей сути синонимично определению «импрессионистический».

Ю.И. Айхенвальд, по утверждению Ф.А. Степуна, не принадлежал ни «к школе критиков-философов», ни тем более, «к школе критиков-общественников, критиков-социологов. Метод его литературной критики был методом чистого импрессионизма. Он вслушивался в ритмы художественных произведений, вникал в их образы и души и из внушенных ему искусством переживаний создавал свои статьи: своеобразные перифразы разбираемых им произведений...»⁴

Исходным в размышлениях о Тургеневе у Айхенвальда является следующее положение: «Тургенев сочиняет, выдумывает и в нем истинного творца побеждает беллетрист». Истинные творцы в русской классической литературе, по Айхенвальду, Пушкин и Толстой. Тургенев же сочинитель, беллетрист, «свойственны ему литера-

¹ Айхенвальд // Новая иллюстрированная энциклопедия. Кн 1. М., 2002. С.81.

² Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 11 тт. М, 2000. Т.9. С.30.

³ Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С.28. Далее ссылки на это издание в тексте, в скобках указана страница.

⁴ Степун Ф.А. Памяти Ю.И. Айхенвальда // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. С.15.

турное жеманство и манерность» (256), некая искусственность и надуманность. Попробуем взглянуть в «перифразы» Айхенвальда. Начнем с бесспорного, на наш взгляд.

Критик ценит Тургенева–пейзажиста. Он отмечает тургеневское «глубокое чувство любви к родной земле». «Тургенев один из первых открыл и заметил ее скромную красоту»,- говорится в «Силуэте». И хотя, по мнению Айхенвальда, Толстой–пейзажист лучше Тургенева–пейзажиста, тургеневские изображения природы критик считает прекрасными, потому что они «чужды антропоморфизации», «говоря о природе, Тургенев в природе и остается» (261). Ценит автор «Силуэта» те пейзажи, где картины природы «сливаются с настроением героев..., их нельзя воспринимать без волнения».

Особенно, считает Айхенвальд, этим отличаются ночные пейзажи: из «Дворянского гнезда», когда «Лаврецкий из своей деревни провожает Лизу, или мистический ландшафт «Бежина луга» (261). Эти наблюдения точны и глубоки.

Критик признает значимость роли Тургенева в отмене крепостного права, тут же оговариваясь: «... но самое крепостничество и кровь, позорную эпопею рабства, сумел написать все той же ровной и безобидной акварелью» (256). С характеристикой «акварель» по отношению к «Запискам охотника» трудно не согласиться. Мысль же о безобидности «Записок» должна быть оспорена.

Вот и импрессионист Б. Зайцев в «Жизни Тургенева» колорит «Записок» назвал «голубоватым», отметив, что они - «поэзия, а не политика». Конечно, «акварельность», конечно, «поэзия», но и «политика». Книга, как известно, имела огромный общественный резонанс. Айхенвальд не отрицает последнего, пишет, что Тургенев еще «до 19 февраля освободил крестьян: он их своим описанием дифференцировал, (...) распознал отдельные физиономии, разнообразные души» (256). Но, считает критик: «... есть сюжеты и темы, (...) которые грешно подвергать акварельной обработке» (256). Среди подобных тем им называются, например, темы смерти, подвижничества, отмены крепостного права. Именно здесь, в «акварельности» изображения тем трагедийных, проявились неглубина, легкость, слабость Тургенева, считает Айхенвальд. Трудно с этим согласиться.

Ю. Айхенвальд не принимает тургеневских способов создания характеров. Во-первых, критику претят подробные жизнеописания: «Никто не обходится у него без биографии или формуляра» (255), поэтому «и герои, и читатели не раз стоят – ждут, пока он кончит, пока он вернется из той стороны, когда, в княжение Василия Темного, родоначальник Лаврецких выехал из Пруссии...» (256). Особенно это не нравится критику, когда речь идет о второстепенных героях. Тургенев «досказывает и сообщает нам судьбу даже самого второстепенного, мимолетного персонажа, - пишет Айхенвальд, добавляя, - и тем как бы исполняет свой писательский долг перед ними»... (255). Важное для критика добавление: по его мнению, некая искусственность, «сочинительство», присущие писателю, прежде всего и проявляются.

Во-вторых, Ю. Айхенвальд, верно и точно называя среди прочих такой тургеневский характерологический прием, как создание ситуации общения героя с искусством, не приемлет и его и тоже как проявление неестественности, книжности: «... он (Тургенев - Н.К.) всегда интересовался, любят ли его герои художество, искусство, читают ли они стихи и романы или нет (как не читала их Вера Николаевна из «Фауста»), и это внешне эстетическое мерило играет у него большую роль – большую, чем внутренняя, прирожденная, не книжная красота людей» (259).

И наконец, в-третьих, не может принять Айхенвальд и то, что тургеневские герои проходят испытание любовью, так как «все влюблены как-то тенденциозно» (259).

Автор «силуэта» отрицает тургеневскую концепцию любви, при этом опять же точно определяя особенности концепции: и то, что любовь «занимает у него (Тургенева – Н.К.)... исключительное место», и то, что «любовь Тургенева представляет собою романтическую надстройку над реальной жизнью», и то, что герои – мужчины проявляют в любви «сердечную слабость», или иначе говоря «подколесинство» (259).

Ю. Айхенвальд не считает Тургенева «поэтом целомудренным». Писатель, говорит его «оппонент», «...сведущ «в науке страсти нежной», этого он не скрыл, но ему бы следовало идти дальше и свободнее, и тогда в нем выступили бы скрывающиеся теперь черты русского Боккаччо» (260). Трудно не согласиться с Айхенвальдом в том, что любовным «романом у него (Тургенева – Н.К.) действительность насыщена»; «он тонко знает девичье», но знает и «жгучий соблазн» (259), источаемый Полозовой, женою Лаврецкого, Ириною в «Дыме». Вот только «русских Боккаччо», думается, создаст уже новое время, «век серебряный»...

Среди не любимых критиком героев Тургенева - по причине их искусственности – Рудин и Базаров. «Базаров не тип, а выдумка», - пишет Айхенвальд (257). Милы сердцу критика несочиненные, невыдуманные тургеневские герои, пришедшие из самой жизни, остающиеся «в пушкинской атмосфере «Повестей Белкина» (260). «Трогательное и чистое впечатление» на автора «Силуэтов» производят горничная Маша из «Бретера», Акулина из «Свидания», Марфа Тимофеевна из «Дворянского гнезда». Как васильки Акулины хранятся у рассказчика в «Свидании», так и героини «хранятся... в памяти русских читателей» (261).

По душе Айхенвальду «грустные аккорды» «разлуки с жизнью уходящей», которые звучат в «Отцах и детях», «Асе», «Вешних водах», «Дворянском гнезде», - «нежная и чистая, не то словесная, не то струнная элегия русской литературы» (261).

Погружаясь в элегические страницы тургеневской прозы, внутренне «растворяясь» в ней (в этом растворении и выделась Айхенвальду конечная цель подлинной критики), он создает в финале некое «стихотворение в прозе», посвященное Тургеневу, ибо «Тургенев – это музыка, это хорошее слово русской литературы, это – очарованное имя, которое что-то нежное и родное говорит всякому сердцу» (262). Разум «убеждает» критика, что Тургенев устарел, но впечатление от тургеневских книг пленительно: «...это факт, психологический факт», - признается Айхенвальд. И добавляет: «Можно отвергнуть Тургенева, но остается именно тургеневское – та категория души, та пленительная камерная музыкальность, которой он сам вполне не достиг, но счастливая возможность которой явствует из его творений.(...) Объективная правда многое в нем осуждает..., но субъективно Тургенев остается дорог, как настроение, как воспоминание, как первая любовь» (262). (Подчеркнуто нами – Н.К.). Как видим, принципы импрессионистической критики, сформулированные самим Ю. Айхенвальдом, позволяют ему «заглянуть» так глубоко в «тургеневское», так точно это трудно определяемое «нечто» определить, что критик не боится показаться в своем исследовании противоречивым, абсурдным, ибо: «Верю, потому что нелепо».

Силуэт «Тургенев» – один из самых сильных и интересных в сочинении Ю. Айхенвальда, когда критику пришлось преодолевать сопротивление материала – творчество нелюбимого писателя. Умение внутреннего вчувствования, ставшего принципиально важным в позиции критика-импрессиониста, помогло найти некое «созвучие», те музыкальные аккорды, которые позволяют нам вслед за Мережковским считать Тургенева предшественником импрессионизма.

«Тургеневское» – та названная Ю.И. Айхенвальдом категория, которая сегодня нам, может быть, более всего необходима в творчестве великого писателя. Позволим себе в заключении оспорить и автора «Силуэтов», считавшего Тургенева устаревшим, и П.Н. Милюкова, который «вторил» Айхенвальду, написав в 1933 году: «Для нашей жестокой действительности Тургенев слишком уравновешен и гармоничен».¹ Тургенев «уравновешен и гармоничен» – потому и нужен «жестокой действительности». «Тургеневское» – уравновешенное и гармоничное – утешает и утишает сердца и сегодня.

¹ Милюков П.Н. Русский европеец // Литературное обозрение. 1993. № 11-12. С.39.

Т.В. Иванова

Письма писателя и «тайны ремесла».

(Из эпистолярного наследия И.С. Тургенева)

Письма русских писателей-классиков и письма Тургенева (более 6 тысяч, с 1831 по 1883) выполняют прежде всего познавательную-оценочную и эстетическую функцию в постижении нравственно-философских исканий русского человека XIX столетия, духовной жизни общества и исторической жизни России.

Письмо писателя, по характеристике М.П. Алексеева, не только важный источник времени, личности и истории, но - это особый вид художественного творчества.

Тургенев не был критиком, теоретиком литературы, поэтому свои эстетические взгляды и принципы он излагает в письмах-беседах, письмах-дневниках, письмах-отзывах и т.д.

В эпистолярном наследии Тургенева письмо, чаще всего, - своеобразный литературный жанр художественного творчества.

Письмо – монологическая форма, рассчитанная на адресата, следовательно, важно учитывать не только тематику, время его написания, но стиль и даже тон пишущего.

В зависимости от адресата можно выделить своеобразные замкнутые циклы в эпистолярной Тургенева – письма П.В. Анненкову, Н.А. Некрасову, Л.Н. Толстому, Е.Е. Ламберт, П. Виардо и др.

Особое место принадлежит письмам-публикациям, письмам-корреспонденциям из-за границы и России, адресованным редакторам различных изданий (редактору «Вестника Европы», «Русского Архива», «Недели» и др.), руководителям и членам разного рода государственных и общественных объединений.

