

И. С. ТУРГЕНЕВ:

РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.Я. БРЮСОВА
ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО РОССОТРУДНИЧЕСТВА В АРМЕНИИ
АРМЯНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ
ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ «АРМЕНИЯ – РОССИЯ»

К 195-летию со дня
рождения И.С. Тургенева

И.С. Тургенев: русская и национальные литературы

Материалы международной научно-практической конференции 26-28 октября 2013 г.

Ереван – 2013

УДК 821.161.1.0: 06
ББК 83.3Р
М 341

Печатается
по решению Ученого совета
Ереванского государственного
лингвистического университета
им. В.Я. Брюсова

Главный редактор: Г.Р. Гаспарян

Редакционная коллегия:
М.Д. Амирханян (редактор-составитель),
Н.В. Аракелян (Арцахский ГУ), А.М. Амирханян (АГПУ им. Х.Абовяна), Н.Ж. Ветшева (Томский ГУ), С.И. Кормилов (МГУ), Т.А. Меликян (Гюмрийский ГПИ им. М.Налбандяна), И.В. Приорова (Астраханский ГУ), О.К. Страшкова (Ставропольский ГУ), Т.В. Татевосян (Ванадзорский ГПИ им. Ов.Туманяна).

Материалы международной научно-практической конференции
М 341 26-28 октября 2013 г. Ер.: Лусабац, 2013.- 754с.

В сборник включены материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 195-летию со дня рождения великого русского писателя И.С. Тургенева.

В материалах сборника отображена разноплановая, богатая русская действительность, послужившая основой творчества И.С. Тургенева. В издание включены разработки исследователей Армении, России, Грузии, Европы и Китая.

Практическая значимость публикуемых в сборнике материалов заслуживает пристального внимания и рекомендуется при изучении русской литературы в школах, вузах, научных учреждениях. Сборник будет полезен всем, кого интересует русская литература, язык и культура.

Редакция не всегда согласна с включенными в книгу материалами, как содержательно, так и в оформлении, восприятии и трактовке проблемы, поэтому статьи публикуются в авторской версии.

УДК
821.161.1.0 : 06
ББК 83.3Р

ISBN 978-9939-69-075-9

© М.Д.Амирханян, 2013

«...Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни есть высочайшее счастие для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями».

И.С. Тургенев

Редакция приносит глубокую благодарность
Министерству Культуры Армении,
Министр – А.С. Погосян,
Посольству Российской Федерации в Армении,
Чрезвычайный и Полномочный
Посол – И.К. Волынкин,
за поддержку издания материалов
Международной научно-практической конференции
«И.С.Тургенев: русская и национальные литературы»

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

В 2013 году повсеместно отмечается 195-летие со дня рождения выдающегося русского писателя И.С. Тургенева, творческая деятельность которого для русской литературы имела и имеет огромное, непреходящее значение. В творчестве И.С. Тургенева художественно воплощена целая эпоха жизни русского общества своего времени.

Сочинения Тургенева способствуют осмыслению и пониманию последующими поколениями истории России XIX века.

Ведущей творческой линией И. Тургенева стало стремление писателя показать героев во взаимоотношениях и, в особенности, в поступках, раскрывающих истоки их характеров и взглядов. В художественном мире Тургенева наглядно просматриваются сложные процессы внутреннего мира героя, его миропонимание, а также важные мысли о назначении человека, осознания общественного и нравственного долга перед обществом, перед людьми, что так созвучно и небезразлично нашей современности.

Герои И.С. Тургенева в обществе ведут себя по-новому, что соответствует характеру эпохи. Это противоречивое проявление мировидения, как любое другое явление, связано с определенными социальными и историческими условиями и обстоятельствами.

Многогранное творческое наследие И.С. Тургенева в новых исторических требованиях времени – отсутствия идеологического ограничения – рассматривается в представленных материалах восьмой международной конференции «И.С. Тургенев: русская и национальные литературы». Предыдущие конференции этой серии, посвященные «круглым датам» классиков русской литературы, берут отсчет с 2009 г.

«Н.В. Гоголь: русская и национальные литературы» (Ереван, 2009),

«А.П. Чехов: русская и национальные литературы» (Ереван, 2010),

«Л.Н. Толстой: русская и национальные литературы» (Ереван, 2010),

«М.Ю. Лермонтов: русская и национальные литературы» (Ереван, 2011),

«А.Н. Некрасов: русская и национальные литературы» (Ереван, 2011),

«А.С. Пушкин: русская и национальные литературы» (Ереван, 2012),

«А.Н. Островский: русская и национальные литературы» (Ереван, 2013).

Прошедшая 26-28 октября в Ереване международная научно-практическая конференция традиционная – посвящена 195-летию со дня рождения великого русского писателя И.С. Тургенева. Охвачено большое число участников: известных ученых и молодых исследовате-

лей – филологов, историков, лингвистов, искусствоведов из Армении, Грузии, России, Словакии, Румынии, Италии, Испании и Китая. 76 докладов представили 83 специалиста.

Более того, есть постоянные участники восьми, семи, шести, пяти, четырех прошедших конференций. Это свидетельствует о том, что устраиваемые конференции, в том числе и нынешняя, тургеневская, актуальны. И в отличие от многих других русских писателей, творчество Тургенева имело огромный успех и влияние не только на русскую, но и на европейскую литературу. По словам Н.Некрасова, Тургенев был «поэтом более, чем все русские писатели после Пушкина, взятые вместе». Жорж Санд по поводу «Записок охотника» сказала: «Это новый мир, в который вы позволили нам проникнуть; ни один исторический памятник не может раскрыть нам Россию лучше, чем эти образы, столь хорошо вами изученные… Вам присуща жалость и глубокое уважение ко всякому человеческому существу… Вы – реалист, умеющий все видеть, поэт – чтобы все украсить, а великое сердце, чтобы всех пожалеть и всё понять». Известный детский писатель и критик Георг Брандес[1] заметил: «Вне пределов России он стал известен лишь после появления его больших повестей и романов. Во всей европейской литературе трудно встретить более тонкую психологию, более законченную обрисовку характеров... образы мужчин и женщин доведены у него до одинаковой степени совершенства … Лишь величайшие поэты в мире создавали нечто столь жизненное и законченное».

И на сей раз, на организуемой в Ереване конференции примечательно, что армянское тургеневедение расширяет творческую биографию и биографию распространения Тургенева-художника слова, произведения которого получают известность без непосредственного

---

[1] Георг Брандес – известный правозащитник. В 1906 г., выступая в Берлине с лекцией по поводу избиения армян в Турции, сказал:

«Вы все знаете, что в последнее десятилетие турецкая Армения была ареной таких ужасов, которых не знает даже история самых мрачных времен. Разорение всего населения, жестокие пытки и массовые избиения казались бы немыслимыми, если бы мы не пережили их. Кровь сотен тысяч взывает к небу!». И приводит массу ужасающих примеров турецких зверств. Мы приводим лишь один эпизод из его речи: «Одна беременная женщина упала на колени и умоляла солдат пощадить ее жизнь - вернее две жизни. «Девочка-ли это, или мальчик?» – воскликнули солдаты. И они стали держать пари на семь меджидие и затем распороли женщине живот».

участия их создателя в силу своей вневременной новизны и значительности образов, образной системы и неповторимого стиля, что является неоспоримым фактом в русской и мировой культуре. И это мнение не нуждается в доказательстве.

Не нарушая традиции, в нашем вступительном слове скажем, что армянский читатель с сочинениями И.С. Тургенева был знаком в начале, естественно, по публикациям в оригинале и критическим статьям. И на армянском языке первые переводы из И.С. Тургенева появились в 1882 г. еще при жизни писателя, когда армянская газета «Мшак» («Труженик») 16 декабря в переводе Г.Ягубяна, вместе с Предисловием и Послесловием к переводам, опубликовала шесть «Стихотворений в прозе»: «Два богача», «Довольный человек», «Корреспондент», «Нищий», «Пир у Верховного существа» и «Услышишь суд глупца»[2].

Одна из первых критических статей о Тургеневе в армянской прессе была опубликована в небольшом очерке творчества «Иван Тургенев» в 35-ом томе журнала «Базмавеп» за 1877 г. В томе 37-м того же журнала, уже за 1879 г., была опубликована в армянском переводе К.Кушнеряна статья – Воспоминания И.С. Тургенева «Тарас Шевченко – национальный герой Малороссии».

В 1882 г. в журнале «Горц» № 1 («Дело») А.Аракелян опубликовал статью «Вопрос земледелия и помещичества в Закавказье». В статье затрагивалась общественная роль «Записок охотника» в деле освобождения крестьян.

Прижизненные переводы сочинений И.С. Тургенева были опубликованы в 1883 г. в журнале «Ахбюр» («Родник»). В первом номере этого журнала в переводе классика армянской литературы Раффи из известного тургеневского ц икла «Стихотворений в прозе» был опубликован «Голубь», а в третьем номере того же года – «Воробей» в переводе Н.Т.

Переводы из И.С. Тургенева, начатые в конце XIX века, продолжились и в XX веке. Значительно шире, когда переводческое дело было поставлено на государственную основу, делались переводы в советский период: в 1920 г. в исполнении Т.А.Г. выходит перевод «Дворянского гнезда», в 1930 г. публикуется первый том пятитомника избранных сочинений И.С. Тургенева на армянском языке, в 1948 г. – второй, в 1949 – третий, в 1950 г. – четвертый том и в 1951 г. – заключительный,

---

[2] Здесь и далее использована библиография «И.С. Тургенев в армянских переводах и критике» // Литературные связи. Т. 2. Ереван, 1977. С. 290-320.

пятый том избранных сочинений И.С. Тургенева. Так армянский читатель получил возможность обогатить сокровищницу национальной классики на родном языке. И одним из последних объёмных изданий сочинений И.С. Тургенева на армянском языке в переводах Е.Казаряна и др. был выход в свет «Избранных сочинений» – романов, рассказов, стихотворений в прозе в составлении А.Фелекяна (Ереван, 1985).

Переводы из русской литературы и, в частности, из Тургенева, делались всегда и в дальнейшем будут интересовать армянского читателя. Перечисленные некоторые публикации из Тургенева на армянском языке свидетельствуют об искреннем интересе армянского читателя как к русской литературе, русской культуре и истории России, так и к сочинениям отдельных авторов. Не затрагивая проблему качества первых переводов и полемику вокруг них, отметим важный аспект – это были первые статьи о творчестве писателя и внимании читателей-армян к имени И.С. Тургенева. К сожалению, отношения писателя к прижизненным изданиям Тургенева на армянском языке мы не обнаружили.

В 1883 г. многочисленные сообщения, публикации,соболезнования в армянской прессе в связи с кончиной писателя не только свидетельствуют об огромном интересе к творчеству Тургенева и духовному родству затронутых проблем, но также говорят о признании великого писателя армянской публикой, всегда строгой и требовательной. Спустя почти полтора столетия интерес к творчеству И.С. Тургенева не иссякает. Доказательство тому – настоящая конференция в Ереване.

М.Д. Амирханян
доктор филологических наук,
профессор



ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.Я. БРЮСОВА
ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО РОССОТРУДНИЧЕСТВА В АРМЕНИИ
АРМЯНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ
СВЯЗЕЙ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ
ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ «АРМЕНИЯ–РОССИЯ»

К 195-летию со дня
рождения И.С. Тургенева

Международная научно-практическая конференция

И.С. Тургенев: русская и национальные литературы

26-28 октября 2013 г.

Программа

Ереван - 2013

Уважаемый (ая) ———————————

Приглашаем Вас принять участие в Международной научно-практической конференции

«И.С. Тургенев: русская и национальные литературы»,

которая состоится 26-28 октября 2013 г. в Ереванском государственном лингвистическом университете им. В.Я. Брюсова

Время для докладов – 10 мин.

Адрес: Ереван, ул. Туманяна, 42

28 октября
Подведение итогов конференции
Культпрограмма

Оргкомитет

26 октября

Открытие конференции – в 10^{00} ч.
Вступительное слово – М.Д. Амирханян, д.ф.н., профессор

Пленарное заседание

1. **Недзвецкий В.А**. – докт.филол.н., профессор. МГУ. – «Творчество И.С. Тургенева в гуманитарном контексте эпохи».
2. **Поплавская И.А.** – докт.филол.н., профессор. Томский госуниверситет. – «“Дворянское гнездо” Тургенева как метатекстуальный роман».
3. **Карабущенко П.А.** – докт.филос.н., профессор. Астраханский госуниверситет. – «Проблема достоверности в художественном слове И.С. Тургенева».
4. **Катермина В.В.** – докт.филол.н., профессор.Кубанский госуниверситет. – «Языковая личность Евгения Базарова (на материале романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»).
5. **Головко В.М.** – докт.филол.н., профессор. Ставропольский госуниверситет. – «О литературном прототипе Евдокии Кукшиной в романе И.С. Тургенева “Отцы и дети”».
6. **Кафанова О.Б.** – докт.филол.н., профессор. Санкт-Петербургский госуниверситет морского и речного флота. – «“Тургеневская девушка” как явление русской культуры».
7. **Захариадзе А.Т.** – докт.филос.н., профессор. Тбилисский госуниверситет. – «Философские воззрения И.С. Тургенева».
8. **Багдасарян Р.А.** – докт.филол.н. НС РА. – «И.С. Тургенев в армянских переводах».
9. **Стефано Гарзонио, Stefano Garzonio** – докт.филол.н., проф. Пизанский университет, Италия. Università di Pisa Italia – «“Искушение святого Антония” И.С. Тургенева. Итальянские мотивы. Некоторые штрихи к теме".
10. **Джанумов С.**А. – докт. фил. н., профессор. МГПУ. – «Певица о писателе: И.С. Тургенев в воспоминаниях М.Н. Климентовой–Муромцевой».

Секционные заседания
Начало - в 11^{00}

Секция 1

1. **Айзикова И.А. –** докт.филол.н., профессор. Томский госуниверситет. – «Мотив привидения в прозе И.С. Тургенева».
2. **Баевский В.С. –** докт.филол.н., профессор. Смоленский госуниверситет. – «Очень давная история».
3. **Есаджанян Б.М. –** докт.пед.н., профессор. **Амирханян А.М. –** канд.филол.н., доцент. АГПУ им. Х.Абовяна. **–** «Роль и место произведений И.С. Тургенева в армянской школе».
4. **Кондрашева А.В. –** препод. Римский госуниверситет ЛаСапьенца, Италия. – «Рим в жизни и творчестве И.С. Тургенева».
5. **Оганесян Г.С. –** препод. Ереванский госуниверситет. **–** «Стилистические средства создания образа в повести И.С. Тургенева "Ася"».
6. **Саламатова Е.А. –** библ. ИРЛИ (Пушдом) РАН, Санкт-Петербург. **–** «Об истоках швейцарской темы в "Стихотворениях в прозе" И.С. Тургенева ("Разговор" и "Уа...уа")».
7. **Амбардарян Г.Г.** – докт.филол.н., доцент. ГГПИ им. М.Налбандяна. **–** «О роли лексических повторов в "Стихотворениях в прозе" И.С.Тургенева».
8. **Акимова Э.Н. –** докт.филол.н., профессор. ФГБОУ ВПО «Мордовский госуниверситет им. Н.П. Огарёва», Саранск. **–** «Вербализация концепта "тургеневская женщина"».
9. **Безирганова И.А. –** докт.филол.н. Тбилисский государственный академический русский драмтеатр им. А.С. Грибоедова, Грузия. – «Униженные и оскорбленные в психологической драме И.С. Тургенева».
10. **Жилякова Э.М. –** д.филол.н., профессор. Томский госуниверситет. **–** «Проблема естественного человека в рассказах И.С. Тургенева».
11. **Саракаева Э.А.** – канд.филол.н, **Цзяо Кимэй** – Хайнаньский государственный университет, Хайкоу, Китай. **–** «Особенности перевода "Записок охотника" И.С. Тургенева на китайский язык».
12. **Осипян Н.Б. –** препод. Арцахский госуниверситет. – «Музыка в жизни и творчестве И.С. Тургенева».
13. **Тадевосян Т.В. –** канд.филол.н., доцент. Ванадзорский госпединститут им. Ов.Туманяна. **–** «Вампирская тематика в повестях А.К. Толстого "Упырь" и "Семья вурдалака" и рассказ И.С. Тургенева "Призраки"».

Секция 2

1. **Белоусова Е.В. –** ст.н.с. Музей-усадьба “Ясная Поляна”. **–** «И.С. Тургенев и Н.Н. Толстой: штрихи личного и литературного содружества».
2. **Захарян С.Г. –** ст. препод. Ванадзорский госпединститут им. Ов.Туманяна. **–** «Образ шекспировского Гамлет в творчестве И.С. Тургенева и Б.Л. Пастернака».
3. **Ларионова М.Ч. –** докт.филол.н., профессор. Институт социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра РАН, Ростов-на-Дону. – «Как Тургенев помогает “читать” Чехова: звук лопнувшей струны».
4. **Приорова И.В**. **–** докт.филол.н., профессор. Астраханский госуниверситет. **–** «“Великий, могучий... русский” в лингвистическом наследии И.С. Тургенева».
5. **Ветшева Н.Ж.** – канд. филол. н., доцент. Томский госуниверситет. **Карпущенко П.А**. – гл. библиограф, РНБ, Санкт-Петербург. **–** «Тургенев и Жуковский: два “Вечера”».
6. **Адамян И.Р. –** препод. Арцахский госуниверситет. – «Философский контекст в стихотворениях в прозе И.С. Тургенева».
7. **Аветисян А.Ф. –** магистрант. ГГПИ им. М.Налбандяна. – «Роль метафоры в сборнике “Стихотворения в прозе” И.С.Тургенева».
8. **Бронская Л.И. –** докт.филол.н., профессор. Ставропольский госуниверситет. **–** «Концепция любви в творчестве И.С. Тургенева и А.Ахматовой: творческий диалог».
9. **Габриелян Ж.М**. **–** препод. Арцахский госуниверситет. **–** «Проблемы эмансипации в творчестве И.С. Тургенева и Жорж Санд».
10. **Завьялова Е.Е. –** докт.филол.н., профессор. Астраханский госуниверситет. **–** «Образ пыли в творчестве И.С. Тургенева».
11. **Киракосова М.А**. **–** докт.искусствоведения. Тбилисская консерватория. **–** «И.С. Тургенев и Полина Виардо».
12. **Кибальник С.А. –** докт.филол.н., вед. н.с. ИРЛИ РАН. **–** «Дворянское гнездо» Тургенева и роман Достоевского «Игрок».
13. **Мурзак И.И. –** канд.филол.н., доцент. ГБОУ ВПО МГПУ. **Ястребов А.Л. –** докт.филол.н., профессор. РУТИ (ГИТИс). **–** «Тургенев и Толстой: грани жизнетворчества».
14. **Лоскутникова М.**Б. **–** канд.филол.н., доцент. ГБОУ ВПО МГПУ. **–** «Одиночный эпитет в романе И.С. Тургенева “Рудин” как прием создания образа».

Секция 3

1. **Аракелян Н.В.** – канд.филол.н., доцент. Арцахский госуниверситет. – «И.С. Тургенев в творчестве Ф.М. Достоевского».
2. **Бадалова Е.Н.** – магистрант. Астраханский госуниверситет. – «Образ женщины в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» и в произведениях И.С. Тургенева “Ася”, “Накануне”».
3. **Басилая Н.А.** – докт.филол.н., профессор. Тбилисский госуниверситет. – «Ключевые концепты в произведениях И.С. Тургенева».
4. **Ван Хайчжэнь** – аспирант. АГПУ им. Х.Абовяна. – «Роман И.С. Тургенева “Отцы и дети” в Китае: история распространения и особенности перевода в аспекте сопоставительной типологии текста».
5. **Ханян К.С.** - канд.филол.н., доцент. АГПУ им. Х.Абовяна. – «И.С. Тургенев на страницах армянской печати».
6. **Гилавян М.М**. – канд.филол.н., доцент АГПУ им. Х.Абовяна. – «Армянские переводы произведений И.С. Тургенева для детей»
7. **Данильченко К.С.** – преподав. Ставропольский госуниверситет. – «Гендерные особенности “Разговора по душам” в “Записках охотника” И.С. Тургенева».
8. **Мохначева М.П.** – докт.филол.н., профессор. РГГУ. – «Творческое наследие И.С. Тургенева в жизни священника Золотарева и его семьи».
9. **Мелкумян М.С.** – препод. Ергосуниверситет. – «Смиренный сердцем, он духом велик и смел...».
10. **Полтавец Е.Ю.** – канд.филол.н., доцент. ГБОУ ВПО МГПУ. – «Близнечный миф в произведениях И.С. Тургенева».
11. **Спачиль О.В.** – канд.филол.н., доцент. Кубанский госуниверситет. – «И.С. Тургенев в восприятии Юдоры Уэлти».
12. **Сукиасян К.Т**. – канд.филол.н., доцент. ГГПИ им. М.Налбандяна. – «К вопросу о прототипах безымянных персонажей в малой прозе И.С. Тургенева».
13. **Гадышева О.В**. – канд.филол.н., доцент. Волгоградский госуниверситет. – «И.С. Тургенев и Л.Андреев. Традиции и новации».
14. **Воронцова Г.Г. –** канд.филол.н., доцент. С-Петербургский госуниверситет технологии и дизайна. – «Концепт гостеприимства в творчестве И.С. Тургенева».

Секция 4

1. **Амирханян А.М.** – канд.филол.н., доцент. АГПУ им. Х.Абовяна. – «Концепты “вера”, “любовь” и “разум” в прозе Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева».
2. **Доманский В.А.** – докт.филол.н., профессор. ЛОИРО (Санкт-Петербург). – «Литературные сады Тургенева в контексте русской культуры».
3. **Ившина Т.П.** – канд.филол.н., доцент. Астраханский госуниверситет. - «Наречие в поэтике И.С. Тургенева».
4. **Кихней Л.Г**. – докт. филол. н., профессор. Ставропольский госуниверситет.
5. **Сакиева С.М. –** канд.филол.н., доцент. Карачаево-Черкесский госуниверситет. – «Тургеневские рецензии в творчестве Анны Ахматовой».
6. **Кормилов С.И.** – д.ф.н., проф.. МГУ. – «Базаров не разночинец!».
7. **Крикорова Ж.А.** – препод. Университет “М.Маштоц”, Степанакерт. – «Одиночки И.С. Тургенева или экзистенция по-русски».
8. **Лебедева И.В. –** канд.соц.н.,доцент. Астраханский госуниверситет. **Мадалина Морару, Madalina Moraru** – докт.филол.н., Бухарестский университет, Румыния. **Мария Хосе Карраско Пелес, Maria José Carrasco Pelaez.** – препод. Французский лицей. Барселона, Испания. – Образы “чужого” в произведениях И.С. Тургенева».
9. **Макарова Е.А.** – канд.филол.н., доцент. Томский госуниверситет. – «Готические мотивы в творчестве позднего Тургенева и Лескова»
10. **Николаишвили М.С**. – докт.филол.н., профессор. Тбилисский госуниверситет. – «И.С. Тургенев и музыка».
11. **Репонь Антон** – докт. философии. Университет им. Матея Бела, Банска Быстрица, Словакия. – «Художественный мир “Записок охотника” И.С. Тургенева и словацкая литература».
12. **Суворова Н.В.** – магистрант. Ставропольский госуниверситет. – «Функция глаголов в романе “Отцы и дети” И.С. Тургенева».
13. **Клаус Циллес, Klaus Zilles.** – докт.филол.н. Университет Рамон Лулл, Барселона, Испания. – «Европейский след в творчестве И.С. Тургенева».
14. **Шарафадина К.И.** – докт.филол.н., профессор. Санкт-Петербургский госуниверситет технологии и дизайна. **Козлова М.М**. – канд.биол.н., доцент. Санкт-Петербургский государственный политехнический университет. – «Этноботанические реалии в прозе Тургенева: проблемы интерпретации и перевода».

Секция 5

1. **Чистякова И.Ю.** – докт.филол.н., профессор. Астраханский госуниверситет. – «Риторические основы русской речевой культуры».
2. **Тамразян Э.Б.** – ст. препод. Ванадзорский госпединситут. – «Элементы мистики и реализма в творчестве И.С. Тургенева»
3. **Саркисян Р.А.** – препод. Ун-т "М.Маштоц", Степанакерт. – «Тургеневские традиции в "Темных аллеях" И.Бунина»
4. **Минеева З.И.** – канд.филол.н., доцент. **Минеев В.И.** – препод. Петрозаводский госуниверситет. – «*Тостмастер* у Тургенева в современном русском и английском языках».
5. **Григорян М.Р.** – препод. АГПУ им Х.Абовяна. – «Роль символических мотивов в лирико-психологической повести И.С. Тургенева "Затишье"».
6. **Габриелян Д.С**. – канд.филол.н., доцент. Ун-т "М.Маштоц". – «Стилистическая роль собственных имен в малой прозе Тургенева».
7. **Акопян И.Г**. – препод. Арцахский госуниверситет. – «Пейзаж в произведениях И.С. Тургенева – одно из главных средств характеристики персонажей».
8. **Страшкова О.К**. – докт.филол.н., профессор. Ставропольский госуниверситет. – «Драматургические опыты И.С. Тургенева как предчувствие "новой души"».
9. **Чубракова З.А**. – канд.филол.н., доцент. Томский госуниверситет. – «И.С. Тургенев в интерпретации писателей русского зарубежья (Б.Зайцев, А.Ремизов)».
10. **Маркарян Н.Ю.** – препод. Арцахский госуниверситет. – «Изучение стихотворений в прозе И.С. Тургенева в армянской школе».
11. **Меликян Т.А.** – канд.пед.н., доцент. ГГПИ им. М.Налбандяна. – «Интертекстуальные связи в пейзажной лирике Б.Пастернака и стихотворений в прозе И.Тургенева».
12. **Матевосян Э.А.** – канд.филол.н., доцент. ГГПИ им. М.Налбандяна. – «Тургеневское видение природы в малой прозе Ги де Мопассана».

P.S. *К сожалению, не все заявленные доклады были представлены авторами для публикации в настоящей книге.*

М.Д. Амирханян

ОБРАЗ И.С. ТУРГЕНЕВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Н.В. Аракелян
Арцахский государственный университет

К середине XIX века в России сформировались три основных общественных течения, представители которых называли себя славянофилами, западниками и революционными демократами. Между ними стала происходить острая борьба по всем вопросам, касающимся государственного устройства и будущего России, в 40-х годах это противостояние, особенно между славянофилами и западниками, приобрело наибольшую остроту. «Однако и в моменты наиболее острой борьбы двух направлений общественной мысли внутренние противоречия каждого из лагерей отступали на второй план перед ощущением единства, которое стимулировалось накалом полемики и сознанием общности в решении некоторых существенных теоретических вопросов, ставших предметом этой полемики» [7: 347].

Несмотря на различия в воззрениях, славянофилы и западники одинаково волновались за судьбу России. Славянофилы всегда хотели, чтобы Россия жила своим умом, чтобы она была самобытна не только как сильное государство, но и как своеобразная государственность (К.Н. Леонтьев) [6: 199].

Западниками были, по сути, почти все, кто не считал себя славянофилом.

«И те и другие любили свободу. И те и другие любили Россию, славянофилы как мать, западники как дитя...» (Н.Бердяев, «Русская идея) [5: 167]. Западники сочли Россию «дитем» в сравнении с «передовой Европой», которую они хотели «догонять». Главной русской

особенностью, по их мнению, была социально-правовая отсталость.

И.С. Тургенев был, как известно, убежденным западником. Не случайно, образ Павла Кирсанова из романа «Отцы и дети» часто называют автобиографическим. Он представляет тип блестящего аристократа-западника, утонченного и рафинированного. Так, уже сама холеная внешность выдает в нем былого светского льва и щеголя: «вошел в гостиную человек среднего роста, одетый в темный английский сьют, модный низенький галстух и лаковые полусапожки» [1: 25].

Англоман, далекий от всего русского, уехав затем навсегда за границу, он общается больше с англичанами, не читает русских книг. Тургенев часто подчеркивает сухость, рационализм Кирсанова, его строгую приверженность принципам, постоянный контроль над своими чувствами и эмоциями. В жизни Павла Кирсанова есть место долгой и несчастной любви к княгине Р. (очень напоминающей Полину Виардо), пронесённой им через всю жизнь.

«В истории славянофильского сознания фактом революционным было явление Достоевского. После Достоевского чувство жизни стало не таким, каким было до него. С Достоевского пошло катастрофически-трагическое жизнеощущение и настал конец бытовому прекраснодушию. Достоевский, конечно, духовно связан со славянофилами и сам был славянофилом, но сколь отличным от славянофилов старых, сколь новым по духу. В Достоевском революционно развивалось славянофильское сознание. У него резко преобладают моменты религиозно-мистические над моментами позитивно-натуралистическими», – писал Бердяев [2: 213] (Из монографии Николая Бердяева «Алексей Степанович Хомяков»).

Отношения Тургенева–западника и Достоевского всегда отличались сложностью еще в юности. Тургенев язвил над

«молодым пыщем», в письме Тургенева к Салтыкову (1882 г.), где он писал о Достоевском: «и как подумаешь, что по этом нашем де Саде все российские архиереи совершали панихиды и даже предки читали о все любви этого все человека. – Поистине в странное живем мы время». «Он (т.е. Тургенев) слишком оскорбил меня своими убеждениями», – заявляет Достоевский после встречи с Тургенев в Баден-Бадене [8: 243].

Тургеневская тема появляется и в романе «Бесы», она получает новое направление прежде всего из-за того, что сам Тургенев становится героем в «Бесах». Образ писателя Кармазинова, обрисованный в резких сатирических красках, удивительно напоминает Тургенева.

Как показал Достоевский, писатель, человек творческой профессии тоже может быть внутренне пассивным, эгоистичным и самовлюбленным. Этот герой добровольно променял неповторимость собственной личности на ее хвастливое представительство: «Про Кармазинова рассказывали, что он дорожит связями своими с сильными людьми и с обществом высшим чуть не больше души своей» [1: 69].

Кармазинов – западник, как и Тургенев, он все время живет за границей, появляется в России только время от времени, когда нужно публиковать очередной роман, посвященный, как правило, молодым революционерам. Тем самым, по мнению Достоевского, Кармазинов-Тургенев открыто заискивает перед нигилистами, поклоняется им, хотя будучи убежденным либералом–западником, он не может искренне разделять их взгляды. Следовательно, как считает писатель, это заискивание перед нигилистами имеет одну лишь цель– узнать от молодых демократов дату начала революции в России и успеть уехать, а попросту сбежать, в уютную и безопасную Европу.

Кармазинов-Тургенев в описании Достоевского скучающий, растерявший свой талант, когда-то известный

писатель, которому уже давно нечего сказать читателям, как показало его пародийно-прощальное сочинение «Мерси». «Но вот господин Кармазинов, жеманясь и тонируя, объявляет, что он «сначала ни за что не соглашался читать» (очень надо было объявлять!). «Есть, дескать, такие строки, которые до того выпеваются из сердца, что и сказать нельзя, так что этакую святыню никак нельзя нести в публику» (ну так зачем же понес?); «но так как его упросили, то он и понес, и так как, сверх того, он кладет перо навеки и поклялся более ни за что не писать, то уж так и быть, написал эту последнюю вещь; и так как он поклялся ни за что и ничего никогда не читать в публике, то уж так и быть, прочтет эту последнюю статью публике» и т. д., и т. д. – всё в этом роде» [4:127].

«Великий европейский философ, великий ученый, изобретатель, труженик, мученик – все эти труждающиеся и обремененные для нашего русского великого гения решительно вроде поваров у него на кухне. Он барин, а они являются к нему с колпаками в руках и ждут приказаний. Правда, он надменно усмехается и над Россией, и ничего нет приятнее ему, как объявить банкротство России во всех отношениях пред великими умами Европы, но что касается его самого, – нет-с, он уже над этими великими умами Европы возвысился; все они лишь материал для его каламбуров. Он берет чужую идею, приплетает к ней ее антитез, и каламбур готов. Есть преступление, нет преступления; правды нет, праведников нет; атеизм, дарвинизм, московские колокола… Но увы, он уже не верит в московские колокола; Рим, лавры… но он даже не верит в лавры… Тут казенный припадок байроновской тоски, гримаса из Гейне, что-нибудь из Печорина, – и пошла, и пошла, засвистала машина». «А впрочем, похвалите, похвалите, я ведь это ужасно люблю; я ведь это только так

говорю, что кладу перо; подождите, я еще вам триста раз надоем, читать устанете…» [4:127].

В 1868 году выходит роман Тургенева «Дым», в котором западнические симпатии автора были отчетливо заявлены в речах Потугина, чего не мог принять Достоевский. «Дым» написан накануне романа Достоевского «Бесы». Западническая программа, заявленная в «Дыме», получила свое развитие в «Литературных воспоминаниях» Тургенева. В ней Иван Сергеевич высказывает свои мысли о России, историческое развитие и будущее которой он неразрывно связывает с Европой. Славянофильской концепции самобытного пути развития России писатель противопоставляет программу широкой европеизации страны. В предисловии к «Воспоминаниям» Тургенев, характеризуя свое отношение к Западу, вспоминает и годы учения в Берлинском университете: «Я бросился вниз головою в "немецкое море", долженствовавшее очистить и возродить меня, и когда я наконец вынырнул из его волн – я все-таки очутился "западником" и остался им навсегда». «Литературные воспоминания» вызывали у Достоевского не меньшее раздражение, чем «Дым». Приведенное признание Тургенева неоднократно пародируется в подготовительных материалах к «Бесам»: «Гр<ановски>й соглашается наконец быть нигилистом и говорит: "Я нигилист" <…> Слухи о том, что Тургенев нигилист, и Княгиня еще больше закружилась», «Великий писатель был у Губернатора, но не поехал к Княгине сперва, чем довел ее до лихорадки. <…> Наконец приехал на вечер к Княгине. Просит прощения у Ст<удента> и заявляет ему, что всегда был нигилистом», «Великий поэт: "Я нигилист"» [3: 68].

Убеждения, которые оскорбляют Достоевского в мировоззрении Тургенева, показанные в речах Потугина из «Дыма», сводятся к трем главным пунктам. Это тургеневский атеизм, русофобство и западничество, точнее,

германофильство, которыми так отличается и Карамазинов из «Бесов» (не случайно фамилия героя происходит от слова «кармазин», означающего немецкую мазь для волос). Обвинения эти лишены основания, а суть конфликта великих писателей, в котором Тургенев, на наш взгляд, был менее виноват, в том, что Достоевскому с его трагически-катастрофическим мировоззрением было просто чуждо лирическое безволие Тургенева и его героев. «Достоевскому, человеку «одной идеи», человеку пророческого пафоса не только непонятен, но и нестерпим был грустный агностицизм Тургенева и его историческое христианство. Непонятна ему была и та покорная грусть, с которой Тургенев прицепился к чужой стране, с которой связывало его давнее чувство благодарности за науку, и за воспитание, и за молодые годы. «Я “баденский буржуа”», – говорил сам о себе Тургенев и побаивался жить в России, где рисковал нарваться на какое-нибудь оскорбительное одобрение со стороны какого-нибудь генерала; где и общее неустройство, даже грязь расстраивали его натуру, любившую опрятность; да и где, к тому же, он был бы так далек от другого тоже «чужого гнезда», семьи M-me Viardot [8: 338].

А обвинять в русофобстве Тургенева, благодаря которому начался процесс признания Европой достижений русской литературы, просто непонятно.

Несмотря на эту вражду, Достоевский высоко ценил творчество Ивана Сергеевича Тургенева, которого ставил даже выше Гоголя, и рекомендовал его произведения молодежи, а образы Лизы Калитиной и Рудина, последнего лишнего человека русской литературы, были для него самыми любимыми.

Литература

1. **Тургенев И.С.** Накануне. Отцы и дети. М., 1979.
2. **Тургенев И.С.** Дым. М., 1989.
3. **Тургенев И.С.** Литературные и житейские воспоминания. М., 1987.
4. **Достоевский Ф.М**. Бесы. М., 1990.
5. **Бердяев Н.А.** История русской философии. М.: АСТ: МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007.
6. **Бердяев Н.А.** Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли. 1926 // http://www.litmir.net/br/?b=39354
7. **Лотман М.** Литературное наследство. Т. 8. М.: Наука, 1973.
8. **Никольский Юрий.** Тургенев и Достоевский. (История одной вражды). София, 1921.

ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА

И.Р. Адамян
Арцахский государственный университет

Поэзия и проза – два разных аспекта литературы, но они в то же время взаимодополняют друг друга. Литература же более чем другие виды искусства соприкасается с философией.

Атмосфера философских интересов окружала Тургенева уже в ранней молодости. В 1838-1842 гг. он изучал философию в Берлинском университете (Кант, Гегель, Шопенгауэр).

В последние годы жизни И.С. Тургеневу удается соединить поэзию и прозу в своем последнем произведении – в «Стихотворениях в прозе» (Senilia), что означает «старческое».

Тургенев так назвал цикл этих произведений, и он не относился к ним как к чему-то законченному, считал их эскизами. Думал, что использует их, когда возьмется за большое произведение. За пять лет (1877-1882) было написано около восьмидесяти миниатюр, разнообразных по содержанию, но… включающих в себя общие вопросы философии. В них переплетаются реальность и фантазия, добро и зло, печаль и радость. И везде слышен голос автора, его философские раздумья, самые основные из которых о любви, жизни и смерти. В «Стихотворениях в прозе» явно видна любовь Тургенева к жизни, ко всему прекрасному, но присутствуют и печальные мысли о конце человеческой жизни.

Главной особенностью цикла стихотворений является слияние личного и общественного. Герой, изображенный со своим миром и своими мыслями, выражает идеи общественные. Мы видим дуализм философских взглядов

Тургенева: с одной стороны он пессимист, утверждающий бессмысленность человеческого существования, с другой – оптимист, который верит в вечность совершенства. И все же мысли о смерти очень ярко и сильно выражены Тургеневым («Старуха», «Конец Света», «Собака», «Соперник»...).

«Старуха» – жуткое произведение о смерти, выраженной в образе старухи, и носит пессимистический характер. Неизбежность смерти – основная мысль произведения. И фраза старухи «Не уйдешь!» [5: 129] является ключевой: не уйдешь от смерти, не убежишь от судьбы.

Такое же настроение выражено и в стихотворении «Конец света» (провалилась земля, наступает конец света): «Темнота… темнота вечная!» [5: 135].

В стихотворении «Собака» человек и животное оказываются родными братьями перед лицом смерти. Человек обладает разумом и понимает трагическую участь всего живого на земле. Собака немая, но «и в ней, и во мне живет одно и то же чувство, между нами нет никакой разницы… И в животном, и в человеке одна и та же жизнь жмется пугливо к другой» [5: 130].

В миниатюре «Соперник» умерший товарищ явился автору в виде призрака, как и обещал когда-то, но при этом не отвечает ни на один вопрос, и здесь уже приходят мысли о таинственности жизни. И все же Тургенев выступает в «Стихотворениях в прозе» и как человек, чувствовавший красоту жизни, уходящий от мрачных мыслей. Этот философский контекст представлен в стихотворениях о любви, которая является для писателя земным чувством, обладающим огромной силой, перед которой человек беспомощен.

Такая любовь изображена Тургеневым в стихотворении «Роза». Любящее существо-женщина без имени. Автор называет ее «Она», что говорит об обобщенности этого образа. Глубину переживаний женщины Тургенев выражает

через природу: ливень и прекрасную розу с запачканными и измятыми лепестками. Ливень – бурное и неожиданное проявление чувства, роза – разрушительная сила любви, сжигающая душу человека: «Огонь сожжет лучше слез… Я понял, что и она была сожжена» [5: 145].

Уникальность Тургенева как писателя в том, что самые противоположные по настроению стихотворения дополняют друг друга, образуя неповторимый, многогранный мир Senilia. Еще одна основная проблема, которая волновала Тургенева – философия природы. Во всех стихотворениях в прозе так или иначе присутствует тема природы. Цикл начинается с миниатюры, в которой изображена природа («Деревня»), и миниатюрой с той же тематикой заканчивается («Мои деревья»). В «Деревне» – тема жизни, счастья человека, его существования в природе. В последней миниатюре – тема смерти, возврат человека в природу. В «Деревне» изображена картина русской сельской местности, деревенского быта. Но это не только изображение тихого, теплого летнего дня. Здесь показана гармония, присущая природе вообще, единение человека с ней. Картина природы здесь переполнена различными запахами: «И дымком пахнет, и травой, и дегтем маленько, и маленько кожей. Конопляники уже вошли в силу и пускают свой тяжелый, но приятный дух» [5: 125]. А лирический герой оказывается «вписан» в природу лишь в середине стихотворения. Тургенев описывает русский пейзаж, находясь далеко от родины. Пейзаж не отделим от родины и от чувства ностальгии по ней. Таким образом, своим стихотворением Тургенев показывает глубину и многоликость природы и человека, растворенного в ней.