«Литературный дар», непознаваемое предназначение «оттуда же, откуда все другое»- эстетическое кредо Тургенева-художника, высказанное в одном из известных его писем Л.Н. Толстому от 29 июня/1 июля 1883 г. (XIII₂;180).

Непоколебимо убеждение Тургенева в уникальности поэта (в широком смысле) как явления: «рожден поэтом, а это в наше время везде - и пуце всего в России – большая редкость» (XIV;224). «Идеал, - по Тургеневу, - дается только сильным гражданским бытом, искусством (или наукой) и религией». Поэтому задача художника – верность литературной деятельности, отмеченной божественным предназначением, являться связующей нитью горнего и дольнего.

Письма Тургенева – важное свидетельство постижения, трансформации личного переживания, реального житейского опыта в художественный образ, картину (например, созвучие в тургеневских письмах к Е.Е. Ламберт 1856-1861 гг. финалу романа «Дворянское гнездо» об утрате надежд на счастье, о старении души, о необходимости обрести новый жизненный смысл).

«Возможность пережить в самом себе смерть самого себя» для Тургенева не только одно из самых несомненных доказательств бессмертия души» (IV;184), но и процесс творческой реализации перевоплощения реальной личности в творца и его творение.

Иррациональной – рациональное в художественном опыте Тургенева: предварительная работа в подсознании и «толчок», «искра» чаще всего случайные, которые превращают подготовительную работу в процесс: «В голове все и материалы готовы, но еще не вспыхнула та искра, от которой понемножку все должно загореться» (IV;149).

Процесс инкарнации, воплощения жизненного впечатления в художественный образ: обязательное знание, «толчок» - «искра», эскизы к портретам, прописывание биографии, «оживление» героя, изложение всего рассказа на 2-3 страницах (как пишут для детей).

Таинственная сила сотворенных художником героев, которые поступают вопреки авторской воле.

Тургенев настоятельно декларирует в письмах реальное начало как первоисточник или основу творчества, подчеркивая, таким образом, свою приверженность реалистическим тенденциям в искусстве. Но вопреки декларативным заявлениям писателя его влечет сфера непознаваемо таинственного, которое заключает в себе трагическое начало, часто «закрытое от самого человека пошлой поверхностью жизни» (Ш;354).

Л.А. Балькова

Тургенев за чтением Ренана

Тема «Тургенев и Ренан» лишь сравнительно недавно обратила на себя внимание исследователей. Настоящий доклад – попытка представить «читательскую составляющую» этих отношений.

В 1992 году французский тургеновед А. Звигильский в своей статье «Э. Ренан, Тургенев и Полина Виардо» охарактеризовал отношения двух современников как окутанные некоей тайной.¹ Ученый уточняет дату знакомства Тургенева и Ренана и относит ее не к 1878 году, как считалось, а к февралю 1872 года.² Впрочем, Звигильский отмечает, что Тургенев видел Ренана и раньше – 27 марта 1868 года, хотя и не был ему представлен (вернее, не захотел представиться): ему не понравился этот «изящный семинарист».³ Возможно, они видели друг друга на знаменитых обедах у Маньи, которые Ренан посещал, и куда в феврале 1863 года Шарль Эдмон ввел Тургенева.

К 1872 году, времени знакомства Тургенева с Ренаном, последний, если верить Флоберу, уже не только читал сочинения «великого Московита», но и числил себя среди его поклонников. Кстати, Ренан, как и его жена Корнелия, хорошо знали близкое Тургеневу семейство Виардо.⁴ Однако сближение двух писателей относится к концу 1870-х годов.

Что касается Тургенева, то он, скорее всего, читал вышедшую в 1863 году и имевшую скандальный успех книгу Ренана «Жизнь Иисуса», которая, как известно, представляет собою 1-ю часть восьмитомного труда «История происхождения христианства».⁵ Во всяком случае, Тургенев писал о впечатлениях от чтения томов 4-го и 6-го этого сочинения; том 5-й даже сохранился в библиотеке писателя.

Но чем объяснить довольно прохладное отношение Тургенева к Ренану, предшествовавшее их знакомству? Было ли это случайностью или здесь сказалась присущая русскому писателю неприязнь к отступнику? Оно в какой-то мере выразилось в тексте романа «Дым» (1867), где поверхностная начитанность Ворошилова сатирически выставлена в сцене у Губарева (гл. IV), когда он «единым духом, чуть не захлебываясь» выкрикивает имена европейских знаменитостей, среди коих произносит и имя Ренана (С.-2:7;266).

Можно сказать, творчество Ренана постоянно находится в поле зрения Тургенева, причем, как полагает А. Звигильский, не без влияния Флобера. Но оценки произведений известного историка в его устах звучат неоднозначно. Так, летом 1873 года он сообщает, что «проглотил толстый том “Антихриста”» и заносит его в разряд книг, которые «надо прочесть», отмечает «прекрасные страницы», характер Нерона, кото-

¹ Zviguilsky A. Ernest Renan, Tourguéniev et Pauline Viardot// Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. 1992. № 16. P. 7. В дальнейшем: «Cahiers».

² Ibid. P.7.

³ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Изд. 2-е. Письма. Т. 8. М., 1990. С. 192. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках с пометой П.-2, С.-2, с указанием тома и страницы арабскими цифрами. Ссылки на 1-е изд. Собр. писем Тургенева приводятся с указанием тома – римской и страницы – арабской цифрами; при этом нумерация издания не указывается.

⁴ Cahiers. P. 8.

⁵ Histoire des origines du christianisme. Т.1-8. Paris,1863–1883.

рый «обрисован мастерски» (П.-2:12;312). Но тут же ставит автору в упрек места «чертовски скабрзные для экс-семинариста», приводит пример откровенной пошлости... (П.-2:12;312). Вероятно, познакомился Тургенев и с «Диалогами и философскими фрагментами» (П.:VII;301,627). Позже он прочел в *Revue des Deux Mondes* (т. XVIII, 1876) вторую часть «Воспоминаний детства» («Молитва на Акрополе»). В ответ на хвалебный отзыв Флобера Тургенев упрекнул Ренана в недостатке художественности, которая, как говорили, была сильной стороной автора: «Статья эта очень интересна – поскольку она касается его личности: но какое отсутствие красок и жизни! Я ничего не вижу (выделено Тургеневым – Л.Б.): ни Бретани, ни всех его святых, ни его матери, ни этих девочек, из-за которых произошло “раздвоение” его первой любви, ни его самого» (П.:XII₁;424).

В марте 1878 года Тургенев слушал в авторском чтении драму Ренана «Калибан» и убедил автора прибавить к ней целый акт (П.:XII₂;8). Современные исследователи, анализируя этот опыт сотрудничества Тургенева и Ренана, сделали попытку реконструировать вклад русского писателя в процесс создания этой пьесы. Н.П. Генералова в своей работе обратила внимание на сходство некоторых философских позиций Ренана, отзвуки современности в последнем акте «Калибана»,¹ которыми автор обязан Тургеневу. А. Звигильский находит преломление идей «Калибана» в образе Нежданова из «Нови».

В ноябре 1879 года Тургенев приступает к чтению 6-й части «Истории происхождения христианства», а именно «Христианской церкви» («L'Eglise Chrétienne»). «Любопытно – но на мой профанский вкус, trop ingénieux» (т.е. слишком изобретательно), – пишет он П.В. Анненкову (П.:XII₂;161). «Слишком изобретательно» – в устах Тургенева может означать: недостаток простоты, естественности, много умствования, рациональных объяснений необъяснимого, Правда, самому Ренану писатель отправил в высшей степени комплиментарный отзыв: «Я все еще за городом и дочитываю Вашу последнюю книгу. Вы просвещаете меня в отношении всех этих столь щекотливых и трудных вопросов: не знаю, чем мне восхищаться больше – тонкостью или верностью вашего – если смею так выразиться – психологического анализа тех способов, каким была организована церковь. Чтение этой книги доставляет истинное наслаждение.» (П.:XII₂;373).

Ренан, как автор трудов по истории христианства, подвергавшихся гонениям, как человек, дерзнувший критиковать предание и церковные догматы с позиций науки, не мог не интересовать Тургенева. В марте 1878 года, т.е. задолго до чтения 6-й части «Истории...» Ренана, писатель приглашает его посетить мастерскую М.М. Антокольского, чтобы увидеть статую Христа, к которой устремились тогда представители русской и французской художественной элиты в Париже. А. Звигильский, обративший внимание на этот эпизод, так комментирует его, сближая взгляды Тургенева и Ренана на фигуру Христа: «Ренан проповедует светскую религию, создание которой он приписывает Иисусу; царство Божие внутри человека и нигде более. Вот почему Христос Ренана, лишенный своей божественности, возможно, не столь уж далек от Христа Тургенева и Антокольского: это человек как все».²

Но вернемся к кругу чтения Тургенева конца 70-х годов. До нас не дошел том 6-й сочинения, о котором речь шла выше. Возможно, эта книга отыщется со временем в какой-либо частной коллекции или общественной библиотеке. Зато в Орловском книжном собрании писателя сохранился том 5-й, полное название которого: «Евангелия или второе поколение Христиан» («Les Evangiles et la seconde génération chrétienne»). Книга вышла в Париже, в издательстве Кальман Леви, в 1877 году. Время чтения этого тома можно отнести к 1877-78 годам; возможно, Тургенев читал его в пору, когда вместе с автором решил посетить мастерскую Антокольского. Примечательно, что книга была привезена в Россию из Франции для прочтения или повторно-

¹ Генералова Н.П. Россия и Европа в жизни и творчестве И.С. Тургенева. Диссертация на соискание степени доктора филологических наук. Спб., 2000. С.15–17.

² Cahiers. P. 12.

го чтения. Дома, на свободе, вдали от суеты, Тургенев мог погрузиться в мир первоначального христианства. Не подлежит сомнению, что книга была прочитана досконально: на страницах сохранились многочисленные отметки, сделанные ногтем, напоминающие читательскую манеру юного Тургенева, в свое время «процарапывавшего» ногтем целые надписи. Эти отметки свидетельствуют как об особой заинтересованности читателя, так и о его особой расположенности к собеседованию с автором. Пометы в книге в известной мере позволяют судить о впечатлении от чтения Ренана, а также о круге проблем, особенно интересовавших его в христианской тематике. Насколько сильным был отклик Тургенева-читателя можно судить хотя бы из того, что некоторые отрывки он отчеркивает в книге дважды и даже трижды.

Интерес Тургенева как будто вовсе не затрагивает собственно темы возникновения и организации христианской церкви. По-видимому, эта тема его не слишком волновала. Зато его привлекают главы, посвященные вопросам веры, христианской догматики и этики, апокрифы, все, что имеет отношение к личности Христа.

Вот лишь некоторые примеры. Отмечены те отрывки в тексте, где речь идет о периоде зарождения христианства, о роли предшественников Христа в становлении этого учения. Так, имеется пометка к тексту, повествующему о смирении Гиллея, о котором говорили, что «не бывало человека, который приветствовал бы его первым» (С.14). Далее – помета к сентенции Тарфона, предвосхищающей евангельскую проповедь: «В наше время <...>, когда говорили человеку: “Вынь соломинку из глаза твоего”, слышали в ответ: “Вынь сначала бревно из своего глаза”» (С.70). Тургенев отмечает и отрывок об Эпиктете, который проповедовал отречение от мирских благ, милосердие и самопожертвование без обетования воскресения и чудес царствия небесного.

В процессе чтения Тургенев выделяет моменты исторической критики Евангелий, где Ренан повествует о национальных, социальных и психологических обстоятельствах, на фоне которых вызревало христианство. Так, он отчеркнул отрывок, поясняющий особую склонность людей Востока к религиозной экзальтации, которой дела нет до объективной истины (С.90), или фрагмент, повествующий о неустанных эсхатологических ожиданиях иудейского народа. «К этому времени, - пишет Ренан, - образ Мессии был уже как будто отлит в речах пророков <...>, отлит в готовую форму – благодаря священному преданию, которое украсило его [Мессию – Л.Б.] всеми чертами чаемого идеала» (там же). Вообще, тема «Восток – Запад» не оставляет равнодушным читателя Ренана. «Этот старый Восток никогда не был побежден цивилизацией на длительный срок; даже Греция господствовала здесь как бы мимоходом», - отчеркивает он строки на странице 500. И далее отмечает обобщающий пассаж на странице 512: «Великий фанатизм, увидевший крушение своих надежд, всегда заканчивается безумием и становится опасным для рассудка всего человечества».

Кажется, на Тургенева производит впечатление взгляд Ренана на Св. Писание как на собрание вымыслов. Так, он отчеркивает на странице 77 следующий отрывок о свойствах памяти в пору раннего христианства: «В те времена человеческая память была подобна книге; она способна была передавать разговоры, при которых сам рассказчик не присутствовал». Трижды отчеркнута на полях похвала Ренана Св. Писанию, похвала, звучащая весьма сомнительно: «Какой триумф – создать подобный шедевр, который всех ввел в заблуждение и который доверчивый Восток, не имеющий представления о законах жанра, принял за документальное свидетельство, поверив рассказам о событиях, кои ничье око видеть не могло» (С.200). Можно счесть своеобразной реакцией Тургенева на чтение Ренана объявление в беседе с С.Н. Свешниковым Св. Писания «вредной книгой»¹ или иронический пересказ экзамена по Священной истории в спасской школе. Однако сам писатель превосходно знал тексты Св. Писания, не раз использовал библейские образы и мотивы в своем творчестве.

Ренан, а вслед за ним и Тургенев-читатель много внимания уделяют этической стороне христианства. В тексте отчеркнута, например, сентенция о том, что Христос – это прежде всего Бог отчаявшихся (С.32-33). Отмечена мысль о необходимости мо-

¹ См.: Громов В. Добрый великан. Тула, 1974. С.13.

литься о властях, без которых люди уничтожили бы друг друга (С.16). Но тут же – пометка против текста, где утверждается моральное превосходство бедных, слабых и униженных: «Божественное провидение избирает для самых великих дел самых слабых людей» (С.31). Блаженство бедных, преимущество последних перед первыми, жертвенная участь пророков и учителей человечества – вот те моменты книги Ренана, которые привлекают внимание русского писателя. Эти парадоксы были созвучны ему; они «прорастают» в «Стихотворениях в прозе», таких, как «Нищий», «Услышишь суд глупца...», «Милостыня», «Памяти Ю.П. Вревской» и др.

Группа помет относится к текстам, трактующим вопросы христианской эсхатологии и теодицеи. Причем отмечены фрагменты редких текстов, например, отрывки из Апокалипсиса Псевдо-Ездры. Например, следующий: «О земля, что сделала ты, дав жизнь стольким существам, обреченным на гибель? Не лучше ли было, если бы мы были лишены разума, ибо он становится источником наших мучений! Пусть плачет род людской, да возликуют звери: участь сих лучше нашей; после смерти их ничего не ждет. На что нам жизнь, если она должна быть оплачена грядущими муками? Лучше ничтожество, чем ожидание Суда» (С.369). Мысли о «страдающем разуме» поразили однажды Тургенева при чтении Паскаля. Он сам, кажется, был готов «вернуть билет» в царство всемирной гармонии в виду несправедливого мироустройства. В спорах с Я.П. Полонским 1881 года, касаясь проблемы мирового зла, Тургенев говорил, что «если есть творец – то творец этот злой, который так создал все, что одно другое пожирает и одно другим питается – что такому творцу чуждо всякое милосердие – что он также ко всему равнодушен, как и природа...» Конечно, эти мысли вынашивались писателем давно – стоит вспомнить «Довольно!» и особенно черновики к нему. Не проходит Тургенев мимо этой проблемы и при чтении Ренана. Она наиболее ярко выразилась в стихотворении в прозе «Природа», а также нашла преломление в записанной Полонским со слов Тургенева «Сказке о Самознайке». Апокалиптическая картина конца света предстает у Тургенева в одноименном стихотворении в прозе, где всеобщая гибель представлена лишенной какой-либо мистической окраски или символики, с беспощадным реализмом.

Ряд помет в книге Ренана относится собственно к тайне евангельских текстов, к наблюдениям автора над стилем Священного Писания. Собственно, Ренан, с позиций ученого литератора, полагает именно стиль Евангелий главной причиной «успеха» христианского учения. Тургенев отмечает на полях главную мысль автора: «Две божественные жизни, будучи хорошо изложенными, жизни Будды и Христа, – вот секрет двух наиболее распространенных религий человечества» (С.105). Разделял Тургенев этот взгляд или нет, он, тем не менее, не прошел мимо рассуждений Ренана о «наивной простоте» притч Христовых, обращенных к народу и недоступных «ученым педантам». Интерес Тургенева-читателя вызывают мысли автора об афористичности, глубине, парадоксальности проповедей Спасителя. Представляется, что этот опыт чтения Евангелий был учтен автором «Стихотворений в прозе».¹

Наконец, самый образ Христа на протяжении всего чтения привлекает внимание Тургенева. Его пометы как бы подтверждают замечание о нем Л. Гроссмана: «Христос – тема его вечных раздумий».² Он отмечает фрагменты, повествующие о родословной Иисуса, об обстоятельствах его рождения, обращает внимание на отрывок, посвященный личности Спасителя, его человеческому обаянию, его дару рассказчика, собеседника и психолога.

Отмечен отрывок об аристократизме учения Христа. Тургенев оставляет отметку в том месте повествования, где речь идет о неблагодарности людей по отношению к духовным учителям, к которым Ренан относит Христа, подвергнувшегося гонениям и казни. Интересно, что отмечена даже набранная петитом сноска с уточнением о римской страже, поставленной у гроба Господня после его погребения. По-видимому, для

¹ Балыкова Л.А. Христианские образы «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева// Литературная Россия от древности до современности. Орел, 2001. С.79–103.

² Гроссман Л. Портрет Манон Леско (Два этюда о Тургеневе). Одесса, 1919. С.49.

Тургеневу был важен этот момент: противники христиан говорили, что ученики похитили тело Христа, дабы инсценировать его воскресение. Наличие стражи у гроба исключает подобную версию.

Для Ренана все же на первом месте – научный взгляд на «предмет» исследования. Для него Христос – «возлюбленное Божье дитя, великий проповедник, вождь христиан» (С.331). В его глазах он остается только человеком. И жизнь Спасителя для него – только «жизнь Иисуса». Самый метод его призван развенчать идею Богочеловека. Тургенев-читатель знает, что автор – человек неверующий. Вопрос веры для него самого слишком серьезен. Он отчеркивает и отмечает знаком «NB» (единственный раз!) высказывание на странице 272: «Вера – это все; но вера есть дар Бога, который дает ее тому, кому захочет». Мысль, созвучная той, что Тургенев развивал в письме к Е.Е. Ламберт: «Имеющий веру – имеет все и ничего потерять не может, а кто ее не имеет, тот ничего не имеет...» (П.-2:4;382).

Христос был и оставался для писателя безусловным духовным и нравственным авторитетом. Достаточно вспомнить возвышенный и чудесный образ Спасителя в романе «Дворянское гнездо», в повести «Живые мощи». Еще одна его попытка создать свой образ Христа в одноименном стихотворении в прозе дает нам картину, существенно отличную от той, что мы видим у Ренана. Если французский историк ставит своей целью всеми возможными средствами разоблачить тайны и чудеса, окутывающие образ его героя, Тургенев, при всей видимой обыденности обстановки, в которой его герою является Христос, создает в высшей степени таинственную картину.

Явление Христа в закоптелой деревенской церкви, при свете колеблющихся горящих огней – и естественно и таинственно одновременно. Русые крестьянские головы, то и дело склоняющиеся в поклоне, подобны полю созревающей пшеницы – деталь, прорастающая в образ – символ православной Руси. На первый взгляд Христос является юноше (и читателю) только человеком: «лицо, как у всех», «одежда на нем, как на всех», «обычные, хоть и незнакомые черты». Но лирическому герою жутко становится от присутствия некой тайны. Таинственно появление и исчезновение Христа. Таинственно и то, что он явил себя одному отроку. Не менее загадочно, что лик Христа как будто вместил в себя все человеческие лица. Открытая тайна Богочеловека, вместившего в себя все человечество. Построение миниатюры позволяет своего рода инверсию. Не только Христос похож на всякого человека, но и в каждом человеке можно увидеть лик Христа и прикоснуться к другой тайне: человек – образ и подобие Божие. Так постигает герой Тургенева сокровенную тайну о Боге и человеке. Тут и своего рода урок о свободе: чудесный посетитель храма оставляет юноше право по своему усмотрению распорядиться этим откровением о себе.

Ничего подобного нет у Ренана, с чьей позицией Л. Гроссман отождествил тургеневский взгляд на Христа.¹ В то время как Ренан развенчивает чудо Христа, Тургенев-художник, автор гениальных строк, это чудо утверждает.