В миниатюре «Разговор» отчетливо видны другие, глубокие философские проблемы, затрагиваемые автором. Даже время теряет свою точность: «Проходят несколько тысяч лет: одна минута» [5: 127]. Главными персонажами

являются олицетворенные горы Юнгфрау и Финстерааргон. С высоты гор находящийся внизу пейзаж видится незначительным: «…там внизу все то же: пестро, мелко» [5: 127]. Человек на фоне величественных гор предстает мелким, ничтожным: «двуножки, что еще ни разу не могли осквернить ни тебя, ни меня…» [5: 127].

И если в «Деревне» человек сливался с природой, то здесь люди выделяются из нее. Здесь представлено будущее, где люди, пытаясь нарушать законы природы, уничтожаются. И горы рады этому: «Хорошо теперь, спокойно» [5: 128]. Человек, нарушая покой природы, отделяет себя от всего окружающего. Люди всего лишь «козявки».

Природа представлялась Тургеневу безжалостной по отношению к человеку, но сама по себе природа оставалась величественной, справедливой, вечной, прекрасной.

В стихотворении «Мне жаль…» присутствуют жалость и скука. Жалость по отношению ко всему человечеству. «Мне жаль самого себя, других, всех людей, зверей, птиц… всего живущего. Мне жаль детей и стариков, несчастных и счастливых… счастливых более, чем несчастных…» [5: 174]. «Уж лучше бы я завидовал, право! Да я и завидую – камням» [5: 174]. По мнению Тургенева, счастье кратковременно и всегда предшествует несчастьям и страданиям. Дети становятся стариками, красота увядает. Отсюда и зависть к камням. Ибо камень, хотя безучастный, но устойчивый, неизменный.

Больше всего стихотворений посвящено мотивам одиночества, старости и смерти. Для Тургенева философская проблема смерти была важна, пожалуй, более, чем другие проблемы.

Так, миниатюра «Старик» отображает безвыходность героя-старика: «Будь осторожен… не гляди вперед, бедный

старик!» [5: 154]. Здесь ясно видны настоящее, прошлое и будущее. При этом настоящее – это «тяжелые дни».

Всем произведениям цикла присущи основные признаки философской лирики, проблемы жизни и смерти, Бога. Герой является представителем всего человечества.

У Тургенева можно найти миниатюры, в которых герой смотрит на мир со светлой грустью. Когда же речь идет о смерти, то все остальное гаснет, и нет выхода перед смертью.

В цикле «Senilia» Тургенев показал жизнь как трепетную ценность, которую, увы, ждет смерть. Пессимистические ноты все же у Тургенева-философа преобладают над хорошим и светлым. «Стихотворения в прозе» – это итог трудной, но красивой жизни великого писателя, который сумел соединить в них и радость, и горесть, и мгновение, и вечное, и личное, и общечеловеческое.

Литература

1. **Тургенев И.С.** ПСС и Писем: В 30 т. М.: Наука,1982. Т. 10.
2. **Тургенев И.С.** Личность и творчество. М., 1972.
3. **Тургенев И.С.** Стихотворения в прозе. М., 1962.
4. **Тургенев И.С.** Стихотворения в прозе. М., 1967.
5. **Беляева И.А.** Творчество И.С. Тургенева. М.: Жизнь и мысль, 2002.
6. Электронный ресурс: http://vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001: E.02~2011~D_20110714_145103-25204/DS.005.2.01.ETD.

ПЕЙЗАЖ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТУРГЕНЕВА – ОДНО ИЗ ГЛАВНЫХ СРЕДСТВ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ

И.Г. Акопян
Арцахский государственный университет

Пейзаж – один из содержательных элементов литературного произведения, одно из условий, определяющих жизнь и быт героев произведения, их внутреннюю суть. Одним из лучших пейзажистов мировой литературы по праву считается И.С. Тургенев. В его творчестве описание картины природы неразрывно с жизнью героев, их внутренними переживаниями и настроением.

Для Тургенева «природа и человек нераздельны природы, подчеркивая определенное душевное состояние герое, они воспринимаются как единое целое» [2; 37]. И пейзаж, как часть в, служит средством их характеристики. Безусловно, посредством пейзажа автор выражает свое отношение и к событиям, и к героям произведения.

Мастерство Тургенева – пейзажиста с особой силой выражено в рассказах поэтического цикла “Записки охотника”.

Картины природы в рассказах отличаются конкретностью, эмоциональностью и живописностью. «Природа Тургенева проникнута глубоким лиризмом» [3; 112]. Вчитываясь в неописуемую красоту тургеневского пейзажа, наполненного красками и запахами, читатель видит не только бескрайние просторы полей и лесов, но будто слышит шелест березовых листьев, вдыхает благоухание цветущих полей и лугов.

В рассказе “Свидание” Тургенев на фоне личного конфликта двух героев – крестьянки и дворового показывает общественный конфликт двух сословий. По убеждению рассказчика (он же является выразителем мнения автора) первые являются носителями истинной народной духовности, что отражается в чистоте и нравственности

главной героини Акулины, другие же – люди испорченные, избалованные и самовлюбленные, позаимствовавшие у своих господ-помещиков все самые худшие качества, каким предстает перед нами герой рассказа Виктор.

Действие этого рассказа, как и многих других рассказов цикла, происходит на лоне природы. Используя сложные определения, метафоры и сравнения богатой русской речи, автор передает в описании природы тончайшие оттенки: «лазурь, ясная и ласковая, как прекрасный глаз», «смеющийся трепет весны», «дремотная болтовня», «нежный отблеск белого шелка», «холодно играющий луч зимнего солнца», «частая сетка тонких веток». Начинается рассказ с описания осеннего леса как символа завершения годового цикла жизни. Рассказчик намекает на пору развязки любовных отношений главных героев- двух внутренне разных людей. Рассказчик любуется осенним пейзажем и готовит читателей к появлению героини. «Непостоянная сентябрьская погода, мелкий дождик, слабый ветер, то хмурящееся небо, то озаряющееся неярким солнцем, тишина, изредка прерываемая “стальным колокольчиком” синицы» – такими картинами природы автор передает настроение героини рассказа. Автор явно противопоставляет героев, показывая, как появление Виктора сопровождается шумом в лесу: сначала “что-то зашумело в лесу”, затем “замелькала фигура мужчины” [1; 199]. Противопоставлению характеров главных героев соответствует отношение рассказчика к осиновой и березовой роще. «Образ дерева в произведениях Тургенева вообще наделен глубокой содержательной значимостью» [4; 271]. Симпатия рассказчика к характеру Акулины отражается в отношении к березке, как символу чистоты, простоты, близости к народу. «Тонкие стволы не слишком частых берез внезапно принимали нежный отблеск белого шелка… Листва на березах была почти еще вся зелена, хотя заметно

побледнела; лишь кое-где стояла одна, молоденькая, вся красная или вся золотая, и надобно было видеть как она ярко вспыхивала на солнце, когда его лучи внезапно пробивались, скользя и пестрея, сквозь частую сетку тонких веток, только что смытых сверкающим дождем» [1; 199]. В то же время неприязнь к Виктору отражается на отношении к осине (на которой, как известно, повесился библейский Иуда). Рассказчик не любит осину «с ее бледно-лиловым стволом и серо-зеленой, металлической листвой», не любит «вечное качанье ее круглых неопрятных листьев, неловко прицепленных к длинным стебелькам». Но признает, что она бывает хороша в иные летние вечера, так же как мужчины, подобные Виктору, которые, “к сожалению, очень часто нравятся женщинам”. Пусть и сдержанно, но в каждом слове чувствуется отвращение, которое вызывает герой у рассказчика. Каждая деталь одежды Виктора напоминает описание осины: «коротенькое пальто бронзового цвета», «розовый галстук с лиловыми кончиками», «круглые воротнички белой рубашки».

Важной деталью для раскрытия характеров персонажей рассказа и обреченности их отношений является букет, собранный Акулиной. Этот “густой пучок полевых цветов” – важный символ всего произведения.

Характерно, что каждый цветок букета имеет для Акулины особое назначение; череда – средство от золотухи, полевая рябинка – для телят, “небольшой пучок голубеньких васильков, перевязанных тоненькой травинкой” для Виктора. Эти бережно собранные цветы становятся предметом лишь минутного внимания избалованного камердинера, а затем оказываются небрежно брошенными на траву.

Акулина умеет видеть красоту и прелесть простых полевых цветов, что говорит об искренности и чистоте ее чувств.

Однако букет, собранный с любовью, был отвергнут так же, как и чувства Акулины: все лучшее, что она берегла в своей душе для возлюбленного, были отвергнуты им. Полевым цветам автор противопоставляет другую деталь – лорнет. В обстановке быта простых людей этот предмет отличается бесполезностью, так же как и его хозяин лакей Виктор выделяется в простой деревенской обстановке своим внешним видом, манерами и бесполезной ролью в жизни.

Рассказчик искренне сочувствует девушке, это символизирует тот же букет, который был подобран им: «…и васильки ее, давно увядшие, до сих пор хранятся у меня» [1: 208].

Заключительный пейзаж рассказа снова передает нам душевные переживания героини и становится предвестником печального будущего Акулины. “Солнце стояло низко на бледно-ясном небе, лучи его тоже как будто поблекли и похолодели: они не сияли, они разливались ровным, почти водянистым светом. … Порывистый ветер быстро мчался мне навстречу через желтое, высохшее жнивье; торопливо вздымаясь перед ним, стремились мимо, через дорогу, вдоль опушки, маленькие, покоробленные листья… Я остановился…. Мне стало грустно; сквозь невеселую, хотя свежую улыбку увядающей природы, казалось, прокрадывался унылый страх недалекой зимы” [1: 208].

Воссоздавая созвучные или контрастные картины природы, Тургенев мастерски подчеркивает душевное состояние своих героев, оттеняет ту или иную черту их характеров, создает эмоциональный фон, на котором развертываются действия. Природа в творчестве Тургенева тесно связана с народной жизнью “без этих картин не было бы полноты и глубины эмоционального восприятия произведений” [3: 113].

Тургенев поистине художник слова. Все то, что на первый взгляд может показаться серым и скучным, под пером Тургенева приобретает яркость и живописность. Великими и простыми словами он передает красоту природы, воспитывая в читателях любовь и чувства бережного отношения к ней.

Литература

1. **Тургенев И.С.** Записки охотника. М.: Наука, 1991.
2. **Бялый Г.А.** Русский реализм. От Тургенева к Чехову. М.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1990.
3. **Голубков В.В.** Художественное мастерство Тургенева. М., 1960.
4. **Лебедев Ю.В.** Русская литература XIX в. Вторая половина. М.: Просвещение, 1990.

ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ ТИПАЖ «ТУРГЕНЕВСКАЯ ДЕВУШКА» В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «РУДИН»

Э.Н. Акимова
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева

В русле современной научной антропоцентрической лингвистической парадигмы на рубеже веков активно развиваются многочисленные композитные направления – социолингвистика, психолингвистика, прагмалингвистика, лингвокультурология и другие. Ю.Н. Караулов стал основателем теории языковой личности, изучающей проблемы языкового сознания и коммуникативного поведения [2]. В.П. Нерознак обосновал в своих работах направление лингвоперсонология и ввел этот термин [3].

Языковая личность, как известно, может изучаться в двух планах: как конкретно-индивидуальная и как типическая. Первое направление исследований связано с изучением языка и стиля известных писателей и общественных деятелей, второе – предполагает построение той или иной модели языковой личности с точки зрения социально-ситуативной роли, модусов поведения, уровня коммуникативной компетенции и т. п.

Культурологический подход к изучению языковой личности ведет к выявлению личностных типов, оказавших существенное влияние на поведение представителей той или иной культуры. «Можно выделить этнокультурный тип в целом (NN ведет себя как типичный американец), получающий оценочную квалификацию со стороны представителей других этносов, и тот или иной социокультурный тип в рамках соответствующей культуры (русский интеллигент, английский аристократ). Эти социокультурные типы рассматриваются как модельные личности, которым либо

подражают, либо противопоставлены представители той же самой культуры. Главная характеристика модельной личности – установление ценностных ориентиров поведения» [1: 8].

Более широкий, чем «модельная личность» термин «лингвокультурный типаж» принадлежит В.И. Карасику, который определяет его как «узнаваемые образы представителей определенной культуры, совокупность которых и составляет культуру того или иного общества» [1: 8]. Будучи абстрактным ментальным образованием, лингвокультурный типаж представляет собой в исследовательском отношении разновидность концепта. Это концепт, содержанием которого является типизируемая личность. Соответственно, можно выделить образную, понятийную и ценностную стороны концепта «лингвокультурный типаж N».

Тургеневская девушка – типичная героиня произведений И.С. Тургенева, обобщенный образ нескольких женских персонажей из его повестей и романов 1850-1880-х гг.: Наталья Ласунская («Рудин»), Вера («Фауст»), Ася из одноименной повести, Лиза Калитина («Дворянское гнездо»), Зинаида из «Первой любви», Елена Стахова («Накануне»), Татьяна Шестова («Дым»), Марианна Синецкая («Новь»).

Одни исследователи утверждают, что писатель взял их примеры из жизни, другие доказывают, что тургеневские девушки существовали только в воображении автора как некий идеал, которому стали следовать в жизни.

Социокультурная справка такова.

В книгах Тургенева это замкнутая, но тонко чувствующая девушка, которая, как правило, выросла на природе в поместье (без тлетворного влияния света, города), чистая, скромная и образованная. Она – явный интроверт, плохо сходится с людьми, но внутренняя ее жизнь сложна и глубока. Яркой красотой она не отличается, может восприниматься как дурнушка. Она влюбляется в главного героя,

оценив его истинные, не показные достоинства, желание служить идее и не обращает внимания на внешний лоск других претендентов на её руку. Приняв решение, она верно и преданно следует за любимым, несмотря на сопротивление родителей или внешние обстоятельства. Иногда влюбляется в недостойного, переоценив его. Она обладает сильным характером, который может сначала быть незаметен; она ставит перед собой цель и идёт к ней, не сворачивая с пути и порой достигая намного большего, чем мужчина; она может пожертвовать собой ради какой-либо идеи. Её черты – огромная нравственная сила, взрывная экспрессивность, решительность «идти до конца», жертвенность, соединённая с почти неземной мечтательностью, причём сильный женский характер в книгах Тургенева обычно «подпирает» более слабого «тургеневского юношу». Рассудочность в ней сочетается с порывами истинного чувства и упрямством; любит она упорно и неотступно [5] .

В галерее «тургеневских девушек» героиня романа «Рудин» Наталья Ласунская – первая. Тем интереснее проанализировать ее образ с точки зрения перцептивно-образной составляющей концепта, включающей в себя описание внешности, одежды, среды обитания, речевых особенностей, манеры поведения, досуга, круга общения, материального положения, этикета, происхождения, возраста (далеко не все эти параметры являются релевантными).

Внешне героиня И.С. Тургенев выглядит так: «Наталья Алексеевна с первого взгляда могла не понравиться. Она еще не успела развиться, была худа, смугла, держалась немного сутуловато. Но черты ее лица были красивы и правильны, хотя слишком велики для семнадцатилетней девушки. Особенно хорош был ее чистый и ровный лоб над тонкими, как бы надломленными посередине бровями. Она говорила мало, слушала и глядела внимательно, почти

пристально, – точно она себе во всем хотела дать отчет. Она часто оставалась неподвижной, опускала руки и задумывалась; на лице ее выражалась тогда внутренняя работа мыслей… Едва заметная улыбка появится вдруг на губах и скроется; большие темные глаза тихо подымутся… «Qu'avez-vous?» – спросит ее m-lle Boncourt и начнет бранить ее, говоря, что молодой девице неприлично задумываться и принимать рассеянный вид. Но Наталья не была рассеянна: напротив, она училась прилежно, читала и работала охотно. Она чувствовала глубоко и сильно, но тайно; она и в детстве редко плакала, а теперь даже вздыхала редко, и только бледнела слегка, когда что-нибудь ее огорчало. Мать ее считала добронравной, благоразумной девушкой, называла ее в шутку: mon honnete homme de fille, но не была слишком высокого мнения об ее умственных способностях. «Наташа у меня, к счастью, холодна, – говаривала она, – не в меня… тем лучше. Она будет счастлива». Дарья Михайловна ошибалась. Впрочем, редкая мать понимает дочь свою» [4: 239].

Гораздо лучше понимает характер Натальи умный проницательный Лежнев. Он говорит Липиной: «…Наталья не ребенок, поверьте мне, хотя, к несчастию, неопытна, как ребенок… Знаете ли, что именно такие девочки топятся, принимают яду и так далее? Вы не глядите, что она такая тихая: страсти в ней сильные и характер тоже ой-ой!» [4: 261].

Рассмотрим коммуникативное поведение Натальи Ласунской. Долгое время она остается в тени, на периферии повествования, один лишь раз вступая в невыразительный диалог с Волынцевым. Девушка преображается с появлением Рудина, после его умных, горячих, дельных речей «у Натальи лицо покрылось алой краской, и взор ее, неподвижно устремленный на Рудина, и потемнел, и заблистал». Впрочем, она еще долго остается немногословной, но Тургенев с

помощью внутренних реплик и портретных зарисовок мастерски передает непрерывную работу ее мысли.

Отличительная черта Натальи – ее начитанность: «она знала наизусть всего Пушкина» [4: 240]. И ее влюбленность в Рудина началась с совместного чтения: «со страниц книги, которую Рудин держал в руках, дивные образы, новые светлые мысли так и лились звенящими струями ей в душу, и в сердце ее, потрясенном благородною радостью великих ощущений, тихо вспыхивала и разгоралась искра восторга» [4: 249].

Наталья «жадно внимала его речам <...>, она повергала на суд его свои мысли, свои сомнения; он был ее наставником, ее вождем» [4: 248]. Рудин ведет беседы с девушкой, которые опасно усиливают все возрастающее чувство любви. Эти диалоги полны психологизма. «Видите вы эту яблоню, – поэтически обращается Рудин к девушке, – она сломилась от тяжести и множества собственных плодов. Верная эмблема гения…

– Она сломилась оттого, что у ней не было подпоры…

– Я вас понимаю, Наталья Алексеевна; но человеку не так легко сыскать ее, эту подпору» [4: 249].

После «дружеского» вопроса Рудина: «…Скажите: ваше сердце до сих пор совершенно свободно?» чистая и наивная Наталья уже не может скрывать своих чувств. На свидании в сиреневой беседке она признается в любви и клянется в верности: «Знайте же…, я буду ваша».

Цельность и незаурядность характера Натальи проявляются и в ее ответах матери (на слова Дарьи Михайловны, что она скорее согласится видеть дочь мертвою, чем женой Рудина, Наталья отвечает, что скорее умрет, чем выйдет замуж за другого), и, особенно, в сцене объяснения у Авдюхина пруда, когда речевой и психологический портрет героини представлены исчерпывающе [4: 278-283].

На последнее свиданье Наталья приходит настроенная решительно и жертвенно: «...Когда я шла сюда, я мысленно прощалась с моим домом, со всем моим прошедшим… Если бы вы сказали мне: «Я тебя люблю, но я жениться не могу, я не отвечаю за будущее, дай мне руку и ступай за мной», – знаете ли, что я бы пошла за вами, что я на все решилась?».

В то время как Рудин пребывает в полной растерянности и пытается избежать трудного выбора («И ваша матушка пришла в такое негодование?», «Стало быть, никакой надежды нет?», «Но неужели ваша матушка так решительно объявила свою волю…?» и т.п.) Наталья внешне абсолютно спокойна и просит, а потом уже и требует от Рудина окончательного решения («Что я ей ответила?.. Что *вы* теперь намерены делать?»; «Дмитрий Николаич!.. мы тратим попусту время <…>. Я пришла сюда не плакать, не жаловаться <…> – я пришла за советом»; «Как вы думаете, что нам надобно теперь делать?»).

Ответ Рудина убийствен: «Что нам делать? <...> разумеется покориться <…>. Покориться судьбе, – продолжал Рудин, – что же делать!» «Покориться, – медленно повторила Наталья, и губы ее побледнели». Она плачет, но это слезы досады и гнева, а не слабости: «Я <...> не о том плачу, о чем вы думаете… Мне больно то, что я в вас обманулась… Я прихожу к вам за советом, и в какую минуту, и первое ваше слово: покориться…». Велико разочарование в душевных качествах избранника: «Так вот как вы применяете на деле ваши толкования о свободе, о жертвах, которые… <…> кого я встретила здесь? малодушного человека… Вы ли это, вы ли это, Рудин?» «Верно, от слова до дела еще далеко, и вы теперь струсили!..» Далее следует кульминация жесткой отповеди Натальи: «…я до сих пор вам верила, каждому слову вашему верила… Вперед, пожалуйста, взвешивайте ваши слова, не произносите их на ветер. Когда я вам сказала, что люблю вас, я знала, что

значит это слово; я на все была готова… Да, вы не ожидали всего этого – вы меня не знали».

В прощальном письме Рудин вынужден признать правоту Натальи: «Первое препятствие – и я весь рассыпался; происшествие с вами это доказало. Если б я по крайней мере принес мою любовь в жертву моему будущему делу, моему призванию; но я просто испугался ответственности, которая на меня падала, и потому я точно недостоин вас» [4: 294–295]. «Письмо это, яснее всех возможных доводов, доказало ей, как она была права», – подводит итог автор романа.

В более поздних произведениях И.С. Тургенева образ главной героини трансформируется, разрабатывается, приобретает новые черты и качества; лингвокультурный типаж переходит из одной книги в другую, создавая в контексте всего творчества определенный стереотип.

Отметим, что понятийные характеристики исследуемого лингвокультурного типажа, построенные на словарных дефинициях, описаниях, толкованиях, дать затруднительно, так как в словарях русского языка, в том числе ассоциативном, данное понятие не зафиксировано.

Что касается аксиологической стороны лингвокультурного типажа «тургеневская девушка», то есть ценностных признаков, оценочных высказываний, характеризующих приоритеты данного концепта, различных его оценок, можно сказать, что оценки эти были весьма неоднозначны. Достаточно упомянуть мнения А. Островского, И. Анненского, С. Довлатова; сатирическую разработку образа Аркадием Аверченко. Современные представления и суждения о лингвокультурном типаже «тургеневская девушка / тургеневская барышня» находим в основном на Интернет-форумах, участники которых отмечают, что в современной языковой ситуации этот стереотип деформировался и эпитет «тургеневская барышня/девушка» ошибочно употребляется для обозначения «романтической девушки;

идеалистки; нежной и душевной барышни; несовременной, старомодной особы; слабой, плаксивой, сентиментальной, неприспособленной к жизни; поэтичной, нежной, легкой, влюблённой, изящной; романтичной и возвышенной, хрупкой и трогательной, женственной и утончённой; мгновенно краснеющей и смущающейся» [5]. Очевидно, произошло частичное смешение с характеристиками кисейной барышни, институтки – изначально более негативных, нервных и неприспособленных к реальной жизни женских образов. Эти выводы подтверждаются данными свободного ассоциативного эксперимента, проведенного нами среди студентов-филологов.

Итак, лингвокультурный типаж «тургеневская девушка» – этноспецифичный и знаковый для русской культуры XIX века. Он отличается фикциональностью своего существования, возможностью конкретизации в персонаже художественного произведения, эволюцией в массовом сознании.

Литература

1. **Карасик В.И., Дмитриева О.А.** Лингвокультурный типаж: к определению понятия [Текст] // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типажи: сб. науч. тр. – Волгоград: Парадигма, 2005. – С. 5–25.
2. **Караулов Ю.Н.** Русский язык и языковая личность [Текст]. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
3. **Нерознак В.П.** Лингвистическая персонология : к определению статуса дисциплины [Текст] // Язык. Поэтика. Перевод: сб. науч. тр. Моск. линг. ун-та. – Вып. 426. – М.: Изд-во Моск. линг. ун-та, 1996. – С. 112–116.
4. **Тургенев И.С.** Полное собрание сочинений и писем : В 30 т. – Изд-е второе, испр. и доп. – М.: Наука, 1978 – 1983. – Том пятый. Повести и рассказы 1853 – 1857 годов. Рудин. Статьи и воспоминания 1855 – 1859 [Текст]. – 544 с.
5. Тургеневская девушка [Электронный ресурс] // Режим доступа: ru.wikipedia.org/wiki/Тургеневская девушка.

РОЛЬ МЕТАФОРЫ В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА

А.Ф. Аветисян
Гюмрийский госпединститут им. М.Налбандяна

Добрый мой читатель, не пробегай этих стихотворений подряд: тебе, вероятно, скучно станет – и книга вывалится у тебя из рук. Но читай их вразбробь: сегодня одно, завтра другое, – и которое-нибудь из них, может быть, заронит тебе что-нибудь в душу.
И.С. Тургенев

Творчество И.С. Тургенева − это мир, до сих пор до конца неизведанный. Нет ни одной темы, которую бы не затронул он в своих великих произведениях. Каждое из них − это открытый разговор с читателем о смысле жизни, о любви, о судьбах поколений, об одиночестве.

И.С. Тургенев − создатель нового для русской литературы жанра − «стихотворение в прозе». Стихотворения в прозе являются лирическими произведениями, в которых автор выражает свои мысли и чувства, что придает им необыкновенную эмоциональность. Они создавались в течение четырех лет (с 1878 по 1882 год), были написаны, как утверждал писатель, для самого себя и для небольшого кружка людей, сочувствующих такого рода вещам.

Небольшой по объему цикл стихотворений в прозе – и квинтэссенция всего, что волновало, притягивало и отталкивало на протяжении всей жизни Тургенева-человека. Написан этот цикл в предчувствии приближения смерти, поэтому писатель философски осмыслил, что же он оставляет здесь, на земле.

В сборнике лирических произведений отражены все глубокие философские раздумья Тургенева.

«Стихотворения в прозе» состоят из двух разделов «Старческие» и «Новые стихотворения в прозе». Первый раздел (51 стихотворение) был напечатан в журнале «Вестник Европы» № 12 за 1882 год. «Новые стихотворения в прозе» при жизни Тургенева не печатались. Изначально сборник был назван «Posthuma», то есть «Посмертные». Это первое заглавие цикла говорит о том, что свои «Senilia» автор при жизни публиковать не собирался.

Первая часть цикла начинается со стихотворения в прозе «Деревня» и заканчивается стихотворением в прозе «Русский язык». Она впервые появилась в печати в двенадцатом номере «Вестника Европы» за 1882 год. Вторая часть цикла открывается стихотворением в прозе «Встреча (Сон)» и завершается стихотворением в прозе «Мои деревья».

Л.А. Озеров, говоря о традициях тургеневских «Senilia», подчеркивает, что «рассмотрению этого вопроса в историческом плане можно посвятить целое исследование, тем более что накопившийся материал огромен и разнообразен» [3: 15].

Трудно не согласиться со Львом Адольфовичем, однако нас интересует функционирование метафоры в «Senilia» И.С. Тургенева.

Идиостиль И.С. Тургенева в области использования им метафоры специально и подробно не исследовался. Анализ «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева направлен на выявление совокупности средств, выраженных метафорически, и их организации в индивидуальном стиле, функционировании.

Предлагаемая статья, посвященная изучению стиля «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева – лингвистическая. Цель статьи – рассмотрение особенностей употребления метафор в «Senilia» И.С. Тургенева.

Объект исследования – стихотворения «Нищий», «Нимфы», «Дурак», «Голуби», «Как хороши, как свежи были розы», «Последнее свидание», содержащие лексически выразительную единицу – метафору, как способ построения образов.

Выбор данных стихотворений объясняется тем, что рассмотрев все стихотворения сборника, мы пришли к выводу, что наибольшее разнообразие метафорических конструкций встречается именно в этих стихотворениях.

В русском языке существует множество средств, которые используются для построения образов, для образований новых лексических значений. Способы образования значений слов различны. Новое значение слова может возникнуть, например, путем переноса названия по сходству предметов или их признаков, в результате сходства выполняемых функций, появления ассоциаций по смежности. Таким образом, значения являются переносимыми.

Ученые выделяют разное количество традиционных типов переносных значений слов. В одних случаях выделяют только метафору и метонимию, в других − метафору, метонимию, синекдоху и функциональный перенос.

Стихотворения в прозе представляются своеобразным сочетанием признаков стиха и прозы и в этом заключается их своеобразие. Легко заметить, что в стихотворениях в прозе мы сталкиваемся с характерными чертами лирики. Действительность в нем отражается не столько путем непосредственного изображения объективных явлений, как в эпосе, сколько путем изображения субъективного переживания, вызванного тем или иным явлением жизни. Эта характернейшая черта лирики полностью наличествует и в этом жанре. Отсюда и речь произведения такого типа характеризуется обилием и эмоциональностью пауз, относительной самостоятельностью слова, зачастую интонационно равного целому предложению, обилием восклицательных и

вопросительных построений, ну и, конечно, обильным использованием изобразительных средств.

Без метафорической насыщенности художественного текста, невозможно создание ассоциативных художественных образов у читателя, без чего, в свою очередь, невозможно достичь полного понимания смыслов текста. Ассоциативный образ возникает обычно в результате неожиданного сочетания далеких понятий, поэтому обладает повышенной метафоричностью и субъективностью, что в принципе очень важно не только в поэтическом тексте, но и в художественной прозе.

Метафора используется И.Тургеневым как один из основных приемов выражения главной мысли, идеи, эмоции произведения. Писатель умеет обратить внимание на какую-то новую сторону предмета, известную всем, но подмеченную особым зрением художника. Обаятельный язык писателя, полный метафор, эпитетов, сравнений, свидетельствует об огромной и напряженной работе Тургенева над языком романа. Так создает Тургенев свой стиль.

Метафора в конце XX и начале XXI века предстает более сложным и важным явлением, чем это казалось ранее. Она пронизывает язык, культуру, науку, жизнь, весь мир. XX и XXI века стали эрой теоретического осмысления метафоры, представляющими различные области науки.

Традиционно метафора рассматривается как один из видов риторических фигур, или тропов, описанных еще в античных риториках. Тропы используются для «украшения» речи, для придания ей большей выразительности, что в равной степени необходимо и в художественном тексте, и в публичном выступлении. Поэтому рассмотрение метафоры в качестве специфического изобразительно – выразительного средства мы можем найти как в пособиях по теории литературы, так и в учебниках по риторике.

Метафорой люди пользовались издревле – в мифологии, поэзии, народном творчестве. Интерес к метафоре пришел в лингвистику из античной риторики. Метафора − одно из самых загадочных явлений языка. При всем разнообразии определений метафоры почти все они восходят к аристотелевскому: «Метафора есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии» [1: 39].

Ученик Платона Аристотель в своем труде «Поэтика» описал метафору как способ переосмысления значения слова путем выявления общих черт сходства сравниваемых предметов или явлений.

Метафора − универсальное явление в языке, она присуща всем языкам. Ее универсальность проявляется в пространстве и времени, в структуре языка и в его функционировании. Многие лингвисты даже утверждают, что весь наш язык − это кладбище метафор.

Проблема метафоры волнует умы на протяжении двух тысяч лет. Изучением метафоры занимались Н.Д. Арутюнова, В.Н. Телия, Б. Блэк, Дж. Лакофф, Ф. Уилрайт. М. Джонсон, Г.Н. Скляревская, К.И. Алексеев, Е.М. Мельникова, Э.Ф. Володарская, Х. Ортеган-и-Гассет, В.К. Харпченко, А.К. Авеличева и др. Основной поток современных работ связан с осознанием роли метафоры в процессах смыслообразования; центр тяжести в изучении метафоры перемещается из филологии в область изучения практической речи и в те сферы, которые обращены к мышлению, познанию и сознанию.

В истории лингвистики существует несколько трактовок вопроса классификации метафор. Этой проблеме посвящены работы Н.Д. Арутюновой, В.Г. Гака, Ю.И. Левина, В.П. Москвина и многих других авторов.

Н.Д. Арутюнова, показывая функциональные типы языковой метафоры, вычленяет номинативную, образную, когнитивную и метафоры.

В типологии В.Г. Гака существуют полный метафорический перенос − двусторонняя метафора, односторонняя семасиологическая метафора, односторонняя ономасиологическая метафора; частичный метафорический перенос.

В типологии Ю.И. Левина метафоры вычленяются по способу реализации компаративного элемента: метафоры-сравнения, метафоры-загадки, метафоры, приписывающие объекту свойства другого объекта.

Также лингвисты выделяют такие виды метафоры, как метафора гиперболическая. Метафора, основанная на гиперболическом преувеличении качества или признака, метафора лексическая (метафора стертая, метафора окаменевшая).

В.П. Москвин предложил, на взгляд исследователей, наиболее полную классификацию метафор. Им были разработаны структурная, семантическая и функциональная классификация метафор.

Согласно классификации А.Н. Мороховского мы выделяем четыре типа метафор: идентифицирующая метафора, когнитивная метафора, генерализирующая метафора, простая метафора.

Г.Н. Скляревская говорит о том, что в настоящих исследованиях никто не оспаривает существование двух типов метафор – художественной и языковой. А также она выделяет третий тип, генетическую метафору. Пройдя длинный путь в языке, метафора либо превращается в абстрактное понятие (часы идут, подавить восстание), либо становится единицей номинации и утрачивает связь с первоначальным образом (нос лодки, ручка двери). Термин «генетическая метафора» отражает первоначальную метафоричность и утрату образности в современном языке, разрыв связи с источником наименования.

В данной статье мы будем придерживаться классификации Г.Н. Скляревской. Таким образом, выделяются:

1. Генетическая метафора. Примеров такой метафоры в исследуемых стихотворениях немного: «дряхлый старик», «цепь гор», «жить припеваючи».

2. Языковая метафора. Языковая метафорическая номинация стихийна, заложена в самой природе языка. Приведем примеры языковой метафоры: «солнце играло», «мысль посетила», «взоры встретились», «стреляет гром» и др.

3. Художественная метафора. Языковая метафора, которая в художественном тексте наполняется новым смыслом, свежей образностью, экспрессивностью превращается в художественную метафору. Например: «обглодала бедность», «замелькала белизна», «стояла жестокая тишь», «замер смех», «смерть нас примирила», «сердце во мне упало», и др.

В произведениях наиболее часто встречаются нерзвернутые и глагольные метафоры: «обглодала бедность», «лес покрывал», «болтали ручьи», «мысль посетила», «погода стояла», «хохот прокатился», «замер смех», «стреляет гром», «вечер тает», «мороз злится», «встают образы», «руки бегают», «поднялся говор», «грудь заколыхалась» и др.

Тем не менее частое использование неразвернутой метафоры не исключает использование развернутой. Развернутая метафора – это последовательно осуществляемая на протяжении большого фрагмента сообщения метафорическое использование какого-то сложного жизненного явления. Такие метафоры находят место в стихотворениях только при очень сильных ощущениях писателя: «Смерть нас примирила», «сердце во мне упало», «стояла жестокая тишь», «шептал и хлопал лист лопуха», «темно-синяя туча лежала грузной громадой», «раскинулась и пестрела спелая рожь», «горел огненной точкой золотой крест», «смех бежит и катится», «его рука слабо колыхалась», «он мычал о помощи», «туча давила землю».

Как видим, из приведенных примеров, в стихотворениях часто всего встречаются образно-эмоциональные метафоры. А в стихотворении «Последнее свидание» метафоризация образов настолько сильна, что возникает образ женщины смерти и автор пишет: «Длинный покров облекает ее с ног до головы… Никуда не смотрят ее глубокие, бледные глаза; ничего не говорят ее бледные, строгие губы…Эта женщина соединила наши руки… Она навсегда примирила нас. Да… Смерть нас примирила…» [4: 36].

Из 82-х стихотворений в сорока двух, так или иначе, говорится о смерти. Но всё же не смерть является двигателем жизни: «Любовь… сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь», − восклицает автор в широко известном стихотворении «Воробей» [4: 23].

В поэзии и прозе метафора не только средство лексической выразительности, но способ построения образов. Всякая метафора рассчитана на не буквальное восприятие и требует от читателя умения понять и почувствовать создаваемый ею образно-эмоциональный эффект. Умение видеть второй план метафоры, содержащееся в ней скрытое сравнение, необходимо для освоения образных богатств литературы.

Исследовав употребление метафоры в данных стихотворениях, мы выяснили, что метафора действительно необходима для создания у читателя образного представления о героях, что, в свою очередь, и приводит к более глубокому и полному пониманию авторского замысла. Чем более яркой, неожиданной, «свежей» будет метафора, тем выше ее художественная ценность. Нельзя не отметить, что в ряду выразительных средств языка и стилистических приемов, метафора отличается особой экспрессивностью, поскольку обладает неограниченными возможностями в сближении, нередко − в неожиданном уподоблении самых разных

предметов и явлений, по существу по-новому осмысливая предмет. Метафора помогает вскрыть, обнажить внутреннюю природу какого-либо явления, предмета или аспекта бытия, зачастую являясь выражением индивидуально-авторского видения мира.

Для большинства людей метафора − это поэтическое и риторическое выразительное средство, принадлежащее скорее к необычному языку, у Тургенева метафора пронизывает всю языковую ткань стихотворений. Метафоры придают им разные настроения: они волнуют, настораживают, предупреждают и т. д.

В метафорическом переносе «отображены два важных признака, характеризующих природу метафоры: во-первых, ее креативность, то есть способность формировать новые понятия и языковые смыслы, исходя из имеющихся языковых смыслов; во-вторых, связь с опытом, как индивидуальным, так и опытом культурно-языковой общности, закодированным в лексических и фразеологических единицах языка с его эмотивными и культурными коннотациями» [2: 67].

В ряду выразительных средств языка и стилистических приемов метафора отличается особой экспрессивностью, поскольку обладает неограниченными возможностями в сближении, нередко − в неожиданном уподоблении самых разных предметов и явлений, по существу по-новому осмысливая предмет.

Литература

1. **Аристотель.** Поэтика. Л., 1927.
2. **Арутюнова Н.Д.** Метафора и дискурс/теория метафоры. М., 1990.
3. **Валгина Н.С.** Активные процессы в современном русском языке: Учеб. пособие. М., 2003.
4. **Озеров Л.А.** Заповедная книга (о «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева). М., 1968.
5. **Скляревская Г.Н.** Метафора в системе языка. СПб, 1993.

КОНЦЕПТЫ «ВЕРА», «ЛЮБОВЬ», «РАЗУМ» В ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО И И.С. ТУРГЕНЕВА

А.М. Амирханян
АГПУ им. Х.Абовяна

Концепты *вера, любовь, разум* в прозаических произведениях Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева рассматриваются в восприятии значений и смыслов, способствующих раскрытию сфер и функций культурного слоя эпохи для достижения понимания условного жизнеподобия, когда речь идет о намеренном и непреднамеренном предмете изображения как художественном вымысле. «Когда человек живет, общается, мыслит, действует в мире “понятий”, “образов”, “поведенческих стереотипов”, “ценностей”, “идей” и других тому подобных привычных феноменологических координат своего существования (сравнительно легко фиксируемых уже на уровне обыденной рефлексии), одновременно на более глубоком уровне бытия он живет, общается, мыслит, действует в мире *концептов*, по отношению к которым традиционно понимаемые понятия, образы, поведенческие стереотипы и т.д. выступают их частными, проективными, редуцированными формами» [3: 11]. Целью данной статьи является выявление экспрессивных и изобразительных языковых средств, которые позволяют не просто интерпретировать известные произведения Л. Толстого («Война и мир») и И. Тургенева («Отцы и дети»), представивших органичную стилизацию социальной среды, а на основе символики и субъективной организации фабулы выявить типы эмотивного творчества с точки зрения идейно-смыслового приятия произведения как разновидности текста-«памяти», в некотором смысле «учительных книг» круга светского чтения, художественной

особенностью которых является этическая позиция автора, философская концепция которого видится как метафизическая идея христианской морали.