Читал ли Ренан тургеневскую миниатюру? Вполне возможно, она рождалась во время бесед Тургенева с французским историком, возможно, он слушал ее в авторском переводе. Во всяком случае, мы встречаем у Ренана близкий к тургеневскому образ... самого Тургенева в надгробном слове, ему посвященном. По мысли Ренана, Тургенев, выполнявший некую великую миссию, вместил в своем сердце весь славянский мир, прежде безгласный, чтобы стать его выразителем «на авансцене истории». Более того, ему суждено было стать выразителем чаяний человечества. Не случайно Ренан, подчеркивая в Тургеневе его гуманизм, сострадание, правдивость, любовь к жизни, употребляет применительно к почившему столь близкие ему библейские образы. Он дерзает сравнить его с Предвечным из Книги Иова, с Богом, «поистине, владевшим глаголами вечной жизни, глаголами мира, правды любви и свободы».² Подобная оценка поражает не только высокой степенью признания заслуг Тургенева, но

¹ Там же. С. 57.

² См.: Иностранная критика о Тургеневе. Спб., С.9–11.

и самым фактом признания заслуг русского писателя в устах человека, известного прежде своей антиславянской настроенностью.¹

Итак, в то время как Ренан пытается отыскать в живом человеке реальные черты утраченного Бога, Тургенев, благодаря Ренану, вновь обращается к величайшему памятнику культуры и религиозной мистики. Темы и образы Библии вдохновляют Тургенева, вплетаются в ткань его последних творений. Чтение Ренана, по-видимому, сыграло немаловажную роль в тот период творчества писателя, когда он находился в поисках новой манеры.

Г.Н. Изотова

И.С. Тургенев и орловский сказочник А.А. Брянчанинов. (К истории взаимоотношений)

Имя орловского сказочника Анатолия Александровича Брянчанинова, к сожалению, в наше время известно лишь узкому кругу литературоведов. Это объясняется тем, что профессиональным писателем он не был. Его жизнь была связана с государственной службой. Сначала в лейб-гвардии стрелковом полку, потом в самых разных гражданских учреждениях. Известно также, что в середине семидесятых годов, он состоял в штате орловского земельного банка.

Брянчанинов прошел длинным путем творческих поисков, попробовав себя в прозаических литературных жанрах (очерк «Счастье в тумане», повести «Три свидания» и «Безысходная доля», рассказы «Юношеский грех», «Чудило-барин», «На людях») и в драматургии (драма «Бездольная»). Но известность принесли ему стихотворные сказки, созданные на основе устного народного творчества. Именно они были опубликованы в «Иллюстрированной сказочной библиотеке» Ф. Павленковым.

Вполне естественно, что И.С. Тургенев, всегда пристально следивший за литературой родного Орла, не мог пройти мимо удивительных по форме и содержанию сказок Брянчанинова.

Эпистолярная часть наследия И.С. Тургенева, обращенная к Брянчанинову, включает двенадцать писем, написанных в течение пяти лет с 1878-го по 1882 год. В них проявляется явный интерес Тургенева к начинающему собрату по перу.

О месте и обстоятельствах знакомства Тургенева и Брянчанинова не известно ничего конкретного. Но на основании письма И.С. Тургенева к М.М. Стасюлевичу от 25 ноября 1876 года можно сделать вывод о том, что всемирно признанный писатель знал о зарисовках из крестьянского быта начинающего драматурга и даже интересовался возможностью публикации драмы «Безвольная», в конечном счете изданной отдельной брошюрой и отправленной Брянчаниновым Тургеневу в Париж.

Отзыв Ивана Сергеевича на первый драматургический опыт земляка был положительным: «Я перечел с великим удовольствием Вашу замечательную драму – и радуюсь, что она вышла наконец в свет».² Отмечая живость и правдивость характеров, яркость и типичность языка, Тургенев выражал надежду, что «драма найдет наконец себе место в репертуаре наших столичных театров; а главное, что Вы отныне посвятите себя всецело литературному поприщу, к которому вы, очевидно, призваны» (П.: XII'201-202).

Дальнейшая переписка Тургенева и Брянчанинова свидетельствует о том, что драма так и не была поставлена на сцене, несмотря на все усилия, предпринимавшиеся И.С. Тургеневым. Художественный уровень произведения явно не удовлетворял ни

¹ См.: Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. XXVI. Спб., 1899. С.568–571.

² Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т.12. Кн. 1. М.:Л., 1968. С.201. Далее ссылки даются по настоящему изданию в тексте с указанием «Соч.» - Сочинения, «П.» - Письма, тома римскими и страницы арабскими цифрами.

столичные театры, ни издателей крупных литературных журналов. Справедливости ради следует отметить, что в подобном скептическом отношении к творению Брянчанинова было больше объективности, чем в письменных оценках И.С. Тургенева.

Сам Тургенев, очевидно, понимал, что его тридцатипятилетний земляк, пробуящий себя на литературном поприще, не наделен талантом драматурга, но при этом великий мастер слова не считал себя вправе запрещать юному товарищу заниматься литературой. К тому же ему импонировали человеческие качества Брянчанинова. В одном из писем Иван Сергеевич сообщает о своем желании повидаться с Анатолием Александровичем: «...мы могли бы провести вечер вместе с Вами... побеседовали бы и потолковали бы»,¹ в другом пишет: «...очень сожалею о том, что мой скорый отъезд из деревни помешал мне вторично видится с вами; надеюсь, что в следующий приезд мой я буду чаще иметь это удовольствие» (П.:XII;344). А в письме от 14 июня 188 года прямо отмечает, что ценит своего орловского приятеля за честность, ум и талантливость.

Но самое интересное в переписке – это бесконечная забота Тургенева о духовном равновесии незадачливого собрата. В большей части писем Ивана Сергеевича есть не только слова утешения, но и стремление пробудить надежду, убедить своего адресата в том, что не следует опускать руки, а необходимо творить и самосовершенствоваться. 20 октября 1878 года Тургенев пишет Брянчанинову из Парижа: «Понимаю вполне горькое чувство, которое должно было овладеть Вами при этой новой неудаче, но с полной добросовестностью могу просить Вас не поддаваться этому чувству и не отказываться от литературной деятельности, к которой – я все-таки убежден в том – Вы имеет несомненное призвание... Вам не следует терять бодрость и махать рукой на Ваше любимое занятие. Быть может, новый опыт будет удачнее» (П.:XII;367). Чуть позже Тургенев вновь напишет, что Брянчанинов не должен бросать своего призвания, а в восемьдесят первом году после слов сочувствия посоветует заняться прозой: «...Никогда не следует останавливаться на первой неудаче. Нет также причины, чтобы это была непременно повесть; человек наблюдательный и опытный может – особенно в теперешнее время – найти в нашей провинциальной жизни самый богатый материал ...» (П.:XII¹;89-90^b).

Может быть, именно эта рекомендация Ивана Сергеевича расширила круг творческих интересов Брянчанинова. Он написал серию стихотворных сказок, которые вызвали безоговорочное одобрение Тургенева. Об этом свидетельствуют не только письма к самому автору-сказочнику, но и рекомендация их виднейшему издателю М.О. Вольфу. Тургенев писал: «...везу с собою присланные Вами сказки. Они мне понравились: верны тоном и стих хороший ... Я намерен свезти их к М. Вольфу – и постараться уговорить издать ваше собрание с иллюстрациями, что обещает несомненный успех» (П.:XII₁;111-112).

Специально для публикации Тургеневым. В нем великий русский писатель вновь отметил владение словом, верность тона, умение сохранять «колорит оригинала». Положительное начало писатель увидел и в том, что Брянчанинов переложил народные сказки, придав им совершенно новое звучание: «Стихотворная форма имеет то преимущество, что она – если можно так выразиться – ближе придвигает содержание сказок к памяти и восприимчивости читателей, особенно молодых» (Соч.:XV;124).

Замечание И.С. Тургенева представляется особенно важным, потому что оно обращается к одному из самых интересных аспектов литературного процесса второй половины XIX века – адаптации русского фольклора.

Общеизвестно, что К.Д. Ушинский, Л.Н. Толстой, Д.И. Тихомиров при создании своих книг для обучения грамоте нередко обращались к произведениям устного народного творчества. Как правило, фольклорные сказки, избранные для этого, перекладывались на литературный язык и дополнительно ритмизовались. Эти эксперименты послужили толчком к появлению множества литературных переложений как в

¹ Встреча состоялась 18 августа 1878 года во время одной из поездок И.С. Тургенева в Орел.

стихах, так и в прозе, у А. Круглова, С. Дрожжина, А. Коринфского, В. Изергина и др. В этом ряду одно из ведущих мест занимает А. Брянчанинов, который сумел создать литературные произведения, поражающие удивительно тонким обращением с фольклорным материалом.

В основе большей части сказок Брянчанинова лежат произведения устного народного эпоса. Так, сюжетная основа сказок «Диво», «Неумойка», «Дочь и падчерица», «Несмеяна-царевна» полностью совпадают с одноименными фольклорными сказками, известными по собранию А.Н. Афанасьева. А, например, сказка «Симеон-царевич и Белый Полянин» восходит к фольклорным произведениям «Иван-царевич и Белый Полянин» и «Поляк белый Колпак». Но при всей тождественности событийной части народных и брянчаниновских сказок последние изобилуют большими подробностями и яркой детализацией. Эти приемы специально используются автором литературной сказки для более зримой обрисовки характеров героев. Так, дополнительные детали введены автором-интерпретатором в сказку «Дочь и падчерица» для того, чтобы усилить ощущение трагичности происходящего; в сказке «Симеон-царевич и Белый Полянин» Брянчанинов использует прием авторской иронии; сказка «Несмеяна-царевна» изобилует прямыми авторскими оценками. Но самое главное то, что Брянчанинов фокусирует внимание не только на событийной линии произведения. Ему важно показать психологическое состояние героев. Это доказывает, что орловским поэтом-сказочником была творчески освоена и воплощена замечательная традиция русской литературной сказки первой половины XIX века.

А.А. Брянчанинов стал первым из русских литераторов-сказочников, сумевших совместить в своем творчестве строгое следование фольклорному материалу и интерес к внутреннему миру человека, свойственный в целом всей русской классической литературе.

С.Д. Симеонова И.С. Тургенев и Н.И. Костомаров. (По материалам круга чтения писателя)

Данная работа, построенная на материале мемориальной библиотеки И.С. Тургенева, дает нам остановиться на теме «Тургенев – читатель исторических сочинений» и заострить внимание на малоисследованном сюжете «Исторические взгляды Тургенева».

Определенные аспекты этой темы освещались в работах П. Струве, Д. Гутмана, М.Б. Рабиновича, Н.П. Генераловой, Л.А. Балыковой¹ и др.

В процессе исследования и комментирования журнальной части книжного собрания Тургенева, мы обратили внимание на 10 томов журнала «Основа» за 1861 год, к счастью, представленные довольно полно в тургеневской книжной коллекции.