Художественная ценность творчества писателей XIX века, прозы Л.Толстого и Тургенева в том числе, реализующая знания о противоречивой эпохе, неопоримо подтверждается во множественных исследованиях последних десятилетий, в которых отмечены взаимодействующие и взаимовлияющие описания – персонажей, обстановки, рассуждений и др., – играющие значительную роль в изображении действующих лиц и событий с использованием целого арсенала семиотических средств и концептов, присущих эпическому роду повествования, воссозданных в широте временно'го охвата, обозначения глубины драматических событий, отраженных в структуре произведения, что формирует существенную черту драматургии концептосфер и христианских подтекстов. В произведении, с одной стороны, присутствует «центрический» взгляд писателя и, с другой, восприятие представленного в сюжете предмета изображения: «Концепт есть нечто, объединяющее на разных уровнях людей с точки зрения их отношения к действительности и способов общения в ней» [4: 37].

Говоря о концептах, скрытых смыслах описываемого в произведениях писателей и мира, в котором развиваются события, следует обратиться к современнику Толстого и Тургенева – А.А. Фету, в письме которого от 16 июня 1866 года к Л. Толстому читаем не просто нейтральное понимание основных задач художественного слова, наоборот, видим активное и участливое отношение к огромному пласту художественных творений и, следовательно, «создателям» концептов, благодаря чему заново конструируется «смысловая целостность высказывания» [10: 1, 131], что и создает особенность

русского реализма XIX века: «...главная задача романа: выворотить историческое событие наизнанку и рассматривать его не с официальной шитой золотом стороны парадного кафтана, а с сорочки, то есть рубахи, которая к телу ближе и под тем же блестящим общим мундиром у одного голландская, у другого батистовая, а у иного немытая, бумажная, ситцевая. <...> В наш безобразный век русской лакейской литературы из жизни дьячков неумытых я более, чем когда-либо, симпатизирую людям порядочным» [9: 2].

Спустя несколько лет, 1 января 1870 года, в письме к Толстому Фет продолжил творческий диалог, уже с примечаниями, убедительно иллюстрирующими аналитическую характеристику содержания произведения с подробным описанием собственного отношения к этической «преемственности» смыслов – о сложнейших структурных признаках выбора формы письма и художественной сегментации информации, «кодирующей» идейный смысл произведения: «... из писем и писаний Тургенева я вижу, что он теперь выдумал умное слово свобода, связывая его с знанием, то есть наукой. Очевидно, что он раз приискал такое слово, но не сообразит, что это понятия двух разнородных, не имеющих ничего общего, порядков. <...> Вы вырабатывали перед нами будничную изнанку жизни, беспрестанно указывая на органический рост на ней блестящей чешуи героического. На этом основании, на основании правды и полного гражданского права этой будничной жизни, Вы обязаны были продолжать указывать на нее до конца, независимо от того, что эта жизнь дошла до конца героического Knalleffekt {шумный успех (нем).}. Эта лишне пройденная дорожка вытекает прямо из того, что Вы с начала пути пошли на гору не по правому обычному ущелью, а по левому. Не этот неизбежный конец

нововведения, а нововведение самая задача. Признавая прекрасным и плодотворным замысел, необходимо признать и его следствие. Но тут является художественное но. Вы пишете подкладку вместо лица, Вы перевернули содержание. Вы вольный художник, и Вы вполне правы. “Ты сам свой высший суд”. Но художественные законы для всяческого содержания неизменны и неизбежны, как смерть. И первый закон – единство представления. Это единство в искусстве достигается совсем не так, как в жизни. <...> В жизни и Пьер и Каратаев могли вонять во вшах и потом надеть чистое белье и фраки, оставаясь, в существе, теми же, какими были в грязи. Но в искусстве Пьер это может и должен пережить, как Петя должен быть убит, а Каратаев так и должен остаться пристреленным под березкой. Тронуть его оттуда невозможно <...> Наташа, как ни вертись художник, – красота, а не характер. Художник хотел нам показать, как настоящая женская духовная красота отпечатывается под станком брака, и художник вполне прав. Мы поняли, почему Наташа сбросила Knalleffekt, поняли, что ее не тянет петь, а тянет ревновать и напряженно кормить детей. Поняли, что ей не нужно обдумывать пояса, ленты и колечки локонов. Все это не вредит целому представлению о ее духовной красоте. Но зачем было напирать на то, что она стала неряха. Это может быть в действительности, но это нестерпимый натурализм в искусстве... Это шаржа, нарушающая гармонию» [6: 2, 379].

Концепты *вера, любовь, разум,* функционирующие, например, в известном романе «Война и мир», в основном взаимодействуют друг с другом, так как их непосредственное переплетение «учит» распознаванию концептов *добро* и *зло* даже в эпизоде, что Наташа, не обдумывая «локоны», стала «неряха», которые в свою очередь «сигнализируют» о *comme il faut – comme il ne faut pas,* являющихся для Толстого «не только важной заслугой,

прекрасным качеством, совершенством <...>, но это было необходимое условие жизни, без которого не могло быть ни счастия, ни славы, ничего хорошего на свете» (Л. Толстой. «Юность», гл. XXXI «*Comme il faut*», 1857). Исходя из приведенной модели, символизирующей конечную модель духовных ценностей («счастие», «слава», «хорошее на свете» и т.д.), и по ходу развития толстовского творчества в разнонаправленных сюжетах писателя концепт *благовоспитанный-неблаговоспитанный* расширяет свою семантическую сферу и, таким образом, выстраивается, организуемое в универсум, соответствие с концептами *вера, любовь, разум* в понятии о реальном знании мира и интеллектуальных ценностях общества, что взаимосвязано с очень важным, обобщающим, знаменательным концептом – достижением *счастья.* Модель *счастья* и специфика его понимания у каждого литературного персонажа своя, и достижение его затрагивает психологию поступка (его причину) и механизмы построения писателем счастья (его следствие), где основной ориентир – разум и/или недостаточная работа души и поиск автором слов, способных, благодаря характерным признакам и свойствам смыслов их значений, «воспроизвести истину, реальность жизни – есть высочайшее счастие для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями» [8: Соч., 11, 87]. При этом Тургенев указывает на «самый печальный пример отсутствия истинной свободы, <...> из отсутствия истинного знания» – роман «Война и мир» Толстого, который «по силе творческого дара стоит едва ли не во главе всего, что явилось в европейской литературе с 1840 года», хотя «истинное значение» и «истинная свобода», по Тургеневу, «обширна»: «... без правдивости, без образования, без свободы в обширнейшем смысле – в отношении к самому себе, <...> идеям и системам, <...> народу, <...> истории, – немыслим истинный художник; без

этого воздуха дышать нельзя». Отношение современников к роману «Отцы и дети» было сложным, разным и часто меняющимся. Для объективной его оценки понадобились годы, порой, десятилетия. То же разноречивое отношение читаем и о толстовском романе. Так, в в связи с прочтением статьи П.В. Анненкова «Исторические и эстетические вопросы в романе гр. Л.Н. Толстого “Война и мир”» Тургенев в письме от 14 (26) февраля 1868 г. отметил: «...я прочел и роман Толстого, и Вашу статью о нем. <...> вся статья свидетельствует о верном и тонком критическом чувстве автора, и только в двух-трех фразах заметна неясность и как бы спутанность выражений. Сам роман возбудил во мне весьма живой интерес: есть целые десятки страниц сплошь удивительных, первоклассных, – всё бытовое, описательное (охота, катанье ночью и т. д.); но историческая прибавка <...> – кукольная комедия и шарлатанство. <...> Толстой поражает читателя носком сапога Александра, смехом Сперанского, заставляя думать, что он всё об этом знает, коли даже до этих мелочей дошел, – а он и знает только что эти мелочи. <...> И насчет так называемой "психологии" Толстого можно многое сказать: настоящего развития нет ни в одном характере <...> есть старая замашка передавать колебания, вибрации одного и того же чувства, положения, то, что он столь беспощадно вкладывает в уста и в сознание каждого из своих героев: люблю, мол, я, а в сущности ненавижу и т. д., и т. д. Уж как приелись и надоели эти quasi-тонкие рефлексии и размышления, и наблюдения за собственными чувствами! Другой психологии Толстой словно не знает или с намерением ее игнорирует. И как мучительны эти преднамеренные, упорные повторения одного и того же штриха - усики на верхней губе княжны Болконской и т. д. Со всем тем, есть в этом романе вещи, которых, кроме Толстого, никому в целой Европе не написать и которые

возбудили во мне озноб и жар восторга» [7]. Тургенев не ограничивается своим «тайным психологизмом» в раскрытии концептов *вера, любовь, разум,* не отрекается и от «воскресительного» духа претворения вселенской любви в жизни, но в какой-то мере не соглашается с противоречащим ему «проникающим психологизмом» Толстого. Как отмечает П. Анненков, «истина природы, так же как и жизненная истина, выражаются в науке *законом* и *мыслию;* те же самые истины в искусстве являются в виде *образа* и *чувствования*. Там исследование, здесь созерцание, и какой бы анализ и разбор явления ни был положен в основание творчества, результат все должен быть один и тот же – живой образ, и ничего более» [2].

«Живое отношение к современности» (Добролюбов) в романе «Отцы и дети», написанном в годы перелома накануне крестьянской реформы, писательский дар уловить движение жизни и дух времени в развитии реальных процессов русской истории, идейная борьба между «отцами» – либералами и «детьми» – новым поколением разночинной интеллигенции несут отпечаток общественных и философских взглядов писателя. Тургенев вместе с тем покорен благородством и красотой «новых» людей, что ярко представлено в образе главного персонажа Базарова. Противопоставлены не только два типа мышления, два поколения, но и отношение к вере, любви и разуму через описание их внешности. Так, в портретных зарисовках Тургенева: глаза Павла Петровича «особенно хороши», а у Базарова, к примеру, они «большие зеленоватые», выражающие «самоуверенность и ум»; Павел Петрович беседует «приятным голосом, любезно покачиваясь, подергивая плечами» и показывая прекрасные зубы, Базаров же отвечает ему «ленивым, но мужественным голосом» и т.д. Противопоставление взглядов и неприязнь проявляется в первого их знакомства:

« – Кто сей? – спросил Павел Петрович.

– Приятель Аркаши, очень, по его словам, умный человек.

– Он у нас гостить будет?

– Да.

– Этот волосатый?

– Ну да.

Павел Петрович постучал ногтями по стулу».

Этот диалог красноречиво представил враждебное чувство к «чужаку», человеку «не их круга» Базарову, и взаимная неприязнь, нарастая, перерастает в жаркие споры по самым разнообразным вопросам философского, общественного, эстетического характера, о чем явствуют V, VI и X главы, где в полемике людей разных поколений и мировоззрений открывается враждебность во всем, в том числе и в вопросах веры, любви, разумного в жизни. И, на первый взгляд, в невинных диалогах, раскрывается фундаментальная жизненная позиция. Павел Петрович: «Ну, а сам господин Базаров, собственно, что такое?», – Аркадий: «Он нигилист... ко всему относится с критической точки зрения... Нигилист – это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип» и т.д. Павел Петрович, узнав, что Базаров собирается ставить опыты над лягушками, замечает с сарказмом: «В принсипы не верит, а в лягушек верит». Любовь к познанию и вера в рациональное мышление – причина стычек «отцов» и «детей».

« – Вы собственно физикой занимаетесь? – спросил, в свою очередь, Павел Петрович.

– Физикой, да: вообще естественными науками.

– Говорят, германцы в последнее время сильно успели по этой части.

– Да, немцы в этом наши учители, - небрежно отвечал Базаров. Слово «германцы» вместо «немцы» Павел Петрович употребил ради иронии, которой, однако, никто не заметил.

– Вы столь высокого мнения о немцах? – проговорил с изысканной учтивостью Павел Петрович. Он начинал чувствовать тайное раздражение. Его аристократиическую натуру возмущала совершенная развязность Базарова. Этот лекарский сын не только не робел, он даже отвечал отрывисто и неохотно, и в звуке его голоса было что-то грубое, почти дерзкое».

Замечание Базарова «порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта» вызывает не только ярость, но и дает понять, что «лекаришка», не признавая искусство, «ни во что не верит».

Рассказ Аркадия о несчастной любви Павла Петровича у Базарова не вызывает сочувствия: «А все-таки скажу, что человек, который всю свою жизнь поставил на карту женской любви и, когда ему эту карту убили, раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен». Базаров, как и положено, представитель активного мировосприятия. Здесь свои крайности, увлечение естественными науками, перенесение биологии в область человеческих взаимоотношений, в том числе и отношения к любви: «И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие отношения. Ты поштудируйка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это все романтизм, чепуха, гниль, художество». К романтизму Базаров относит не только любовь, искусство, но и природу: «И природа пустяки, в том значении, в каком ты ее понимаешь... Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник». Спор об абсолютном отрицании всего и замечание Николая Петровича «Ведь надобно же и строить» выводит еще один

базаровский постулат – «Это уж не наше дело... Сперва нужно место расчистить». Даже на довод Павла Петровича о народе, который «свято чтит предания, он – патриархальный, он не может жить без веры» Базаров отвечает несогласием. Павел Петрович: «Стало быть, вы идете против своего народа?» – Базаров: «А хоть бы и так? Народ полагает, что, когда гром гремит, это Илья-пророк в колеснице по небу разъезжает. Что же? Мне соглашаться с ним? Да притом – он русский, а разве я сам не русский?». Базаров, чей «дед землю пахал», не терпит в крестьянах суеверия, пьянства, невежества и др. пороков. А сцена с дуэлью, которую Базаров, хоть и считал «нелепостью», принял: «Фу ты черт! Как красиво и как глупо!»

В «противоборстве» активно участвуют детали: у аристократа Павла Петровича «красивая рука с длинными розовыми ногтями – рука, казавшаяся еще красивей от снежной белизны рукавчика, застегнутого одиноким крупным опалом», у Базарова же «обнаженные красные руки» человека, «который сам себя воспитал». И как ни старался дядя Аркадия быть современным, встреча с Базаровым Павлу Петровичу «разумно» демонстрирует, что он все-таки «отставной человек» и «песенка его спета». И симпатии «разумно» отданы «новым» людям с «мужицкой» красотой.

Но для понимания концепта любви важно обращение к истории любви Базарова к Одинцовой. Именно в развитии этой сюжетной линии раскрывается конфликт в традиционных взглядах на брак, любовь, семью. Цинично отношение Базарова к любви. На брак же смотрит свободно: Николай Петрович и Феничка «правы», но «эмансипированная дама» Кукшина Базарову безразлична. Конфликт, заложенный в заглавии, затрагивает и отношение к Одинцовой (противоположность Кукшиной): «На остальных баб не похожа». Одинцова на балу у губернатора

желает послушать человека, «который имеет смелость ничему не верить». Споры в ее доме идут по тем же вопросам, что в доме Кирсановых. Если Базаров и здесь продолжает отвергать никому не нужный «художественный смысл», Анна Сергеевна отвечает: «Да хоть на то, чтоб уметь узнавать и изучать людей». Базарову чуждо понимание роли искусства в «познании» человека: «На это существует жизненный опыт; ...изучать отдельные личности не стоит труда. Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называетые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат. Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других. Люди, что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой». Одинцова не «сдается»: «Стало быть, по-вашему, нет разницы между глупым и умным человеком, между добрым и злым?». На что Базаров дает смелый «программный» ответ проблемы века: «нравственные болезни происходят от дурного воспитания, от всяких пустяков, которые сызмала набивают людские головы, от безобразного состояния общества... Исправьте общество, и болезней не будет». Споры неизбежно приводят к категоричной оценке: «Баба с мозгом. Ну и видала же она виды... Я уверен, что она и своим имением отлично распоряжается».

Участие автора «повествовательного высказывания» [11: 2, 62] – Анна Сергеевна: «она ни перед чем не уступала и никуда не шла», понимала многое и ни к чему не стремилась, – делает очевидным тургеневское исследование в сюжете нигилизма не только Базарова, но и нигилизма женских образов, что создает эффект «удвоения» событий. Так, будучи без предрассудков и сильных верований, она так же была резка в суждениях о Базарове: «Она видела в

нем что-то новое, с чем ей не случалось встретиться, а она была любопытна». Одинцова, как и «все женщины, которым не удалось полюбить, хотела чего-то, сама не зная, чего именно. ...ей ничего не хотелось, хотя ей казалось, что ей хотелось всего». Здесь Тургенев рисует стремление Одинцовой к спокойствию, эгоизм, любовь к себе, материальному благополучию. И, несмотря на «раздражительность» и видение в любви «романтизма», «белиберды» и «чепухи», Базаров влюбился: «чувство..., которое его мучило и бесило и от которого он тотчас отказался бы с презрительным хохотом и цинической бранью, если бы кто-нибудь хотя отдаленно намекнул ему на возможность того, что в нем происходило..., отвернуться от нее он, к изумлению своему, не имел сил. Кровь загоралась, как только он вспоминал о ней». Базаров переживает из-за неразделенной любви: «Он перестал гулять в одиночку и начал искать общества». Любовь оказалась сильнее всех отрицающих ее теорий.

В отличие от Толстого, да и Достоевского, Тургенев – писатель «тайной психологии» средствами «внешнего обнаружения психологии», т.е. посредством диалогов, портретных характеристик, предметно-символических деталей, описанием обстановки, пейзажа и поведения персонажей. И, несмотря на то, что «искусство – явление историческое, следственно, содержание его общественное, форма же берется из форм природы» [См.: 5: 17, 646-647, 652, 658-659, 663-664], тургеневские образы, хоть в романе обозначена точная дата разворачиваемых событий – 20 мая 1859 года - не должны подробно, реалистически передавать движение своей души. И, несмотря на разные эпохи – в «Войне и мире» и «Отцах и детях» - эти романы посвящены своим современникам. «Они, по роду своих убеждений, только номинально принадлежали к тому обществу, где судьба привела им родиться» (П.В. Анненский). Сказанное

критиком о толстовских героях «Войны и мира» в равной степени можно отнести и к роману Тургенева: «Та же уверенность в себе, та же смелость в планах и предначертаниях, построенных, без участия опыта, на одной собственной, ничем не проверенной мысли, то же гуманное, благородное отношение к низшим слоям общества, при чувстве своего превосходства над ними, и, наконец, то же презрение к русской жизни, не удовлетворявшей ни в какой мере политическим идеалам, которые носились перед их глазами» [1].

Для того, чтобы в полной мере объяснить особенности и семантику концептов, необходимо отметить их структурообразующую ситуацию и основу – эффект «зеркальности». И в таком случае «зеркальное» отражение чувств – возможно, с обратной симметрией, эффектом «кривого зеркала» и др., – есть сюжетообразующий источник, который строится на совпадении, тождестве *мотив=событие=результат*.

Концепты *вера, любовь, разум* гармоничны, когда сближаются в сопоставлении этих понятий в единую тайнопись жизни разумной. В этих трех концептах основным эмоциональным логосом является любовь – через веру и разум «строящие» основные своеобразные «рамки» самосознания персонажа. У Тургенева побеждает любовь – к науке, работе, женщине, семье. И любовь эта при всеотрицании нигилиста разумна. У Толстого разумная любовь, построенная также на сходстве или контрасте событий, отношению к *вере*, *любви, разуму*, патриотична (в широком понимании всеобщей любви – любовь дочери, Марьи, к отцу Болконскому, любовь Наташи к семье, Богу, Москве и т.д., и т.п.) и драматична. По сему парадигма концептов представляет собой обобщенное «иносказание», так как содержит не только «тайный» смысл и

зашифрованный «код», но и подтекст для «дешифровки» символов веры, любви и разума.

Литература

1. **Анненков П.В**. Исторические и эстетические вопросы в романе гр. Л.Н. Толстого “Война и мир” [Текст] // Режим доступа: dugward.ru/library/tolstoy/annenkov_istorich.html
2. **Анненков П.В**. Старая и новая критика [Текст] // Режим доступа: dugward.ru/ library/tolst oy/annenkov_staraya_i_novaya.html
3. **Ляпин С.Х.** Концептология: к становлению подхода [Текст] // Концепты. Научные труды Центрконцепта. Архангельск, 1997. Вып. 1.
4. **Прохоров Ю.Е.** В поисках концепта. М., 2004.
5. **Толстой Л.Н.** Собр.соч.: В 22 т. М., 1984.
6. **Толстой Л.Н.** Переписка с русскими писателями: В 2 т. М.: Худ.лит., 1978.
7. **Тургенев И.С**. Мемуары и переписка. Письма: 1867-1868 гг. [Текст] // Режим доступа: http://www.ivan-turgenev.ru/_memyari/093. html
8. **Тургенев И.С.** ПСС и писем: В 30 т. М.: Наука, 1982. Соч.: В 12 т. Письма: В 18 т.
9. **Фет А.А.** Сочинения в двух томах. М.: Худ.лит., 1982. Т. 2.
10. Теория литературы: Учебное пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд.центр «Академия», 2010.
11. **Женетт Ж.** Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Пер. Н. Перцова. М., 1998.

И.С. ТУРГЕНЕВ В АРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Р.А. Багдасарян
Национальное Собрание РА

Иван Сергеевич Тургенев (1818-1883) – выдающийся писатель и поэт, завладевший умами и сердцами не только русской, но и европейской интеллигенции, естественно сразу же привлек внимание и армянского общества. Его романами, повестями и рассказами образованные армяне нередко зачитывались на языке оригинала, тем более что значительная часть армянского населения Российской империи, конечно же, владела в достаточной мере русским, чтобы по достоинству оценить всю прелесть тургеневского слога и стиля, тонкой и одухотворенной мысли крупнейшего мастера слова великой русской литературы.

В армянской общественно-политической и культурной жизни огромную роль всегда играла печать – газеты, журналы, альманахи. Некоторые из них задавали тон не только в освещении общественно-политической жизни, но и в представлении новейшей армянской литературы и искусства, публиковали в переводе новинки русской и европейской литературы. Среди них одной из наиболее популярных и авторитетных на Кавказе считалась газета “Мшак” Гр. Арцруни, которая наряду с актуальными национальными социально-экономическими проблемами последовательно обращалась к вопросам литературы и культуры, подчеркивая их общественную значимость.

Рьяно защищая принципы самостоятельного развития национальной литературы, “Мшак”, функционирующая в рамках Российского государства, естественно, в то же время придавала большое значение пропаганде русской литературы. Примечательно, что направление и ход дальнейшего развития армянской словесности газета

определяла исходя из богатейшего опыта русских писателей. Близость к прогрессивной русской критике, к ее идейным и эстетическим взглядам определяла содержание критических статей “Мшака”, анализ конкретных литературных фактов и направлений. Обращение к вопросам русской литературы в ней было обусловлено как требованиями армянской общественно-политической и культурной жизни, тесно связанной с российской, так и огромным историческим значением русской прогрессивной идеологии. Газета в 1880-е годы широко и последовательно освещала также творчество И.С. Тургенева, неоднократно публикуя на своих страницах критические статьи и обзоры видных армянских критиков и литераторов.

Однако подлинное знакомство широкого армянского читателя с творчеством Тургенева могло произойти, по сути, только благодаря переводам на родной язык. И такое ознакомление началось на закате жизни прославленного писателя – в восьмидесятые годы XIX века.

Первые “армянские” произведения И.С. Тургенева печатались в периодической печати, в основном в российских и, в частности, кавказских газетах и журналах (Петербург, Москва, Тифлис, Вагаршапат и др.). Так, в 1883 г. в журнале “Ахбюр” (“Родник”) появляется перевод рассказа “Перепелка”, в феврале-марте 1884 г. в газете “Мшак” (“Труженик”) – повести “Жид”, в московском “Историко-литературном журнале” и тифлисской газете “Нор Дар” (“Новый Век”) за 1888 г. – повести “Первая любовь”… [1]. Впрочем, все эти переводы не оставили особого впечатления своими художественными достоинствами (во всяком случае, неизвестны имена конкретных переводчиков указанных сочинений, зачастую скрывавшихся за псевдонимами или инициалами).

Первыми удостоившимися подлинного внимания читающей публики явились переводы знаменитых тургеневских

произведений – повести “Ася” и рассказов из цикла “Стихотворения в прозе”, осуществленные талантливым поэтом и писателем А. Цатуряном. “Ася” была опубликована в журнале “Аракс” в 1889 г. и издана в том же году отдельной книгой в Петербурге. По признанию армянских литературных критиков, “Ася” в интерпретации Цатуряна явилась “событием как в литературной жизни, так и в истории армянского художественного перевода” [2: 293]. Сам будучи духовно утонченной поэтической натурой, Цатурян не случайно выбирает для перевода именно эту, глубоко тронувшую его “жемчужинку” тургеневского творчества. “Ася” – это конфликт между незаурядным, но робким юношей и сильной духом, волевой молодой девушкой. Фабула повести – зарождение, развитие и трагическая развязка любви, и, естественно, основное внимание русский писатель уделяет раскрытию тонких душевных переживаний персонажей. Рисуя их, Тургенев в основном прибегает к описанию внешних проявлений мыслей и чувств – в мимике лиц, голосе, позе, жестах, в манере пения, чтения и т.д. Лиризм Тургенева – в непревзойденном, оригинальном языке, в виртуозном “кружеве” слов и оборотов, какими он описывает своих героев и их переживания. Так, любовь Аси к Н.Н. проявляется в самом ее облике – порывистых движениях, меняющемся выражении глаз, которые “глядели прямо, смело, но иногда веки ее слегка щурились, и тогда взор ее внезапно становился глубок и нежен” [3: 374].

В передаче А. Цатуряна это выглядит следующим образом:

«Նրա խոշոր աչքերը նայում էին ուղիղ,պայծառ և համարձակ, միայն երբեմն նրա աչքի կոպերը թեթև կերպով կկոցվում էին և այդպիսի րոպեներումնրա հայացքն հանկարծակի փոխվում էր: Նա խորիմաստ և քնքուշ արտահայտություն էր ստանում» [4].

Как видим, в этой небольшой образной зарисовке переводчик достиг адекватности с оригиналом, бережная передача внутреннего мира героини очевидна. Авторскую интонацию при описании не высказанных словами любовных переживаний А. Цатурян передает в своем переводе достаточно верно. Точно так же, ярко и выразительно, им даны тургеневские описания природы, играющие, как известно, немаловажную роль в эмоциональном и психологическом восприятии почти всех сочинений великолепного русского романиста.

В 1895 г. в Москве, а в 1902 г. в Баку вышли в свет “Стихотворения в прозе”, вновь подтвердив несомненные профессиональные качества Цатуряна-переводчика.

Разумеется, даже в лучших переводах армянского писателя из Тургенева имеются также неточности и шероховатости (некоторые чисто русские слова и понятия в его передаче не всегда адекватны), однако они столь малочисленны, что не портят в целом высокого уровня добросовестного и творческого труда Цатуряна.

В 1898 г. в Армении, в Вагаршапате, была издана “Смерть” Тургенева в переводе Е.Франгянца, а в 1904 г. в тифлисской типографии Т.Ротинянца вышли в свет нашумевшие в свое время в российском обществе “Отцы и дети”, переведенные Мушэ Вардапетом (один из псевдонимов М. Данагезяна).

В начале 1890-х появляются, опять же в периодике, повести И.С. Тургенева “Дневник лишнего человека” и “Несчастная” (“Нор Дар”), роман “Накануне” (“Тараз”) в переводах М. Данагезяна и Е. Казаряна. Эти работы были выполнены различными по уровню мастерства литераторами, а потому вызвали довольно неоднозначную оценку современников (Т. Ованнисян, П. Закарянц и др.).

Так, относительно перевода Е.Казаряна весьма резко и негативно высказался, в частности, авторитетный в

литературных кругах критик Т. Ованнисян, буквально разгромивший этот труд в журнале “Мурч” (“Молот”).

Принципиальный критик писал, что обращение переводчика к роману “Накануне” достойно высокой похвалы: многие армянские читатели, которые не могли прочесть оригинал, будут благодарны переводчику, давшему им возможность ознакомиться с произведением талантливого романиста и в то же время выносил суровый вердикт: “насколько удачен выбор романа, настолько неудачен его перевод”. Т.Ованнисян отмечал, что произведения Тургенева следует переводить хорошо и подчеркивал: “немногие в русской литературе могут сравниться с Тургеневым в отношении художественных достоинств прозы, несравненной красоты стиля”. По мнению рецензента, человек, читающий по-русски романы Тургенева, “переполняется чувствами, как от самой гармоничной музыки” – не зря русские критики назвали его талант “музыкальным талантом” [5, 293]. И не скрывает, что этих-то “гармоничных переполняющих чувств” он не испытал по прочтении романа на армянском…

Возможно, в оценках Т. Ованнисяна и П. Закарянца ощущается также их определенный субъективизм в отношении “соперника” по переводческому цеху, так как Е. Казарян “ничтоже сумнящеся” парирует им в “Тараз”, излагая собственные, вполне резонные принципы и задачи художественного перевода: “В процессе воссоздания произведения на другом языке переводчик должен иметь в виду тональность произведения, общее художественное построение и в соответствии с этим переводить… и горе тому, кто во время перевода, подобно специалисту-языковеду, погонится за словами, не воодушевляясь общим целым своего перевода, не обратив внимание на сравнительную верность и красоту картин, гладкость и доступность стиля… Главное достоинство перевода худо-

жественных произведений – это художественное единство, правильное воссоздание стиля, картин и духа произведения” [6].

Более благосклонное отношение у строгих критиков сложилось в отношении М. Данагезяна, успешно справившегося с переводом романа “Отцы и дети”.

Не вдаваясь в подробный анализ качества перевода, лишь по портретам Евгения Базарова и Павла Петровича Кирсанова, данным в армянской интепретации, уже можно заключить о тщательной работе и адекватности переведенного текста оригиналу. Сравним вкратце эти портретные характеристики.

Базаров дан в романе как умный, уверенный в себе человек демократических взглядов и с таким же “демократическим” обликом: “Длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету, оно оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум… Его темно-белокурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа” [7, 317].

«Նրա դեմքը երկայն էր և լղար, լայն ճակատով, վեր
լայն, իսկ ներքևը սուր քթով, կանաչավուն խոշոր
աչքերով և ավազագույն, կախ ընկած այտմորուսներվ.
հանդարտ ժպիտը կենդանություն էր տալիս նրա դեմքին, որ ինքնավստահություն ու խելք էր արտահայտում…
Նրա երկայն և խիտ մուգ դեղձան մազերը չէին ծածկում ընդարձակ գանգի խոշոր ուռույցնքները» [8, 5]:

Павел Петрович – “человек среднего роста, одетый в темный английский сьют, модный, низенький галстук и лаковые полусапожки… На вид ему было лет сорок пять: его коротко остриженные седые волосы отливали темным блеском, как новое серебро; лицо его желчное, но без мор-

щин, необыкновенно правильное и чистое, словно выведенное тонким и легким резцом, являло следы красоты замечательной; особенно хороши были светлые, черные продолговатые глаза” [7, 324].

«Պավել Պետրովիչը՝ միջակ հասակով, անգլիական
մուգ զգեստ հագած մարդ՝ վզին նոր ձևի ցածլիկ
փողկապ,ոտներին լայքավոր կոշիկ… Ըստ
երևույթին նա քառասունհինգ տարեկան կլիներ՝
կարճ խուզած սպիտակմազերը, նոր արծաթի նման,
մութ փայլ ունեին, դեմքը, որ մաղձոտ, բայց
կնճիռներից ազատ և սովորականիցդուրս
կանոնավոր ու մաքուր, այնպես որ կարծես նուրբ
ու հմուտ անգրիագործի ձեռքից դուրս եկած լիներ,
զարմանալի գեղեցկության հետքեր ուներ՝
մանավանդ շատ սիրուն էին պայծառ, սև
երկարավուն աչքերը» [8, 14]:

Даже по этим небольшим цитатам нетрудно убедиться, что переводчик остался максимально верен оригиналу и не исказил портреты тургеневских главных героев – они и перед армянским читателем предстали такими же живыми, яркими и одухотворенными, как и в бессмертном романе Тургенева, явившемся, как известно, манифестом целого поколения и представлявшем нешуточную борьбу поколения “отцов и детей” в российском обществе… И все это сполна отразилось в армянском переводе.

Жанровое разнообразие представленных на армянском языке сочинений И.С. Тургенева и география изданий переведенных армянскими писателями и переводчиками произведений русского писателя весьма широки и свидетельствуют о неослабном интересе армян к его творческому наследию.

Разумеется, при всех достоинствах, и в “цатуряновском”, как и любом другом переводе с богатейшего стилисти-

ческими, фразеологическими, идиоматическими и метафорическими нюансами русского языка на армянский (не менее богатый, но довольно ощутимо отличающийся по многим параметрам) определенные потери в художественности и стилистике в переложениях были неизбежны, но они несущественны и простительны в силу особенностей совершенно различных лингвистических систем – русского и армянского языков… Есть понятие – “непередаваемо на ином языке”, которое ни в коем случае нельзя сбрасывать со счетов при оценке переводческой литературы – оно дает о себе знать всегда, каким бы талантливым и виртуозным ни был переводчик! Весь вопрос в ***мере*** адекватности на крайне зыбкой, тонкой и опасной грани – между беспомощным буквализмом подстрочника, искажением сути и образной художественностью, подлинным духом произведения.

Резюмируя дореволюционные переводы произведений И.С. Тургенева, можно подчеркнуть, что уже тогда были выработаны вполне четкие подходы к интерпретации на армянском сочинений великого писателя – весьма своеобразных и “трудных” в стилистико-лингвистическом аспекте. Эти принципы сводились к точному и неукоснительному следованию оригиналу (без буквализма и отсебятины), воссозданию общей тональности произведения, сохранению интонации и стиля, поиску и нахождению адекватных изобразительно-выразительных средств для отображения особенностей творческого почерка романиста – виртуоза языка...

Более высокий уровень переводов богатейшей русской литературы XIX-XX вв. и, в частности, сочинений И.С. Тургенева, безусловно, был обеспечен в советские годы – благодаря не только серьезной и продуманной культурной политике государства, направленной на действительное, а не формальное Более высокий уровень

переводов богатейшей русской литературы XIX-XX вв. и, в частности, сочинений И.С. Тургенева, безусловно, был обеспечен в советские годы – благодаря не только серьезной и продуманной культурной политике государства, направленной на действительное, а не формальное сближение, взаимовлияние и взаимообогащение литератур народов СССР, но в первую очередь, подвижническому труду самих писателей, высоко ценивших, любивших и боготворящих русскую литературу.

Среди них был и выдающийся мастер пера Ст. Зорьян, чьи высокохудожественные переводы “Муму”, “Бирюка”, “Бежина луга” и большинства рассказов из цикла “Записки охотника” нашли место во всех издаваемых на армянском языке книгах Тургенева и прежде всего в пятитомнике избранных сочинений. Заметим, в переводческом “багаже” Зорьяна из русской литературы – А. Островский, Лев Толстой, Чехов, Пришвин, Горький…

В тридцатые-восьмидесятые годы XX века выходят в свет пятитомник “Избранные сочинения” (1931-1951), отдельными книгами – “Муму” (1924, 1925, 1934, 1968, 1971), “Бурмистр” (1935), “Перепелка” (1937), “Бирюк”, “Бежин луг” (1938), “Рудин” (1939), “Стихотворения в прозе” (1940, 1968), “Записки охотника” (1960, 1982), “Дым” (1963), “Вешние воды” (1912,1972) и другие произведения И.С. Тургенева в переводах А. Арутюняна, Г. Беса, Л. Даниеляна, Е. Казаряна, А. Мазманяна и др.

Последнее солидное издание избранных произведений И.С. Тургенева в Армении было предпринято в 1985 году [9]. Сравнительный и критический анализ основных, знаковых работ лучших армянских переводчиков тургеневского творчества (“Отцы и дети”, “Накануне”, “Записки охотника”, “Рудин”, “Дым”, “Стихотворения в прозе” и др.), не приводимый здесь в силу большого объема и узких рамок журнальной статьи, позволяет нам заключить, что вели-

кий русский писатель в целом предстал на армянском языке, при всех имеющихся погрешностях в силу “меры таланта” и добросовестности того или иного конкретного переводчика, адекватно оригиналам, достаточно ярко, выразительно и образно, без искажений сути и замысла, вопиющих смысловых казусов или неприемлемых языковых и стилистических вольностей “интерпретаторов”, а потому можно смело констатировать, что И.С. Тургенев на армянском языке успешно состоялся, полюбился и принят армянским читателем и обществом.

Литература

1. И.С. Тургенев в армянской литературной критике и периодике (Библиография) // Сб.: Литературные связи / Т. II. Ереван: Изд-во ЕГУ, 1977.
2. **Саакян А.** Рассказы, повести и романы И.С. Тургенева в армянских переводах // Связи армянской литературы с литературами народов СССР. Т. II, Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1982. С. 291-307.
3. **Тургенев И.С.** Собр. соч.: В 6 т. М., 1968. Т. 4.
4. **Тургенев И.С.** Ася. Пер. А.Цатурян. Петербург, 1889 (на арм.яз.).
5. “Мурч”, 1891, N 9 (на арм. яз).
6. “Тараз”, 1891, N 41 (на арм. яз).
7. **Тургенев И.С.** Собр. соч.: В 6 т. М., 1968. Т. 2.
8. “Лума”, 1903, N 1 (на арм. яз).

ИЗ ЗАПИСОК СТАРОГО ТУРГЕНЕВЕДА: ТУРГЕНЕВ ВХОДИТ В МОЮ ЖИЗНЬ

В.С. Баевский
Смоленский государственный университет

В годы моей молодости начинающие литературоведы любили Тургенева. Студентом второго курса я начал писать диссертацию «Поиски “новой манеры” у Тургенева». Эти поиски Тургенева, как я теперь понимаю, были как-то связаны с модернистскими исканиями русской и мировой литературы.

Я хотел показать, как совершился переход Тургенева от старой манеры физиологического очерка натуральной школы к широким, просторным линиям реалистического романа. Дописал я ее, работая в школе, и почти довел до защиты, получил согласие двух высокоавторитетных московских ученых – Якова Ефимовича Эльсберга и Александра Леонидовича Слонимского выступить на моей защите в качестве официальных оппонентов. Однако к тому времени я успел в моей диссертации разочароваться и защищать её не стал. Несказанно дороже кандидатской степени мне были долгие часы в читальных залах научных библиотек и само дыхание науки.

Мог ли я думать, когда в 1950 г. студентом начал серьёзно изучать Тургенева, и потом, когда, работая школьным учителем в шахтёрском посёлке Донбасса, писал о Тургеневе свою первую диссертацию, когда Советский Союз был отделён от всего остального мира непроницаемым железным занавесом, – мог ли я думать, что настанет время, когда я буду ездить во Францию, а один из своих дней рождения проведу на вилле Тургенева в Буживале? По-новому задумаюсь над его и своей судьбой?

На всю жизнь запомнил такой спор с Николаем Ивановичем Рыленковым, поэтом, которого я глубоко уважал. Н.И. выступил на праздновании тургеневского юбилея у нас в институте со «Словом о Тургеневе» (по его собственному свидетельству, он повторил то, что незадолго перед нашим вечером говорил на тургеневских торжествах в Москве), затем я прочитал небольшой доклад, в котором, в частности, с уважением говорил о поэзии Тургенева как об источнике многих мотивов и образов его прозаического творчества и выделил «Перед воеводой молча он стоит...» и «Утро туманное, утро седое...». После этого Н.И. подошёл ко мне. Не помню его замечаний дословно, но суть их сводилась к тому, что Тургенева-поэта я сильно перехвалил. Я коротко возразил и думал, что на этом обмен мнениями окончится: обстановка вечера, начинавшийся концерт вроде бы не располагали к спору. Однако я ошибся. Ничего важнее поэзии для Н.И. не было. Он стал мне темпераментно возражать и убеждать меня, что «Утро туманное...» и «Перед воеводой...» – лишь относительные удачи, что по сравнению с повестями, романами, стихотворениями в прозе стихи Тургенева откровенно слабы. Эта требовательная, бескомпромиссная любовь Н.И. к поэзии показалась мне в тот миг и кажется теперь необыкновенно трогательной; это была любовь к поэзии, согретая чувством ответственности за неё. А в том споре, думаю, что каждый из нас остался при своем мнении.

ТУРГЕНЕВ В БУЖИВАЛЕ

Дважды я побывал в небольшом французском городке Буживале, расположенном недалеко от Парижа. В 1847 году Тургенев приобрел здесь небольшое имение. Вся вторая половина его жизни была связана с этой небогатой хрупкой виллой. Неподалёку была расположена другая вилла друзей

Тургенева мужа и жены Виардо. Великая любовь к мадам Виардо приковала Тургенева к Буживалю.

В середине XIX века Буживаль стал любимым прибежищем художников-импрессионистов. Полина Виардо и Тургенев купили «Ле Френ» («Ясени») – дом и восемь гектаров парка. «Ясени» служили центром притяжения для многих деятелей французской и мировой культуры. Здесь теперь создан музей. Запахи трав и вековых деревьев настойчиво привлекают прохожих. Пьянящий аромат в воздухе – это запах какого-то особенного ясеня, объяснили мне. Я понял, почему вилла Тургенева называется «Ясень». Трудно поверить, что всего в сотне метров отсюда проходит шоссе и шумит городская жизнь.

В «Ясенях» до времени моего посещения сохранялись фрагменты библиотеки Тургенева – Виардо. Мне было дозволено подержать книги на коленях и почитать. Меня нередко спрашивают, что я чувствовал, прикасаясь к тем же страницам, которые перелистывал наш Тургенев.

Однажды мне понадобилась малоизвестная драма выдающегося французского драматурга Вольтера. Единственный экземпляр этой книги имелся в библиотеке им. Герцена в Ленинграде в составе библиотеки, подаренной автором Екатерине II. Сотрудники библиотеки пригласили меня в отдел редких книг и оставили наедине с нужным мне изданием. Меня окружили чудесные творения. «Я занимаюсь историей литературы, теорией литературы, а здесь меня ждут неведомые мне создания человеческой культуры. Как я ошибся в выборе жизненного пути! – укорил я себя. – Вот чем по-настоящему следует заниматься! Я недостаточно строго следовал своему призванию».

Должен признаться, что такое настроение оказалось довольно мимолетным. Возможно, ответ должен быть таким: каждого человека в свой час настигает свое настрое-

ние, которое более или менее строго предопределяет его жизнь.

В Буживале сохранились также украшения комнат, а, главное – аромат времени, высокой культуры, великими носителями которой были его обитатели и гости. Во время получасового перерыва все участники русско-французской конференции вышли из дома на солнце, разбились на группы, стоим, разговариваем. Потом я оказался в одиночестве, и тут ко мне подходит молодой человек лет около тридцати. Представился, сказал, что он техник, живёт здесь по соседству. Было воскресенье. Он удивился такому стечению людей и спросил меня, что происходит. Я ответил. Молодой человек удивился ещё больше и спросил, почему великого русского писателя XIX в. почитают во Франции в XXI в. Я ему объяснил, что к Франции Тургенева привязала большая любовь. Ему было дано чувство, редкостное по силе. В 25 лет он полюбил французскую певицу Полину Виардо-Гарсиа, когда она приехала на гастроли в Петербург, и 40 лет, до своей смерти, не расставался с нею. Она была замужем, и любовь Тургенева была платонической. Он никогда не женился. Мой собеседник был поражён и расспрашивал о всё новых и новых подробностях. Так прошёл весь перерыв. Таким он мне и запомнился навсегда.

ДНИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПАРИЖЕ

Не могу забыть свою последнюю поездку во Францию. Визу и авиабилет мне заказало французское Министерство иностранных дел. Я жил на вилле под Парижем на берегу Сены в Мальмезоне, слушал доклад министра образования Франции в Сорбонне, читал свой доклад во французском Сенате в Люксембургском дворце. В свой день рождения на вилле Тургенева «Ле Френ» сидел в кресле Тургенева за

письменным столом Тургенева и размышлял о его и своей жизни. Посмотрим, как это отразится на моих литературных занятиях. Из Парижа я перебрался в Дижон, и оттуда меня на машине возили по всей Бургундии.

Сорбонна – один из старейших университетов Европы, хранитель мирового культурного наследия. Сенат – верхняя палата французского парламента, то, что у нас – Совет федерации. Бургундия – историческая провинция. Её пейзажи как будто сошли с полотен импрессионистов, замки и соборы поражают средневековой архитектурой, города, деревни во многом сохраняют исторический облик. Я видел большую больницу, выстроенную в XV в. и сохранённую до сих пор. Половина сейчас отдана под дом престарелых пенсионеров, другая половина представляет собою музей. Виноградники, на которых зреют лозы для бургундских вин, занимают огромные площади, как у нас хлеба. В одной деревне мне показали наполеоновский уголок. Стоит памятник Наполеону, сооружённый его солдатом-ветераном; рядом – памятник этому солдату-ветерану, поставленный его другом; и рядом – памятник этому другу, поставленный его сыном.

Я получил приглашение на конференцию «Мериме и Тургенев – первые послы русской культуры во Франции». Её организовало Общество Тургенева – Виардо. Оно объединяет потомков русских эмигрантов XIX – первой половины XX в. и французов, не имеющих кровной связи с Россией, но любящих нашу страну. Общество не богато, вся его деятельность происходит на деньги его членов. Это большие энтузиасты. Авиабилеты для иностранных участников оплатило Министерство иностранных дел Франции. А денег на гостиницу для приезжих у общества не было. Кто-то из гостей жил у парижских друзей. У кого, как у меня, таких друзей нет, тех члены общества поселили у себя. Я жил на прекрасной трёхэтажной вилле, стоящей

посреди сада. Хозяйка мне рассказала, что эту виллу купили её родители в 1929 г., когда она родилась. Сама она на то время, что я жил на вилле, переселилась в свою парижскую квартиру.

Конференция проходила под покровительством Министерства образования Франции и русского посольства в Париже. Участников было немного: из Франции 11, из Англии, Испании, Польши, Швейцарии по одному, из России двое. Кроме меня – сотрудница московского Института мировой литературы им. Горького, исследовательница и переводчица Проспера Мериме О. Смолицкая. На заседания собиралось приблизительно по 50-60 слушателей.

Некоторые из членов общества Тургенева – Виардо тянулись ко мне, расспрашивали о моей жизни. Было видно, что человек из России им по-настоящему интересен. Я со своей стороны не упускал возможностей поближе познакомиться с французами. В один из дней во время перерыва между утренним и вечерним заседаниями подошли ко мне муж и жена приблизительно моего возраста. Это были Андре и Мишель Ристы. Андре рассказал мне, что он – потомок Герцена по прямой линии, принадлежит к шестому поколению, считая Герцена. Мастер по доменным печам, сейчас уже пенсионер. Русский язык в этой семье, конечно, давно утрачен, но и Андре, и Мишель прочли «Былое и думы», и «Кто виноват?», и «С того берега» – большие, сложные книги Герцена – по-французски. Андре выписал мне родословную своей семьи от Герцена до себя и своей жены, потом приостановился и сказал:

– У нас пятеро детей и тринадцать внуков. Но их я сюда не вписываю.

В последний день конференции, когда она окончилась, мои новые друзья отвезли меня на «мою» виллу в

Мальмезон. Наступил вечер, было совсем темно, мы были утомлены – и всё никак не могли расстаться. Чуть слышно ворчал мотор машины. Мы перебрасывались шутками, хотя было не до шуток. Задавали друг другу ненужные вопросы, когда паузы слишком затягивались… У французов есть пословица: уехать – это отчасти умереть. Я её не произносил, но она не шла у меня из ума. Уверен, что и Андре с Мишелью думали о ней. Она висела в воздухе. Мы все трое хорошо понимали: вот сейчас расстанемся – и уже навсегда…

В дни нашей конференции в Париже был открыт маленький памятник Тургеневу. Мадам Виардо, потомок Луи и Полины Виардо, на свои деньги заказала бюст Тургенева, и он установлен в одном из парижских парков при участии представителей французских муниципальных властей и нашего посольства.

Наша конференция открылась докладом Ксавье Даркоса, министра образования Франции, исследователя жизни и творчества Проспера Мериме. Мериме и Тургенев сознательно, настойчиво знакомили Европу с русской культурой. Они заслуживают титул культурных послов России во Франции, в Европе. «Мериме был потрясён русской литературой», – сказал он.

Участники конференции говорили в своих докладах о всечеловечности творчества Мериме; он ощущал единство человечества на глубинных уровнях психики. Его мировоззрение включает в себя высшую европейскую культуру от Испании до России и не исключает своей культуры. Этим он был близок Тургеневу, а Тургенев ему. Проспер Мериме был сенатором, поэтому современные французские сенаторы разрешили провести одно из заседаний конференции в Люксембургском дворце, где заседает сенат. Там и я прочитал свой доклад «Мериме – соавтор Пушкина в “Песнях западных славян”».

А И.С. Тургеневу я посвятил следующие статьи: «“Рудин” И.С. Тургенева: к вопросу о жанре», «“Рудин” И.С. Тургенева: Три этюда о главном герое», «Поэтика тургеневской прозы», «Рудин и Басистов: Типы и прототипы».

РУССКОЕ ЧУДО В ПАРИЖЕ

Два высказывания наиболее точно передают мои парижские ощущения. Одно Хемингуэя (впрочем, он, кажется, воспроизводит слова Гертруды Стайн): «Париж – это праздник, который всегда с тобой». Второе принадлежит моей знакомой, которая, побывав в Париже и вернувшись в Смоленск, сказала своей подруге: «Продай последние трусики, но езжай в Париж». Я нахожу, что это сказано не хуже Хемингуея и Гертруды Стайн.

В десяти минутах ходьбы от дома, в котором я жил в Париже на улице Кожевников, находится русская библиотека имени И.С. Тургенева. Надо только пройти маленький кусочек улицы Жаворонково Поле, небольшой квартал по бульвару Араго, потом по улице Паскаля (Араго и Паскаль – великие учёные) и свернуть за угол, на улицу Валанс. Библиотека занимает большую квартиру на втором этаже обыкновенного жилого дома. Можно подняться на лифте, но я всегда предпочитал узкую крутую винтовую лестницу.

Когда я начал заниматься Тургеневым в студенческие годы и написал о нём диссертацию, я знал, что он основал в Париже русскую библиотеку. Но вот никогда в голову не приходило, что я когда-нибудь в эту библиотеку приду и усядусь за стол в её уютном читальном зале.

Час за часом, день за днём я изучал журналы русской эмиграции, издававшиеся на протяжении двадцати лет между 1920-ми и 1940-ми годами не только в Париже, где

жили Бунин, Мережковский с Гиппиус, Бальмонт, Вяч. Иванов, Л.Н. Толстой – все самые крупные русские писатели-эмигранты, но и в малых центрах эмиграции, – в Берлине, в Праге, в Харбине, в Пекине. Сказать правду, именно эта библиотека была главной целью моего порыва в Париж, хотя я занимался ещё в трёх других (время оставалось, потому что Тургеневская библиотека открыта только три раза в неделю по четыре часа). В моей работе мне помогали сотрудники библиотеки.

Русская библиотека существует в Париже более ста лет. Она основана в 1875 г. по мысли крупного революционера-народника Германа Лопатина. Он был романтической фигурой русского освободительного движения и в 1873 году оказался в эмиграции в Париже. Там уже существовала русская колония: студенты из России, которым по разным причинам был закрыт доступ в русские университеты (например, женщины), политические деятели, осуждённые за революционные выступления, писатели и художники, которые задыхались в России под властью самодержавия, бюрократии, цензуры. Французская республика демократически давала приют любым иностранцам. Денег у Лопатина не было, с просьбой содействовать созданию библиотеки он обратился к Тургеневу. Писатель привлёк других известных деятелей искусства, устроил благотворительный вечер, на котором прочитал свой рассказ, его близкая французская приятельница знаменитая Полина Виардо пела, Глеб Успенский и поэт Василий Курочкин читали свои произведения, играли скрипач Галкин и пианистка Есипова. Замечательный скульптор М.М. Антокольский пожертвовал библиотеке выполненную им статуэтку. Первые деньги для открытия библиотеки были получены. Недостававшую сумму дал Тургенев, который и позже до самой смерти в трудные минуты щедро приходил библиотеке на помощь. Имя великого писателя она носит не случайно.

Постепенно она стала одним из главных русских книгохранилищ за пределами России. Это не единственная русская книжная коллекция в Париже. Есть собрания русских книг в Институте славяноведения, в Институте восточных языков, в огромной Национальной библиотеке, в Сорбонне, но они носят научный характер. Очень интересный и обширный подбор русских книг создается в наши дни в изумительной библиотеке изумительного центра Помпиду, но она открыта лет десять тому назад и приобретает только новейшие издания, выходящие с тех пор. А довольно многочисленной и разношерстной русской колонии нужна была и нужна сейчас библиотека общедоступная. С самого начала было решено, что это будет частное независимое учреждение, нейтральное с политической точки зрения. Решение это строго выполняется по сей день. На книжных полках стоят рядом издания классиков XIX века и современные детские книги советских авторов, журналы и книги непримиримых эмигрантов, книги самых разных иностранных писателей в переводе на русский язык, «История государства Российского» Карамзина и «Большая советская энциклопедия». Есть книги на французском языке, посвященные вопросам русской культуры. Сперва у библиотеки было несколько десятков читателей, в начале XX в. их уже было несколько сотен, к 1925 г. набралась тысяча. Росло и количество книг: в 1900 г. их было 3500 томов, в 1925 г. – 30000 томов, в 1937 – 100000 томов. Между 1920 и 1940 гг. Тургеневская библиотека была культурным центром русской эмиграции в Париже.

Она постоянно испытывала недостаток денег. Время от времени ей оказывало поддержку французское правительство, а главным образом она существовала за счет пожертвований русских людей, приносили и присылали книги – кто по одной, кто ящиками. Иногда устраивались благотворительные вечера. Один из них, например,

состоялся 13 марта 1937 г. На нём с чтением своих произведений выступали лауреат Нобелевской премии И. Бунин, А. Ремизов, Б. Зайцев, М. Осоргин.

Таково же положение библиотеки и сегодня. Правда, с 1972 г. парижская мэрия поддерживает её деньгами систематически, но денег этих не хватает. Работает библиотечный совет, который изыскивает другие источники финансирования. Прежде всего, члены этого совета помогают библиотеке из своих собственных средств. И попрежнему библиотека рада каждой присланной и принесённой книге. На случай, если кто-нибудь из читателей захочет продолжить традицию Тургенева, Бунина и других доброжелателей русской библиотеки в Париже, сообщаю её адрес: 11, rue de Valence, 75005 Paris, France.

Казалось бы, мы здесь, библиотека там, и какое нам до неё дело? Но нет, чувствуешь, что её судьба нам уже небезразлична. А было время, когда судьба эта висела на волоске.

В 1940 г. Франция потерпела жестокое поражение, армия немецких фашистов оккупировала Париж. Русская библиотека была закрыта, все книги упакованы и вывезены в Германию. Что с ними стало – неизвестно, но после разгрома фашистов и окончания войны разыскать и вернуть их не удалось. Казалось, всё кончено: советским властям их судьба была безразлична, а кому ещё в разоренной войною Европе заниматься воссозданием маленькой политически нейтральной русской библиотеки в Париже?

Однако такие люди нашлись. Совместными многолетними усилиями русских литераторов, живших в Париже, и французских писателей и учёных при денежной помощи французского правительства было подготовлено воссоздание библиотеки, найдено помещение, собрано 12000 книг. В 1959 г. деятельность этого уникального очага русской культуры за рубежом была возобновлена. Сейчас его

собрание включает 42000 книг и 800 названий газет и журналов.

Со щемящим сердцем прощался я с Тургеневской библиотекой, сознавая, что едва-едва прикоснулся к её богатствам.

Литература

1. **Баевский В.С.** «Рудин» И.С. Тургенева: к вопросу о жанре // ВЛ. 1958. № 2. С. 134 -138.
2. **Баевский В.С.** «Рудин» И.С. Тургенева: Три этюда о главном герое // Уч. зап. Вып. 7. Филологические науки. Смоленский гос. пед. институт им. К. Маркса. Смоленск, 1968. С. 71-87.
3. **Баевский В.С.** Дни русской культуры в Париже // Смоленская газета, 23 октября 2003.
4. **Баевский В.С.** Имени Тургенева. Из летних впечатлений 1997 года. // Аргументы и факты – Смоленск, № 35 (78), сентябрь 1997.
5. **Баевский В.С.** Поэтика тургеневской прозы // Проблемы стиля, метода и направления в изучении и преподавании художественной литературы. М., 1969, С. 150-151.
6. **Баевский В.С.** Рудин и Басистов: Типы и прототипы // Уч. зап. Вып. 27. Смоленский гос. пед. институт им. К. Маркса. Смоленск, 1971. С. 17-26.
7. **Баевский В.С.** Русское чудо в Париже. Тургеневская библиотека живет усилиями добрых людей. // Литературная газета. 12.11.97, № 46 (5678).
8. **Шаляпина О.** Смоленский ученый в Париже. // Рабочий путь. 11 ноября 2003. № 256 (24125).

РОМАН И.С. ТУРГЕНЕВА КАК ИСТОЧНИК СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ О ДВОРЯНСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Н.А. Басилая
Тбилисский государственный университет им. И.Джавахишвили

Роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» является ценнейшим источником широких социолингвистических знаний о дворянском обществе. Язык дворян, отражающий объективную лингвистическую картину современной писателю «провинциальной» аристократии XIX века, достаточно подробно рассмотрен в научной литературе. Так, в работе Ю.О. Квартовкиной [3] на материале произведений художественной литературы XIX века исследуется речь английских и русских аристократов. В романе «Дворянское гнездо» представлены характерные для представителей провинциального дворянского общества социолингвистические приметы. (В дальнейшем изложении цитация реплик действующих лиц в романе «Дворянское гнездо» производится по седьмому тому **Полного собрания сочинений** и писем в двадцати восьми томах Ивана Сергеевича Тургенева [1], при этом приводится указание на номер страницы данного издания).

Социолингвистические характеристики персонажей романа проявляются на разных уровнях – **фонетическом, лексическом, синтаксическом, стилистическом:**

I) Особенности дворянской речи на **фонетическом** уровне проявляются в использовании диалектных или просторечных форм произношения: *«диалект», «конфекты»*.

II) На **лексическом** уровне речь дворян характеризуется **а)** использованием, с одной стороны, **просторечных слов и выражений** (*ужо, вона, давеча, обращение «мать моя»,*

«отец мой»), а также диалектизмов, отражающих, в основном, речь крестьян Тульской и Калужской губерний. Социолингвистический комментарий просторечных слов и выражений в данном случае может опираться на работу [6:195], в которой рассматриваются способы введения писателем просторечной и диалектной лексики, такие как кавычки, скобки, вводные слова, сноски и т.д. («*… опять начали ходить…приказчики, бурмистры, крестьяне к «старой колотовке», как прозвали ее [Глафиру Петровну] дворовые люди»; «… руки у ней под кисейными рукавами стали «крупичатыми» (белый, пышный)»;* «*Строгая важность «паневницы» (крестьянки) не нравилась нетерпеливой и самовольной старушке»*; **б)** использованием, с другой стороны, **иностранных** слов, в частности, **французских,** обозначающих членов семьи (*maman, cousin, tante*); реалии французской моды (прическа *a la Titus*, табакерки *Petito,* амбра *a la Richelieu*, ткань *trou-trou*); обращения-клише – (*ma chere, mon cher*) и **итальянских** слов и выражений, употребление которых связано, преимущественно, с популярными музыкальными произведениями (*Son geloso, La ci darem, Mira la Bianca luna);* **в)** использованием лексики религиозной тематики, в частности, устойчивых выражений, употреблявшихся при приветствии, прощании, напутствии в дорогу, при принятии важных решений: *Слава богу! Как вас господь милует? (=Как поживаете?), добра как ангел, Царство небесное!, Всё в божией власти!, Бог соединил (=обвенчал), Да будет воля божия! и др.;* слов и выражений «церковной» тематики: *панафида (=панихида), мученик, ангел-хранитель, ходить к обедне, клирос, читать часы(=установленные молитвы), звонить к достойной (название молитвы), постричься(в монахи)и т.д.;* имен библейских персонажей и святых, так, Федор Лаврецкий был назван в честь святого мученика Феодора Стратилата.

III) На с**интаксическом** уровне аромат ушедшей эпохи передается посредством цитирования как своеобразного «кода» общения образованной части русского общества. Так, Лаврецкий произносит стихотворную фразу «*И я сжег все, чему поклонялся, Поклонился всему, что сжигал»* [1: 84], содержащую аллюзию на слова архиепископа Ремигия «*Поклонись тому, что сжигал, и сожги то, чему поклонялся»*; цитата итальянского художника Р.А. Корреджо в речи Паншина: *«Anch'io sono pittore» (И я тоже художник). Я тоже артист, хотя и плохой…»* [1:22]*; цитата из* Нового и Ветхого завета: *«Взгляните на птиц небесных; они не сеют, не жнут, не собирают в житницы <…> Посмотрите на полевые лилии» – Евангелие от Матфея, гл. 6,26 –28; «Лилия долины» – в «Песне песней» II, 1-2)* – в речи *М*ихалевича, сравнивающего себя с *«птицей небесной, с лилией долины…»* [1: 77]).

IV) На **стилистическом** уровне образность и выразительность дворянской речи передается посредством использования: а) **метафор** (ответ Лаврецкого на вопрос Лизы о причине его разрыва с женой: – *Дитя мое, – заговорил он, – не прикасайтесь, пожалуйста, к этой ране; руки у вас нежные, а все-таки мне будет больно* [1: 71]*; реплика* Марьи Дмитриевны, разочарованной отказом дочери выйти замуж за Паншина, «светского» и перспективного молодого человека: – *За что ты меня убила? За что ты меня убила?»* [1: 120]*; б)* **антонимов** (формулировка Михалевичем своего жизненного принципа, заключающегося в постоянной кипучей деятельности: - *Смерть не ждет, и жизнь ждать не должна* [1: 72]*;* ***в)*** **прилагательных с ярко выраженной положительной коннотацией** – *прелестный, восхитительный, прекрасный, чудесный, чудный, удивительный, очаровательный, необыкновенный, превосходный;* ***г)*** **эвфемизмов**, смягчающих рез-

кость характеристики (отзыв Лаврецкой о Марье Дмитриевне Калитиной: «*Elle n'a pas invente la poudre, la bonne dame» (Пороха она не изобрела, эта милая дама*); д) витиеватые этикетные выражения, создающие высокопарность стиля (Паншин: – *Смею думать, что вы не скучаете со мною и что вы не считаете меня за дурного человека, но все же вы полагаете, что я – как бишь это сказано? – для красного словца не пожалею ни отца, ни приятеля* [1: 28].

Как уже указывалось, вышеприведенные слова и выражения, представляющие собой социолингвистический пласт знаний о дворянском обществе, подробно рассмотрены в уже упомянутой работе [3], однако в ней не уделено пристального внимания обращениям. Между тем, обращения, представленные в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», характерны для обитателей русских помещичьих усадеб, в которых протекала жизнь всего провинциального дворянства XIX века. Обращение как «грамматически независимый и интонационно обособленный компонент предложения или более сложного синтаксического целого, обозначающий лицо или предмет, к которому адресована речь» [4: 340], наряду с другими средствами адресованной диалогической речи, раскрывает социально-психологическую сущность персонажей, показывает их отношение друг к другу. Описание обращений, встреченных в романе «Дворянское гнездо», дает возможность выявить и описать потенциальные особенности номинаций, реализованных в качестве обращений, в особых условиях художественного текста, а также показать, каким образом реализация потенциальных свойств языка в области речевого синтаксиса позволяет писателю выразить обращенность к миру своих персонажей. Действующие лица романа Федор Лаврецкий, его родные, друзья, знакомые, – общаются в различных ситуациях, используя при этом обращение, – по опре-

делению, данному еще М.В. Ломоносовым, «великолепную, сильную и слово оживляющую фигуру». М.В. Ломоносов отметил, что «сею фигурою можно советовать, свидетельствовать, грозить, хвалить, насмехаться, утешать, желать, прощаться, сожалеть, повелевать, запрещать, прощения просить, оплакивать, жаловаться, просить, сказывать, толковать, поздравлять и проч.» [5: 340]. Установление контакта с собеседником является важным параметром коммуникативной личности. Коммуникативный успех во многом зависит от того, как адресант начинает общение, как он называет собеседника. Наименование адресата является результатом творческого акта в познавательной деятельности говорящего. При этом в основу номинации адресата могут быть положены различные признаки: как существенные, объективные, так и несущественные, второстепенные или даже окказиональные [7: 26]. Отметим, что герои романа «Дворянское гнездо» – люди разного возраста, с разной степенью образованности, имеющие разные сферы занятости и проявляющие разные интересы. Так, описывая ситуацию появления в гостиной Марии Дмитриевны петербургского чиновника по особым поручениям в министерстве внутренних дел Владимира Николаевича Паншина, И.С. Тургенев тонко передает нюансы его этикетного поведения в обществе: «*Паншин* ***любезно раскланялся со всеми находившимися в комнате****,* ***пожал руку*** *у Марьи Дмитриевны и у Лизаветы Михайловны****, слегка потрепал*** *Гедеоновского* ***по плечу*** *и, повернувшись на каблуках, поймал Леночку за голову и* ***поцеловал ее в лоб»***[1: 15]. Герои романа И.С. Тургенева, в зависимости от их образа жизни, возраста, вкусов, привычек, осуществляют разный выбор языковых средств выражения таких этикетных проявлений, как приветствие, прощание и обращение. Так, в начальных репликах представительницы старшего поколения семидесятилетней

Марфы Тимофеевны, обращенных как к своей ровеснице, бедной дворянке Настасье Карповне, так и к своей племяннице Марье Дмитриевне, намного моложе ее, присутствует выражение «***мать моя***»: «*А вы разве не богомольны*? – заметила, пришепетывая, Настасья Карповна. – *И сегодня к ранней обедне не пошли, а к поздней пойдете. – Ан нет, – ты одна пойдешь: обленилась я,* ***мать моя,*** – возразила Марфа Тимофеевна, – *чаем уж очень себя балую* [1: 56]. *Уж ты лучше,* ***мать моя,*** *не оправдывайся*. Настасья Карповна только руками отмахивалась [1:56]. «*– О чем ты это*? *О чем вздыхаешь,* ***мать моя?*** [1: 8]. **–** *Что это у тебя, никак седой волос****, мать моя?*** *Ты побрани свою Палашку. Чего она смотрит? – Уж вы****, тетушка,*** *всегда...* – пробормотала с досадой Марья Дмитриевна [1: 9]. Марфа Тимофеевна использует обращение «***мать моя***» и по отношению к девятнадцатилетней Лизе: *«Марфа Тимофеевна вошла к ней в комнату и тотчас захлопнула за собою дверь. Лицо старушки было бледно, чепец сидел набоку, глаза ее блестели, руки, губы дрожали. Лиза изумилась: она никогда еще не видала своей умной и рассудительной тетки в таком состоянии. – Прекрасно, сударыня, – начала Марфа Тимофеевна трепетным и прерывистым шёпотом, – прекрасно! У кого ты это только выучилась,* ***мать моя****... Дай мне воды; я говорить не могу*» [1: 120]. Отметим и часто встречающееся в речи семидесятилетней Марфы Тимофеевны обращение «***батюшка***» к мужчинам, независимо от их возраста. На простонародное употребление слова «***батюшка***» по отношению к лицу мужского пола, не являющегося родителем того, кто использует данное обращение, указывает присутствие данной номинации в речи старого слуги Лаврецкого Антона, иногда дополняющего обращение «***батюшка***» именем и отчеством Лаврецкого: «Я, ***батюшка Федор***

Иваныч, *– говаривал Лаврецкому Антон, – хоша и в господских хоромах тогда жительства не имел, а вашего прадедушку, Андрея Афанасьевича, помню, как же: мне, когда они скончались*» [1: 64]. «*– **А что, батюшка***, – решился спросить однажды старик, *– что наша барынька, где изволит свое пребывание иметь?»* [1:64]. В то же время другие персонажи «Дворянского гнезда», например, племянница Марфы Тимофеевны, Марья Дмитриевна, применяют его только по отношению к священнослужителю: «***Священник*** *постоял немного, еще раз откашлянулся и спросил вполголоса басом: – Приступать прикажете? – Приступите,* ***батюшка,*** *– возразила Марья Дмитриевна*» [1: 96]. Статский советник Гедеоновский, к которому Марфа Тимофеевна обращается, используя слово «***батюшка***», использует нейтральное обращение «***сударыня***»: «*– Муж всегда виноват,* ***сударыня,*** *осмелюсь вам доложить, когда жена нехорошо ведет себя. – Это ты****, батюшка,*** *оттого говоришь, что сам женат не был»* [1: 65]. «*А ты теперь,* ***мой батюшка****, на ком угодно зубки точи хоть на мне; я уйду, мешать не буду*. И *Марфа Тимофеевна удалилась*» [1: 65]. Обращаясь к Лаврецкому, Марфа Тимофеевна не только ласково называет его уменьшительным именем, но и привычно обращается к нему, применяя излюбленное обращение «***мой батюшка***»: *«– А ведь это* ***Федя!*** *– раздался вдруг в соседней комнате за полураскрытой дверью голос Марфы Тимофеевны, –* ***Федя,*** *точно! – И старушка проворно вошла в гостиную. Лаврецкий не успел еще подняться со стула, как уж она обняла его... – Только ты умница, что приехал. А что,* ***мать моя,*** *– прибавила она, обращаясь к Марье Дмитриевне, – угостила ты его чем-нибудь? – Мне ничего не нужно, – поспешно проговорил Лаврецкий. – Ну, хоть чаю напейся,* ***мой батюшка****»* [1: 26]. Марфа Тимофеевна использует номинацию «***батюшка»*** даже по отношению к любимому

напитку – чаю: «*А впрочем, станемте-ка лучше* ***чай пить;*** *да на террасу пойдемте* ***его, батюшку,*** *пить****;*** *у нас сливки славные – не то что в ваших Лондонах да Парижах* [1: 56]. Она пресекает официальное обращение Лаврецкого к Лизе Калитиной по имени-отчеству, предлагая ему называть ее уменьшительным именем, при этом она заменяет уже произнесенное коннотативно окрашенное обращение «***батюшка»*** его синонимом – более нейтральной номинацией «***отец мой***»: «*Лаврецкий присел на низкое стульце. – Я уже с Марьей Дмитриевной простился. Я и* ***Лизавету Михайловну*** *видел. – Зови ее* ***Лизой****,* ***отец мой****, что за Михайловна она для тебя?* [1: 56]. В романе представлено еще одно обращение Марфы Тимофеевны к Лаврецкому – народно-поэтическое «***свет***», отражающее ее доброе отношение к нему: «*Марфа Тимофеевна отказалась от поездки. – Тяжело мне,* ***свет,*** *– сказала она, – кости старые ломать; и ночевать у тебя, чай, негде; да мне и не спится в чужой постели. Пусть эта молодежь скачет»* [1: 72]. Лаврецкий ласково называет Марфу *Тимофеевну* ***тетушкой:*** «*–Ну – и надолго ты к нам? – Я завтра еду,* ***тетушка.*** *– Куда? – К себе, в Васильевское»* 1: 26]. Предвзятое отношение Марфы Тимофеевны к Паншину выражается в официальном обращении к нему, отмеченном налетом старины – вместо современного ему «***сударь***» она произносит архаичное «***государь мой***»: «*– Мое почтение,* ***Марфа Тимофеевна****, – промолвил Паншин, приближаясь сбоку к расходившейся старушке и низко кланяясь. – Извините меня,* ***государь мой****, – возразила Марфа Тимофеевна, – не заметила вас на радости»* [1: 26]. *Отметим, что* старый слуга Антон, как и Марфа Тимофеевна, использующий обращение «***батюшка***» по отношению к Лаврецкому, дополняет его номинацией «***барин***», в результате оно звучит как «***барин-батюшка***», передающее истинные отношения преданного своему

помещику крепостного слуги:: «*Он рассказал Лаврецкому, как Глафира Петровна перед смертью сама себя за руку укусила, – и, помолчав, сказал со вздохом: «Всяк человек,* ***барин-батюшка****, сам себе на съедение предан*» [1: 132]. Однако в речи статского советника Гедеоновского обращение к Марье Дмитриевне словами «***моя барыня***» носит декоративный характер, это просто фигура речи, поскольку его барыней Марья Дмитриевна отнюдь не является – оба они принадлежат к дворянскому сословию: «*А как погляжу я на вас,* ***моя барыня,*** *нрав-то у вас истинно ангельский; пожалуйте-ка мне вашу белоснежную ручку.* [1: 11]. Марья Дмитриевна, имеющая претензию на светскость, использует по отношению к Гедеоновскому, в духе своего времени употребляющему сокращение вежливого наименования-обращения – словоерс, возникший из сокращения от слов «***сударь/ сударыня***», нейтральное обращение по имени-отчеству, он отвечает ей тем же: «*– По-родственному: ведь он мне,* ***Сергей Петрович,*** *вы знаете, внучатный племянник. – Как же-****с,*** *как же-****с****. Как мне не знать-****с*** *всего, что до вашего семейства относится? Помилуйте-****с.*** *– Придет он к нам, как вы думаете? – Должно полагать-****с****; а впрочем, они, слышно, к себе в деревню собираются. Марья Дмитриевна подняла глаза к небу. –* Ах, ***Сергей Петрович, Сергей Петрович***, *как я подумаю, как нам, женщинам, нужно осторожно вести себя*! *– Женщина женщине розь,* ***Марья Дмитриевна***» [1: 11]. Следует отметить, что обращение по имени-отчеству характерно для большинства действующих лиц романа. «*–* ***А! Христофор Федорыч, здравствуйте***! *– воскликнул прежде всех Паншин и быстро вскочил со стула»* [1: 16]. «*Паншин смутился. – Вы правы,* ***Лизавета Михайловна,*** *– промолвил он*» [1: 20]. Однако в романе встречаются и обращения, выражающие разные чувства. Так, например, в речи деда Лаврецкого, Петра Андреича представлена целая

палитра обращений, отмеченных как негативной, так и пейоративной коннотацией. Узнав о женитьбе сына на горничной, он приходит в ярость: *«Стой, **мошенник!** – вопил он, – стой! прокляну*!» *Иван Петрович спрятался у соседнего однодворца, а Петр Андреич вернулся домой весь изнеможенный и в поту, объявил, едва переводя дыхание, что лишает сына благословения и наследства*» [1: 32]. Решив выполнить волю умирающей жены, он велит привезти невестку с внуком к себе. Презрительно называя невестку «***сыромолотной дворянкой***», он, увидев внука и расчувствовавшись, меняет гнев на милость и обращается к нему со словами «***сиротливый***» и «***птенчик***»: «*Полуживая от страха вошла Маланья Сергеевна в кабинет Петра Андреича. Нянька несла за ней Федю. Петр Андреич молча поглядел на нее; она подошла к его руке; ее трепетные губы едва сложились в беззвучный поцелуй. – Ну, **сыромолотная дворянка**, – проговорил он на конец, – здравствуй; пойдем к барыне. Он встал и нагнулся к Феде; ребенок улыбнулся и протянул к нему свои бледные ручонки. Старика перевернуло. – Ох, – промолвил он, – **сиротливый!** Умолил ты меня за отца; не оставлю я тебя, **птенчик***» [1: 34]. Следует отметить, что речь Лаврецкого изобилует разнообразными обращениями, отражающими его отношение к собеседникам. Так, номинацией «***маэстро***», включающей в себя семы «виртуоз, знаток», и относимой к крупным музыкантам, он обращается к старому неудачнику, учителю музыки Лемму, оттенок иронии проявляется в эпитете «***дражайший***», сопровождающим данное обращение: «*– **Маэстро**! – сказал, между прочим, Лаврецкий, – вам придется скоро сочинять торжественную кантату»* [1: 70]. *«– **Дражайший маэстро!** – воскликнул вдруг Лаврецкий, – мне сдается, что вы сами влюблены в мою кузину»* [1: 70]. В зависимости от собеседника и от ситуации общения, Лаврецкий как бы

«переключает код», обращения к разным людям разительно различаются. Общение с Лизой Калитиной начинается с официального обращения «***Лизавета Михайловна***», затем, в минуты сильного душевного волнения, обращаясь к ней, Лаврецкий, называет ее словом «***дитя***», привосокупляя к этому эмоциональному обращению эпитет «***мое***»: «– *Вы извините меня, я бы не должна сметь говорить об этом с вами... но как могли вы... отчего вы расстались с вашей женой*? *Лаврецкий дрогнул, поглядел на Лизу и подсел к ней.* – ***Дитя мое***, – *заговорил он*, – *не прикасайтесь, пожалуйста, к этой ране; руки у вас нежные, а все-таки мне будет больно* [1: 71]. «***О дитя мое***! – *воскликнул вдруг Лаврецкий, и голос его задрожал, – не мудрствуйте лукаво, не называйте слабостью крик вашего сердца, которое не хочет отдаться без любви* [1: 91]. Затем, в общении с другом его университетских лет Михалевичем мы вновь сталкиваемся с феноменом «переключения кода»: в романе представлен целый ряд контекстуальных синонимов-обращений, которыми обмениваются Лаврецкий и Михалевич. Коннотация этих обращений отмечена иронией, искренней симпатией, фамильярностью: «*Да что ж ты бранишься*! – *вопил в свою очередь Лаврецкий. – Работать... делать... Скажи лучше, что делать, а не бранись,* ***Демосфен полтавский****! – Вишь, чего захотел! Это я тебе не скажу****, брат;*** *это всякий сам должен знать*, – *возражал с иронией Демосфен»* [1: 76]. *«Дай же по крайней мере отдохнуть,* ***чёрт****; дай оглядеться, – молил Лаврецкий* [1: 76]. *«– Э****, брат****, не аристократничай, – возразил добродушно Михалевич, – а лучше благодари бога, что и в твоих жилах течет честная плебейская кровь. Но я вижу, тебе нужно теперь какое-нибудь чистое, неземное существо, которое исторгло бы тебя из твоей апатии... – Спасибо,* ***брат***, – *промолвил Лаврецкий, – с меня будет этих неземных существ. – Молчи,* ***цыник****! – воскликнул*

Михалевич. – «Циник», – поправил его Лаврецкий. – Именно ***цыник****, – повторил, не смущаясь, Михалевич* [1: 77]. Таким образом, смена адресатов и ситуаций общения заставляет Лаврецкого менять код обращения. Термин “кодовое переключение (переключение кодов)” – перевод английского термина “code-switching”. Первые работы, исследующие механизм переключения кодов, появились в англоязычной лингвистической литературе в середине 70-х годов. Однако на само это явление, еще без использования указанного термина, раньше обратил внимание Р.Якобсон: ”Любой общий код многоформен и является иерархической совокупностью различных субкодов, свободно избираемых говорящими в зависимости от функции сообщения, адресата и отношений между собеседниками” [8: 458]. В связи с этим интересно привести наблюдение А.С. Пушкина о разных ситуациях общения, требующих использования определенных этикетных языковых форм: «В обществе вы локтем задели соседа вашего, вы извиняетесь, – очень хорошо. Но, гуляя в толпе под качелями, толкнули лавочника – вы не скажете ему: "*mille pardons*! " Вы зовете извозчика – и говорите ему: "*пошел в Коломну* ", а не – "*сделайте одолжение, потрудитесь свезти в Коломну*"» [2: 57]. Выше отмечалось, что в речи персонажей романа присутствуют слова и выражения, сказанные на французском языке. Обязательное знание представителями дворянского сословия французского языка отражается в речи Леночки, одиннадцатилетней дочери Марьи Дмитриевны: «– ***Maman, maman***, *– вскричала, вбегая в комнату, смазливая девочка лет одиннадцати, – к нам Владимир Николаич верхом едет*! [1:12]. Сама Марья Дмитриевна называет Паншина, обращающегося к ней по имени-отчеству, на французский манер, причем в тексте произведения имя «Вольдемар» написано по-французски: «– ***Здравствуйте, Марья Дмитриевна***! *– воскликнул*

звучным и приятным голосом всадник. – Как вам нравится моя новая покупка? *Марья Дмитриевна подошла к окну. –* ***Здравствуйте, Woldemar!*** *Ах, какая славная лошадь!»* [1: 11]. Обращаясь к учителю музыки, немцу Лемму, Марья Дмитриевна называет его «***мосье***»: «*– Вы,* ***мосье Лемм***, *– сказала Марья Дмитриевна, – пришли дать урок музыки Лизе?»* [1: 16]. – Паншин по-французски обращается к своей лошади, ласково называя ее мальчиком: «*У кого вы ее купили? – У ремонтера... Дорого взял, разбойник. – Как ее зовут? – Орландом... Да это имя глупо; я хочу переменить... Eh bien, eh bien,* ***mon garçon****...* [1: 13].