«Основа» - украинский литературно-ученый вестник, издававшийся ежемесячно с января 1861 года по сентябрь 1862 года. Напомним, что издателем журнала был П.А. Кулиш, редактором – В.М. Белозерский. И.С. Тургенев считал, что «Основа» «развивает и обогащает украинскую культуру <...> и способствует ее творческому единению с культурой российской <...>»² (перев. с укр. – Проц Е.В.).

¹ См.: Струве П. Историко-политические мысли И.С. Тургенева // Россия и славянство. Париж, 1933. № 225; Рабинович М.Б. И.С. Тургенев и франко-прусская война 1870-71 гг. // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л.: 1982. С. 99-108; Генералова Н.П. Россия и Европа в жизни и творчестве И.С. Тургенева (в работе); Балыкова Л.А. Хроника времен франко-прусской войны и Парижской коммуны в кругу чтения И.С. Тургенева (по материалам мемориальной библиотеки писателя). Studia Slavica Hung. 44(1999). 341-351.
² Э. Шаблювський, М. Гнатюк. І.С. Тургенев і українська дожовтнева література. Київ: Дніпро, 1968. С. 68.

В №№ 1 и 7 журнала «Основа» за 1861 год опубликованы статьи историка Н.И. Костомарова «Мысли о федеративном начале в Древней Руси» и «Гетманство Выговского».

Судя по количеству разрезанных страниц в книгах «Основы», Тургенев интересовался проблемами русской и украинской истории, обращая особо пристальное внимание на труды именно Костомарова. Нам показалось уместным в этой связи проследить не только историю чтения Тургеньевым работ известного историка, но и их личные отношения.

Никто из мемуаристов и исследователей жизни и творчества и Тургеньева, и Костомарова не называет точной даты их знакомства. В «Автобиографии» Н.И. Костомаров пишет: «Осенью 1858 года приехал в Петербург Шевченко. <...> у меня были и тогда назначенные вторники <...>».¹

Именно поздней осенью 1858 года И.С. Тургенев пребывал сначала в Москве, затем в Петербурге.² Нам представляется, что знакомство состоялось именно на «вторниках» Костомарова, либо в доме знакомой Тургеньева В.Я. Карташевской, где часто бывал И.С. Тургенев.

Общение писателя с «милым малороссийским мирком» (П.:Ш;288), где «часто устраивались музыкальные и литературные вечера» (П.: Ш;600), способствовало его сближению со многими представителями украинской культуры, посещавшими дом В.Я. Карташевской.

В 1860 году И.С. Тургенев писал Я.П. Полонскому из Петербурга: «<...> тотчас после обеда спор Погодина с Костомаровым – а я бы хотел посидеть и поболтать» (П.:IV;56).

Диспут М. Погодина и Н. Костомарова, на котором присутствовал Тургенев, был посвящен происхождению Руси (Костомаров выводил Русь из Литвы – С.С.) и закончился без положительного результата. Позднее Костомаров отказался от своей первоначальной идеи.

Не только история России, возникновение государственности на Руси волновало Тургеньева, но и сама яркая личность известного русского историка не могла не занимать его.

Н.И. Костомаров был удивительно талантливым человеком, знавшим практически все славянские языки. В бытность свою профессором Киевского университета он задумал основать Кирилло-Мифодиевское братство, в которое вошли В. Белозерский, С. Гулак, А. Навроцкий, Б. Маркович и др.

Цель общества – «распространение идей славянской взаимности и будущей федерации славянских народов на основании полной свободы и автономии народностей».³

Арест братства в 1847 году и ведение дела самим Л.В. Дубельтом придало этой истории особую огласку в обществе. Один год Костомаров провел в Петропавловской крепости, почти 10 лет – в саратовской ссылке.

По возвращении из Саратова в 1857 году Костомаров занял кафедру истории Санкт-Петербургского университета.

Лекции его пользовались невероятным успехом, но профессорская деятельность историка прервалась в 1861 году из-за его неосторожного выступления по поводу основания вольного университета в год фактического закрытия Петербургского университета из-за студенческих беспорядков. Закрытие журнала «Основа» было еще одним тяжелым ударом для Костомарова. Он, по словам его биографа В.И. Семевского, перешел «к исключительно кабинетной работе».⁴

¹ Русская мысль. Кн. 6. М., 1885. С. 33.

² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Л., 1961-1968. ПСП-1. Т. III. С. 654-655. Далее ссылки на данное издание в тексте с указанием «Письма» - П, тома римскими и страницы арабскими цифрами.

³ Русская старина. Кн. 49. СПб., 1886. С. 187.

⁴ Там же. С. 198.

Именно в этот период И.С. Тургенев проявляет несомненный интерес к историческим трудам плодовитого профессора. Писатель «с великим удовольствием» (П.:VI;64) прочел статью Костомарова «Смутное время Московского государства» в 1866 году. Немного ранее он просил П.В. Анненкова выслать ему в Париж книгу Костомарова «Северные народоправства» (П.:V;87). По сути, этот труд – картина всего быта древних городов: Новгорода, Пскова, Вятки. Живость изображения, присущая Костомарову, полное соблюдение им исторических истин – вот что привлекало, по всей видимости, И.С. Тургенева, который, по нашему мнению, живо интересовался вопросами начала становления государственности на Руси и спецификой первоначальной вольности русских городов.

7/19 октября 1871 года И.С. Тургенев писал П.В. Анненкову: «Антокольский [известный скульптор – С.С.] со своим “Иваном Грозным” наводит мои мысли на Костомарова, превосходную статью которого об Ив. Грозном в “Вестнике Евр<опы>” я прочел с великим удовольствием <...>» (П.:IX;147).

В противовес профессору А. Бестужеву-Рюмину, идеализировавшему личность Ивана Грозного, Н.И. Костомаров считал, что разорение русского государства, унижение народа – явления не великие, а преступные. Поразительная логика изложения, доказательность, несомненная художественная ценность, легкость стиля при глубоком научном анализе исторических фактов – главные отличия статьи Костомарова. Именно Иван Грозный, по утверждению исследователя, «утвердил начало деспотического произвола и рабского бессмысленного страха и терпения».¹

Подобные умозаключения историка с большой долей вероятности были близки его современнику – автору знаменитых «Записок охотника», который, судя по материалам его мемориальной библиотеки и ранее особенно интересовался главами из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, повествующими о правлении Ивана Грозного.

Интерес Тургенева могли вызвать также страницы знаменитой Костомаровской статьи, посвященные литературной деятельности Грозного, отличавшейся, по мнению историка, «площадными ругательствами» и «дикими уродливыми софизмами».²

Костомаров опровергает утверждение некоторых своих современников, находивших в Иване Грозном достойного предшественника Петра Великого и даже идеал «для целого славянского племени».³

Главная задача исследования – психологический портрет одного из самых страшных тиранов – была успешно разрешена историком.

Восторженный отзыв Тургенева о статье «Личность царя И.В. Грозного» достаточно ясно и определенно говорит о его интересе к самой личности и исторической роли Ивана Грозного.

Как известно, ненависть к узурпаторам ранее нашла отражение в фантазии Тургенева «Призраки». И в 70-е годы писатель пристально следил за творческой деятельностью своего современника. Но его отношение к Костомарову-писателю было существенно иным, нежели к Костомарову-историку, то есть более критичным.

«Освищенный Дюкре-Дюминиль-Костомаров» (П.:VI;64), по ироническому выражению Тургенева, чрезмерно увлекался фантастическими построениями в своих исторических повестях («Кудеяр», «Руина» и др. – С.С.).

Следует подчеркнуть известную близость взглядов Тургенева и Костомарова на славянский вопрос. Историк отличался терпимым отношением к старому славянофильству, но он всегда отделял себя от этой школы так же, как и И.С. Тургенев. Костомаров анализировал общеславянскую идею как невозможную, ибо, по его словам, «собрать в совокупность и привести в порядок»⁴ своеобразное, национальное и заимствованное разными славянскими племенами практически невозможно.

¹ Вестник Европы. Т. 5. Кн. 9, 10. СПб., 1871. С. 522.

² Там же. С. 530.

³ Там же. С. 571.

⁴ Там же. С. 521.

«Разве из этого не выйдут одни мыльные пузыри!»¹ - заключает историк.

Совпали взгляды Костомарова и Тургенева и на русско-турецкую войну 1877-78 годов за освобождение болгарского народа от османского ига: оба считали ее справедливой.

Таким образом, фигура историка Н.И. Костомарова вызывала интерес Тургенева дол конца его жизни. Они были ровесниками и относились к тому самому поколению «отцов», которое великий романист представил в своем напумевшем романе «Отцы и дети». Оба отличались эрудицией и знанием практически всех европейских языков. Тургенев, вне всяких сомнений, читал исторические статьи и художественные произведения Костомарова не только в «Основе», но и «Современнике», «Отечественных записках», а более всего – в «Вестнике Европы», считая историка едва ли не главной фигурой в новом «Вестнике Европы». В одной только парижской библиотеке романиста было более 600 томов в переплете журналов «Вестник Европы» и «Отечественные записки».²

И.С. Тургенев более всего интересовался становлением государственности на Руси, временами смут, крестьянских бунтов, повергавших Русь в мрак и междоусобицы, и личностями русских князей.³ Ему претили исторические клише, которые накладывали некоторые историки на определенные личности и ситуации. Объективность в изображении различных периодов русской истории, которую постоянно искал Тургенев, он, в какой-то мере, нашел в трудах Н.И. Костомарова.

Е.В. Проц

Личность и творчество А.А. Потехина в оценке И.С. Тургенева

Настоящее сообщение посвящено отдельному эпизоду биографии И.С. Тургенева: знакомству с беллетристом и драматургом Алексеем Антоновичем Потехиным (1.07.1829 - 16.10.1908), автором повестей и пьес «из простонародного быта», либерально-обличительных комедий о чиновничестве, «высшем свете», о помещичьей жизни.

Сведениями о времени знакомства Тургенева с Потехиным мы не располагаем. Впервые Тургенев упоминает о нем в письме к П.В. Анненкову 26 мая (6 июня) 1853 года из Спасского: «Что написал Потехин в «Москвитяине» (Козонок)? - это очень плохо. Мужички совсем одолели нас в литературе. Он бы ничего, но я начинаю подозревать, что мы, так много возившиеся с ними, все-таки ничего в них не смыслим. Притом все это - по известным причинам - начинает получать такой идиллический колорит, что Геснеру должно быть очень приятно в гробу. Пора мужичков в отставку. (П(2).II;233). Этот первый и весьма едкий отклик Тургенева на творчество Потехина (повесть «Тит Софронов Козонок») был вызван резким неприятием писателя слащавой идеализации Потехиным русского крестьянства. И, конечно, в отставку Тургенев отправлял «мужичков» потехинского письма. В этом отклике писателя на повесть Потехина присутствует жесткое и ясное понимание того, что многочисленные литературные эпигоны своими произведениями дискредитируют достижения натуральной школы, размывая, низводя жизнь народа до примитивного слащавого лубка. Недаром Тургенев упоминает имя швейцарского писателя Геснера, сблизая «Козонка» Потехина, «Рыбаков» Д.В. Григоровича с его умиротворенными крестьянскими идиллиями.