За пределами данной статьи остался целый пласт средств выражения адресованной диалогической речи других персонажей романа «Дворянское гнездо», однако и приведенных достаточно для вывода о потенциальных особенностях номинаций, реализованных в качестве обращений, в особых условиях художественного текста, посредством которых И.С. Тургенев выражает обращенность к миру своих персонажей, в результате чего читатель воспринимает социолингвистический пласт определенных знаний о дворянском обществе.

Литература

1. **Тургенев И.С**. Дворянское гнездо // ПСС и писем: В 28 т. Т. 7. М., 1964. Цитация производится по седьмому тому названного издания с указанием страницы.
2. **Беликов В.И, Крысин Л.П.** Социолингвистика: Учеб. для вузов. М., 2001.
3. **Квартовкина Ю.О.** Речь английских и русских аристократов в произведенгиях художественной литературы XIX века // Диссер.... кандидата филологических наук. Волгоград, 2004
4. **Кручинина И.Н.** Обращение // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
5. **Ломоносов М.В.** Краткое руководство к красноречию, § 216-217 // ПСС. Т. 7. Труды по филологии. М.-Л., 1952.

6. **Марканова Ф.А.** Стилистическое мастерство И.С. Тургенева в употреблении и раскрытии значения диалектной и просторечно-разговорной лексики и фразеологии. Ташкент, 1958.
7. **Мигирина Н.М.** Типы номинаций для обозначения статусов лица в современном русском языке. Кишинев, 1980.
8. **Jakobson R.** Linguistics in its relation to other sciences // Main trends of research in the social and human sciences. Part 1. Paris – The Hague, 1970 // Крысин Л.П. Кодовые переключения как компонент речевого поведения (Речевое общение: специализированный вестник. - Вып. 3 (11). – Красноярск, 2000. – С. 61-64).

«УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ» В ДРАМАТУРГИИ И.С. ТУРГЕНЕВА

И.А. Безирганова
Тбилисский государственный академический русский драматический театр им. А.С. Грибоедова

Комедии Ивана Тургенева «Нахлебник» (1948) и «Холостяк» (1949), в которых писатель развивает реалистические традиции Гоголя и Достоевского и предвосхищает рождение театра Островского и Чехова, были неоднозначно восприняты современниками. Путь этих пьес на сцену был трудным и драматичным. Так случилось, что раньше, чем на родине, их по достоинству оценили на Западе. В 1890 году французский режиссер театра и кино Андре Антуан с успехом поставил «Нахлебника» в своем «Свободном театре». Но вот сегодня тургеневские комедии, в первую очередь, «Нахлебник», вызывают большой интерес режиссеров, открывающих в драматургии Тургенева все новые и новые грани как на родине, так и за ее пределами. К работе над постановкой пьесы «Нахлебник» приступил грузинский режиссер Нугзар Лордкипанидзе – премьера состоится на сцене Тбилисского государственного академического русского драматического театра имени А.С. Грибоедова.

«Театр, связанные с ним литературные жанры: драматургия, диалоги, предназначенные для концертного исполнения, оперные либретто, театральная критика - живо интересовали Тургенева на протяжении всей его жизни. Однако определенный период – 1840-е годы, в особенности же конец десятилетия и начало 1850-х годов – были временем наиболее интенсивной деятельности писателя в области драматургии, наиболее углубленных его размышлений над вопросами истории и теории драмы», – пишет Л.М. Лотман [3: 528].

Особенности русского реалистического театра, проявившиеся в драматургии Тургенева, сложились под непосредственным влиянием Гоголя, в гоголевской школе критического реализма. Тургенев в своих пьесах стремился к «воспроизведению действительности во всей ее истине», разрушал традиционные условности, в том числе – жанровые. «Смелость и значимость тургеневского эксперимента в том, что он стремился сбросить стеснительные узы разнообразных «законов» драматургического письма, решительно отказывался исходить из жанровых и иных догм, смело подчинял драматическую форму идейному замыслу произведения, задаче правдивого воспроизведения жизни и человеческих характеров. Жанровое разнообразие драматургии Тургенева оказывается тем самым явлением, производным и столь же естественно возникающим в системе «натуральной школы», как и жанр «физиологического очерка», по сути дела отрицавшего жанровую определенность. И Гоголь, и Тургенев, и Некрасов, и Островский, и Толстой всегда стремились к социальной обусловленности характеров действующих лиц, что и позволяло им, как и Чехову, строить драматические конфликты на основе реальных социальных коллизий их времени» [7].

В своих психологически-бытовых комедиях «Нахлебник» и «Холостяк» Тургенев выводит «униженных и оскорбленных» – тема, характерная для русской литературы XIX века. Гуманистическое направление русской литературы 40-х годов было построено на убежденности в том, что «самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат мой» (Ф. Достоевский, «Униженные и оскорбленные»). Развивая в своих драматургических опытах мотивы Гоголя и Достоевского, следуя традициям натуральной школы, Иван Тургенев создает свой, особый мир.

Уже в самом названии комедии «Нахлебник» выражен мотив унижения как вынужденной формы существования, на этом сделан акцент. Судьба нахлебника горька – жалкое прозябание слабого, зависимого и бездеятельного человека. «Нечто вроде шута!» – такую характеристику дает Кузовкину помещик Тропачев. Но дальнейшие события и проявления «нахлебника» опровергают это утверждение не слишком порядочного соседа Елецких.

«В пьесе «Нахлебник» Тургенев делал своих читателей или зрителей свидетелями чудовищной моральной пытки, которой подвергли простодушного бедняка «дюжинный, не злой, но без сердца» «цивилизованный» помещик и его добрая, мягкая супруга. Господа Елецкие проявляют подлинную тонкость, играя на самых святых чувствах старика: его отцовской нежности, деликатности, беззаветной преданности «благодетелям» и способности к самопожертвованию. Они совершают гнусное насилие над Кузовкиным, заставляют его отречься от всего, что ему дорого, топчут в грязь его человеческое достоинство. Характерно, что бессердечный, по-чиновничьи сухой, Елецкий и его прекраснодушная жена действуют заодно, безжалостно расправляясь с осложнившим было их жизнь стариком» [4].

Но драматургия тем и отличается, что дает широкое поле для сценических трактовок и точек зрения. И если Л. Лотман рассматривает вынужденный уход Кузовкина из дома Елецких как расправу над ним, то авторы других версий акцентируют иные моменты. Например, такой: нахлебник Кузовкин – человек, сумевший обрести самого себя, вернуть утраченное, казалось бы, навсегда чувство собственного достоинства, самоуважение. Ведь Кузовкин – отнюдь не опустившийся деградант. Он амбициозен и самолюбив. Достаточно послушать, как горячо Кузовкин рассказывает о долгой и болезненной тяжбе за право

обладания маленьким имением Ветрово. Что больше всего уязвило Кузовкина в тоне, в каком с ним разговаривал Елецкий, убеждавший его принять «отступные» за молчание о кровном родстве с женой Ольгой? Именно крайняя степень неуважения со стороны чиновника. И перенести это Кузовкину невозможно. «Да эдак лучше прямо в гроб живому лечь! – говорит он. И далее: «Этот барин… Ведь он со мной, как с собакой говорил, ей богу!.. Словно во мне и души-то нет!..Ну, хоть убей он меня…» [10: 166].

Публичное признание Кузовкина в отцовстве вынужденное – оно вызвано именно желанием доказать, что он, отец Ольги, достоин иного отношения: он не собака, а человек!

«С одной стороны, он раскаивается в содеянном, с другой – открывает в себе глубины человечности и сострадания. Он приносит свои амбиции, притязания на значимость в жертву счастью дочери. Преодолев соблазн социального реванша, Кузовкин раскрывается как человек, не растворивший свое достоинство в унижении и угодничестве. Забота о дочери позволила ему сохранить лицо, вернуть полное имя (он наконец находит в себе силы поправить Ольгу Петровну, напомнив свое настоящее отчество). Не страх руководит решением Кузовкина отказаться от своих слов, а желание оградить дочь от потрясений. Взамен он получает право рассказать Ольге Петровне свою жизнь, избавиться от груза прошлого и его страшной власти над собой и узнает, что такое сострадательная забота дорогого тебе человека. «Я успела оценить вас, Василий Семеныч», – говорит Ольга, и с этой оценкой готов согласиться читатель. От сострадания и жалости в первом действии Тургенев направляет нашу эмоциональную реакцию к возникновению чувства уважения к Кузовкину, к тому, чтобы открылось внутреннему

взору богатство его натуры, конфликтующее с бедностью социальной роли этого человека. Второй акт в раскрытии данного противоречия как основного в пьесе имеет важное смысловое значение, что, однако, не сразу было оценено театром и критикой» [8].

Михаил Щепкин, которому с самого начала предназначалась роль Кузовкина и для которого, собственно, и писалась пьеса, по свидетельству театрального критика А.Н. Баженова, был очень интересен только в первом действии, а во втором «был уже много холоднее и однообразнее» [10: 599]. Причина, вероятнее всего, в недопонимании психологических мотивировок поведения Кузовкина в столь неоднозначной ситуации, которую можно трактовать и как «расправу», и как проявление высоты души героя.

Непревзойденным исполнителем роли Кузовкина стал Михаил Яншин. Он предложил оригинальную трактовку образа: передал горькую драму «маленького человека», которому исполнение давней мечты (возврат его жалкого именьица) не дает счастья. Герою Яншина, «униженному и оскорбленному» Кузовкину, теперь есть где жить, но не для чего, отмечает С. Новикова-Ганелина [6].

«Нахлебника» намеревался поставить сам Станиславский. В его архиве сохранился режиссерский экземпляр комедии, датированный 12 марта 1903 года. Интересно, что ту же антимещанскую тему он стремится перевести в иной, более острый план трагифарса. В трогательной истории жалкого приживала Кузовкина, оказавшегося родным отцом молодой барыни, Станиславский оттеняет не драматизм основной ситуации, а моменты травли и издевательства над «нахлебником», учиненные потехи ради компанией помещиков. Эти сцены он воспринимает гораздо острее и беспощаднее, чем Тургенев, в замысле режиссера возникает

резкое противопоставление человека миру бесчеловечной пошлости высокого и низкого пошиба…

Станиславский пытается снять известный налет сентиментальности в сцене объяснения Кузовкина с Ольгой, подчеркивая момент отчуждения, разобщенности, неестественности их сближения. Кузовкин «стоит как на допросе, дрожит». Ольга держится «светски стильно», она «ловко умеет скрывать и маскировать свое чувство», но все-таки чувствуется, что ей «противны» ласки старика. «Кузовкин рабски кланяется и осторожно и непривычно протягивает жесткую руку. Оля подходит, принуждает себя протянуть ему свою руку. Кузовкин ее целует. Она его обнимает, насилуя себя». Лишь в финале, когда от старика откупились деньгами, наступает всеобщее примирение: Кузовкин «утирает слезы умиления», и «солнце, точно любовью, заливает сцену» [5]… В итоге спектакль так и не был поставлен.

Разумеется, каждое время определяет свои доминанты. Так, если эпоха исторических потрясений начала XX века обусловила социальную заостренность замысла Станиславского, то наша реальность требует обозначения другой проблемы – проблемы бездуховности, утверждения нравственных ценностей.

Сегодняшние сценические версии «Нахлебника» отражают самые разные оценки неоднозначного второго действия пьесы Тургенева. Так, в постановке, осуществленной на сцене московского театра имени В.Маяковского режиссером Иваном Поповски, дочка, благодарная и благородная, воплощает в жизнь папину мечту о возвращении имения. Авторы увидели в пьесе утверждение, прежде всего, семейных ценностей: «Обычно «Нахлебника» играют как драму старика отца, от которого откупается нехорошая дочка. Поповски сделал спектакль о человеке, который наконец-то стал счастливым, дочь поверила ему, дала денег,

не откупаясь, а потому что он теперь – родной человек, не может не принять. Короче говоря, семья – большое дело, может сделать счастливым кого угодно, даже самого разнесчастного» [1].

Режиссер Борис Голубицкий на нижегородской театральной сцене поставил спектакль о человеческом достоинстве. «Русского человека можно глубоко унизить, но нельзя истребить он все равно поднимается» [2], – убежден он.

«Драматургическая система Тургенева предстает моделью жизненного «ада» со своими девятью кругами испытаний и соблазнов, поджидающих человека мерцающим впереди светом очищения» [8].

Мотив реабилитации, «очищения» Кузовкина очень важен. Ведь наиболее характерное проявление этого социального явления («униженность и оскорбленность») – гордость бедного и бесправного человека, бунтующего против попрания его человеческого достоинства. Как известно, чем больше унижен человек, тем мощнее ожидаемый ответный взрыв. Момент, знакомый нам по произведениям Федора Достоевского.

«В образе дворянина Кузовкина, нахлебника в доме крупного чиновника Елецкого, автор показывает, как социальные условия калечат человека, развивают в нем качества, от природы ему не свойственные. Постоянная зависимость превратила доброту Кузовкина в заискивание, угодничество, он стал домашним шутом и свыкся с этим положением» [9].

Но это только видимость – в определенных обстоятельствах в нем пробуждается протест отнюдь не рабский. И проявляется он очень ярко. «Я столбовой дворянин, вот кто я-с! Каков ни на есть, а купить его нельзя-с!» – заявляет Кузовкин своему обидчику Елецкому. И дальше еще более резко, что так не похоже на его обычное кроткое поведение с хозяевами и «благодетелями». «Это вы в Петербурге с

вашими подчиненными извольте так обращаться» [10: 166], – бросает Кузовкин Елецкому. Словно другой человек говорит – отнюдь не добрейший души человек Кузовкин, готовый, казалось, сносить любые издевательства и обиды.

Еще один бедный, но гордый в пьесе «Нахлебник» – помещик Иванов, приятель Кузовкина. Он так и представлен Тургеневым: «Смирное и молчаливое существо, не лишенное своего рода гордости» [10: 114].

Он остро ощущает социальное неравенство, относится к вновь прибывшей чете Елецких настороженно, не разделяя восторгов друга, предвидит «расправу» над Кузовкиным, то есть, относится к реальности без иллюзий и даже выражает желание как можно быстрее покинуть богатый дом, дабы не ощущать психологического дискомфорта.

Бурный протест выразит смиренный до поры до времени герой другой пьесы Тургенева – «Холостяк», Мошкин. Правда, его социальное положение отличается от положения Кузовкина – он отнюдь не нахлебник, но он не богат и в один прекрасный день остро почувствует свою ущербность, уязвимость, «униженность и оскорбленность». «Я вам покажу, милостивый государь, погодите, я вам не позволю насмехаться над нами!» – в бессилии угрожает он Вилицкому, передумавшему жениться на бедной девушке – воспитаннице Мошкина Маше. Он готов даже вызвать обидчика на дуэль. «Ты думаешь, я и не сумею из пистолета-то выпалить? Не хуже другого!» [10: 230]. Вот этот нюанс – «не хуже другого!» – и становится важнейшим мотивом бунта «маленького человека», который хоть и «мал», но «свою гордость имеет» и готов до конца защищать дворянскую честь и свое человеческое достоинство.

«Внутреннее развитие образа Мошкина движется от незнания себя к постижению загадок собственного сердца» [8]. Это тоже урок самопознания – как и у Кузовкина. Главное – честь, достоинство, то есть ощущение собствен-

ной значимости, не нуждающееся в каких-либо доказательствах, социальном статусе, регалиях.

Вспомним, что о своем благородном, дворянском происхождении ни на минуту не забывает «униженная и оскорбленная» Катерина Ивановна из романа Ф.Достоевского «Преступление и наказание». Она, вдова офицера, штаб-офицерская дочь, тяжело переживает свое бедственное, униженное положение. И ее ненасытимое, безмерное страдание оборачивается трагедией личности. В другом жанре – комедийном – утверждает свое человеческое достоинство героиня «Холостяка» тетушка Пряжкина. Это комический персонаж, но и она не забывает о своем утраченном статусе, по-своему переживает свое новое состояние: «Муж у меня, царство ему небесное, до штаб-офицерского чина дослужился, в провиантах состоял; мы тоже, батюшка, с хорошими людьми водились, – от чужих всякое уважение получали; а свои вот в грош меня теперь не ставят. Генеральша Бондоидина нас к себе принимала, Филипп Егорыча, и в особенности меня, очень, можно сказать, жаловала…» [10:232].

Не желает «сносить презрение» воспитанница Мошкина Маша, брошенная женихом. Ее, как и Кузовкина, тяготит положение «нахлебницы» в доме Мошкина. Гордая девушка готова покинуть дом своего благодетеля. «Да за что же я буду презрение сносить, посудите сами? – говорит она Мошкину. – А я еще сумею кусок хлеба себе заработать…» [10:245].

В образе тургеневской Маши угадываются черты «униженных и оскорбленных», но гордых героинь более поздних произведений Ф. Достоевского – Кроткой, Сони Мармеладовой, Авдотьи Раскольниковой, Настасьи Филипповны, а также Катерины и Ларисы Огудаловой из пьес А.Н. Островского.

Литература

1. **Зайонц М.** Семейное счастье // Газета «Культура», 23 ноября 2006 года.
2. **Кукина С.** «Нахлебник» на нижегородской сцене реализован как пьеса о человеческом достоинстве // http://newsroom24.ru.
3. **Лотман Л.** Драматургия И.С. Тургенева // Воспроизводится по изданию: И.С. Тургенев. ПСС и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1979. Т. 2.
4. Лотман Л. // philology.ruslibrary.ru/default.asp?trID=366
5. «Нахлебник» (замысел) - Театр и его история // istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st019.shtml
6. **Новикова-Ганелина С.** Трагический комик, лирический простак // gazeta.aif.ru › все издания › АиФ Долгожитель › 11 (47)
7. Новый вид драматургии и традиции Чехова // www.my-chekhov.ru/referats/novatorstvo2.shtml
8. **Потапенко С.** Природа конфликта в драматургии И.С. Тургенева // www.booksite.ru/fulltext/po/ta/pen/ko/
9. Русский театр XIX века - И.С. Тургенев – Драматешка // dramateshka.ru/index.php/...theatre/4902-russkiyj-teatr-xixveka?start...
10. **Тургенев И.С.** ПСС и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1979. Т. 2.

И.С. ТУРГЕНЕВ И Н.Н. ТОЛСТОЙ: ШТРИХИ ЛИЧНОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО СОДРУЖЕСТВА

Е.В. Белоусова
Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»

«Золотой был человек – и умён, и прост, и мил», – так И.С. Тургенев сказал о Николае Толстом, старшем брате Льва Толстого. Достаточно много известно о сложных взаимоотношениях Тургенева с Львом Толстым, колебавшихся от тесной дружбы до взаимной неприязни. Однако до сих пор даже среди толстоведов не вызвали серьёзного интереса жизнь и творчество Н.Н. Толстого, хоть и небольшое по объёму, но отмеченное талантом. Помимо этого Николенька, как называли его в семье, оказал влияние на духовное и творческое становление Льва Толстого. Тургенев считал его одним из своих немногих задушевных друзей.

Л.Н. Толстой писал о брате: «У меня осталось несколько писем её [*матери Л.Н. Толстого*] к моему отцу и другим тёткам и дневник поведения Николеньки, <…> который, я думаю, был более всех похож на неё. У них обоих было очень мне милое свойство характера, которое я предполагаю по письмам матери, но которое я знал у брата – равнодушие к суждениям людей и скромность, доходящая до того, что они старались скрыть те умственные, образовательные и нравственные преимущества, которые они имели перед другими людьми» [7: 34, 349-350]. «Старший брат Николенька <…> был удивительный мальчик и потом удивительный человек. Тургенев говорил про него очень верно, что он не имел только тех недостатков, которые нужны для того, чтобы быть писателем. Он не имел главного нужного для этого недостатка: у него не было тщеславия, ему совершенно неинтересно было, что о нём

думают люди. Качества же писателя, которые у него были, было прежде всего тонкое художественное чутьё, крайнее чувство меры, добродушный, весёлый юмор, необыкновенное, неистощимое воображение и правдивое, высоко нравственное мировоззрение, и всё это без малейшего самодовольства» [7: 34, 386].

12 лет, т.е. третью часть своей короткой жизни Николай провёл на кавказской войне, в горах Чечни и Дагестана. Встреча с Тургеневым в 1855 г. вскоре переросла в тесную дружбу. Причиной этого отчасти было соседство Толстых и Тургеневых. Две родовые усадьбы – Спасское-Лутовиново Орловской губернии, принадлежавшее Тургеневым, и Никольское-Вяземское Толстых на границе Тульской и Орловской земель – были расположены недалеко друг от друга. С середины 1850-х гг. их владельцы – И.С. Тургенев и Николай Толстой навещали друг друга для совместной охоты, игры в шахматы, да и просто для обоюдного удовольствия видеть рядом с собой человека своего круга, друга и единомышленника. Непременным членом их кружка был ещё один сосед по имению и близкий по духу человек – А.А. Фет. Его усадьба Новосёлки находилась в 7 км от Никольского-Вяземского.

Первой из Толстых познакомилась с Тургеневым их младшая сестра Мария Николаевна, усадьба которой Покровское находилось в 20 км от Спасского-Лутовинова. Их встреча была вызвана большим интересом писателя к дебюту её брата: в сентябрьском номере «Современника» за 1852 г. он прочитал «Историю моего детства». Не имея возможности познакомиться с её автором, служившим на Кавказе, Тургенев нанёс визит к прототипам повести. 24 октября 1854 г. он приехал в Покровское. В письме брату Льву Николай писал: «Первый шаг сделал Тургенев, он принёс им № «Современника», где была твоя повесть, от которой он в восторге. Маша очарована Тургеневым, ты

понимаешь, как я хочу его видеть; как только я его увижу, напишу тебе, какое впечатление он произвёл на меня» [3: 176].

Желание Николая познакомиться с писателем осуществилось в мае 1855 г., когда он гостил у сестры. «Между Тургеневым и Н.Н. Толстым вскоре после их знакомства возникла взаимная близость, которая постепенно крепла на основе общих интересов и сходства во взглядах, увлечения совместной охотой, шахматной игрой, задушевными беседами, разговорами о литературе» [5: 67].

Чернский район Тульской области справедливо можно назвать малым литературным кольцом России. Недалеко от усадеб Тургеневых и Толстых жили Дельвиги – родители поэта А.А. Дельвига, лицейского друга А.С. Пушкина; есть сведения, что в 1829 г., по пути в Арзрум Пушкин был в их усадьбах Хитрово и Белино. С Дельвигами дружила и Мария Николаевна Толстая, сестра писателя. В Спасском-Кривцове жила сестра А.С. Грибоедова М.С. Дурново; её навестил поэт в июне 1828 г. по пути в Тегеран. Троицкое-Бачурино, принадлежавшее Протасовым, нередко посещал В.А. Жуковский. В 1990 г. в село Архангельское из Джавахетского региона Грузии – армянского Джавахка – переселились многие семьи духоборов.

Этот край с любовью был воспет И.С. Тургеневым, исходившим его вдоль и поперёк с охотничьим ружьём. Здесь родились его «Записки охотника», прославив на весь мир их создателя.

Ко времени знакомства с Николаем Толстым весь цикл «Записок охотника» был в основном завершён, отдельным изданием они вышли в 1852 г. Своего нового соседа, только что приехавшего с Кавказа, Тургенев водил по местам, описанным в рассказах. В августе 1855 г. Тургенев писал своему знакомому Е.Я. Колбасину: «Сегодня вечером жду к себе графа Николая Николаевича с охотой» [9: 3, 54].

Существовала их переписка, от которой осталось только одно коротенькое письмо Тургенева. Писем Николая своему другу на сегодняшний день нет ни одного.

Не сохранилось и письма Николая брату об их знакомстве, но нет сомнений, что этот отзыв Николая был. В то время Л.Н. Толстой ещё не был знаком с Тургеневым, но «Записки охотника» читал по мере появления их в «Современнике». Это было на Кавказе и совпало с его работой над «Дневником кавказского офицера» – так вначале назывался рассказ «Рубка леса». 27 июля 1853 г. Толстой записал в дневнике: «Читал “Записки охотника” Тургенева, и как-то трудно писать после него» [7: 46, 170]. Рассказ был закончен летом 1855 г. и посвящён Тургеневу. Ему об этом сообщил Н.А. Некрасов 18 августа: «В IX № “Современника” печатается посвященный тебе рассказ юнкера: “Рубка леса”. Знаешь ли, что это такое? Это очерки разнообразных солдатских типов (и отчасти офицерских), то есть вещь, доныне небывалая в русской литературе. И как хорошо! Форма в этих очерках совершенно твоя, даже есть выражения, сравнения, напоминающие “Записки охотника”, а один офицер так просто Гамлет Щигровского уезда в армейском мундире. Но всё это далеко от подражания, схватывающего одну внешность» [4: 127].

3 октября 1855 г. Тургенев написал Л.Толстому письмо, положив начало их знакомству. «Благодарю Вас душевно за посвящение мне Вашей “Рубки леса” – ничего ещё во всей моей литературной карьере так не польстило моему самолюбию. Ваша сестра, вероятно, писала Вам, какого я высокого мнения о Вашем таланте и как много от Вас ожидаю – в последнее время я особенно часто думал о Вас», – с такими задушевными словами обращался Тургенев к своему корреспонденту и сообщал далее: «Я часто видаюсь в теченье лета с Вашими родными – и полюбил их от души. Как мы все сожалели об отъезде Николая Николаевича!

Право, досадно вспомнить, что, будучи такими близкими соседями, мы так поздно сошлись» [9: 3, 62-63].

С февраля 1853 г. Николай Толстой находился в отставке и жил то в Покровском у сестры, то у себя в Никольском-Вяземском. Когда началась Крымская война, ему, привыкшему к военной жизни, было тяжело оставаться не у дел. В августе 1855 г. он снова уехал на Кавказ.

21 ноября 1855 г. в Петербурге состоялось знакомство Л.Толстого и Тургенева, положившее «начало тридцатилетней истории взаимоотношений, прошедших через долгие и серьёзные испытания, привлекавшие пристальное внимание современников и до сих пор обсуждаемые исследователями. В литературной критике и науке о литературе с давних пор получила распространение «формула», определяющая взаимоотношения Толстого и Тургенева двумя словами – «друзья-антагонисты» [2: 106].

Дружба с Николаем не подвергалась столь сложным эмоциональным колебаниям. С отъездом Николая на Кавказ в письмах Тургенева Льву и Марии Толстым часто мелькает его имя. 18 июня 1856 г. Тургенев писал Л.Н. Толстому: «Чрезвычайно заинтересовали Вы меня тем, что вы мне говорите о «Записках» Вашего брата – и я почти уверен, зная его, что Вы не преувеличиваете – очень мне хотелось бы их послушать» [9: 3, 110].

«Записки», о которых пишет Тургенев, это «Записки» другого охотника – Николая Толстого, над которыми он работал в начале 1850-х гг. на Кавказе. Об этом известно только из дневника его брата Льва. Николай записывал свои охотничьи наблюдения с первых лет пребывания в тех краях, т.е. с 1846 г. 29 октября 1852 г. Лев записал: «Николенька пришёл ко мне и читал мне свои записки об охоте. У него много таланта. Но форма нехороша. Пусть он бросит рассказы об охоте, а обратит внимание на описания природы и нравов; они разнообразнее и очень хороши у

него» [7: 46, 147]. Очевидно, в целом «Записки» были уже вполне завершены осенью 1852 г. Николай прислушался к совету брата и продолжал работать над ними, оттачивая форму, обогащая содержание новыми наблюдениями над природой и нравами людей и фауной Северного Кавказа. Он не ставил перед собой цель их опубликовать: эта мысль пришла Льву после его блестящего дебюта в «Современнике».

Николай при встречах с Тургеневым ни слова не сказал о том, что жанр охотничьих записок знаком ему не только по «Запискам охотника» его друга. Природа щедро одарила его тонким художественным чутьём, которое придавало поэтическое очарование событиям, мало приметным для обычного глаза. Вот один из фрагментов его «Записок»: «Приближается настоящая осень. <…> Гуси по-прежнему ночью летают кормиться в степь, а днём держатся в камышах. В этих ежедневных перелётах установлен у них особенный порядок. Всегда в одну пору – около полуночи – когда вся стая, рассыпавшись по степи, спокойно пасётся, часовой между гусями поднимает крик: собираются все гуси и, погоготав несколько времени на месте, вдруг поднимаются, летят к камышам и опускаются где-нибудь на поляне так тихо, что разве чуткий лебедь, спокойно спящий на ближайшем озере, проснётся и окликнет своих новых соседей громким и протяжным криком… Далеко по камышам раздаётся это заунывный звук, тихо умирающий в невозмутимой тишине ночи…» [8: 26-27].

С августа 1855 г. Николай снова жил на Кавказе и, очевидно, вносил новые наблюдения в свои записи, оттачивал форму, т.е. следовал совету брата. Второе упоминание о «Записках» появляется в дневнике Льва 12 июня 1856 г.: «Получил Записки от Николиньки. Читал их. Прелестно» [7: 47, 81]. 29 июня Л.Н. Толстой писал Некрасову: «Получил я от брата Николая Записки Охотника его,

листа три печатных. На днях покажу Тургеневу, но по-моему прелестно. Я писал брату, чтобы он разрешил мне напечатать, и тогда вам к 9-му номеру будет славная вещь» [7: 47, 345]. Вскоре Толстой познакомил Тургенева с «Записками».

Уехав во Францию, Тургенев продолжает интересоваться литературной жизнью друзей. «Остаётся тебе подшпоривать Толстого, чтобы он доставил «Юность» или кавказскую повесть к январской книжке. Я ему писал в ответ на его письмо и также просил не лениться, напоминал ему также о «Записках» его брата о Кавказе, которые прелестны и должны появиться в «Современнике», – писал он И.И. Панаеву [9: 3, 129].

В ноябре 1856 г. Толстой познакомил с очерками В.П. Боткина, который сообщил об этом Тургеневу: «Был у меня Толстой проездом из деревни в Петербург. <…> Читал он мне записки своего брата об охоте на Кавказе – очень хорошо; у брата его положительный талант [1: 103-104]. Получив рукопись, привезённую Л. Толстым, И.И. Панаев писал Тургеневу 24 января 1857 г.: «Мы упивались, читая её с Боткиным. Какая простота, грандиозность картин, какое величие природы – чудо! [6:134]. В февральском номере «Современника» «Охота на Кавказе» была напечатана; вскоре в Париже Тургенев прочитал её и писал П.В. Анненкову в марте 1857 г.: «“Охота на Кавказе” Н.Н. Толстого очень мне понравилась» [9: 3, 210].

В июле 1857 г. Мария Николаевна Толстая уехала от мужа из Покровского в Пирогово, имение брата Сергея Николаевича, где ей принадлежала часть – Малое Пирогово. Она тяжело переживала своё горе, вызванное непостоянством и изменами мужа. Желание быть рядом с сестрой ускорило окончательное возвращение Николая с Кавказа, откуда он приехал летом 1857 г. Об этом вскоре узнал Тургенев и писал М.Н. Толстой: «Сообщите мне известия о

<…> пленительном Николае Николаевиче, который, я надеюсь, вернулся с Кавказа и живёт с Вами. Скажите ему, что я его люблю от души и что его “Рассказы” прелестны» [9: 3, 235].

Зиму 1857-1858 гг. Толстые провели в Москве, где познакомились с А.А. Фетом, который накануне женился на сестре известных московских купцов-меценатов Боткиных Марии Петровне; шафером Фета на свадьбе, состоявшейся в Париже, был Тургенев. «Однажды вечером <…> явился к нам неожиданно граф Л.Н. Толстой и сообщил, что они, Толстые, т.е. он, старший брат его Николай Николаевич и сестра, графиня Марья Николаевна, поселились все вместе в меблированных комнатах Варгина на Пятницкой. Мы все скоро сблизились», – вспоминал А.Фет [10: 344].

С наступлением лета 1858 г. Толстые разъехались по своим усадьбам; Николай, наконец, решил осесть в Никольском-Вяземском. Феты также уехали в Новосёлки. Вскоре приехал и третий сосед, о чём 12 июня Толстой записал в дневнике: «Был в Пирогове. Фет. Николинька пробыл день. <…> Вчера приехал Тургенев» [7: 48, 15]. Из Спасского Тургенев писал Полине Виардо 25 июня: «Я провёл три очень приятных дня у друзей: двух братьев и сестры, прекрасной и очень несчастной женщины. <…> Из двух братьев один довольно незначительный [*С.Н. Толстой*], другой же [*Н.Н. Толстой*] – прелестный малый, ленивый, флегматичный, неразговорчивый и в то же время очень добрый, с очень изысканным и тонким вкусом и чувствами, человек действительно своеобразный» [9:3, 396]. «Через несколько дней начнётся охота. Приметы благоприятствуют», – заканчивает письмо Тургенев. Охотничий сезон открылся 9 июля, и этим числом датировано единственное сохранившееся письмо Тургенева к Николаю Толстому: «Любезнейший Николай Николаевич, мы вчера вечером вернулись с охоты – и завтра Фет ждёт нас обедать у себя.

Хотите Вы поехать к нему прямо или сперва заехать ко мне сегодня в Спасское к обеду? Мы бы вечером поиграли в шахматы и завтра отправились бы к нему» [9: 3, 327]. Друзья приехали к Фету, о чём он писал 12 июля В.П. Боткину: «Вчера ночевали и обедали у нас Тургенев и Николай Толстой. Тургенев читал свой роман “Дворянское гнездо”» [11: 276].

А.А. Фет вспоминал, что он «не в состоянии сказать, сколько раз Тургеневы и Толстые сходились с нами в Новосёлках или в Спасском. Помню только, что свидания эти были задушевны и веселы» [10: 356].

«В то время, – писал А. Фет о Николае Толстом, – он ходил ещё в своём артиллерийском сюртуке, и стоило взглянуть на его худые руки, большие умные глаза и ввалившиеся щёки, чтобы убедиться, что неумолимая чахотка беспощадно вцепилась в грудь этого добродушно-насмешливого человека» [10: 346].

Друзья беспокоились о его здоровье. 27 мая 1860 г. из Содена Тургенев писал А. Фету: «Все больные с расстроенной грудью лечатся в Содене; вот бы куда поехать Толстому Николаю. <…> Боюсь я, что Николай Толстой всё будет собираться – и не поедет наконец. А ему необходимо лечиться. Мне уже в прошлом году его кашель не нравился» [9: 4, 198-199]. 27 мая Николай и Сергей Толстые находились в Петербурге, и Сергей писал брату Льву: «Мы выезжаем завтра, т.е. 28 мая в Штетин. <…> Советовались мы с Здекауэром <…>, он же и лечил Тургенева; он нас тоже посылает туда же, куда и его, т.е. в Соден около Вис-Бадена» [3: 221]. Ещё до приезда Толстых в Соден Тургенев узнал из письма Фета диагноз Николая и в ответном письме сокрушался: «Неужели этот драгоценный, милый человек должен погибнуть! И как можно было запустить так болезнь! Неужели он не решится победить свою лень и поехать за границу полечиться! <…> Что бы ему приехать в

Соден? <…> Если Николай Толстой не уехал, бросьтесь ему в ноги – а потом гоните его в шею – за границу. Здесь, например, такой мягкий воздух, какого в России никогда и нигде не бывает» [9: 4, 201-202].

Очевидно, в письме, на которое отвечает Тургенев, Фет передавал ему мнение о его повести «Первая любовь», и Тургенев пишет: «Мне приятно, что “Первая любовь” нравится Толстым: это ручательство» [9: 4, 202].

Николай и Сергей Толстые прибыли в Соден 12 июня, и в тот же день Тургенев писал графине Е.Е. Ламберт: «Сюда приехал хороший мой приятель, Толстой (брат автора), – прекраснейший человек: жаль, здоровье его очень плохо – у него злая чахотка. Он – удалившийся от мира, умный и добрый человек: он удалился от мира – и в то же время всему сочувствует – я с ним так же беседую и играю в шахматы» [9: 4, 208].

2 июля за границу выехал Лев. 20 сентября 1860 г. в возрасте 37 лет Николай скончался на его руках. Тургенев сообщал об этом Фету: «Да, вот мы ещё с Вами собираемся жить; а для Николая Толстого уже не существует ни весны, ни соловьиных песен – ничего! Он умер, бедный, на Гиерских островах, куда он только что приехал. <…> Золотой был человек – и умён, и прост, и мил» [9: 4, 246].

По заказу Л.Н. Толстого в Брюсселе, в марте 1861 г. скульптор В. Гифс изготовил два бюста Николая. Гипсовый, поменьше, Толстой поставил в своём кабинете в Ясной Поляне, а мраморный – в нижней комнате дома, в стенной полукруглой нише.

«В 1924 г. японский писатель Рюноскэ Акутагава написал рассказ “Вальдшнеп”. Сюжет его – приезд Тургенева к Толстым и их совместная охота в Ясной Поляне. В конце этого рассказа есть несколько поэтических строк о Н.Н. Толстом: “Тургенев глубоко вздохнул и остановился перед нишей. В нише, оснащённой далеко стоящей свечой,

смутной тенью вырисовывался мраморный бюст. Это был бюст старшего брата Льва Толстого – Николая. Подумать только, с тех пор, как дорогой и ему, Тургеневу, привязчивый к людям Николай ушёл из жизни, прошло уже больше двенадцати лет… Словно не замечая, как текут часы весенней ночи, Тургенев стоял перед нишей, устремив на полутёмный бюст печальные глаза» [5: 74-75].

Литература

1. В.П. Боткин и И.С. Тургенев: Неизданная переписка 1851-1869. М.-Л., 1930.
2. **Ломунов К.Н.** Тургенев и Лев Толстой. Творческие взаимоотношения // И.С. Тургенев в современном мире. М., 1987.
3. Переписка Л.Н. Толстого с сестрой и братьями. М., 1990.
4. Переписка Н.А. Некрасова: В 2 т. М., 1987. Т. 1.
5. **Пузин Н.П.** И.С. Тургенев и Н.Н. Толстой // Вокруг Толстого. Тула, 1982.
6. **Толстой Л.Н.** Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. 1.
7. **Толстой Л.Н.** Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928-1958.
8. **Толстой Н.Н.** Сочинения. Тула, 1987.
9. **Тургенев И.С.** Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978-1990.
10. **Фет А.А.** Воспоминания. М., 1983.
11. А.А. Фет и его литературное окружение. Серия «Литературное наследство». Т. 103. В 2-х кн. Кн. 1. М., 2008.

ТУРГЕНЕВ И ЖУКОВСКИЙ: ДВА «ВЕЧЕРА»

Н.Ж. Ветшева
Томский государственный университет
Л.В. Карпущенко
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

«Вечер» (дума) И.С. Тургенева, написанный в июле 1837 г., стал его первым опубликованным стихотворным опытом (1838). Стихотворение может быть прочитано как обращение к общеевропейской традиции поэтических философских медитаций, так и к широко известной элегии В.А. Жуковского «Вечер» (1806). Оба стихотворения разделяет не только хронологический промежуток в 32 года, но и эстетические и философские контексты складывающегося русского романтизма и его переходный характер в конце 1830-х годов, переход от поэзии к прозе, от романтизма к реалистическим формам освоения жизни.

Тургенев хорошо знал поэзию Жуковского, особенно его элегическое наследие и эстетические манифесты (мотив Невыразимого).

Жуковский написал «Вечер» в 23 года, будучи уже достаточно известным автором и переводчиком. «Родиной русской поэзии» назовет перевод элегии «Сельское кладбище» Вл. Соловьев. «Вечер» Жуковского насчитывает 92 стиха и представляет собой суммарный поэтический мир Жуковского в целом – обращенный ретроспективно в прошлое с общими элегическими мотивами воспоминания и устремленного в будущее.

Тургенев отдает дань романтической традиции, облекающей актуальные юношеские метафизические рефлексии в природные (пейзажные) формы. Тургеневу к его «Вечеру» было 19 лет, и это было его первое опубликованное

стихотворение (Впервые – в журнале «Современник». 1838. Т. IX. С. 151-152, с подписью: «– въ» и датой: «июля 1837»).

«Вечер» является первой оригинальной элегией в творчестве Жуковского и, продолжая основные элегические лейтмотивы «Сельского кладбища» (быстротечность времени, бренность бытия, память как воскрешение из небытия, одухотворение природы), преобразовывает их в устойчивый комплекс художественно-эстетических тем, определяющих дальнейшее развитие исповедально-психологической поэзии и творчества Жуковского в целом.

Творческий процесс и рукописный контекст «Вечера» свидетельствуют о сложных, противоречивых, но закономерных тенденциях воплощения замысла. Это относится к «философии жизни» раннего Жуковского, включающей темы жизнестроительства, натурфилософии, творческого и нравственного самоопределения, что делает элегию квинтэссенцией этих мотивов и одновременно фрагментом целостного, но не воплощенного идеального плана жизни. Об этом свидетельствуют планы и конспекты описательной поэмы «Весна» (1805-1808) – (ОР РНБ. Ф. 286. Оп.1. № 12, Л.19 об., 21 об.; № 78, Л. 4-6 об).

Характерный для европейского сентиментализма и предромантизма жанр дидактической, описательной поэмы соответствовал, с одной стороны, пробуждающемуся чувству природы (Naturgefühl) как воплощению свободы «внутреннего человека» и, с другой стороны, представлял собой форму гармоничной включенности личности в универсальный миропорядок. Но так как 1800-е гг., и 1806 г. в особенности, были временем освоения малых лирических жанров, целостная история становления человеческой души, вписанной в определенный сельский и одновременно космический уклад, воплощается фрагментарно.

Так, в перечне задуманных элегий упоминается «Ручей» (будущий «Вечер»), общий проспект элегических сюжетов

и тем выглядит так: «Сочинить. Элегии: Отсутствие. Первое впечатление. Присутствие. Знатность. Уединение. Скука. Мечты. Музыка. Ручей. Быстрота времени» (ОР РНБ. Ф. 286. Оп.1. № 12. Л. 37 об.). Элегия «Вечер» в определенной степени и была синтезом этих тем и образов.

«Вечер» является опытом сознательного «перевода» реального, конкретного, биографического плана бытия в условно-идеальный, синтезирующий общекультурные образцы и формулы в непосредственное лирическое настроение. Поэтому движение от черновых редакций к окончательному тексту связано с заменой конкретных реалий на обобщенно-психологические, переход аналитических начал (действительного переживания) в синтетические, художественные формы элегического и идиллического сознания.

Как отметил биограф Жуковского К.Зейдлиц, в этой элегии содержится «одно из лучших его описаний вечерней красоты природы, села Мишенского» и окрестностей Белева весной знаменитого «лирическим взрывом» 1806 г. Мишенское, находящееся в трех верстах от Белева, явилось, очевидно, точкой отсчета «панорамного взгляда» на заречные луга и расположенный на возвышенности амфитеатром Белев. Ручьем, по всей видимости, названа речка Белевка, впадавшая в Оку, а «журчащий ключ», возможно, относится к реально существовавшему колодезю «Гремячий ключ», почва которого усиливала журчание источника

Жуковский последовательно устраняет детали конкретных картин вечера, добиваясь создания обобщенно-психологической картины взаимодействия души героя и мира в динамичных природных и духовных пространственных и временных планах. Черновые редакции строф элегии несут отпечаток интенсивной работы, причем некоторые рождаются практически в беловой редакции, а часть строф и отдельные стихи подвергаются значительной переработке.

Приведем наиболее показательные варианты такой работы: так, вместо первоначального варианта: «иволги стенанье» - в окончательном тексте: «стенанье Филомелы»; вместо: «Как воздух прохлажден душистою росой» – «Как слит с прохладою растений фимиам!» Последние стихи элегии в ранних редакциях читались так: «Ах! скоро может быть с пастушкою унылой // Придет сюда пастух в час вечера мечтать // Над тихой юноши могилой!». Затем они были заменены на «Придет сюда Кольма». А в окончательном варианте звучали уже так: «Придет сюда Альпин с Минваною унылой». Подверглись переработке и стихи о назначении поэта. Ср. первоначально: «Беспечность и поля, и рощи воспевать! // О песни, сладкий яд невинности сердечной!» – в окончательном тексте: «Творца, друзей, любовь и счастье воспевать // О песни, чистый плод невинности сердечной».

«Перевод» конкретных реалий на условно-поэтический язык принципиален, поскольку создает идеальную формулу жизни и поэзии, объединенных гармонизирующей их фигурой певца, в песенном монологе сопрягающего основные ценностные сферы бытия (память, дружбу, любовь) в их движении и взаимопроникновении. Принцип элегической суггестии неразрывно связан с природой музыкальности и лиризмом песенного типа.

Таким образом, элегия Жуковского «Вечер» представляет собой «маленький эпос», комплекс основных мотивов всего последующего творчества первого русского романтика.

Это своеобразный синтез фатализма и стоицизма, утверждение своего пути, но не в байроническом волюнтаризме а в стоическом смирении как более волевом акте.

Одной из основных общеэстетических проблем является проблема соотношения жизненных реалий и меры условности, что касается и романтической, и реалистической

поэтики. Романтик Жуковский, поэтической формулой которого традиционно видится единство жизни и поэзии («Жизнь и Поэзия одно») создавал синтезы реального и условного (как в «Вечере)». Можно вспомнить более поздние Павловские послания, в которых домашняя поэзия сочетается с высокой поэтикой «невыразимого. Воплотить поэтическое течение бытия в берегах быта, наверно, самое самое сложное для художника. Этот баланс времени и вечности, перекличку сиюминутного и метафизического (домашней и высокой поэзии) Жуковский создал в рамках романтической поэтики. Его итоговое произведение-перевод «Одиссея» – тоже своего рода вечность «домашним образом», возвращение к истокам, домой.

У Тургенева, принадлежащего эстетически и жанрово к иному времени, в основном прозаическому, поэтическое наследие романтизма просвечивает в романном повествование на основе собственной лирики, создавая особую трудно уловимую щемящую атмосферу, сотканную из психологических оттенков, философских медитаций, воспоминаний. И это происходит не без генетического и типологического влияния Жуковского.

Шестнадцатилетний Тургенев встретился с Жуковским всего один раз, о чем он напишет спустя почти 35 лет в «Литературных и житейских воспоминаниях» (конец 1860-х гг.). В ретроспективном фрагменте проявляется дар Тургенева-романиста (создание портрета, оценки, мягкая ирония).

Тургенев хорошо знал Жуковского; его мать, В.П. Тургенева, была знакома с поэтом, являлась его почитательницей, в письмах к сыну цитировала стихи Жуковского.

В Московском пансионе сочинения Жуковского входили в круг чтения Тургенева, он цитирует их в письмах, а позднее вводит цитаты из произведений Жуковского в свои романы.

В «Литературных и житейских воспоминаниях» Тургенев описывает в несколько иронических ретроспективных интонациях свою встречу с Жуковским, что указывает на безусловную возрастную и эстетическую дистанции., и тем любопытнее посмотреть на думу Тургенева «Вечер» в ракурсе элегического «Вечера» Жуковского. Этот фрагмент исполнен романного потенциала, напоминая тургеневские вставные романные новеллы-ретроспекции.

«Живя – вскоре после двенадцатого года – в своей деревне в Белевском уезде, он (Жуковский. – Н.В.) несколько раз посетил мою матушку, тогда еще девицу, в ее мценском имении; сохранилось даже предание, что он в одном домашнем спектакле играл роль волшебника, и чуть ли не видел я самый колпак его с золотыми звездами в кладовой родительского дома. Но с тех пор прошли долгие годы – и, вероятно, из памяти его изгладилось самое воспоминание о деревенской барышне, с которой он познакомился случайно и мимоходом. В год переселения нашего семейства в Петербург – мне было тогда 16 лет – моей матушке вздумалось напомнить о себе Василию Андреевичу. Она вышила ко дню его именин красивую бархатную подушку и послала меня с нею к нему в Зимний дворец. Я должен был назвать себя, объяснить, чей я сын, и поднести подарок. Но когда я очутился в огромном, до тех пор мне незнакомом дворце, когда мне пришлось пробираться по каменным длинным коридорам, подниматься на каменные лестницы, то и дело натыкаясь на неподвижных, словно тоже каменных, часовых; когда я наконец отыскал квартиру Жуковского и очутился перед трехаршинным красным лакеем с галунами по всем швам и орлами на галунах, – мною овладел такой трепет, я почувствовал такую робость, что, представ в кабинет, куда пригласил меня красный лакей и где из-за длинной конторки глянуло на меня задумчиво-приветливое, но важное и несколько изумленное

лицо самого поэта, – я, несмотря на все усилия, не мог произнести звука: язык, как говорится, прилип к гортани – и, весь сгорая от стыда, едва ли не со слезами на глазах, остановился как вкопанный на пороге двери и только протягивал и поддерживал обеими руками – как младенец при крещении v несчастную подушку, на которой, как теперь помню, была изображена девица в средневековом костюме, с попугаем на плече. Смущение мое, вероятно, возбудило чувство жалости в доброй душе Жуковского; он подошел ко мне, тихонько взял у меня подушку, попросил меня сесть и снисходительно заговорил со мною. Я объяснил ему наконец, в чем было дело, – и, как только мог, бросился бежать.

Уже тогда Жуковский как поэт потерял в глазах моих прежнее значение; но все-таки я радовался нашему, хотя и неудачному, свиданию и, придя домой, с особенным чувством припоминал его улыбку, ласковый звук его голоса, его медленные и приятные движения. Портреты Жуковского почти все очень похожи; физиономия его не была из тех, которые уловить трудно, которые часто меняются. Конечно, в 1834 году в нем и следа не оставалось того болезненного юноши, каким представлялся воображению наших отцов "Певец во стане русских воинов", он стал осанистым, почти полным человеком. Лицо его, слегка припухлое, молочного цвета, без морщин, дышало спокойствием; он держал голову наклонно, как бы прислушиваясь и размышляя; тонкие, жидкие волосы всходили косицами на совсем почти лысый череп; тихая благость светилась в углубленном взгляде его темных, на китайский лад приподнятых глаз, а на довольно крупных, но правильно очерченных губах постоянно присутствовала чуть заметная, но искренняя улыбка благоволения и привета. Полувосточное происхождение его (мать его была, как известно, турчанка) сказывалось во всем его облике».

В «Вечере» Тургенева, обозначенном как дума, сохраняются общие с жанром элегии композиционные элементы: пейзажная экспозиция и философско-психологические медитации.

Вечер
(дума)

В отлогих берегах реки дремали волны;
Прощальный блеск зари на небе догорал;
Сквозь дымчатый туман вдали скользили челны-
И грустных дум, и странных мыслей полный,
На берегу безмолвный я стоял.

Маститый царь лесов, кудрявой головою
Склонился старый дуб над сонной гладью вод;
Настал тот дивный час молчанья и покою,
Слиянья ночи с днем и света с темнотою,
Когда так ясен неба свод.

Всё тихо: звука нет! всё тихо: нет движенья!
Везде глубокий сон – на небе, на земле;
Лишь по реке порой минутное волненье:
То ветра вздох; листа неслышное паденье;
Везде покой – но не в моей душе.

Да, понял я, что в этот час священный
Природа нам дает таинственный урок –
И голос я внимал в душе моей смущенной,
Тот голос внутренний, святой и неизменный,
Грядущего таинственный пророк.

Кругом (так я мечтал) всё тихо, как в могиле;
На всё живущее недвижность налегла;

Заснула жизнь; природы дремлют силы –
И мысли чудные и странные будила
В душе моей той ночи тишина.

Что если этот сон – одно предвозвещанье
Того, что ждет и нас, того, что будет нам!
Здесь света с тьмой – там радостей, страданий
С забвением и смертию слиянье:
Здесь ночь и мрак – а там? что будет там?

В моей душе тревожное волненье:
Напрасно вопрошал природу взором я;
Она молчит в глубоком усыпленье –
И грустно стало мне, что ни одно творенье
Не в силах знать о тайнах бытия.

Дума Тургенева, сохраняя общую семантику метафизических медитаций о тайнах природы и смысле человеческого существования, в отличие от элегических медитаций «Вечера» Жуковского создает несколько иную и картину вечера как пейзажного фона размышлений, и иную точку зрения лирического героя. Это касается прежде всего пейзажа. Поэтические реалии буквально отсылают к тексту Жуковского, но они более компактны – нет тех переливов, созвучий, нет изысканной цвето-звуковой партитуры, что есть в «Вечере» Жуковского.

Природа дана не в ее сиюминутном остановленном, и все же динамичном, мгновении, но в ретроспекции прошедшего времени и суммарности состояний пейзажа, в резюмирующих пейзажных зарисовках, в остановленном мгновении. То есть, если Жуковскому важно было показать дышащий, мерцающий, звучащий, переливающийся космос, слитый с воспоминаниями, сомнениями, надеждами, предвестиями, но пребывающий в благости Творца, в вере в

Провидение, то у Тургенева и пейзажная экспозиция, и медитации лирического героя устремлены к иному.

Его задача – уловить в природе момент контрастного равновесия, поймать этот миг (родственный тютчевским натурфилософским размышлениям). Его лирический герой в момент высшей сосредоточенности задается метафизическими вопросами, которые у Тургенева станут ведущими в его романах (Лаврецкий, Базаров), и связаны они с проблематизацией смысла бытия и проблематизацией идеи личного бессмертия. Отчетливо звучит мотив разлада души и природы, гармонии вечернего равновесия природы и драматизма человеческого сознания, сомнения и незнания.

Лирический герой не столько осознает и вопрошает, хотя можно отметить и некоторую сентенциозность и дидактизм тона, но пытается стать медиумом, погрузиться в природное как выражение святости и вечности Творца, проникнуть в тайны творения. В этом видится связь с родственными размышлениями Жуковского периода его эстетических манифестов («Невыразимое»).

Итак, у Жуковского при всей меланхоличности вопрошания и ощущении драматизма бытия, всегда остается живая вера в Провидения и Творца, у Тургенева преобладает проблематизм существования.

У Жуковского «Вечер» стал лирической ретроспекцией и прологом всей последующей творческой биографии, своеобразной энциклопедией мотивов и поэтических рефлексий.

Очевидно, значение «Вечера» Тургенева для общей картины его творчества можно оценить скромнее. Все же Жуковский стоял у истоков русского романтизма, и его элегия была программной. Дума Тургенева относится к поздним рефлексам романтизма, это его первое опубликованное стихотворение (не забудем о связи думы с некоторыми мотивами поэмы Тургенева «Стено», в которой очень

сильно влияние «Манфреда» Байрона). В думе «Вечер» еще ощутим философский дилетантизм «думания» (напоминающий думы Кольцова), своего рода «вечерние размышления о Божьем величии», но в духе конца 1830-х годов – не пафос утверждения тайн бытия, но констатация их неразрешимости для ограниченного человеческого познания.

То есть тургеневское стихотворение не представляет собой космоса Жуковского, но ставит и оставляет без ответа и надежды вопросы о смысле и назначении человека, который ясен для природы (гармония контрастов). В мире, отягощенном проблематизмом существования, вне обсуждения этих вопросов в свете христианской онтологии и антропологии, эстетических, религиозных абсолютов остается драматический путь проблематизации этих вопросов и философия «лопуха» и «безответного неба».

«Вечер» Тургенева дал импульс и определил направление его творческого пути, проявил философско-психологический подтекст будущих романных коллизий. В лирике «Вечер» сменился «Утром», и здесь хотелось бы сказать следующее. В 1843 г. Тургенев пишет стихотворение «В дороге» («Утро туманное…»). Времена суток, как правило, имеют устойчивую архетипическую символику: утро – преддверие нового, день – жизненное равновесие, вечер – пора итогов, ночь – контраст миров. В тургеневском стихотворении архетипическая семантика кардинально меняется.

Утро туманное, утро седое...

Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые,
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые.

Вспомнишь обильные страстные речи,
Взгляды, так жадно, так робко ловимые,
Первые встречи, последние встречи,
Тихого голоса звуки любимые.

Вспомнишь разлуку с улыбкою странной,
Многое вспомнишь родное далекое,
Слушая ропот колес непрестанный,
Глядя задумчиво в небо широкое.

Видимая простота движения (ср.: дорожные стихотворения Пушкина, Вяземского) семантически расширяется до дороги жизни с элегическим мотивом воспоминания. Не вечер жизни, а утро, не романтические туманы и оссианические утесы, не элегия и медитации, а романс с рефреном «вспомнишь» (встречи, любовь, утраты). Камерный, казалось бы, жанр романса обретает статус жизненной программы, становится прологом будущего романного творчества Тургенева. Мотив воспоминания о жизни будет магистральным романным сюжетом (ср.: вставные новеллы романов).

Синтезом поэзии и прозы, лирическим подтекстом станет уникальное жанровое единство – стихотворения в прозе, в которых прозвучат, обогащенные опытами жизни, заявленные в «Вечере» и «Утре» мотивы нераздельности быта, природы, философии, метафизики. Например, стихотворение в прозе «Что я буду думать?..» связывает первые поэтические опыты Тургенева и его итоговые тексты, являясь по существу философско-психологическим итогом, философией воспоминания, рефлексией о жизни и смерти.

Что я буду думать?..

Что я буду думать тогда, когда мне придется умирать, если я только буду в состоянии тогда думать?

Буду ли я думать о том, что плохо воспользовался жизнью, проспал ее, продремал, не сумел вкусить от ее даров? "Как? это уже смерть? Так скоро? Невозможно! Ведь я еще ничего не успел сделать... Я только собирался делать!" Буду ли я вспоминать о прошедшем, останавливаться мыслию на немногих, светлых, прожитых мною мгновениях на дорогих образах и лицах? Предстанут ли моей памяти мои дурные дела – и найдет на мою душу жгучая тоска позднего раскаяния? Буду ли я думать о том, что меня ожидает за гробом... да и ожидает ли меня там что-нибудь? Нет... мне кажется, я буду стараться не думать - и насильно займусь каким-нибудь вздором, чтобы только отвлечь собственное мое внимание от грозного мрака, чернеющего впереди. При мне один умирающий все жаловался на то, что не хотят дать ему погрызть каленых орешков... и только там, в глубине его потускневших глаз, билось и трепетало что-то, как перешибленное крыло насмерть раненной птицы.

Август 1879

И одним из ранних романтических натурфилософских и культурфилософских импульсов для творчества Тургенева стало стихотворение Жуковского «Вечер», оригинальный поэтический текст, сотканный из его универсальных переводческих штудий...

Жуковский был не просто переводчиком, он был культурным посредником между русской и мировой культурами. У Тургенева литературная жизнь так же стала миссией русско-европейского культурного перевода. Место двух «Вечеров» в этом процессе видится в их натурфилософском и культурно-философском потенциале.

Литература

1. **Тургенев И.С.** Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: «Наука», 1978.
2. Журнал «Современник». 1838. Т. IX.
3. ОР РНБ. Ф. 286. Оп.1. № 12. Л. 37 об.
4. ОР РНБ. Ф. 286. Оп.1. № 12, Л.19 об., 21 об.; № 78, Л. 4-6 об.

ПРОБЛЕМА ЭМАНСИПАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА И ЖОРЖ САНД

Ж. М. Габриелян
Арцахский государственный университет

Романы и публицистические сочинения Жорж Санд были восторженно восприняты в XIX веке самыми выдающимися писателями и критиками России. Эта популярность великой писательницы и ее влияние на русскую литературу особенно прослеживается в творчестве писателей “натуральной школы” и прежде всего в творчестве И.С. Тургенева, что будет рассмотрено нами ниже. Тургенев определил в западноевропейской литературе два рода романов, названных им “сандовским” и “диккенсовским”. Подобного рода классификация жанра красноречиво свидетельствовала о широкой популярности произведений Ж.Санд и высоком авторитете ее имени.

Натуральная школа преклонялась перед Ж. Санд прежде всего потому, что ее героини вступают в открытую и мужественную борьбу с буржуазным обществом, его моралью и установлениями во имя человеческих прав униженной этим обществом личности. У Ж.Санд женщина всегда сильнее, благороднее мужчины. При всех несчастьях она одерживает над ним моральную победу. В 40-х годах сильно понизился престиж героев и сильно возвысилось самосознание героинь.

Натуральная школа настойчиво искала обыденных, будничных, подлинных коллизий и их разрешения. И здесь уже начинался отход от специфической жоржсандовской трактовки проблемы эмансипации. Ж.Санд стремилась дополнить критику существующих порядков утопий, идеальными отношениями. Но так как в России уже слишком трезвым был реализм натуральной школы, то сладкие, идиллические, надуманные концовки романов

Ж.Санд не принимались. Сколько ни старалась она убеждать, что человек, разуверившийся в обществе, может бежать из него и быть свободным, писательница сама часто проговаривалась – реальность торжествовала над утопией. Это чутко уловил Тургенев. В начале 1850-х годов Тургенев оказывается на литературном распутье. Стремясь к "спокойным линиям" "объективного" творчества, т.е. к роману, но будучи не слишком уверен в своих силах, Тургенев ищет опоры в русской и западноевропейской литературах. Но Пушкин и Гоголь кажутся ему недосягаемыми образцами, а художественная практика известнейших на Западе писателей-современников (Бальзак, Гюго) явно не соответствует его эстетическим вкусам и склонностям. Размышляя о возможных путях развития русского романа, Тургенев отвергает также обстоятельный исторический роман Вальтера Скотта, как уже несовременный, отживший свой век и потому непригодный в русских условиях. Об историческом же романе Дюма, занимательном, но лишенном подлинной правды и глубины содержания, Тургенев отзывается с полным пренебрежением. В конце концов писатель останавливается на двух типах романа – "сандовском" и "диккенсовском". "Эти романы, – пишет он, – у нас возможны и, кажется, примутся" [1: 272]. Все эти мысли Тургенев высказывал в переписке с современниками (П.В. Анненковым, В.П. Боткиным, семейством Аксаковых) и главным образом в критической статье о романе Евгении Тур "Племянница", напечатанной в 1852 году.

Долгое время творчество Жорж Санд было близко Тургеневу. Вследствие этого анализ проблем становления и жанрового своеобразия романного творчества Тургенева в иных случаях немыслим без обращения к художественной манере Жорж Санд, без сопоставления ее произведений, с указанной точки зрения, с некоторыми его романами и в

особенности с первым из них – романом “Рудин”. Как известно, попытки такого рода уже предпринимались. Прежде всего следует упомянуть о работах Вл. Каренина (Стасовой-Комаровой), в которых роман “Рудин” бегло сопоставляется с романом “Орас” (1843). Исследовательница приходит к выводу, что образ Дмитрия Рудина представляет собой ни больше ни меньше как русскую вариацию жоржсандовского фразера Ораса; что Наталья Ласунская, Волынцев и Лежнев, в свою очередь, если не “списаны”, то во всяком случае очень похожи, соответственно, на персонажей Ж.Санд Марту, Поля Арсена и Теофиля. “Главное, – утверждает она, - не в этих отдельных сходствах действующих лиц, а в общем ходе рассказа и в отношении обоих авторов к своему герою: развенчание человека слова перед людьми простого сердца, горячего чувства, честного, хотя и скромного дела”. “Это, – продолжает автор, – любимая тема Жорж Санд: противопоставление двух типов: типа, который Аполлон Григорьев называет типом хищным и типа смирного... т.е. людей, поглощенных своей личностью, умных, рефлектирующих, эгоистов или половинчатых, холодных или слабовольных, неспособных предаться одной идее, одному горячему чувству, людей ума, оказывающихся несостоятельными перед людьми воли и сердца. Эта идея проходит, что называется, красной нитью через все почти романы Жорж Санд, от “Индианы” и до “Вальведра” или прелестной “Марианны Шеврез”... и она же является господствующей в произведениях Тургенева, от “Свидания” в “Записках охотника” и “Аси” до “Клары Милич”, не говоря уже о “Вешних водах” или “Якове Пасынкове” [2: 19-20].

Ключом к пониманию того, как подчас своеобразно и неожиданно использовались идейно-художественные традиции Жорж Санд в пору изначального формирования романа Тургенева, является уже упомянутая статья о “Племян-

нице”. Но суждения о Ж. Санд вряд ли могут быть правильно поняты при изолированном анализе, вне их связи с целым рядом других высказываний писателя по тому же поводу. В связи с этим часто цитировалось, например, письмо Тургенева к Полине Виардо (5(17) января 1848 г.), в котором он восхищается “описанием осеннего дня” в романе “Франсуа Найденыш” (1847-1848). “У этой женщины, – писал Тургенев о Ж. Санд, – есть дар передавать самые тонкие, самые мимолетные впечатления твердо, ясно и понятно; она умеет рисовать даже благоухания, даже мельчайшие звуки” [1: 289].

В пору создания “Записок охотника” несомненное влияние на Тургенева оказывало народолюбие Жорж Санд, выражавшееся в мягкой, поэтически- женственной форме. В связи с этим один из исследователей отмечал в очерках “Хорь и Калиныч” и “Касьян с Красивой Мечи” определенную перекличку с изображениями крестьян в романе Жорж Санд “Мопра” (1837).

Впоследствии писатели как бы поменялись ролями. В 1872 году Ж. Санд напечатала свой очерк “Пьер Боннен”, сопроводив его восторженным посвящением Тургеневу. Рассказывая о глубоком впечатлении, произведенном на нее “Записками охотника”, с которыми она познакомилась довольно поздно по несовершенному переводу Шаррьера, Ж.Санд с особой теплотой охарактеризовала в этом посвящении свойственное Тургеневу “чувство трогательной доброжелательности”, которым, по ее словам, “не обладали другие” русские “поэты и романисты. “Вы – реалист, умеющий все видеть, поэт, чтобы все украсить, и великое сердце, чтобы всех пожалеть и все понять” [1: 289-290]. А еще через два года, прочтя повесть “Живые мощи”, Ж. Санд, по словам П.В. Анненкова, писала Тургеневу: “Учитель, все мы должны пройти вашу школу!” [1: 290]. Итак, в пору создания “Записок охотника” и позже

Тургенева сближало с Жорж Санд присущее им обоим уважение к человеческой личности вообще и в особенности – к личности угнетенной.

Благородный гуманизм Жорж Санд нередко придавал особую окраску тургеневской этике, его высказываниям по вопросам литературно-общественной жизни его эпохи. В феврале 1856 года Тургенев чуть не поссорился с Л.Н. Толстым, который “за обедом у Некрасова… по поводу Ж.Санд высказал столько пошлостей и грубостей, что передать нельзя” [1: 290-291].

Д.В. Григорович, присутствовавший на этом обеде, рассказывает в своих воспоминаниях, что Толстой объявил себя “ненавистником” Жорж Санд, “прибавив, что героинь ее романов, если б они существовали в действительности, следовало бы, ради назидания, привязывать к позорной колеснице и возить по петербургским улицам” [1: 291]. Как видно из этих воспоминаний, Тургенев в споре с Толстым горячо вступился за Ж. Санд, пропагандировавшую в своих романах идеи женской эмансипации. И это несмотря на то, что в его собственной повести “Два приятеля” уже была нарисована эмансипированная вдовушка Софья Кирилловна Заднепровская – прообраз будущей карикатурной Евдоксии Кукшиной. В декабре 1856 года Тургенев признавался А.В. Дружинину, что при встрече с Ж. Санд он не смог бы сказать ей “о падении ее (без сомнения) плохой пьесы…”. Еще более характерное признание можно найти в одном из писем Тургенева к самой Ж.Санд (18 (30) октября 1872 г.): “…по дороге в Ноан я намеревался сказать вам, сколь велико было ваше воздействие на меня как писателя… на сей раз я хочу сказать вам, как я был взволнован и горд, когда читал то, что Ж. Санд написала о моей книге, и как я был счастлив тем, что она пожелала это сделать.

У Шиллера есть такие стихи:

Кто жил для лучших людей своего времени,
Тот жил для всех времен.
И вот сейчас я устал от жизни,
Вы подарили мне частицу своего бессмертия! [1: 291].

В 1876 году, возмущенный равнодушием русской прессы, не почтившей памяти скончавшейся Ж. Санд, Тургенев в письмах к Флоберу и в редакцию газеты “Новое время” называл ее “великой писательницей”, оказавшей “на русскую публику… наибольшее влияние… щедрой, благоволящей натурой” [1: 291-292]. Было бы, однако, большой ошибкой забывать о существенных различиях в отношении писателя к личности Ж. Санд и ее творчеству. Сам Тургенев в статье - некрологе для “Нового времени” говорит по этому поводу следующее: “Когда, лет восемь тому назад, я впервые сблизился с Ж. Санд, восторженное удивление, которое она некогда возбудила во мне, давно исчезло, я уж не поклонялся ей”. [1: 292]. Дата отхождения Тургенева от Ж.Санд относится где-то ко времени до создания романа “Отцы и дети”. Приблизительно такими соображениями руководствовались и критики, высказывавшие суждения по проблеме Ж. Санд – Тургенев: в своем анализе они обычно не выходили за хронологические рамки создания романа “Накануне”. “Несмотря на то что Елена была превознесена как необыкновенно художественный тип русской “женщины-гражданки”, – писал Буренин В., – в замысле и компоновке этого типа, если говорить всю правду, Тургенев позаимствовался из таких книжных источников, как романы Жорж Санд, гораздо больше, чем из наблюдений над действительными русскими женщинами” [1: 292-293].

Но, несмотря на такие ядовитые замечания, критику удалось верно указать на некоторые признаки жоржсандизма в “Накануне”. Они сквозят в таких чертах психологического

облика тургеневской Елены, как восторженная экзальтация, нервический темперамент и, главным образом, жажда “деятельного добра”. Все эти признаки отличают поведение многих героинь Жорж Санд и, по словам Тургенева, поведение ее самой. Через несколько лет по существу аналогичные суждения, но в более мягкой форме и с более широкими обобщениями были высказаны в “Критическом этюде” Ю.Николаева. Возражая Тургеневу, называвшему Елену новым типом в русской жизни, критик писал: “Но это не был новый тип, не только в русской жизни, но даже и в русской литературе – не говоря уже о французской. В романах Жорж Санд так усердно читавшихся и у нас, давно уже выводился подобный тип – и, быть может, не без влияния Жорж Санд этот женский тип сформировался и в русской жизни, со своеобразною, конечно, окраской и со своеобразными очертаниями. Существенные черты женщин и девушек этого типа заключаются, по свидетельству самого Тургенева, “в смутном, хотя сильном стремлении к свободе” и в искании “героя”, которому бы девица или дама “могла предаться” [1: 293].

Мысль Ю. Николаева о широком воздействии Жорж Санд на русскую литературу и русскую действительность вообще впоследствии была развита в работах Л.В. Пумпянского, который подчеркивал выдающуюся роль “великой француженки” в истории развития освободительного движения в России, в “сложении того типа женщины, который выдвинул незабвенную фалангу революционерок 60-х и 70-х годов”.

Вместе с тем, не ограничиваясь указаниями на роман “Накануне”, Л.В. Пумпянский утверждал, что образы героинь Ж. Санд стояли “над колыбелью” всех тургеневских женщин, ищущих деятельности, и в особенности тех из них, которые находят эту деятельность в революционной борьбе. И все же как художественное целое роман

“Накануне” находится вне сферы влияния Ж. Санд. В период создания и этого романа Тургенев уже “не поклонялся ей”.

В свете процитированных высказываний Тургенева о Жорж Санд как должное воспринимается логика двойственного отношения к ней в статье о “Племяннице”. Тургенев выдвигает ее роман в качестве некоего образца для начинающего русского романиста, подчеркивает с несомненным знаком плюс одну из типологических особенностей ее творчества. Так, говоря о повести Евгении Тур “Дом”, Тургенев отмечает, что в ней “попадаются места, несколько напоминающие Жорж Санд, – места, дышащие глубокой тревогой разгорающейся страсти” [1: 297]. Такие же “места” встретятся в дальнейшем в собственном творчестве Тургенева – в романах “Рудин”, “Дворянское гнездо” и “Накануне”. С другой стороны, в статье чувствуется и совершенно иная, критическая, тенденция в отношении творчества Ж. Санд.

Роман “Племянница” является зачастую только удобным поводом для нападения на женский роман в целом и в особенности на ту его разновидность, которая получила широкое распространение и признание среди русских читателей благодаря писательской деятельности Ж.Санд. В “Рудине” определенно чувствуется тяготение к традиционным композиционным формам романа Ж. Санд и, в еще большей степени, активное отталкивание от них. Внешне схема любовной коллизии в романе Тургенева (Наталья – Рудин – Волынцев) выглядит как сжатое во времени и пространстве повторение “избитых “сюжетно-композиционных положений женского романа, высмеянных самим же писателем в статье о “Племяннице”. Наталья Ласунская страстно увлекается блестящим Рудиным, пренебрегая верным, но неэффективным Волынцевым, но, в конце концов, вполне разочарованная, возвращается к последнему. В ходе любовной коллизии каждый ее участник отдельными чертами своего характера

или поведения в тех или иных конкретных ситуациях обязательно напоминает героев Ж. Санд. Но имеющимся совпадениям не стоит придавать большого значения, так как в “Рудине” нередко происходят вещи, почти невозможные в “женском” романе. Так, по принципу контраста изображено благополучное завершение любовного конфликта между Волынцевым и Натальей: в нем нет приторного апофеоза любви – обычного лейтмотива аналогичных сцен в критикуемой Тургеневым беллетристике (наиболее характерна в этом отношении концовка “Индианы”, первого и, пожалуй, самого слабого романа Жорж Санд). Союз Натальи с Волынцевым изображается как почти будничное явление – сдержанно и лаконично, с присущими Тургеневу реалистическим тактом и чувством меры. Известная зависимость Тургенева от Жорж Санд, оказавшаяся в заимствовании некоторых приемов композиции, не вызывает особых сомнений. Иногда ощутима преемственность и в принципах изображения главных и второстепенных героев в романах “Рудин” и “Накануне”. Вместе с тем очевиден и другой, несравненно более важный итог: в творческой практике Тургенева, в особенности при создании “Рудина”, уже налицо художественная полемика с Жорж Санд, действенная, широко задуманная, углубленно реалистическая огласовка жанра и образной системы ее романа.

Характеристику связей Тургенева с Жорж Санд в области построения романа уместнее всего закончить словами французской писательницы: “Ни один ум не бывает тождествен другому и никогда одни и те же причины не вызывают в разных умах одинаковых следствий [1: 310].

Литература

1. **Батюто А.И.** Тургенев-романист. Л.: Наука, 1972.
2. **Каренин В.** Жорж Санд. Ее жизнь и произведения (1804-1838). Т. I. СПб., 1899.

И.С. ТУРГЕНЕВ И Л. АНДРЕЕВ: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

О.В. Гадышева
Волгоградский государственный университет

Творческие поиски Тургенева-драматурга направлены на то, чтобы создать такие произведения, которые соответствовали бы состоянию общества и выражали социальные и исторические тенденции времени. В пьесах И.С. Тургенева драматическое действие осуществляется не во внешнем движении, а в глубоком психологическом противопоставлении. В драмах поднимаются проблемы социально-исторических изменений, проявляющихся в интеллектуальной жизни России, смене общественного идеала, во взаимоотношениях поколений. Эти же вопросы актуальны для пьес его земляка Леонида Андреева, который, с одной стороны, является продолжателем традиций своего предшественника, а с другой, – новатором в драматургии начала XX века.

Свою социально-философскую драму «К звездам» Л. Андреев строит как анализ мировоззренческих проблем, вовлекая зрителя в процесс полемического обсуждения основных вопросов мироздания, человеческого бытия. В основе пьесы Андреева – противопоставление двух путей развития человечества: пути науки, ведущего к совершенствованию и прогрессу, и революции. Вся пьеса – дискуссия о том, что важнее для человека – служение вечным истинам, научный поиск или любовь к «ближнему» и борьба за его счастье. В развитии этого социально-философского спора важная роль принадлежит макросимволу-заглавию. Лейтмотив «звезды» получает в драме Л. Андреева неоднозначное смысловое наполнение и эмоциональные коннотации. Динамика символических приращений начинается на

уровне номинативного употребления в контекстах, где актуализируются отдельные признаки понятия.

Действие пьесы происходит в обсерватории, и это обусловливает многократный повтор слова «звезды» в его номинативном значении. В первом употреблении в развернутой ремарке, начинающей текст, акцентируются признаки, объективно присущие звездам: излучающие яркий свет, далекие, находящиеся на небе в большом количестве. В процессе развития действия слово-символ раскрывается с различных сторон, в его значении начинают доминировать разные семы. Одной из особенностей стилевой системы пьесы является многократное повторение слова-символа, его стержневая роль в архитектонике пьесы, его функционирование как своеобразного сигнала позиции героя (в дискуссию о звездах вовлечены все персонажи пьесы).

Основная роль в последовательном развитии символа «звезды» принадлежит Терновскому. Уже в первом действии слово получает определяющее для пьесы толкование в развернутой реплике ученого. На фоне привычных для поэтического языка начала XX века образных наполнений этот символ в речи Сергея Николаевича своеобразен по характеру лежащих в его основе ассоциаций: употребление слова реализует представления о вечности, о связи человека со вселенной, о космических тайнах. Процесс символизации слова начинается с латинского текста надписи на фронтоне обсерватории: прямой смысл формулы «к звездам» в контексте противопоставления человеческим слабостям и будничным интересам – «суетным заботам» – осложняется символическими приращениями смысла: реальный путь науки к изучению звезд осознается и как символ человеческого разума, жертвенного служения науке, всего возвышенного, вечного, чуждого мелочному и повседневному; это путь к изучению общих законов бытия и человеческой истории, к разгадыванию тайн вселенной. Смыс-

ловой сдвиг становится одним из определяющих семантических компонентов в структуре символа-заглавия. Но он неоднократно подвергается дискуссионному столкновению с иными смыслами и коннотациями и не исчерпывает итогового содержания символа.

Антиподами Сергея Николаевича выступают Верховцевы – Валентин и Анна. Эти персонажи отображены Андреевым с откровенным осуждением. В их речи и слово «звезды», и слова, понятийно связанные с ним, получают отрицательно-оценочную окраску, которая выступает как проявление прямолинейности, грубого прагматизма, презрения к возвышенным мечтаниям о космических мирах, отвлекающих от борьбы за реальные блага на земле. Отсюда – иронически окрашенная характеристика Верховцевым Сергея Николаевича – «звездочет», отсюда и полемические, эмоционально контрастные реплики Верховцева, звучащие диссонансом торжественной речи Терновского.

Противостоит экспрессии возвышенности символа и эмоциональная коннотация слова-лейтмотива в речевом стиле Лунца. Он находится в состоянии глубокого душевного потрясения трагедией кровавых событий и в звездах видит враждебную и устрашающую силу – равнодушие к страданиям людей. Коннотация слова в его речи связана с реальными признаками понятия: признаком холода, присущим звездным сферам, бесчисленности звезд, безмолвной тишины далеких пространств, гнетущей таинственности темного неба, на котором сверкают звезды. Отрицательная коннотация слова в его репликах – это проявление болезненной реакции на абстрактность высоких устремлений, на оторванность созерцательной науки от земных трагедий.

Другое проявление индивидуального в функционировании макросимвола в драме Андреева – многообразие типов значения слова и их прикрепленность к определенным

персонажам. В номинативном значении слово «звезды» представлено в речевых партиях всех героев, причем в речи Анны и Верховцева – только как прямая номинация, сопровождаемая враждебно-иронической экспрессией. Символические приращения, как было показано, осложняют словоупотребление в речевом стиле Сергея Николаевича, с которым связано содержание одного из определяющих компонентов смысла символа-заглавия. Они свойственны и речевым стилям Лунца, Трейча и Маруси. Всех этих персонажей объединяет эмоционально напряженная жизнь человеческой души, хотя герои эти глубоко своеобразны по мыслям, настроениям, поступкам и, соответственно, своеобразны эстетические функции образных контекстов слова-символа (и его производных) в их речевых стилях.

Так, в репликах Сергея Николаевича образность сочетается с магической строгостью, точностью научно обобщающей мысли, риторическим напряжением убеждающей речи. Образность передает ту гармонию эмоционального и интеллектуального, ту поэтичность мышления, которая роднит фантазию этого ученого и художника. Формы образности различны: это и образный контекст емкого афоризма, играющего большую роль в проблемной дискуссии пьесы: «Путь к звездам всегда орошен кровью». (В афоризме служение науке осознается как подвиг, не меньший, чем героизм революционный.) Это и сравнения, и метафоры, передающие поэтическое восприятие красоты и величия мироздания и сквозь призму природных образов – оценку человека и жизни на земле.