Наиболее законченную характеристику Потехина-писателя, весьма близкую тургеневской, дал несколько позднее в 1854 году А.В. Дружинин после просмотра пьесы Потехина «Суд людской, а не божий». В своем дневнике он записал: «Драма имеет

¹ Там же.

² Париж - Москва, столетие сотрудничества. 1819-1925. Новые документы из Архивов Парижа и Москвы. Departament de Paris. Париж, 1999. С. 46.

³ Там же.

эффект и нравится публике, но насчет потехинского таланта я остаюсь при своем мнении (...) Потехин - великая посредственность. Вот уж в этой драме нет ни одного нового словечка, хотя и нет слова устарелого или очень глупого (...) Потехин будто изучал крестьян через посредство Тургенева и Григоровича». Правда, заключает Дружинин: «(...) он очень молод и из него может что-нибудь выйти»¹ На это же еще надеется и Тургенев. Во всяком случае, он еще какое-то время интересуется Потехиным, спрашивается о нем у А.Н.Островского в письме 17 (29) ноября 1856 года:

«Сообщите мне, где Потехин и что он подделывает» (П(2):Ш;147). Позднее Тургенева неприятно поразило соседство с Потехиным в объявлении «Об издании «Современника» в 1861 году», где, между прочим, сообщалось: «(...) Затем по отделу словесности обещали ей [редакции] свои повести Тургенев, Потехин, Печерский и др.»²

Тургенев писал по этому поводу А.И. Герцену 28 декабря 1860 (9 января 1861) года: «С «Современником» и Некрасовым я прекратил всякие сношения, что, между прочим, явствует из ругательств а mon adresse почти в каждой книжке. Я велел им сказать, чтоб они не помещали моего имени в числе сотрудников, а они взяли да и поместили его в самом конце, в числе прохвостов» (П(2):IV;276-277). Конечно, жесткость тона Тургенева была вызвана поступком редакции «Современника», а «Потехин и др.» пришлось к слову, но со временем и отношение писателя к творчеству Потехина претерпело окончательные изменения: Тургенева оно уже никогда более особо не занимало. Во взгляде на Потехина преобладающими стали усталая ирония или незаинтересованность. Когда в 1876 году К.Д.Кавелин посоветовал Тургеневу обратить внимание на «Хворую» Потехина, то Тургенев, хотя и обещал это сделать: «Я непременно прочту потехинский роман после Вашей рекомендации. А то я думал, что это опять этнография и этнология», - вряд ли прочел его. Никакими сведениями о суждениях Тургенева по этому вопросу мы не располагаем.

Единственное, что как-то связывало Тургенева и Потехина долгие годы - это дела Литературного фонда. Потехин с разрешения писателя читал на вечерах в пользу фонда произведения Тургенева (рассказ «Часы» в 1875 году, несколько глав из повести «Клара Милич» в 1882 году).

В 1880 году Тургенев и Потехин как депутаты Комитета «Общества пособия нуждающимся литераторам и ученым» участвовали в торжествах, посвященных открытию памятника А.С. Пушкину в Москве.

Некоторое недоуменное оживление интереса Тургенева к Потехину вызвала у него жалоба актрисы М.Г. Савиной на административную ретивость, проявляемую Потехиным в должности управляющего репертуаром Александрийского театра в Петербурге. Тургенев писал Савиной 24 октября 1882 года: «Но удивили вы меня известием о Потехине! Как? Этот мягкий вкрадчиво-добродушный, кисло-сладкий человек оказывается чиновником, генералом - да еще старого закала?! Чудеса - да и полно!» (П.:XIII;79).

Взаимоотношения двух писателей, лишенные особой духовной близости, более формальные, нежели дружеские, не имевшие, казалось бы, особого значения в творческой биографии Тургенева, в то же время дают возможность осознать чрезвычайно важные аспекты его художественного и человеческого кредо, ощутить никогда не ослабевающий интерес писателя к литературному процессу, к жизни.

¹ Дружинин А.В. Повести. Дневник. М., 1986. С.293.

² Современник, 1860, №12.

Г.А. Тюрин
И.С. Тургенев и Иосиф Каллиников:
от ученичества к творческой полемике

На протяжении всего творческого пути – от первых литературных опытов до произведений, получивших мировую известность, – И.Ф. Каллиников обращался к наследию И.С. Тургенева, которого в ряду писателей-земляков ставил на первое место. На полях и обложке третьей книги 12-томного собрания сочинений (СПб, 1898) 17-летний гимназист Каллиников (со слов отца) записал городскую молву о прототипах героев романа «Дворянское гнездо». Образ Лизы Калитиной он связывал с игуменьей Антонией (это имя не названо, но в рукописной записи указана дата похорон настоятельницы Орловского Введенского женского монастыря – 11 сентября 1907 года). Начинаящий литератор неверно назвал ее мирское имя – «Лиза Калитина - Смирнова», но позже в письме А.М. Горькому (1926 г.) он, размышляя о судьбах сестер Шуры и Лизы Соколовых, скорректировал ошибочное утверждение.¹

Один из ранних стихотворных сборников Каллиникова «Души певучие страницы» открывается стихотворением «Памяти И.С. Тургенева». В авторской пометке-комментарии отмечалось: «Впервые читал на вечере, посвященном памяти И.С. Тургенева в частном реальном училище Томашевской, 20 декабря 1909 года». Это посвящение написано под влиянием творчества К.Д. Бальмонта, который являлся литературным кумиром стихотворца-гимназиста. Примечательно, что первый том третьего издания «Полного собрания стихов» поэта-символиста, включающий одноименное стихотворение Бальмонта, был издан в том же 1909 году, которым датировано посвящение Каллиникова.²

Некоторые произведения Каллиникова, написанные в эмиграции, содержат эпитафии из романов Тургенева. Предтекстом первой части рукописи «Хаоса», который не опубликован на русском языке, являются строки: «Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас не может обойтись без нее. Тургенев (Рудин)». Творческая полемика автора «Мощей» с писателем-классиком раскрывается в романе «Бобры», который был выпущен в Лейпциге в 1926 году и в России не передавался (см. раздел «Новая жизнь тургеневской героини» в цитированном «Тургеневском ежегоднике 2000 года»). Этот «диалог» писателей-орловцев осложнен влиянием Л.Н. Толстого. Отказываясь от концепции любви, художественно выраженной в «Дворянском гнезде» Тургенева (любовь как нравственный долг и страдание), писатель-эмигрант приходит к утверждению интенсивного поиска гармонии в интимной сфере (отчетливо эта позиция реализована в публицистическом исследовании «Лев Толстой: Трагедия сексуальности», опубликованном на немецком и чешском языках).

В процессе литературоведческого поиска установлены новые грани соприкосновения творчества Каллиникова с художественными открытиями прославленного земляка. В архиве писателя-эмигранта сохранилось его письмо Н.И. Каллиниковой (март 1933 года) - доверительное послание к дочери, оказавшейся за год до кончины изгнанника единственным близким человеком. Фрагмент этого письма публикуется впервые:

«<...> послал сегодня тебе для чтения три книжки – Тургенева – «Записки охотника», вещь очень хорошая и необходимая для твоего развития, потом еще одну книжку Тургенева – там его стихи и главные стихотворения в прозе, я очень любил стихотворение «Пан» («Нимфы» - Г.Т.) и «Как хороши, как свежи были розы ...». Эти

¹ Тюрин Г.А. «Семейная биография» Каллиниковых как историко-краеведческий источник: версии, факты, открытия // Тургеневский ежегодник 2001 года. / Составители Л.А. Балькова, Л.В. Дмитрихина Орел, 2002. С.36 – 40. Автор настоящей статьи выражает признательность администрации Орловского государственного литературного музея И.С. Тургенева (далее - ОГЛМТ) и Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ, Москва) за предоставленную возможность работать с архивными материалами.

² Тюрин Г.А. В окрестностях «Дворянского гнезда». И.С. Тургенев в творчестве Иосифа Каллиникова // Тургеневский ежегодник 2000 года. / Составители Л.А. Балькова, Л.В. Дмитрихина Орел, 2002. С.103-105).

два стихотворения в прозе были положены на музыку для мелодекламации и я их читал в реальном училище на нашем вечере под аккомпанемент рояля. Эти два стихотворения очень хороши, Тургенев и только один он в целой русской литературе умел писать стихотворения в прозе, это самая изящная и тонкая форма стихов. Никто потом не умел так писать стихи в прозе, как Тургенев, и я рад, что смог тебе их послать. Мама (Н.А. Каллиникова, урожденная Рюрикова – Г.Т.) их кажется тоже самое любила. <...>».¹

В фондах Российского государственного архива литературы и искусства (Москва) нами обнаружены три рукописных текста Каллиникова, объединенные авторским жанровым обозначением «сказки-сны», имеющие общий эпиграф («Сон – это сказка души // Крыльями ночи парит. [И. Каллиников]») и генетически восходящие к стихотворениям в прозе И.С. Тургенева.² Произведения, содержащие авторские пометы о времени и месте создания текстов, расположены не в хронологической последовательности: «Сон и жизнь» (11 – VII – 12 г., Орел), «Дар богов» (2 – II – 12 г., С.-Пб.) и «Сон жизни» (28 – II – 12 г., С.-Пб.). Примечательно, что первая «сказка-сон», открывающая рукописную тетрадь, имеет подзаголовок «стихотворение в прозе». Фрагмент этого произведения (без первой части и с некоторой правкой текста) был опубликован в сборнике «Орловцы – жертвам войны».³ Каллиников обращается к мотиву сна, пронизывающему некоторые стихотворения в прозе И.С. Тургенева: «Конец света (Сон)», «Лазурное царство», «Природа», «Встреча (Сон)»...

Одно из отличий произведений писателя-классика от литературных опытов начинающего автора заключается в их разном объеме (количестве строк, абзацев, частей). Многие стихотворения в прозе Тургенева характеризуются краткостью. Некоторые из них являются миниатюрами, состоящими из 5 – 10 типографских строк: «Русский язык», «Житейское правило», «К***», «Фраза», «Простота», «Брамин», «Ты заплакал», «Любовь» и др. Тексты Каллиникова довольно объемны (в рукописной тетради 29 листов) и включают соответственно 89, 104 и 105 абзацев. Однако структура «сказок-снов» является многочастной: если во «внешней» композиции «Сна и жизни» и «Дара богов» выделяются три части, то во «Сне жизни» их семь.

Основным структурно-типологическим признаком, связывающим рассматриваемые произведения Тургенева и Каллиникова, является «версейность» текста. Ю.Б. Орлицкий отмечает: «Основными признаками версэ является <...> особая урегулированность объема строф (- абзацев – выделено нами - Г.Т.) и тенденция к равенству каждой из них одному предложению».⁴ Почти каждое предложение в «сказках-снах» Каллиникова, стремясь к «обособленности», оформляется отдельным абзацем. Из 298 абзацев-строф, выделяемых в трех текстах, только 29 включают более одного предложения: 23 абзаца состоят из двух предложений, пять абзацев – из трех предложений и только один – из четырех. В произведениях, расположенных в авторской (не хронологической) последовательности, увеличивается число абзацев с несколькими предложениями (соответственно 3, 9 и 17). В стихотворениях в прозе Тургенева структура абзацев является более многообразной и динамичной.

В рассматриваемых произведениях Каллиникова при сопоставлении абзацев разного объема выделяются две основные группы: в первую (далее – группа I) входят абзацы, включающие 1 – 2 рукописные строки (237 абзацев, 79,5 %), во вторую (далее – группа II) – абзацы из 3 – 7 строк (55 абзацев, 18,5 %). Наблюдается увеличение объема (количества строк) абзацев: соответственно 10, 18 и 27 абзацев группы II. Особое структурирование текста (выделение абзацев-строф, ведущее к их соизмеримости) способствует реализации его ритмообразующей функции. Каждое произведение воспринимается сложной художественной системой со- и противопоставления «прозаических строф» (Ю.Б. Орлицкий). Особую роль выделения и подчеркивания

¹ ОГЛМТ, ф. 51, ед. хр. 20833/38 оф.

² РГАЛИ, ф.267, оп. 1, ед. хр. 7.

³ Орловцы – жертвам войны. Орел, 1915. С.41–46.

⁴ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж, 1991. С.28.

смысла играют максимально короткие (группа I) и «укрупненные» (группа II) абзацы; художественно-эстетический эффект в произведениях Каллиникова достигается их противопоставлением.

В стихотворениях в прозе И.С. Тургенев, проявляя мастерство и прозаика и поэта, «в строе предложений, в ритмико-синтаксических параллелизмах внутри предложений и между абзацами» стремится к «уклонению от стиха, от стихотворного “склада” и “лада”». ¹ Каллиников как начинающий поэт сохраняет в своих текстах некоторые специфические особенности стихотворной структуры. Изучаемые произведения писателя-эмигранта являются метрической нерифмованной прозой. Первая часть «Сна и жизни» почти полностью написана амфибрахией. В этой «сказке-сне» строки («версейные») с неурегулированной стопностью (от 3 до 10 стоп амфибрахия) неупорядоченно чередуются с абзацами, включающими от 2 до 7 рукописных строк (максимальный объем такого абзаца-строфы составляет более 40 трехсложных стоп). Во второй части произведения доминирующим метром остается амфибрахий (21 абзац, 43,8%). Однако заметно увеличивается появление инометрических вставок, написанных анапестом и дактилем. Кроме того, в конце этой части появляются фрагменты, образованные различным сочетанием трехсложных метров. Основным метром третьей части произведения выступает хорей (15 абзацев, 78,9 %). В отдельных абзацах начальные фрагменты текста, написанные хореем, сочетаются со вставками ямба, анапеста или амфибрахия. Все три части «Дара богов» написаны ямбом. Колебания объема абзацев происходят в пределах от 2 до 40 стоп. Этот же метр является ведущим во «Сне жизни». Однако здесь метрическая неурегулированность охватывает четвертую часть текста (27 абзацев). Встречаются инометрические вставки, появляющиеся как фрагменты (в основном, начальные) абзацев или как отдельные абзацы.

Как и в стихотворениях в прозе Тургенева, в «сказках-снах» основным структурным элементом выступает не стихотворная строка, маркированная ритмометрическими особенностями, рифмой и особой графической позицией, а абзац, приравненный к строфе и допускающий включение нескольких типографских (или рукописных) строк. Это изменение соотносится с целями эпического повествования, к которому обращается начинающий автор. Однако новые задачи он пытается реализовать, основываясь на художественно-выразительных возможностях стихотворной поэтики.

Таким образом, творческое соприкосновение Каллиникова с наследием классика-земляка является многоаспектным. Анализируемые «сказки-сны» представляют метрическую нерифмованную прозу с отчетливо выраженной версейностью. Цитированное выше письмо литератора-эмигранта дочери позволяет определить генетический характер связи между художественными текстами, написанными в XIX и начале XX веков.

Г.Я. Узилевский

Системно-семиотический подход к изучению проблем метафизики и поэтики

1. Введение

Открытие полевого генома в 80-годах XX века ² весьма понизило значимость материалистического и идеалистического направлений изучения человека и содействовало переходу к его системному изучению как открытого многомерного материально-идеального и духовного образования. Одновременно природа стала рассматри-

¹ Левина Н. Ритмическое своеобразие жанра стихотворений в прозе // Русская литература и общественно-политическая борьба XVII – XIX вв. Л., 1971. С.233.

² Казначеев В.П. Проблемы человековедения. М.;Новосибирск, 1997.

ваться как открытая материально-идеальная система, тесно связанная с космосом и космическими процессами, что необходимо учитывать в политической, экономической и духовной жизни мирового сообщества. Поэтому полезно применять системно-семиотический и антропо-социо-семиотический подходы для решения многих возникающих при этом проблем. Первый из них был сформулирован и использован нами для изучения присущих человеку языков и кодов, эволюционно-развивающихся искусственных языков, языков взаимодействия человека с техникой, включая ЭВМ,¹ и человека как символического существа. Последний представляет собой априорно заданный набор программ, языков и кодов, которые участвуют в саморазвитии и саморегуляции человека как социального существа.²

Второй подход был разработан и использован нами при исследовании свойств и функций правового демократического государства, а также особенностей личностно ориентированного гражданского общества и социально ориентированной экономики.³ Заданность (ДНК + полевой геном) рассматривается как объективный системный фактор, определяющий функционирование институтов культуры, экономики, общества и государства в направлении верховенства человеческого фактора в их деятельности.⁴ В связи с этим антропо-социо-семиотический подход представляется нам весьма перспективным методом изучения становления и развития постиндустриальной цивилизации, глобализации и взаимодействия культур.

В данной статье рассматривается системно-семиотический подход для выявления природы и состава метафизики и поэтики. Прежде чем обратиться к раскрытию возможностей данного подхода раскроем регенерацию представлений о метафизике.

2. Возврат к метафизике как реакция на развитие фундаментальных наук в XX веке

Учеными было отмечено, что сущностные изменения в науке, культуре, экономике, политике и др. происходят в мире почти синхронно.⁵ Подобные феномены наблюдаются и в настоящее время: открытия в биологии и генетике; в различных областях физики, вызвавшие формирования антропоного принципа в изучении космоса; появление трансперсональной психологии; разработка новой научной парадигмы, объектом изучения которой является человек и окружающая его природа; расцвет абстрактного искусства, вызванного обращением к символическим истокам бессознательного; появление компьютерной техники, повлекшей за собой возникновение новых информационных и наукоемких технологий, научных специализаций /искусственного интеллекта, человеко-компьютерного взаимодействия и др./; возрождение русского космизма; становление постиндустриальной цивилизации и др.⁶

Эти изменения не могли не привести к возврату и возрождению идей метафизики.⁷ В этом плане нас интересуют суждения Ю.С. Владимирова, который на основе системного изучения развития физики с времен Ньютона до наших дней вышел на монистическую метафизику физики, состоящую из трех категорий:

категории частиц, соответствующей материальному началу в философии;

¹ Узилевский Г.Я. Начала эргономической семиотики. Орел, 2000.

² Узилевский Г.Я. Введение в антропологическую семиотику. Орел, 2002.

³ Там же.

⁴ Узилевский Г.Я. Постиндустриальная цивилизация и человек: размышления семиотика // Экоэтика XXI века. М., 2003 (в печати). /Труды Международного конгресса/.

⁵ См., например: Владимирова Ю.С. Метафизика в физике и философии XXI века (Новые концепции в физике. Наука и религия) // Экоэтика XXI века. М., 2003 (в печати). /Труды Международного конгресса/.

⁶ См., например: Казначеев В.П. Проблемы человековедения; Узилевский Г.Я. Начала эргономической семиотики; Узилевский Г.Я. Введение в антропологическую семиотику; Владимирова Ю.С. Метафизика в физике и философии XXI века (Новые концепции в физике. Наука и религия) // Экоэтика XXI века. М., 2003 (в печати). /Труды Международного конгресса/; Волченко В.Н. Миропонимание и экоэтика XXI века. Наука, философия, религия. М., 2001; Гроф С. Природа реальности: заря новой парадигмы // За пределами мозга. М., 1993. С. 18-110; Налимов В.В. Разбрасываю мысли: в пути и на перепутье. М., 2000; Налимов В.В. Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М., 1989.

⁷ См., например: Налимов В.В. Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности; Владимирова Ю.С. Метафизика. М., 2002.

категории пространства и времени, соответствующей идеальному началу в философии;

категории полей переносчиков взаимодействий, соответствующей духовному началу в философии.¹

Следует отметить, что в монистической метафизике все три категории формируют единую систему. Полезно напомнить, что в истории философии и религии все три начала представляли самостоятельные направления, которые вели борьбу друг с другом. Так, например, материальное (доминирующее) начало нашло свое отображение в диалектическом материализме; идеальное (доминирующее) начало – в учении Платона, а духовное – в христианстве и других религиях. Весьма знаменательным является вывод Ю.С. Владимирова о том, что догмат Святой Троицы соответствует монистической метафизической парадигме современной физики.²

Таким образом, перед нами встает остов современной метафизики как сложной системы, состоящей из материального, идеального и духовного начал. Нетрудно видеть, что идеальное и духовное представляют собой сложные символические системы, для исследования которых необходимо обратиться к выявлению природы сущности и гармонии. Здесь уместно сказать, что идеальное и духовное имеют свои материальные носители.

3. Сущность и гармония с позиции системно-семиотического подхода

Особенность системно-семиотического подхода заключается в использовании понятий «внутренняя» и «внешняя форма», «языковой» и «речевой» знаки, введенные в научный оборот немецким исследователем В. фон Гумбольдтом, подвергшиеся дальнейшему изучению в естественных языках И.А. Бодуеном де Куртене, И.И. Срезневским, А.А. Потебней и Г.П. Мельниковым и легшие в основу системной лингвистики.³ Этот подход⁴ был использован нами в исследовании хорошо известных, но мало познанных семиотических явлений, как библиографическое описание, волшебная сказка, геометрические изображения (фигуры), шахматная запись и др. С его помощью были раскрыты состав и структура библиографического языка, языка волшебных сказок, языка геометрических изображений, шахматного языка и др.