И совершенно иная функция образных контекстов – в репликах Лунца, где они вместе с другими особенностями его речи (эмоциональными повторами, экспрессивными структурами предложений, обилием эмоционально-оценочной лексики) служат выражением его болезненного сознания, отчаяния от бессилия изменить жизнь и гнева

против равнодушия мироздания к человеческим трагедиям. Как рефрен звучит его многократно повторяемое гневное обращение к олицетворенным звездам: «Звезды, проклятые звезды!» В речи Маруси в IV действии образ получает совершенно иную ассоциативную основу – признак угасания ярких, светящихся в ночи звезд – и реализуется в контексте образного параллелизма. Образ этот рисует трагедию Николая, его угасший рассудок.

Но едва ли не самой значительной стилеобразующей чертой в развитии макросимвола Л.Андреева является системность символических образов в пьесе. Символическое содержание заглавия рождается в процессе развертывания целого строя образов, связанных с концептуальным планом драмы. В эту систему образов вовлечена природно-космическая лексика: *земля*, *небо*, *солнце*. В антитезе *земля – небо* реализуется традиционное противопоставление возвышенного, отрешенного от мирских тревог и будничного, реального, что определяет мирское бытие человечества. С предельной прямолинейностью это проявляется в грубо-недоброжелательной по отношению к отцу реплике Анны: «...астрономию я не люблю потому, что не понимаю, как люди могут столько времени глазеть на небо, когда на земле все так устроено плохо».

Однако символическая осложненность слова «небо» не исчерпывает противопоставление сем: возвышенно-духовное буднично-материальное – и тем более не ограничивается в структуре пьесы иронически-недоброжелательной коннотацией. Символические ассоциации этого слова связаны с другим символом, в соотнесении с которым воплощается авторская интенция драмы, – с символом «солнце». Слово «солнце» впервые появляется в драме в своем номинативном значении в ремарке второго действия, контрастной по тональности ремарке первого действия, и в репликах, где эмоциональные коннотации слова основаны

на объективных свойствах реалии – солнца, излучающего свет и тепло.

Развитие символической осложненности слова идет в соотнесенности с центральным символом «звезды». Это реализуется в диалогах с рабочим – революционером Трейчем. На фоне столкновения двух антиподов – Терновского и Николая – он выступает выразителем третьего пути развития жизни, вечного движения человечества вперед. Показательно, что, в противовес Верховцеву и Анне, Трейч всегда с уважением и сочувственно говорит о Терновском. Трейчу предоставляет автор ведущую роль в кульминационной сцене, и он прославляет жизненную активность, революционную волю, но волю, одухотворенную силой человеческого разума, всегда ведущего человечество по пути профессора. Именно в монологе Трейча и появляется символ солнца.

Риторические законы построения убеждающей речи (параллелизм сложноподчиненных предложений анафорической структуры, однотипность построения синтаксических единиц с императивной модальностью, обилие экспрессивных предложений и т. д.), ряд образов, созданных по одной ассоциативной модели: препятствие – его преодоление (*стена* – разрушить, *гора* – срыть) – передают высокое напряжение страстной речи Трейча (хотя и произносимой «сдержанно»), которая завершается образом *солнца* – великой движущей силы, преображающей мир, источника всего светлого, высокого, радостного, всего, что близко и дорого простым людям («солнце – тоже рабочий»). Образ солнца в развитии этой сцены получает наивысшее по экспрессивному накалу воплощение в революционной песне, которую запевает Маруся и подхватывают в едином порыве все участники полилога – выразители разных взглядов, жизненных позиций. В этом хоре не звучит голос Сергея Николаевича, который отсутствует в сцене. Но в

финале к образу солнца обращается и он. Гневная, полная ненависти и протеста, речь его обращена к палачам, погубившим Николая. И содержательно, и эмоционально этот образ солнца как воплощения света, радости, всего прекрасного оказывается созвучным образу из монолога Трейча. Тем самым словно сливаются голос защитника звезд как символа научного подвига и голос, прославляющий солнце как символ земного пути человека к добру, свободе, счастью.

Тема вечности – это еще одна тема (вместе с темой движения к звездам), развиваемая Терновским. Семантически образы звезд и вечности соотнесены: сема длительности, протяженности во времени входит как потенциальная сема в семантическую структуру слова «звезды». Этот образ появляется в речи Сергея Николаевича как определение человека будущего. Он передает приобщение человека к тайнам вечности, к жизни вселенной, преодоление преград времени и пространства. Вместе с тем «сын вечности» – это не отказ от реального, не антитеза жизни, напротив, это торжество жизни как бесконечного непобедимого процесса. Именно эту связь человека с вечностью и провозглашает Терновский: «...я думаю обо всем. Я думаю и о прошлом и о будущем, и о земле и о тех звездах – обо всем. И в тумане прошлого я вижу мириады погибших; и в тумане будущего я вижу мириады тех, кто погибнет; и я вижу космос, и я вижу везде торжествующую безбрежную жизнь...». Семантический признак «вечности» связывает не только образы «сын вечности» и «звезды», но и с образом солнца.

Созвучность, смысловые переклички тем и образов Терновского и Трейча – один из способов раскрыть их внутреннее единство, несмотря на разную внешнюю устремленность – «к звездам», абстрактной истине, и «к солнцу» – источнику земного счастья. Это сближение героев двух позиций, слияние лучшего, что присуще каждой

из концепций, становится особенно явным в последней сцене Терновского – Маруси. Маруся, этот «огненный вихрь» (слова Лунца) революции, после свидания с Николаем, потерявшим рассудок от зверства тюремщиков, полна горя, боли, отчаяния за всех страдальцев земли. Судьбу же Николая и Маруси, посвятивших свою жизнь счастью на земле, Терновский не только противопоставляет служению звездам, но, напротив, осмысляет в связи с понятиями мироздания, утверждая, что любой подвиг человека дарует ему вечное бессмертие: «Нет смерти для сына вечности!» Для развития концептуального плана пьесы и для конечного осмысления символа-заглавия очень важна в финальной сцене реплика-покаяние Маруси, снимающая враждебную экспрессию ее монолога: «Прости меня, отец», и последний полилог, в котором сливаются голоса трех героев, каждый из которых ведет свою лейтмотивную тему, но все вместе они объединены и общим страданием, и безраздельным служением каждый своей цели – научному поиску, борьбе, людям.

В результате всех эмоционально-смысловых со- и противопоставлений лейтмотив-символ «к звездам» получает многоплановый смысловой спектр: это и путь к вершинам науки, ведущей человечество дорогой прогресса, это и путь героической борьбы за счастье на земле, это и трагизм неизбежной гибели героев, но это символ, в конечном итоге получающий единый эмоционально-оценочный план – высокую, часто трагическую, тональность, в которой голос автора сливается с голосами героев. По справедливой характеристике Л.А. Иезуитовой, в пьесе воедино сливаются научное знание о жизни и «революционно-философское представление о движении бытия как прогресса, как конечного торжества Солнца, Разума и Гармонии» [1: 229].

Пути реализации обобщенно-символического значения слова-лейтмотива своеобразны в связи со спецификой концептуального и стилевого плана пьесы: в драме Андреева – это социально-философский план слова-символа, уводящего от реалий в область общечеловеческих проблем, абстрактно-философских категорий; развитие символа как этико-философской дискуссии; многократность повторения слова и многообразие типов значений, формирующих символ, преобладание абстрактной философичности над житейской достоверностью речевых контекстов символа; одноплановость конечной эмоциональной коннотации символа-заглавия.

Проведенный анализ подтверждает стилеобразующую роль того «общего и постоянного признака драмы», которым, по определению Б.А. Ларина, является «символичность, двуплановость, пронизывающие темы-идеи, настроения, внушения, воспринимаемые добавочно к основному, прямому значению речей» [2: 166] и служит проявлением особенностей идиостиля писателя, отличающегося «романностью» содержания драмы. И.С. Тургенев один из первых в своих пьесах отошел от «театральности», приблизил этот вид искусства к повествовательному жанру. Л. Андреев продолжил это начинание и превратил свою драму в своеобразный поток мыслей и чувств героев, представив на суд читателей свои идейно-философские искания, в чем и проявляется новаторство его драматургии.

Литература

1. **Иезуитова Л.А.** Творчество Леонида Андреева: 1892-1906. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1976. - 240 с.
2. **Ларин Б.А.** Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. – 285 с.

«ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО АНТОНИЯ» И.С. ТУРГЕНЕВА. ИТАЛЬЯНСКИЕ МОТИВЫ. НЕКОТОРЫЕ ШТРИХИ К ТЕМЕ

Стефано Гардзонио, Stefano Garzonio
Пизанский университет, Италия (Università di Pisa Italia)

В 1953 г. издан полностью на страницах парижского журнала "Revue des études slaves" текст драмы И.С. Тургенева *Искушение святого Антония*, о котором раньше рядом с краткими отрывками имелись лишь некоторые сведения [1].

До написания драмы Тургенев пережил любовный роман с сестрой А.Бакунина, Татьяной (один из самых бурных "премухинских романов") [2]. Драма начата 8 марта 1842 г. и писалась в Петербурге в период экзаменов по философии и латыни на диплом магистра.

До этого из текста драмы была известна лишь *Песня Аннунциаты* ("Под окном прекрасной донны"), один вариант которой включен в письмо А.А. Бакунину от 8 апреля 1842 г. В письме Тургенев между прочим писал:

«...я и сплю и вижу „Искушение С.Антония“ – 3 первые (большие) сцены совсем готовы – и к моему возвращению всё, я думаю, будет кончено... Вы познакомитесь с одной девицей – Аннунциатой, которая, хотя и любовница Чёрта, но, ей-ей, прелюбезная девица, – и т. д. и т. д.».

О создании текста имеются некоторые свидетельства самого писателя. *Песню Аннунциаты* в переделанном виде Тургенев включил в комедию *Две сестры* (1844). Дальнейших сведений об *Искушении* не было до его парижской публикации. Пьеса переиздана в *Полном собрании сочинений* Тургенева (том 2) с исправлениями. Тургеневская драма – в одном действии и состоит из трех сцен, в которых прозаический текст чередуется со стихами. Первая и третья сцена происходят на пустынном берегу напротив пещеры

отшельника, вторая в зале, где приготовлен пир для любовников.

Не будем здесь тщательно излагать содержание пьесы. Скажем только, что Тургенев в ней сочетает разные тематические традиции вокруг известной легенды о св. Антонии. Конечно, главный ориентир – это средневековая традиция о *Житии св. Антония*, восходящая к Афанасию Великому. Одновременно Тургенева вдохновляла комедия Проспера Мериме *Une femme est un diable*, появившаяся в собрании *Le théâtre de Clara Gazul* (1825) [4]. Что собственно касается мотива самоубийства из-за любви Марчеллины и ее перевоплощения в дьявольскую Аннунциату, критики заметили аналогию с другой пьесой Мериме, *L'occasion* [5].

Как Мериме, так и Тургенев переносит жизнеописание св. Антония из Фиваиды в более близкие времена. Мериме в Испанию XVIII века, Тургенев в Италию, период перехода от Средневековья к Ренессансу. Тему женщина-дьявол Тургенев развивает совсем оригинально. По мнению Л.П. Гроссмана, тургеневский текст можно определить как философская драма и как последняя попытка в жанре *Манфреда*. По его мнению, он соотносится с Мериме только в названии и в общей тематике, в то время как отчетливее в нем выглядят фаустовские мотивы гетевской традиции и философские разыскания русского романтизма [6]. Такие черты можно отметить уже в юношеской поэме Тургенева *Стено* [7]. Одновременно выделяются попытки реалистической трактовки героев. Вообще, отмечались аналогии второй сцены драмы (вечер у Аннунциаты) с пиром у Лауры в *Каменном госте* Пушкина.

С этой точки зрения небезынтересно применить к пьесе Тургенева известную историко-культурологическую концепцию Г.А. Гуковского о пушкинских маленьких трагедиях [8]. Истолкование пьес Пушкина как попытка

переноса лично-психологических конфликтов с лирико-индивидуального плана к общему историко-культурному, можно применить и к *Искушению*. Тургенев тоже выбирает вечную тему, тему искушения и греха, предлагает традиционный образ св. Антония и как у Пушкина психологический конфликт героя перенесен в переходную фазу истории культуры и морали между Средневековьем и Ренессансом. Кроме того, как указал Мазон, в пьесе отмечается мотив ничтожества человека в отношении природы, мотив центральный в поздних тургеневских стихотворениях в прозе [9].

Конечно, оригинальность тургеневского текста основывается и на автобиографических элементах и на перекличках с собственным творчеством. А.П. Могилянский упоминает вечер у княгини З. Засекиной в *Первой любви* (1860) и относит ее и вторую сцену *Искушения* к событиям жизни Тургенева, относящимся к 1833 г. и описанным в мемуарах Н.А. Островской [10].

Интересно отметить, что автобиографический элемент, как и в *Маленьких трагедиях*, у Тургенева переходит с мифического плана памяти в историко-эпохальный, где пережитая в молодости страсть абсолютизируется и маркирует героя, как в случае св. Антония, выбранного из богатой культурной традиции [11]. В этом смысле *Искушение* – это драматический очерк в пушкинском понимании термина, как, кстати, и другой драматический текст Тургенева – *Неосторожность*.

Текст *Искушения* неокончен. В автобиографической перспективе важную роль играет персонаж Валерио. Мазон считал, что пара Антоний-Валерио соотносима с парой Пимен-Григорий из пушкинского *Бориса Годунова*. В частности относительно женщины-дьявола Аннунциата соотношение Антония с Валерио принимает черты конфликта поколений (отцы и дети), что и приводит нас

опять к *Первой любви* и, в частности, к поэме *Разговор* и романам зрелых лет. Образ Аннунциаты сочетает черты автобиографического характера с чертами хищной женщины-львицы поздних романов. Явный эпигонизм романтизма отмечается в трактовке фантастического, что и напоминает поэтику будущих *Признаков*.

Что касается собственно выбранных женских имен, то интересно отметить, что Марчеллина – это имя одной героини *Свадьбы Фигаро* Бомарше-Да Понте, и что у Тургенева оно просто условно литературное. Относительно имени Аннунциата возникают некоторые вопросы. Драма писалась в марте-мае 1842 г. Именно в мартовском номере "Москвитянина" была опубликована повесть Гоголя *Рим (Отрывок*), героиню которой, красотку из Альбано, зовут Аннунциата. Конечно, трудно определить, прочел ли Тургенев тогда гоголевскую повесть и нашел ли в ней вдохновение. Точно совпадения: итальянская тематика и мотив южной красоты сочетается с образом роковой женщины: у Тургенева Аннунциата – любовница Сатаны, у Гоголя Аннунциата "блеск молнии, не женщина".

Уже отмечено, что среди нововведений тургеневского текста – пространственно-временная коллокация действия в Италии на рубеже XIV-XV вв. С этой точки зрения, драма – антецедент шедевра позднего Тургенева – *Песнь торжествующей любви*. Тема "Тургенев и Италия" давно изучена (напомню еще классическую работу И. Гревса 1925 года). Среди ранних сочинений писателя итальянская тема присутствует в драматической поэме *Стено*, чье действие происходит в Риме и в поэме *Параша*, в XVI строфе которой отражены воспоминания самого писателя о Неаполе. В этой перспективе *Искушение* – продолжение традиции: в данном случае часть действия драмы происходит в Болонье.

Конечно, примеры Мериме и самого Пушкина могли бы влиять на выбор Тургеневым *couleur-a locale* (данный случай сам писатель допускает в связи с драмой *Две сестры*). Однако нельзя не учитывать поездку по Италии молодого писателя и его впечатлений о ней. Но посмотрим поближе Италию в тексте *Искушения* и ее поэтическую функцию. Как и в *Маленьких трагедиях* в пьесе Тургенева действуют некоторые оппозиции типа: святое-дьявольское, счастье-самопожертвование, солнечность-мрак. На временно-пространственном уровне противопоставляются пустынный берег, где Антоний нашел убежище, и светлый, прекрасный, живой город Болонья. Берегу-скиту противостоит идеальный город возрождения. Одновременно возникает антитеза старость-юность, в которой Болонье приданы все черты красоты, ностальгии и мечтания.

Берег представлен в 1 и 3 действиях пьесы и не дает никаких возможностей топографического определения, хотя там Карло, приходя к Антонию, говорит, что он едет в Pietra Niuova [так!]. Вторая сцена, которая хронологически независима от других и, скорее всего, далека во времени, не носит конкретных топономических данных, но точно происходит она в ренессансовом городе, в Болонье. Город связан с образом юности, земного счастья, страстей, от которых Антоний отказался и которые возникают опять при словах Карло, явно посланника Сатаны и его искушений. Итак, образ Болоньи это образ памяти и ностальгии по земному счастью.

Антонио и Карло – оба командиры отряда наемных войск, которые служили у Джакомуццо Аттендоло по прозвищу Сфорца.

Исторические данные, приведенные Тургеневым, небогаты и противоречивы. Они должны скорее всего создать дух эпохи, а не точно воспроизвести историческую

достоверность. Практически они все содержаны в данной реплике Карло:

".. Помнишь ли ты – тому лет[3]... лет... ну всё равно... мы с тобой служили в одном полку, в войске славного, знаменитого Сфорцы – и дрались за ее величество королеву Иоанну.…"

Как известно, Муцио (Джакомуччо) Аттендоло по прозвищу Сфорца (1369-1424), родоначальник семьи Сфорца, был родом из Котиньола в Романье и после службы у разных городов и господ с 1412 г. стал воевать на службе неаполетанскому царству в пользу королевы Джованной второй. Погиб в 1424 г., во время сражения он утонул в реке Пескара. Скорее всего, действие драмы Тургенева происходит где-то в середине XV века. Что касается Карло Спада, то родство Спада происходит тоже из Романьи и стало потом видной семьей в истории Болоньи. Рассказ Карло о сражении, где его ранили, скорее всего, относится именно к последней битве Сфорцы на берегах Пескары.

Первый намек к Болонье в драме мы встречаем в третьей сцене. Карло рассказывает, как он по чуду спасся при последней битве Сфорцы и через два года вернулся в Болонью, чтобы увидеть Марчеллину. Сама Марчеллина потом написала Карло. Но о Болонье много вспоминает и Антоний. Так он восклицает:

А там вдали из-за деревьев церковь
Как будто поднялась да и глядит...
Ах – эта церковь! мне ли знакома!
За ней еще пять, шесть других церквей.
За нею целый город – вся Болонья.
Но подле церкви той... почти напротив,
Есть домик... домик темный, небольшой,
И в доме том два маленьких окошка,
И под окном она сидит – и ждет.

Так монах Антоний вспоминает юность и дом, где жила его возлюбленная. Чуть ниже Аннунциата зовет Антония "первым молодуем в Болонии" и он, будто... Восклицает:

"Куда мы пойдем? На площадь, что ли, – погреться на солнце да показатся людям – или в сад, побегать по росистой траве? Или в поле – туда, за Больнью, за реку, – вон к тому длинному ряду голубоватых тополей..."

Как нетрудно заметить, образ Болоньи довольно условнен... хотя намек на реку показывает довольно хорошее знакомство с городом (река Рено течет почти всегда под городом и она видна через некоторые арки и окна старого города). Трудно, конечно, определить, почему вместо Феваиды Тургенев выбрал именно Болонью, и на каких источниках он основывался. Точная ссылка к Сфорце, к королеве Иоанне, выбор фамилии Спада, свидетельствуют о том, что писатель пользовался историческими текстами и документами, с которыми он мог бы ознакомиться во время его первого путешествия в Италию в 1840 году. Среди прочих можно указать на следующие издания: *Histoire de Republiques italiennes du Moyen Âge* (1807-1809) Сисмонди, или французский перевод L'Europe au Moyen Âge (1820-22; 1828) Хенри Халлама, в которых пишется о «vaillant paysan de Cotignola», о «Jeanne de Naples» и вообще об итальянских кондотьерах. Вообще Тургенев очень интересовался историей Италии, как доказывают неоконченные его юношеские сочинения *Графиня Донато* и *Филиппо Строцци* (для второго текста Тургенев пользовался *Storia fiorentina* Варки). Вообще рядом с примерами европейской литературы (от Байрона до Мериме), Тургенев, скорее всего, оказался под влиянием Станкевича и Грановского, который широко занимался историческими темами итальянского возрождения [12]. Кроме того, Тургенев в юности в Петербурге слушал лекции верлинского д-ра Ф. А. Липмана

и в 1835 лекции по истории Н. Гоголя, как он сам вспоминает в своих *Литературные и житейские воспоминания* [13]. Именно в своих лекциях Гоголь упоминал Муцио Аттендоло и Иоанну II: там первый определяется как "храбрый воин Иаков Сфорца", "Сфорс Аттендоло" и "сфорс, великий коннетабль Аттендоло". Очень хочется думать, что неоконченный драматический проект Тургенева восходил и к гоголевским чтениям по итальянской истории.

Литература

1. *La tentation de Saint Antoine d'Ivan Tourguénev*, «Revue des études slaves», 1953, t. XXX, P. 7-40. См. также: А. Мазон, *Творческие замыслы, наброски и планы 1840-1850-х годо //* В кн.: *Из Парижского архива И. С. Тургенева*, «Литературное наследство». т. 1, Москва, 1964. С. 18-20. Отметим, что на полях рукописи зарисовки персонажей пьесы – св. Антония и Карло Спады, кроме других рисунок и инскрипций.
2. См.: Л.В. Крестова, *Татьяна Бакунина и Тургенев* // В кн.: *Тургенев и его время*, Москва-Петербург, 1923. С. 31-50.
3. И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем*, Москва-Ленинград, 1960-68. *Письма*, т. 1. С. 224. О создание драмы см. также: Ю.Г. Оксман, А.П. Могилянский, *Искушение Св. Антония //* В кн.: И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений*, цит., т. 2. С. 688-690.
4. Впервые отмечено Ю.Г. Оксманом в изд.: И.С. Тургенев, *Сочинения*, Москва-Ленинград, 1929-34, т. 3, Ц. 230-231.
5. См.: Ю.Г. Оксман, А.П. Могилянский, *Искушение Св. Антония,* цит.: С. 689.
6. Л.П. Гроссман, *Драматические замыслы Тургенева (Две сестры и Искушение святого Антония) //* «Известия АН СССР, Отд. лит. и яз.», 1955. Т. 14. Вып. 6. С. 550-552.
7. См. также: И.Г. Ямпольский, *Поэзия И.С. Тургенева //* И.С. Тургенев. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград, 1970. С. 8.
8. См.: Г.А.Гуковский, *Пушкин и проблемы реалистического стиля*, Москва, 1948. С.
9. А. Мазон, *Творческие замыслы, наброски и планы 1840-1850-х годов,* цит.: С. 20.

10. А.П. Могилянский, *Искушение святого Антония*, «Тургеневский сборник», 1, Москва-Ленинград, 1964. С. 232-234.
11. См., например: Н.В. Беляк, М.Н. Виролайнен, *Маленькие трагедии как культурный эпос новоевропейской истории*, «Пушкин. Материалы и исследования», 14, Ленинград, 1991, С. 94-95, где выделяется автобиографический подтекст *Скупого рыцаря*.
12. Отметим, что Тургенев общался с Грановским в 1841-46 гг. ср. В.Н. Житова, *Из «Воспоминаний о семье И.С. Тургенева»* // В кн.: *И.С. Тургенев в воспоминаниях современников*, Москва, 1983. С. 45.
13. О годах учебы Тургенева при Санкт-Петербургском университете см.: Ю.Г. Оксман, *Тургенев в С.-Петербургском университете* // В кн.: *И.С. Тургенев. Исследования и материалы*, вып. 1, Одесса, 1921. С. 101-106.

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. ТУРГЕНЕВА ДЛЯ ДЕТЕЙ НА АРМЯНСКИЙ ЯЗЫК

М.М. Гилавян
АГПУ им. Х.Абовяна

Значительное место в литературном наследии И.С.Тургенева занимают произведения, написанные специально для детей или входящие в круг детского чтения, которые, начиная со второй половины XIX века до наших дней, занимают свое неизменное место в школьных учебниках и детских библиотеках.

Десятки поколений были воспитаны и продолжают воспитываться на произведениях русского писателя. Эти произведения, проникнутые безграничным человеколюбием, неповторимой образностью и простотой, завладели вниманием также армянских писателей, которые работали над переводом или переложением тургеневской «детской» прозы, сделав ее понятной и близкой маленькому армянскому читателю.

В круг детского чтения вошли “Муму”, “Записки охотника”, «Стихотворения в прозе» и включенные в программу армянской школы последних десятилетий отрывки из романа “Накануне”. Произведения И.С. Тургенева переводили Ер. Казарян, М. Вардапет, Ам. Мазманян, Ст. Зорьян и др.

Лучшие переводы, несомненно, принадлежат известному армянскому писателю Стефану Зорьяну, получившему «русское» образование. Ст. Зорьян, будучи знатоком русской и мировой литературы, благодаря чему ему удалось создать переводы, во многих случаях равноценные, или очень близкие к оригиналам И.С. Тургенева, был одним из армянских авторов для детей. И при сравнительном анализе его произведений и

произведений И.С. Тургенева, написанных для детей или входящих в их круг чтения, можно заметить целый ряд типологических сходств.

И у Ивана Тургенева, и у Стефана Зорьяна есть свои мировоззренческие принципы, в основе которых лежит их безграничная любовь к природе и животному миру. Оба великих писателя считали, что отношением к природе и животным обусловлено, каким станет маленький читатель в будущем – добрым, терпимым, честным и милосердным, или злым, бессердечным и жестоким, бездушным и безразличным ко всему.

В армянской литературе Стефан Зорьян известен также высокой языковой культурой, большой ответственностью перед читателем. Его произведения, написанные для детей, особенно выделяются своей искренностью и простотой, способностью видеть окружающий мир детскими глазами.

Зорьян требователен и точен также по отношению к переводам. Он рассматривает перевод как своеобразный творческий процесс с присущими ему спецификой и особенностями. Не всегда писатель должен оставаться верным оригиналу. Главное для него – дух произведения, его глубинные слои, что, однако, не означает, что в процессе перевода писатель может быть абсолютно свободен, не скован оригиналом. «Труд переводчика – не механическое занятие, как представляется некоторым, а серьезная творческая работа, для которой требуются и литературная подготовка, и литературный вкус, и, главное, любовь, любовь к родной литературе» [1: 479], – пишет Стефан Зорьян.

Сравнивая с оригиналом перевод повести “Муму”, мы видим, что, оставаясь верным духу повести, Зорьян привносит в произведение черты национального мышления. Например, ср.: текст Тургенева – «В одной из отдаленных улиц Москвы, в сером доме с белыми колоннами,

антресолью и покрывившимся балконом, жила некогда барыня, вдова, окруженная многочисленною дворней» – Зорьяном переведен: «Մոսկվայի հեռավոր փողոցներից մեկում սպիտակ այուներով եւ ծռված պատշգամբով մի գորշ տան մեջ ապրում էր երբեմնի մի ազնվական կին՝ բազմաթիվ ճորտ ծառաներով շրջապատված» [2].

В переводе Зорьяна отсутствуют слова “антресоль” – “բազրիքավոր, բաց վերնասրահ” и “вдова – “այրի”, отчего произведение не пострадало.

Учитывая то, что сложно, практически невозможно воспроизвести все особенности оригинала, некоторые выражения Зорьян не переводит, а проникает в суть повести. Вот описание образа Герасима: «Из числа всей ее челяди самым замечательным лицом был дворник Герасим, *мужчина двенадцати вершков роста, сложенный богатырем* и глухонемой от рождения (курсив – М.Г.).

Одаренный необычайной силой, он работал за четверых – дело спорилось в его руках, и весело было смотреть на него, когда он либо пахал и, налегая огромными ладонями на соху, казалось, один, без помощи лошаденки, взрезывал упругую грудь земли, либо о Петров день так сокрушительно действовал косой, что хоть бы молодой березовый лесок смахивать с корней долой, либо проворно и безостановочно молотил трехаршинным цепом, и, как рычаг, опускались и поднимались продолговатые и твердые мышцы его плечей» [3].

«Նրա ծառայողների մեջ ամենից աչքի ընկնողը դռնապան Գերասիմն էր, բարձրահասակ ու վիթխարի մի տղամարդ, որ ի ծնե խուլ ու համր էր: Անսովոր ուժի տեր՝ նա չորս մարդի բան էր անում մենակ: Տեսնողը հաճույք էր զգում, թե ինչպես է նա վարում, հնձում, կալսում: Նա երևելի ռանչպար էր»: [2]

У Тургенева рост Герасима обозначен – «мужчина двенадцати вершков». С.Зорьян выполнил перевод

тургеневского повествования в 1924-ом году. Старинная русская мера длины (вершок, аршин и т.д.) была заменена на современную лишь в 1925-ом году, следовательно, перевод Зорьяна дает не только описательную картину (բարձրահասակ ու վիթխարի մի տղամարդ), но и познавательную сторону характеристики портрета, не вдаваясь в излишние подробности. И в данном аспекте зорьяновский перевод, несомненно, заменяет справочный материал.

Зорьян рассматривает перевод как замечательное средство для сближения народов, для культурного диалога, особенно для детей, которые, благодаря художественной литературе, расширяют свой кругозор, познают мир, воспитываются в духе человеколюбия.

«В целом, переводы не являются самоцелью, главным образом они способствуют взаимопониманию между народами, а взаимопонимание приводит к дружбе народов – высокой идее, к которой стремится наша великая страна» [1: 478].

Литература

1. **Зорьян Ст.** Собр.соч.: В 12 т. Ереван: Хорурдаин грох, 1990. Т. 12.
2. **Тургенев И.С.** Избранное. Ереван: Советакан грох, 1985. – На арм. яз.
3. **Тургенев И.С.** Сочинения. М.: Л.: Худ.лит., 1947.

О ЛИТЕРАТУРНОМ «ПРОТОТИПЕ» ОБРАЗА КУКШИНОЙ

(ПОВЕСТЬ А.Н. ПЛЕЩЕЕВА «ПРИЗВАНИЕ» В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»)

В.М. Головко
Северо-Кавказский федеральный университет

Художественные тексты взаимодействуют друг с другом; онтология понимания их жанровых систем (понимания как способа бытия литературного жанра [7]) объективируется в эйдосе («наглядном изваянии смысла» [10: 32-33]) различными способами, в том числе приёмами формирования собственного смысла одного текста посредством ссылок (не обязательно открыто выраженных) на другие, выполняющие – в той или иной степени – функции прототекстов. Роман «Отцы и дети», как всякое совершенное создание словесного творчества, интегрирует в сюжетной парадигме архетипические и внеканонические идеи, зафиксированные в когнитивном и творческом опыте предшественников и современников автора. Стратегия деконструкции исследователя интертекстуальной поэтики Тургенева основывается не на бартовской концепции, согласно которой интертекст – это «новая ткань, сотканная из старых цитат», поскольку «текст… образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [3: 386, 418], а на анализе онтологических свойств текста, определяющих его функционирование в литературном процессе.

Разного типа контексты актуализировали роль идей и образов других писателей в творческой истории «Отцов и детей», в результате чего этот роман, рассматриваемый с метатекстовых позиций, выполняет в числе прочих и функцию интерпретации или экспликации (развёртывания,

разъяснения, истолкования) референтного смысла прототекстов. Текст этого романа «вбирает в себя другие тексты» или содержит «реплики в сторону» [9: 102] многих произведений и сочинений писателей (А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, К.П. Масальский. К.А. Тарновский, Н.В. Успенский, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Ф.Шиллер, Ж.Санд, Э.Редклифф, Д.Ф. Купер, Р.У. Эмерсон, Ф.-Г. Дюкре-Дюмениль и др.), философов, учёных (Б. Паскаль, Э. Кондильяк, Ж.-Ж. Руссо, Ж. Мишле, Т.Б. Маколей, П.Ж. Прудон, Т.Ж. Пелуз, Л.Бюхнер, Э. Фреми, Ф. Гофман и др.) и т. д. Только в одной небольшой XIII главе, посвященной «эманципированной женщине» [1: С., VIII, 259] Евдоксии Кукшиной, упоминается около десяти имён известных деятелей науки и культуры, тексты которых входят в интертекстуальное пространство романа.

Исследователи, изучавшие генезис «Отцов и детей», никогда не обращали внимания на романическую повесть «Призвание» (1860) известного поэта и прозаика А.Н. Плещеева, следовательно, не ставили вопрос о функциональной значимости этого произведения в создании художественной атмосферы романа Тургенева, репрезентирующего состояние жизни и историческое мироощущение разных слоёв общества изображённой здесь «переходной эпохи». Внутренняя атмосфера самой повести Плещеева является образцом эстетического синтезирования закономерных тенденций исторического развития, запечатлённых в образе обстоятельств и в системе отношений между персонажами. Эти персонажи находятся в компетенции «нового» или «старого», сосуществующего в настоящем. В обоих произведениях художественная атмосфера предстаёт как образ социального среза времени, хотя их сюжетные парадигмы являют собой совершенно разный «объём вобранности мира» [5: 421]: социальная повесть Плещеева по масштабам обобщений просто не

сопоставима с романом Тургенева, непротиворечивая целостность которого создаётся корреляциями социально-психологического, философского и метафизического уровней художественной структуры. Текст Плещеева (это свойственно всем его прозаическим вещам) является интеллектуальным образованием, плодом начитанности автора. Такой текст в высшей степени реминисцентен, в нём как в конденсаторе культурной памяти можно обнаружить очень много разного рода литературных источников [8: 127 – 146]. Явления и характеры в повестях А.Н. Плещеева «Наследство», «Пашинцев», «Две судьбы», «Благодеяние», «Призвание» и др. маркируются оригинальными идеями и образами многочисленных прототекстов, метатекстовых знаков, реминисценций из произведений, созданных как предшественниками, так и современниками писателя. Немалую роль в этом процессе идентификации сущностей играют произведения Тургенева, написанные до «Отцов и детей». В то же время, как и многие другие писатели «второго ряда», Плещеев в отдельных частностях (не в «смысловом целом», как Тургенев) тонко подмечал и открывал суть и подлинный характер отдельных явлений движущейся картины общественной жизни. Таким открытием писателя можно считать образ Александры Львовны Кржечинской – из «породы эмансипированных» [2: 371], ставший литературным «прототипом» émancipée Eudoxie из романа «Отцы и дети» [1: С., VIII, 257].

Но если в повестях Плещеева прототексты дают лишь материал для маркировки характеров и явлений, в результате чего их собственная сюжетная предметность уподобляется некоему коллажу, в котором знакомые «части», всё же создают новую эстетическую реальность, то в романе «Отцы и дети» они участвуют в процессе образования смыслов в результате диалогических взаимодействий с тургеневским текстом. Интертекстуаль-

ность «Отцов и детей» проявляется именно в этой способности вступать в диалог даже с текстом Плещеева, вовсе не претендующем на функционирование в парадигме «вечности»: он является продуктом своего времени, и только это время интерпретирует в своей внутренней атмосфере.

Роман Тургенева в полной мере раскрывает возможности создания художественной атмосферы и самочувствия героев средствами взаимообусловленности эйдоса и логоса. Именно эти отношения создают художественную атмосферу [6: 109-111]: ведь атмосфера – это «отношения, как бы отпавшие от конкретных носителей и в то же время тайно хранящие память о них» [6: 109]. У А.Ф. Лосева «дефиниции эйдоса и логоса закрепляют отношения наглядного смысла» и «метода этого изваяния» [6: 110]. Имея в виду «метод», С.Т. Вайман определил логос как «способ взаимоотношений частей без частей», «их отвлечённую общность» [6: 110]. Именно «части» без своих «конкретных носителей», вне той целостности, в которой они создавали «пространство», опредмечивающее образующиеся смыслы, могут включаться в новую систему отношений в процессе оформления текста, то есть используются при создании художественной атмосферы другого произведения. Общественные отношения моделируются в повести Плещеева, в частности, и таким путём, как изображение того, каким образом новое поколение людей осваивает, наследует систему уже «наработанных», а значит, «отпавших» от своих «предметных истоков» отношений. Это может восприниматься как некое известное состояние, фиксируемое и закрепляемое ранее созданным литературным образом.

Так типизируется главный персонаж повести «Призвание» – Поземцев, «лишний человек» пятидесятых годов XIX века, синтезирующий черты многих своих

литературных предшественников, то есть героев, представляющих типологический ряд «умных ненужностей». Но поскольку целью Плещеева было развенчание уходящего с исторической сцены «лишнего человека», «слово» которого давно перестало быть «делом» и превратилось в «краснобайство» [2: 276], а разочарованность стала формой «игрового поведения», то его герой закономерно превращается в копию, «двойника» Андрея Ивановича Беловзорова [2: 411] из рассказа И.С. Тургенева «Татьяна Борисовна и её племянник». Характер героя повести «Призвание» создаётся именно как некий синтез черт, маркируемых образами-открытиями Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Тургенева и т. д., но на основе тургеневской художественно-философской антропологии: генетически он восходит к типологии героев гамлетовского типа. Однако все эти «части», в новом тексте «отпавшие» от своих предметных истоков и создающие логос как взаимоотношение «частей без частей», демонстрируют стратегию создания атмосферы повести Плещеева средствами изображения закономерной переработки общественным сознанием архетипа «лишнего человека»: всё, что характеризовало «героя времени», здесь профанируется, являя глубокий разлад между содержанием и формой. Читатель повести Плещеева не найдёт истории нравственных исканий лучшей части русской интеллигенции, изображения трагических судеб её представителей. Здесь трагедия превратилась в фарс, «комедиантство» [2: 324], и с человеком «красноречивых фраз» [2: 279] никак не связана идея «разработки личности» [1: С., VI, 168].

Этим объясняется суммативный принцип создания характера Поземцева: он питомец и выученик кружка такого типа, какой «красноречиво описал Гамлет Щигровского уезда» [2: 276]. Герой Плещеева – человек

«фразы» [2: 345, 411], вроде Агарина из некрасовской «Саши», который «в разговорах... время проводит» («В слове и деле чужда ему страсть!»). Он, «хотя ещё молод», но подобно «довременным старикам» из кружка, который посещал Василий Васильевич – Гамлет Щигровского уезда [1: С., IV, 284], «стар душою» [2: 307]. В сознании Поземцева «невольно возникал» печоринский вопрос: «зачем он жил; была ли какая-нибудь цель в его существовании?..» [2: 345], поскольку герой отмечен родовыми качествами «лишнего человека» – «неспособностью к труду», отсутствием «дела» [2: 276, 409], качествами, усугублёнными ещё тем, что он сознательно «отверг полезный, добросовестный труд» [2: 345]. Свойственен ему и тот самоанализ «лишних людей», который постепенно вырождается в формы психологически-бесплодного «самоедства», являющегося следствием самоосуждения за то, что «не сдержал торжественный обет обречь себя на служение истине и человечеству», «делал меньше добра в течение своей жизни, чем позволяли средства...» [2: 384, 382] и т. д. Не случайно и героиня повести Катя, пытаясь понять Поземцева и определить его сущность, «мысленно сравнивала его с героями прочитанных ею романов» [2: 312]. Как видим, интертекстуальное пространство повести постоянно расширяется за счёт функциональной роли прототекстов Лермонтова, Тургенева, Герцена, Некрасова и других авторов, изображавших в своих произведениях «лишних людей». Нравственно-психологический комплекс человека «мысли», рефлексия которого была связана с «поисками истины» [1: С., VIII, 183], а деятельность в сфере ума – с пробуждением общественного самосознания, в таком псевдогамлетовском типе трансформирован до неузнаваемости. Для Поземцева, «не выработавшего себе прочных убеждений», «идеей фикс» стало «желание

проявиться», произвести «эффект» [2: 277, 280, 308, 324]. Его настоящее давно отчуждено от «тех счастливых и быстро исчезнувших дней» [2: 384], когда он, подобно тургеневскому Рудину, казалось, был одухотворён «честным стремлением к истине и к сознанию» [1: С., VI, 349]. «Прекраснодушные фразы» о «святом пламени любви к человечеству», об «утраченной вере в жизнь и счастье» [2: 382, 309] – всё это эксплуатация старых «культурных моделей» поведения и, как говорит автор-повествователь, – выражение «мелочного тщеславия» Поземцева [2: 324].