Нами было установлено, что языковые и речевые знаки не совпадают друг с другом как в лексическом, так и синтаксическом планах во всех эволюционно развивающихся искусственных языках, основанных на естественных языках (библиографический язык, язык волшебных сказок). Языковые знаки не совпадают с речевыми только синтаксическом плане в естественных языках, иконическом языке и цветовом коде, а также в эволюционно развивающихся искусственных языках, основанных на последних. Выяснилось, что свойства и функции у языковых и речевых знаков совершенно различны ввиду того, что языковые знаки означают классы, а речевые знаки – конкретные объекты. Выявление свойств и функций содействовало установлению состава, структуры, свойств, функций и особенностей указанных выше языков и кодов. Нетрудно прийти к заключению, что системно-семиотический подход характеризуется системным исследованием объектов не сверху вниз, а снизу вверх, что позволяет получать нетривиальные результаты.

Этот подход позволил нам изучать человека как символическое существо, представляющее собой совокупность программ, языков и кодов, содействующих саморазвитию и самоорганизации Homo как социального существа. В этом плане символический человек отображает филогенез человечества, а социальный человек – онтогенез.⁵ Выявление свойств и особенностей человека как символического существа позволило установить его свойства и особенности, а также свойства и функции интел-

¹ Владимиров Ю.С. Метафизика в физике и философии XXI века.

² Владимиров Ю.С. Метафизика.

³ Узилевский Г.Я. Начала эргономической семиотики.

⁴ Узилевский Г.Я. Системно-семиотический подход к исследованию эволюционно развивающихся искусственных языков // Философия языка и семиотика. Иваново, 1995. С.83-92.

⁵ Узилевский Г.Я. Введение в антропологическую семиотику.

лекта, функции и особенности таких составляющих интеллекта, как сверхсознание, сознание и бессознательное.

Анализ полученных результатов показал, что перед нами по сути дела модели сущности первого, второго и третьего порядка, которые не только позволили раскрыть духовный и идеальный потенциал человека как символического существа, но и дать семиотическое определение сущности: «Это сложная идеальная система, обладающая присущими ей программами, языками и кодами с заключенными в них смыслами, а также определенной структурой, которые задают не только саморазвитие и самоорганизацию того или иного объекта или субъекта, но и осуществляют воздействие последних на другие объекты или субъекты».¹

Семиотическое понимание сущности наполнило новым содержанием и сам системно-семиотический подход. Приступая к изучению того или иного объекта с неизвестными исследователю системой, структурой, составом и пр., мы можем начать исследование с анализа элементов сущностей и проявления их в конкретных формах, т.е. рассмотрения элементов внутренней и внешней формы, языковых и речевых знаков. Перед нами, по сути дела, системный подход «снизу вверх». В настоящее время системный подход используется лишь двух вариантах: «снизу вверх» и по горизонтали.

Отметим, что материальный носитель сущности имеет волновую природу, при проявлении их в тех или иных формах материального необходимо учитывать биологическую и/или физическую природу последних. Различие природы сущностей и их конкретных проявлений выводит на семиотическое изучение гармонии, которая понимается нами как «универсалия, приложимая к любым объектам живого и неживого мира, отличающаяся внутренней и внешней согласованностью, цельностью и соразмерностью благодаря взаимодействию сущности и материальной формы, включающей в себя разнородные и противоречивые составляющие».²

Именно с помощью гармонии как универсалии Космос и Природа Земли получают возможность путем взаимодействия сущности с материальным соблюдать порядок в геосфере, биосфере и антропосфере как неравновесных открытых систем.

Раскрытие сущности и гармонии позволяет нам перейти к изучению идеального и духовного с семиотических позиций.

4. Возможности и пути исследования идеального и духовного как составляющих метафизики и поэтики

Начнем с духовного. Выявленные нами свойства и особенности символического существа,³ будучи сущностями, представляют собой сформировавшиеся в процессе эволюции программы или архетипы, относящиеся к коллективному бессознательному и стимулирующие развитие духовного начала в человеке. Отметим, что они могут проявиться только при благоприятных внешней и внутренней средах во время беременности и дружественной, любвеобильной и доверительной внешней среде в младенческом и раннедетском периодах развития ребенка. В противном случае место этих программ займут негативные, что зачастую приводит к возникновению агрессивности и агрессии и, в конечном счете, появлению асоциальных индивидов и преступ-

¹ Узиловский Г.Я. О сущности и гармонии человека и мироздания в контексте антропологической семиотики // Сознание и физическая реальность. 2003. Т. 8. № 2. С. 13

² Там же. С.11.

³ К свойствам символического существа мы относим конкретность, целостность, ответственность, неисчерпаемость, незавершенность, открытость, стремление к свободе, поисковая активность, стремление к творчеству, радость жизни, чувство любви и прекрасного, страстное отношение к миру, склонность к общению, социальность, склонность к сверххранному обучению, доброта, самоосознаваемость, самодостаточность для взаимодействия с окружающей средой. В особенности символического существа входят заданность, обусловленная взаимодействием белково-нуклеинового и полевого геномов; тесное взаимодействие и глубокая взаимосвязь между интеллектом и структурированным субстратом (соматикой) человека; способность к самоизменению, самообновлению, самоактуализации; спонтанность как способность выхода за пределы самого себя, соединения личного и общественного, земного и космического; способность формировать свою многомерность.

ников.¹ Анализ свойств и особенностей человека как символического существа показывает, что духовность предопределяет динамичный симбиоз свойств и особенностей индивидуального и коллективного в нем. Любая их гиперболизация приводит к ущербу как для человека, так и для социума.

Обратимся теперь к идеальному. Вслед за И. Кантом² и В.В. Налимовым³ мы считаем правомерным полагать, что в него входят априорно заданные программы, языки и коды, содействующие познанию окружающего мира и активной адаптации к нему. В связи с этим укажем на входящие в гармонию числовые универсалии, которые, отображая определенные процессы в физической и семантической Вселенной, а также и параметры мироздания, основаны на взаимодействии принципов наименьшего усилия и избыточной защиты (избыточного обеспечения).⁴

Здесь уместно указать на коренные отличия сущности человека от сущности биологического существа с позиции гармонии. Если последнему наследственно присущ импринтинг, задающий проявление гармонии, то человеку априорно задана сверххраняя склонность к обучению, что вызывает импрессинг (термин В.П. Эфроимсона), развитие творчества, приводящего к проявлению гармонии в человеке в виде золотого сечения, золотого вурфа и др. в результате напряженного труда по самоизменению, самообновлению, самореализации и спонтанности Ното. Нетрудно заметить, что реализация идеального приводит и к проявлению духовного начала в человеке. Важно признать, что природе в отличие от Ното изначально присуща определенная духовность благодаря импринтингу.

Рассмотрение с семиотических позиций сущности, гармонии, проявления идеального и духовного в человеке, Природе и Космосе говорит в пользу разработки новой научной специализации «семиотическая метафизика», которая в отличие от вероятностной метафизики, изучающей механизмы образования и интерпретации смыслов,⁵ исследует состав, структуру, свойства и особенности различных видов сущностей, природу и проявление гармонии, природу и взаимодействие идеального и духовного. Можно полагать, что в будущем произойдет слияние этих специализаций.

Сказанное выше позволяет рассмотреть теперь взаимодействие идеального и духовного в поэтике. Отметим, что в объем понятия «культура», помимо материального и идеального (различные зафиксированные источники проявления идеального), входит и коллективное бессознательное в виде архетипов, программ, языков и кодов. Из этого следует, что все то ценное в культуре, что приобрело человечество в процессе своей эволюции и инволюции, отображено в коллективном бессознательном (механизмы и тексты духовного и идеального) и должно изучаться поэтикой. Проведенное нами исследование языка волшебных сказок⁶ говорит о необходимости выявления и исследования реальных языков различных видов и жанров культуры, а также символических средств, использовавшихся и использующихся в практике писателей, поэтов, художников и др. и являющихся реальными уникальными языками. Отметим, что именно уникальность этих языков (идеальное) является предпосылкой колоссального воздействия на духовное начало носителей культуры.

Следует особо сказать, что необходимое обществу проявление идеального в человеке может произойти только в случае творческого освоения наследия человечества, представленного в коллективном бессознательном. Уместно добавить, что этот про-

¹ Узилевский Г.Я., Кононыгина Т.М. Проблема раннего детства и обеспечения безопасности России // Безопасность Евразии. 2002. № 4. С. 202-222.

² Кант И. Критика чистого разума. М., 1999.

³ Налимов В.В. Разбрасываю мысли: в пути и на перепутье; Налимов В.В. Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности.

⁴ Узилевский Г.Я. Введение в антропологическую семиотику.

⁵ Налимов В.В. Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности.

⁶ Узилевский Г.Я. Исследование волшебной сказки в XX веке: от изучения текста до выявления языка. 1. Функционально-морфологический и структурно-семиотический подходы // НТИ. Сер. 2. 2003. № 2. С.1-9; Узилевский Г.Я. Исследование волшебной сказки в XX веке: от изучения текста до выявления языка. 1. Функционально-морфологический и структурно-семиотический подходы // НТИ. Сер. 2. 2003. № 2. С.1-9.

цесс будет всячески содействовать проявлению и духовного в Номо.¹ Из этого следует, что настало время не только изменить тематику литературоведческих исследований в сторону познания средств идеального и духовного и механизмов их взаимодействия, но и пересмотреть методологию преподавания литературы в средней и высшей школе. По-видимому, опыт Франции, в которой детей учат сочинять прекрасное, может оказаться полезным. Мы полагаем, что разработка семиотической метафизики может содействовать и развитию поэтики ввиду нетривиального подхода к интерпретации и исследования идеального и духовного и их взаимодействия.

5. Заключение

Современное развитие науки, культуры, экономики, техники вызвало пересмотр многих положений, которые казались незыблемыми в течение не только многих десятилетий, но и столетий. Человечество выходит на формирование нового мировоззрения, активными механизмами которого могут стать положения метафизики и поэтики. В связи с этим требуется кардинальный пересмотр целей и задач литературоведения и методологии преподавания литературы подрастающему поколению, ибо постиндустриальной цивилизации действительно требуются творческие люди. Думается, что разработка семиотической метафизики будет способствовать и развитию поэтики.

¹ Нетрудно видеть, что тесно связанные друг с другом механизмы идеального и духовного прекрасно проявляются в поэтике. В связи с этим напомним, что Аристотель ставил поэтику выше метафизики с позиции ее воздействия на людей.