Все реминисценции в тексте А.Н. Плещеева подчинены выражению монологической позиции автора: этот текст не объективирует «связи между сознаниями», здесь «объемлющий кругозор автора обладает по сравнению с кругозорами персонажей огромным и принципиальным избытком» [4: 94 – 95]. Но что ещё важно отметить – текст Плещеева не вступает в диалогические отношения с текстами других писателей. Их точки соприкосновения – это метатекстовые фрагменты (знаки). В этом случае метатекст предстаёт как «своего рода коммуникативный “дейксис”, указывающий на тему сообщения, организацию текста, его структурность и связность» [12: 90]. Взаимоотношения «частей без частей» создают ситуацию, когда невостребованность способностей «умных ненужностей», произрастая из состояния обще-национальной жизни, утрачивающей тенденцию к гуманизации во всех сечениях социума, и демонстрируя трагизм личности, лишённой «поля деятельности», проецируется на другой, чуждый материал, в результате чего воссоздаваемые общественные отношения «отпадают от предметных своих истоков» [6: 110], служат средством выявления профанации трагедии «лишних людей», гамлетовского комплекса в целом. Поземцев проводит жизнь в пустых «разглагольствованиях» [2: 411].

Объективно писателем создаётся художественная атмосфера, передающая «дух» и суть «нового времени», героем которого должен стать уже не человек «слова», а совсем другой тип, носитель «воли» [2: 389] (концепт Тургенева [1: С., VIII, 183], используемый автором «Призвания»). Прототексты помогают Плещееву акцентировать внимание на решающем признаке деидентификации «лишнего человека», недавнего героя русской жизни и литературы, – «утрате биографии» в новом историческом контексте [11: 642]. Это происходит тогда, когда реальное прошлое и предвидимое будущее в субъективных представлениях людей не обеспечивают целостность, единство их биографий.

Поземцев всё же остаётся главным персонажем повести, поскольку в её художественном мире пока нет носителя черт нового типа общественного деятеля. «Промежуточность», «переходность» социального фазиса, типизируемого в атмосфере произведения, фиксируется ещё и другими образами-персонажами: Борисова, университетского товарища Поземцева, и Кржечинской, женщины-эмансипе. Борисов – это промежуточное звено между «лишними» и «новыми людьми». С последними, воплощающими родовые черты тургеневского Дон-Кихота («Гамлет и Дон-Кихот»), его роднит «энтузиазм», «самоотвержение» [2: 391, 384]; многое в его социально-психологическом облике, в истории «борьбы с обстоятельствами» [2: 391] предвосхищает Базарова и изображение его «горькой, терпкой, бобыльной жизни» [1: С., VIII, 380]. «Тургеневское» хорошо чувствуется в лирическом отступлении об ушедшей юности Борисова, участника философского кружка, описанного в традициях романа «Рудин», в воспоминаниях о тех днях юности героя, «когда человек, забывая о самом себе, не останавливается ни перед какой жертвой для блага того, что он любит» [2:

384]. Этой рудинской идеей «общего блага» Борисов и руководствуется, отдавая предпочтение «долгу», а не «счастью» (он отказывается от мечты соединить свою жизнь с жизнью любимой им Кати, потому что, по его убеждению, «полного счастья… без чистой совести» не может быть [2: 401]: ведь Катя ради Борисова в этом случае должна оставить своего мужа – Поземцева). Борисов, жизнь которого «была не чужда… тех тайных и глубоких страданий…, в которых крепнет и созревает дух» человека, стоит на пороге определения нравственного смысла жизни и понимания необходимости «борьбы… с людской неправдой» [2: 391]. Но сюжетная линия этого персонажа не получает развития, и автор не показывает качественных изменений во внутреннем мире Борисова, который не становится, подобно Базарову, знаковой фигурой новой эпохи. Плещеев не поднимается на такую высоту в художественном обобщении нарождающегося, поскольку в мире его произведений (в отличие от тургеневских) отсутствует философско-онтологический план.

Однако, оставаясь во власти литературных традиций, «книжности» и начитанности, Плещеев совершает подлинное открытие в, казалось бы, эпизодическом, сюжетно-незначительном персонаже – в изображении эмансипированной вдовушки Александры Львовны Кржечинской. Здесь они с Тургеневым меняются местами: теперь автор «Отцов и детей», типизируя в образе Евдоксии Кукшиной явления псевдопрогрессивности, опирается на художественных опыт Плещеева, поскольку изображение Кукшиной даётся по «канве» образа его героини. Надо отдать должное Плещееву-прозаику: сильной стороной его творчества была не психологическая разработка характеров, а воссоздание внутренней атмосферы произведения как такого пространства, где «наглядный смысл» создаётся реалиями характеризуемого времени. В его повестях

атмосфера «первична» по отношению к характерам, воссоздаваемые обстоятельства для автора важнее изображения «внутреннего человека», поскольку именно обстоятельства определяют и объясняют психологическое состояние персонажа. Сложность подобной разработки художественной атмосферы произведения объясняется тем, что необходимо органически соединить «отношения» с их «предметными истоками». Для стиля Тургенева, которому в равной мере было доступно и воссоздание внутренней атмосферы, и изображение знаковых, архетипических образов-символов, синтезирующих «вечное» и «ситуативное», «повторяемое» и «новое», такое соединение является органичным и естественным. Именно поэтому, он, интересуясь «живой правдой людской физиономии» [1: П., XI, 31], в своём творческом процессе использовал и различные источники, помогающие воссоздать культурный контекст изображаемой эпохи. Так, при работе над романом «Отцы и дети» писатель использовал в качестве «материала» для образа Кукшиной повесть Плещеева «Призвание», опубликованную на страницах журнала «Светоч» 1860-м году (Кн. 1-2), то есть на момент начала работы Тургенева над этим произведением. (Небесполезно будет заметить, что ежемесячный журнал «Светоч», издававшийся в 1860 – 1862 годах Д.И. Калиновским, имел беллетристический отдел и живо откликался на события литературной жизни. Так, в четвертом номере (книге) за тот же, 1860-ый год в нём была помещена рецензия Н.М. Соколовского на роман И.С. Тургенева «Накануне».)

«Призвание» А.Н. Плещеева Тургенев не мог не знать: повести этого писателя в конце 1850-х – начале 1860 годов печатались в тех же самых журналах, в которых сотрудничал и Тургенев («Современник», «Русский вестник» и др.), оба они в это время тесно общались и переписывались в связи с участием Плещеева в издании

собрания сочинений Тургенева, предпринятом Н.А. Основским в 1860-1861 годах [1, П., IV, 181, 532], в письмах к своим корреспондентам автор «Отцов и детей» не раз упоминает имя А.Н. Плещеева [1: П., IV, 258, 261; V, 336; VI, 283] и т. д. В пользу этого утверждения говорят многочисленные текстуальные совпадения при описании женщин-émancipée в «Призвании» (1860) и «Отцах и детях» (1862).

Героиня Плещеева – Александра Львовна Кржечинская – «принадлежала к породе эмансипированных, то есть курила крепчайшие папиросы, имела самые разбитные манеры, любила шампанское, в весьма нелестных выражениях отзывалась о браке, громко, во всеуслышание трактовала о высоких предметах... и окружала себя постоянно мужчинами» [2: 371]. В «Отцах и детях» осуществляется сюжетное «развёртывание» основных составляющих характеристики «эмансипе» Кржечинской: «разбитные манеры» разворачивались в описании «несколько растрёпанной… в не совсем опрятном платье» «молодой дамы», которая «говорила и двигалась очень развязно»; суждения о браке одной конкретизируются в толковании о том, «что такое брак – предрассудок или преступление», – у другой; «громкие» разглагольствования о «высоких предметах» Кржечинской становится особенно наглядным в «инвективах» Евдоксии, «болтавшей без умолку» «о правах женщин», о «женском труде», о «системе воспитания», об «эмбриологии», о Либихе, Эмерсоне, Маколее, Мишле [1: С., VIII, 260–263]. В кабинете «эмансипированной» Кукшиной так же, как у её литературной предшественницы, «везде белели разбросанные окурки папирос», за «шампанским» она была столь же не прочь «поболтать… о любви», как и о «высоких предметах» [1: С., VIII, 258, 263]. Всё, что ни делали обе героини, у них «выходило… не просто, не естественно»; обе они «неприятно действовали»

[1: С., VIII, 259] на окружающих, поскольку во всех словах и поступках выявлялась их «пустота» [2: 386].

Сходство описаний и характеристик при изображении «передовых» женщин в повести Плещеева и романе Тургенева, соизмеримость мотивов, определяющих смыслы-ситуации, ими создаваемые, объясняется тем, что каждая из них совершает поступки и действия ритуального, механистически-формализованного характера, не предполагающие оригинальности и реального «дела». «Наличие ритуала, специфических форм взаимодействия, особого рода коллективности» предполагают те «культурные модели», которые являются средством выражения форм идентификации «на индивидуальном и групповом уровне» [11: 645, 641] в условиях «переходных» эпох. В «Призвании» и «Отцах и детях» в образах «эмансипированных женщин» Кржечинской и Кукшиной передовое движение и демократизация социума периода первой русской революционной ситуации и реформ конца 1850-х – начала 1860-х годов представлено в побочных формах, в формах «культурной инсценировки» [см.: 11: 641–655], когда выражение передовых идеалов принимает чисто внешние, даже окаррикатуренные формы. Кукшина и Ситников в «Отцах и детях» – это антиподы Базарова, так же как и Кржечинская – антипод Борисова в «Призвании». Их якобы «прогрессивные стремления» [1: С., VIII, 258] описываются авторами с нескрываемой иронией, поскольку эти стремления для персонажей являются не более, чем модой. «Развязность» [1: С., VIII, 259], «разбитные манеры» [2: 371], эпатажность, экстравагантность – это не столько индивидуальные качества таких «замечательных», с точки зрения Ситникова, личностей, сколько типичные внешние проявления идентификации, «осваиваемые на начальном этапе культурной инсценировки» [11: 647]. Л.Г. Ионин в работе «Идентификация и инсценировка», описывая

«процесс идентификации индивидов в новой культурной форме», подчёркивает: «Он не начинается, а завершается формированием социального интереса, не завершается, а начинается предметной и поведенческой презентацией. Этот процесс, как бы обратный процессу возникновения культурной формы, можно определить как процесс её инсценирования, или как культурную инсценировку» [11: 646]. Такая «инсценировка» имеет «внешние свидетельства»: «усвоение поведенческого кода и символики одежды», «выработку лингвистической компетенции», «внешний, игровой характер» выражения своей приобщённости к «новому» и т. д. [11: 647, 648]. С этой точки зрения, и «неопрятный» вид «прогрессисток», и «папиросы», и «развязность», и разговоры о «химии», «эмбриологии», «свободе», «женском труде» и т. д. – есть не что иное, как выражение «игрового поведения». Персонажи подобной «культурной инсценировки» не переходят на второй этап, то есть не имеют отношения к выработке подлинно новых «культурных моделей», к «усвоению некоего теоретического ядра», то есть к «настоящей жизни» [11: 649]. Кржечинская, Кукшина, Ситников – это «обезьяны» (образ из романа «Бесы» Ф.М. Достоевского) «новых людей». Не случайно Базаров, «ткнув пальцем на кабак, мимо которого они в это мгновение проходили», обращается к Ситникову, аттестующему Кукшину как «высоконравственное явление», с вопросом: «А это заведение твоего отца тоже нравственное явление?..» [1: С., VIII, 264].

Тургенев неоднократно признавался, что герои всех его произведений имеют реальных прототипов и взяты из жизни. Образ «прогрессистки», «передовой» женщины Кукшиной исключения не составляет. В «формулярном списке» романа «Отцы и дети», впервые опубликованном П.Уоддингтоном [14], писатель, намечая стратегию разра-

ботки образа Евдоксии Кукшиной, записал: «Рабски скопировать г-жу Киттары и пустить её в ход» [14: 69]. В романе действительно «рабски скопирована» внешность, биография, манеры, облик, экстравагантность, стремление к «независимости» и «свободе воззрений», образ действий, смена увлечений и занятий и т. д. Е.П. Вагнер-Киттары, дочери профессора Казанского университета П.И. Вагнера, сестры писателя Н.П. Вагнера [см. об этом: 13]. Реальное лицо воплотило в себе типичные черты, «свойственные многим провинциальным и московским дамам» [1: С., VIII, 259] той социальной группы и того времени, в столь высокой степени, что писатель мог единичное возвести в ранг всеобщего, то есть достичь необходимого уровня художественного обобщения, ориентируясь на реального прототипа. В роман вошли даже такие детали, как занятия Е.П. Киттары архитектурой за границей [1: С., VIII, 400 – 401], её химические опыты, «презрительное» отношение к «кринолину» и т. д. (ср.: 1: С., VIII, 260, 264 и 13: 153) и т. д. Но процесс типизации – это всё-таки не копирование действительности, а воссоздание наиболее вероятного для данной системы социальных отношений, поэтому при разработке характера в творческий процесс включаются многие составляющие, обеспечивающие соответствие литературного образа критериям художественности. В данном случае Тургенев «синтезирует» черты, свойства и качества как реального прототипа, так и литературного прообраза. При этом тургеневский текст вступает в диалог с текстом Плещеева, поскольку автор «Отцов и детей» не ограничивается выражением «эмансипированности» только на уровне внешних форм, профанирующих «прогрессивные стремления». Но весь изобразительно-выразительный план главы о Кукшиной восходит к литературному «прототипу» («курение папирос», «развязность», пристрастие к «шампанскому», критика института брака, разговоры «во

всеуслышание… о высоких предметах» и т. д.). «Вдовушка Кржечинская» не «двойник» «свободной», «разъехавшейся с мужем» [1: С., VIII, 257] Кукшиной, а именно один из её «прототипов»: героиня Плещеева не наделена теми, даже внешне-игровыми атрибутами выражения идейных и деятельностных форм самореализации «передовых женщин» [1: С., VIII, 257], какими, хотя и в слабо отражённом виде, но всё же обладает Кукшина. «Эмансипированность» Кржечинской лишена даже намёка на содержательную сущность борьбы за «права женщин» [1: С., VIII, 262] конца 1850-х – 1860-х годов. И функция в структуре произведений у них разная: Кукшина и Ситников призваны по контрасту оттенить истинность убеждений и глубину социального и философского «нигилизма» Базарова, а Кржечинская, которой «понравился Поземцев» [2: 369], – лишь усилить мотив нравственной небезупречности главного героя «Призвания» и критику «кружкового» воспитания. Примечательно, что и «генетические корни» «эмансипированных» Кукшиной [1: С., VIII, 259] и Кржечинской [2: 369, 371] различны: первая никаким образом не связана с традициями русских «гегелистов» [1: С., VIII, 216], а «настоящее место» второй, по словам Борисова, давно знавшего Кржечинскую, «было бы в кружке, о котором рассказывает так хорошо Гамлет Щигровского уезда» [2: 386]. Он имеет в виду то, что сближает Кржечинскую с теми участниками кружков, которые приучены только к «бесплодной болтовне», отвлекающей от «благодатной работы», «лишающей… свежести… и крепости души», которые «поклоняются пустым краснобаям» [1: С., IV, 284], вроде Поземцева. К «дельным людям», вышедшим из философских кружков русских гегельянцев [2: 278], этот персонаж, как и «эмансипированная вдовушка», отношения не имеют. Но то, что литературный образ Плещеева становится одним из

«прототипов» Кукшиной, вовсе не случайность: в этом персонаже фиксируется то, что, в конечном итоге, является родовым в «прогрессистках» такого типа, какой представляют героини двух писателей. Это прежде всего «переливание из пустого в порожнее», «пустота», «сердечная сухость», «нравственное ничтожество» [2: 386], это имитация «женского вопроса», а не подлинное его решение. Весьма показательно, что в эпилоге романа «Отцы и дети» Тургенев, говоря о Кукшиной, о мнящем себя «продолжателем “дела”» Базарова – Ситникове, о «молодых русских физиках и химиках» из их гейдельбергского окружения, «исполненных отрицания и самоуважения», особо подчёркивает их «совершенное бездействие и абсолютную лень» [1: С., VIII, 401].

Типологические параллели при изображении «эмансипированных женщин» в «Призвании» А.Н. Плещеева и «Отцах и детях» И.С. Тургенева обусловлены общностью изображения тех явлений жизни, которые были порождены временем начала социально-нравственного обновления России, начала формирования общности взглядов, того образа мира, которые отражали закономерности исторической трансформации социума и коллективного сознания периода смены общественных укладов конца 1850-х – начала 1860-х годов. Процесс идентификации на индивидуальном, групповом и общенациональном уровнях в новых «культурных моделях» осуществлялся в парадигмальной системе формирующегося демократического мировоззрения. Внутренняя атмосфера произведений Плещеева и Тургенева, нацеленная на создание наглядного образа переходной эпохи, времени смены «лишних людей» «новыми», создавалась и средствами интертекстуальной поэтики. Оба писателя показывали этот процесс во всей его сложности, в переплетении доминантных «культурных моделей», соответствующих магистральным линиям

исторического развития, с идентифицирующими моделями субкультур, неизбежно появляющимися на этапе «культурной инсценировки».

Литература

1. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР (Наука), 1960 – 1968. Здесь и далее при цитировании указывается серия С. (Соч.), П. (Письма), том (римск.) и стр. (арабск.).
2. *Плещеев А.Н.* Призвание // Повести и рассказы А.Н. Плещеева: в 2 т. / Под ред. П.В. Быкова. – СПб., 1897. – Т. 2. – С. 269 – 411. Здесь и далее при цитировании указываются страницы.
3. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.
4. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963.
5. *Боков В.Ф.* Я Русь родную не оставлю. – М.: Русский импульс, 2012.
6. *Вайман С.Т.* Неевклидова поэтика: Работы разных лет. – М.: Наука, 2001.
7. *Головко В.М.* Герменевтика литературного жанра. – М.: Флинта; Наука, 2012.
8. *Головко В.М.* Поэтика русской повести. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1992.
9. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского университета. – Сер. 9: Филология. – 1995. – № 1. – С. 97–124.
10. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. – М., 1927.
11. Психология самосознания / ред. – сост. Д.Я. Райгородский. – Самара: ИД «БАХРАХ-М», 2000.
12. *Рябцева Н.К.* Коммуникативный модус и метаречь // Логический анализ языка. – Вып. 7: Язык речевых действий. – М.: Наука, 1994. – С. 82 – 92.
13. *Степанова Г.В.* О прототипе Кукшиной в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. – 1985. – № 3. – С. 152 – 154.
14. *Waddington P.* Turgenev´s sketches for Ottsy i deti (Fathers and Sons) // New Zealand Journal. – 1984. – P. 33 – 76.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКО – ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «ЗАТИШЬЕ»

М.Р. Григорян
Армянский госпедуниверситет им. Х. Абовяна

Одним из приоритетных направлений в современном литературоведении является мотивный анализ, позволяющий выявить моделирующую и креативную функцию мотива в идейно-художественном содержании литературного произведения. Анализ системы мотивов и их семантических полей весьма актуальный и продуктивный путь исследования для теоретиков и историков литературы. Проблема мотивики активно разрабатывалась в работах Б.М. Гаспарова, Э.А. Бальбурова, И.Д. Тамарченко, В.Г. Краснова и др. Мотивный анализ, являясь разновидностью постструктуралистического подхода к тексту, сегодня считается «эффективнейшим и эффектнейшим» способом исследования и выявления смысла литературного произведения.

Еще в начале XX века А.Н. Веселовский и В.Я. Пропп впервые выявили и определили феномен мотива, как неразложимый элемент текста. О.В. Васильева дает, на наш взгляд, довольно емкое определение мотива: «это повторяющаяся минимальная структурно-семантическая единица текста, выраженная словом, обладающим способностью семантически «разворачиваться» в тексте, вырастая в сложную многоуровневую структуру, отражающую поступательную мотивную динамику от зарождения до угасания, то есть к возможному уходу в подтекст и его потенциальному возрождению нередко в ином смысловом наполнении» [1: 7].

В отличие от структуралистов, представляющих текст, как «кристаллическую решетку» (Ю. Лотман), мотивы

постструктуралистам видятся «переплетенным клубком нитей» (Б.Гаспаров). Как одна из кросс-уровневых единиц художественного текста, мотив связан с его темой и концепцией. Мотив (от лат. moveo – двигаю) способен двигать сюжет, предопределяя развитие событий. Под мотивной структурой мы понимаем концептуально значимую конструктивную связь повторяемых и варьируемых элементов текста, придающих ему неповторимую поэтику. Согласно А.Н. Веселовскому, писатель мыслит устойчивыми мотивами. Этот процесс может быть сознательным или бессознательным: авторское сознание как «уникальный источник мотивов». Исследуя мотивы, можно постичь смысл индивидуальных авторских метафор, понять логику авторского воображения, рассматривая преимущественно лексический строй.

Творчеству И.С. Тургенева посвящено множество исследовательских работ, но мотивная организация художественного пространства повести «Затишье» не получила в них должного рассмотрения. Рассмотреть весь комплекс мотивов, их истоки, всю его движущуюся инфраструктуру, сюжетообразующую роль, символическое и философское наполнение, а также образы персонажей, носителей доминирующих мотивов, наша задача.

Мотивная структура повести, на наш взгляд, имеет интересную этимологию: мотивы вводятся и развиваются на основе интертекстуальных связей. В. Крючков справедливо называет мотив «интертекстуальным элементом», а среди признаков отмечает семантическую насыщенность, повторяемость, предикативность, эстетическую значимость и загадочность [4].

Мотив в каждом конкретном контексте развивается, обогащаясь новыми смыслами, трансформируется, к нему «приращиваются» новые значения и лексемы, семантическое поле его «разрастается» на основе

ассоциаций. Мотивы переплетаются и взаимодействуют. Выявляя всю мотивную систему и определяя ее функции, мы получаем возможность раскрыть идейный смысл произведения, как можно более точно интерпретировать авторскую мысль и эстетическую ценность литературного творения. При таком исследовании актуализируется и привлекается большой объем биографического, историко-культурного, философского, литературоведческого материала.

Заглавие, как известно, содержит в себе программу литературного произведения, ключ к его пониманию. Заглавие повести «Затишье» – ее основной символический мотив, доминирующий во всей системе мотивов, которые стягиваются к нему, и объясняют трагическую судьбу героев, осознавших и не осознавших затишье своей жизни, которое превращается в сон, ставший их духовной и физической смертью. «Роман Гончарова “Обломов” посвящен той же теме “замирания” и смерти человека и условиям “стиля” человеческой жизни» [3: 84], – пишет В.Ильин, справедливо замечая, что русской литературой «раскрыты метафизические корни угасания и уничтожения человеческой души в условиях “официального состояния” и социальных ядов быта, совершенно независимо от какого бы то ни было строя» [3: 83].

Герой повести Ипатов, называет места, где разворачиваются события «затишьем», и поясняет так: «не то, чтобы захолустье, а затишье, право, затишье, уединенный уголок» [8: IV; 388]. Уединенной называет Тургенев и его усадьбу. С первых же строк повести автор, описывая интерьер господского флигеля Астахова, отмечает обветшалость и запустение, которые царят там: «**старый**, **покоробленный** столик», «очень **ветхое крошечное** фортепьяно, возле столь же **древнего** комода с **дырами** вместо замков; между окнами виднелось **темное** зеркальце;

на перегородке висел **старый** почти весь **облупившийся** портрет <…>. Судя по заметной **кривизне** потолка и **покатости щелистого** пола, флигелек <…> существовал давным-давно; в нем никто постоянно не жил» [8: IV; 380] (Здесь и далее выделено мной – М.Г.).

С иронией описывает Тургенев дворянское общество этого уединенного края – пространства затишья. Галерею этих, можно сказать, гоголевских персонажей открывает старичок (так называет его автор) Ипатов, которого крестьяне все еще зовут барчуком, словно он остановился в своем развитии. Его престарелая мать характеризует своего сына как малодушного и добавляет: «Бог даст, поостепенится, а пора бы, пора мне сдать ему дела» [8: IV; 400]. Фактически благодаря «обломовскому» образу жизни Ипатов не дорос даже до управления делами. Другой персонаж, типичный продукт этой среды – Бодряков, «Складная душа». Писатель живописует его в духе натуральной школы и дает развернутую характеристику: «по лицу, которого никто бы не предположил, чтобы он чего-нибудь мог сильно пожелать в своей жизни – до того рассеянно и в тоже время **сонливо** было выражение этого лица <…> поклонился неловко и **вяло**» [8: IV; 399-401]. Герои повести являются носителями доминирующих мотивов. Психологические портреты Ипатова и Бодрякова являются именно результатом влияния затишья на их мысли, чувства, поступки: «в нем не было и следа, что называется волей или характером» [8: IV; 384]. Бессловесный, неловкий 35-летний холостяк любил не играть в карты, а «сидеть подле играющих и глядеть им по очереди в лица», не столько жил, сколько наблюдал за жизнью и не переносил уединения.

С гордостью представляет Ипатов дворянское общество уезда, но в его словах слышится ирония и сарказм автора: «европейски образованные люди хоть и фраков не носят»

[8: IV; 388] (за такую простоту в соседних уездах их презрительно называют «сюртучниками»); историк Евсюков «открыл» старинное шведское ядро, Центелер «открыл, что она (забежавшее в их края животное – М.Г.) действительно была гиена, по причине особенного устройства ее хвоста» [там же]; Кабурдин «статейки» пишет легкие; другой Бодряков, Сергей Сергеич, поэт, «человек вида неуклюжего и дикого», «конечно не Пушкин», посвятил их «наидостойнейшему» исправнику эпиграмму: «Он пьет и кушает исправно. Так как же не исправник он?»

Такие «наидостойнейшие» люди – порождение затишья. Картина бала – апофеоз стихии затишья. Подобные сцены кажутся хорошо знакомыми по поэме «Мертвые души» и роману «Евгений Онегин». Тургенев, – бытоописатель провинциального дворянства, как бы дает иллюстрацию к известному стихотворению А.С. Хомякова «России» (1854): «…И игом рабства клеймена; / Безбожной лести, лжи тлетворной, / И лени мертвой и позорной, / И всякой мерзости полна!». Тургенев рисует жизнь сословия в духе бытового реализма. «Заплывшие тиной мещанского прозябания» [3: 85] помещики делают потуги казаться знатоками столичной жизни. Хотя «музыка, и мебель, и кушанья, и вина <…> даже и во вторую степень не годилось. Зато всего было вволю. <…> Словом, дом Гаврилы Степаныча пришелся <…> под лад общежительному и бесцеремонному образу мыслей обитателей –го уезда» [8: IV, 424]. Описывая интерьер, автор отмечает такую деталь: «Пружины в мебели <…> были действительно несколько беспокойны по причине их неподатливости и тугости <…> во многих диванах и креслах пружин не было вовсе» [там же]. Отметим, что описание провинциального быта весьма типичное и верное. В статье «Очерк дворянского быта онегинской поры» Ю.Лотман приводит записки М.Д. Бутурлина о жизни

помещиков: «… два ряда неуклюжих кресел. Вся эта мебель была набита как бы ореховой шелухою и обита белым коленкором, как бы чехлами» [5: 514].

Отпечаток деформированности внешней, «покоробленности» и «кривизны» в интерьере, деградированности духовной есть и на портретах персонажей: поэт Бодряков не носил рубашек; Надежда танцевала с «маленьким, **кривоногим** артиллеристом»; распорядитель танцев – развязный господин со **«впалой** грудью»; майор красил усы лиловой краской, по собственному признанию Веретьева: «все мы **попорчены**, **измяты**» [8: IV; 420], пять-шесть лет спустя лицо его «изношенное», глаза заплывшие, усы крашенные, у жены Астахова «бледное, усталое <…> личико женщины еще молодой, но уже отцветшей» [8: IV; 450].

Таким образом, затишье, характеризующее уезд как «идиллический край» (с точки зрения Ипатова и других жителей уезда), приобретает коннотативное значение. К его семантическому полю приращиваются дополнительные смыслы, превращая «затишье» в амбивалентный символ. Оно становится социально-психологической характеристикой среды, в которой живет уездное общество, и еще шире Россия, по крайней мере, большая часть провинциального дворянства: затишье событий, затишье чувств, мыслей, поступков, всего здорового, настоящего, сильного, энергичного, просвещенного – затишье жизни. Оттого и популярны были у отставного столичного чиновника балы, где знаток светской жизни - поживший шесть месяцев в Петербурге господин, оттого и вызывают на дуэли, которые никогда не происходят – все эрзац, все «даже во вторую степень не годилось», а за острыми ощущениями Надежда ходит в пещеру с серными парами. Но герои не осознают этого: Ипатов с гордостью заявляет: «даром, что у нас, так сказать, затишье, ведь недурно у нас»

[8: IV; 427]. Герои обмануты идиллией затишья, точнее отравлены ею.

Мотив затишья, развиваясь, в последней главе приобретает философское звучание, перерастает в синоним – сон. Так метафорически обозначают герои свою жизнь и события памятного лета. Эта метафора также амбивалентна: если для Астахова сон – время, проведенное в Ипатовке, быстротечное, беззаботное, приятное, то Веретьев осознает, что сон – вся его жизнь, проведенная в пьяном угаре, в погоне за наслаждениями. Как «ласточка», «швырял» он себя «куда хочешь», а спустя годы говорит: «Скитался кое-где» [8: IV; 449]. Он оскорбляется легковесной оценке Астахова, потому что понимает: именно то лето было настоящей прекрасной реальностью: «Это было время молодости, веселости и счастья, время бесконечных надежд <…> Жизнь прожита, и даром, нелепо, пошло…» [там же]. Сам Веретьев метафору сон тоже использует амбивалентно: время молодости если и «сон, так сон прекрасный» [там же], понимая его, как прекрасную нереализованную мечту, иллюзию. Слишком поздно осознал он важность того лета для себя.

Символический мотив затишья смыкается с философским мотивом *сон*, затишье жизни превращается в сон, а такое существование подобно смерти. Сон жизни переходит в сон души, становится онтологическим исчезновением. Как пишет В.Ильин, «это греховный, <…> источник этого духоугашения и через духоугашение – аннигиляции души и ее способности к творчеству, любви, страсти» [3: 83].

Исследование мотива сна – затишья жизни позволяет выявить и уточнить мировоззренческую позицию писателя. В творчестве Тургенева в реалистическом изображении действительности, по мнению многих исследователей, сильно влияние романтического начала, что выражается в

лиризме и философичности. И в то же время в повести можно заметить борьбу писателя с ложным романтизмом (образ Стельчинского). Натурфилософские взгляды Тургенева сложились в 1840-х годах и определили содержание его творчества, отразившись на поэтике повести «Затишье».

Философема жизнь – сон была широко распространена в европейской и русской литературе. В творчестве Тургенева она тоже получит свое развитие («Дневник лишнего человека» и др.). Эта философема возникла из драмы-притчи испанского писателя Педро Кальдерона «Жизнь есть сон» (1635), одного из знаковых произведений своей эпохи. В этой религиозно-философской притче автор раскрывает сущность человеческого бытия. Кальдерон устами главного персонажа провозглашает общехристианское положение «Мы здесь до пробуждения спим» – ко всем приходит пробуждающая от жизни смерть: так возникает философский вопрос о смысле бытия.

С введением другого интертекста – пушкинского «Анчара» – в повести развиваются старые и возникают новые мотивы. Становится очевидной обманчивость идиллии затишья, точнее, «отравленность» героев идиллией прекрасного края. В контексте повести совершенно по-иному зазвучали основные мотивы «Анчара». Во-первых, с его введением зазвучала тема смерти физической, предопределяющая трагическую развязку, другая тема – тлетворное влияние тирании. Тургенев из общественно-социального плана переносит ее в нравственно-психологический: рабство в любви также гибельно для человека, и в нравственно-этический: деспотизм, власть одного человека над другим, не важно в какой сфере, всегда губительна и разрушительна. В интексте Тургенев расставляет свои акценты, он не случайно «позволяет» своему герою ошибиться: вместо «пустыни чахлой и

скупой» Астахов произносит «на почве чахлой и скупой». Таким образом, намеренно «отрывая» своего читателя от оригинального пушкинского текста, автор как бы подталкивает его по-другому взглянуть на содержание стихотворения, увидеть в нем иносказание: не о пустыне, где растет ядовитое дерево, идет только речь, а о любой «чахлой, скупой почве» в духовном и социальном значении. Контраст прекрасной пышной природы и чахлой, скупой общественной обстановки подчеркивает авторскую мысль о губительности этой среды. Прецедентный текст задает еще и другой мотив – мотив отравленности. Герои обращают внимание на ядовитое качество дерева. Надежда Алексеевна вспоминает ядовитые цветы: «Как хороши **датуры** у нас на балконе при луне, со своими **длиными белыми цветами** <…> какой из них лился **запах**, **сладкий вкрадчивый и коварный**. <…> **опасен**, а **привлекает**. Отчего **злое** может привлекать? Злое не должно быть красивым!» [8: IV; 414]. Надежда Веретьева и является носителем ядовитости. Она всячески содействовала развитию отношений между братом и Марьей Павловной. Обольстив подругу **надеждой** (полагаем, имя персонажа этим и обусловлено) на брак с Веретьевым, она безответственно удалилась. О себе она говорит: «Я никогда ни в чем не раскаиваюсь <…> Сделал глупость, старайся поскорей забыть ее» [8: IV; 393]. Брат любил ее, но справедливо охарактеризовал: «**жалится** не как пчела, а как **оса**» [8: IV; 395].

Лексические повторы активизируют ассоциативную связь Надежды с датурами (растение известное под названием дурман; фразеологизм – дурман любви) сладкими запахами. Примечательно, что Мария, ее жертва, отравленная иллюзорной надеждой на счастье, не любит ничего сладкого. На балу Надежда была в платье с белыми цветами, «небольшой венок из тех же цветов обвивал ее кудрявую головку» [8: IV; 426]. Зооморфную, фито-

морфную и сопутствующую одористическую характеристику персонажа, подразумевающую ее ядовитость, довершает упоминание о ней в последней главе. Она «любила рассуждать о **прекрасном** с молодыми людьми», возможными жертвами, как Стельчинский. Письмо Ипатова с сообщением о гибели Марии огорчило ее чрезвычайно, но не помешало в тот же день поехать в «Собачью пещеру» посмотреть, как «задыхаются бедные животные, погруженные в серные пары» [8: IV; 447]. Любопытно, что в черновой рукописи стихотворения «Анчар» была строфа, в которой описывались отравленные животные [6: III; 418].

Таким образом, мотив ядовитости, введенный интертекстуальной связью со стихотворением «Анчар», развивается в повести по ассоциативной цепочке: Анчар – датуры – сладкий, вкрадчивый, коварный запах – белые цветы – оса – смертоносные пары. Губительный образ Анчара проецируется не только на Надежду, но и на ее брата. На Марии был белый шарф, когда на свидании с ним она декламировала «Анчар», в который вложила свое иносказательное признание в любви.

Белый цвет в поэтике Тургенева символизирует смерть. Астахов увидел в окно, как что-то «белое промелькнуло на земле», но, будучи инертным духовно и «благоразумным», он не открыл окна и лег **спать**, а беду можно было бы предотвратить.

Претекст стихотворения Пушкина вступает сложные системные связи со структурой повести и участвует в образном воплощении ее основных мотивов: «Анчар» создает мотив любви – рабства, любви – отравы, любви – обмана, датуры ассоциативно поддерживают его – дурман любви. Марья Павловна проводит параллель между своей любовью и рабством, между владыкой и Веретьевым, что

абсолютно понятно ему, поэтому в ответ на такое признание он отвечает: «*Я* твой раб**,** *я* у ног твоих» [8: IV; 422].

Все конкретные образы, заданные в претексте, преобразуются в повести в символические, обозначая основные мотивы. Возникший образно-ассоциативный ряд формирует семантические поля. Это может быть представлено следующим образом:

Пустыня чахлая, скупая	Тирания – рабство владыки	Ядовитое дерево
↓	↓	↓
Почва чахлая, скупая	Тирания – рабство любви, владыка – возлюбленный	Белые цветы – датуры с коварным вкрадчивым запахом, белые цветы на платье Н.В.
		↓
↓		
Мотив затишья, преждевременного увядания и смерти		Дурман любви, мотив отравленности надеждой на счастье, отравленность идиллией, отравленность затишьем

→ Жизнь - сон ←
Жизнь - затишье

«Мотивная структура делает художественно значимым любой повтор семантически родственных или окказионально синонимических подробностей внешней и внутренней жизни, включая и такие, какие могут производить впечатление совершенно случайных или, наоборот, неизбежных», – справедливо отмечает В. Тюпа. [9: 65].

Носителем основного мотива является Веретьев и как жертва затишья-сна и как виновник, отравивший,

одурманивший надеждой на счастье («когда мы поженимся и поедем с вами за границу» [8: IV; 420]. Как итог жизнь-сон, которую он проводит в дыму, одурманенный вином.

Носителем основных мотивов является и Марья Павловна. В ней есть здоровые силы, мощь, красота – Бобелина, называют ее. Марья Павловна – украинка, это говорит о ее особом национальном характере*. Она проста и естественна: не носит перчаток и шляпки, руки перепачканы землею. В глазах «было что-то дикое, красивое и тупое, напоминающее взор лани» – она оказалась беззащитной, доверчивой, попав под власть любимого человека. Марья Павловна тоже жила, как во сне, тупо – апатично, любовь разбудила ее душевные силы, и только за минуты до смерти она очнулась от своего сна-дурмана, поняв, что умирать ради Веретьева не стоит. В отличие от нее благоразумный Астахов не желал погибнуть на дуэли. Этот мотив гибели за возлюбленного – возлюбленную один из древнейших, и, по мнению А.Веселовского, развился из фольклорного мотива бой за невесту.

В повести присутствует украинский фольклорный интекст: «Гомин-гомин»,** «Хлопец сеет жито», который, подчеркивая малоросские корни героини, создает имплицитно ее национальную, психологическую и нравственную характеристику. Для нее важно, чтобы человек занимался делом: сеял или боролся за родину. Поэтому она огорченно упрекает Владимира: «охота вам делать из себя шута» [8: IV; 413], «прошутите так всю жизнь» [8: IV; 419].

---

* См.: *Стоженко И.* Украинская женщина времен казачества // www.dimukraine.com/wumen.shtm/

** Примеч.: В песне «Гомин-гомин» поется о матери, провожающей сына-казака на освободительную борьбу за независимость Украины.

Героиня повести Марья Павловна имела реальный прототип – девушку-малоросску, с которой Тургенев был знаком в молодости. Он испытывал горячие симпатии к Украине, был знаком с кругом петербургских украинцев.

На основании некоторых сопоставлений, позволим сделать предположение, что в повести имплицитно присутствуют также известные украинские тексты: баллады Т.Шевченко «Причинна» (1837) и «Тополя» (1839).

Их основные мотивы и сюжет разворачиваются в «Затишье»: тот же мотив разлуки с любимым, страданий влюбленной девушки, мотив отравления-забвения, гибели в водной стихии. Тополь (в украинском языке слово “тополь” женского рода) – символ безутешной любви девушки, не дождавшейся своего любимого, своего счастья и превратившейся в дерево. Тургенев проецирует содержание баллад на свою героиню: она высокая, стройная, как тополь. Аллюзию «Тополя» и «Причинна» можно обнаружить в тургеневском тексте с самого начала. Автор ожидает, что его «идеальный читатель», если не сразу, то к концу повествования «вычитает» этот имплицитный образ: девушка-тополь. В усадьбе Ипатова была обсаженная серебристыми тополями плотина, которая замыкала пруд, где случилась трагедия. Еще задолго до этого тревожный стук, предупреждает о беде, косвенной виновницей которой станет Надежда, приехавшая верхом: «вдруг из-за **тополей** плотины примчался конский **топот**» [8: IV; 394].

Далее повторы лексем *тополь, деревья, ветки, сучья* создают и поддерживают ассоциативный ряд. Накануне гибели героини в беседе звучит фраза, в которой сравнивают человека с деревом: «надломленное дерево, скрип да скрип <…> иное молодое, крепкое повалится» [8: IV; 444]. Кто это молодое дерево, которое повалится от ночной бури, читателю понятно. Описания осеннего тоскливого, тревожного вечера напоминают бурю на

Днепре в балладе «Причинная»: «завывания ветра», «деревья ветками стучат», «на беззвездном небе ветки деревьев, порывисто крутившиеся среди мрака», «ветер несся с визгом», «пруд плескал и шумел чернея» [8: IV; 445-447]. Пруд усадьбы Ипатовых как водная стихия содействует созданию аллюзии баллады «Причинная».

Пруд – архетипический природный символ, имеющий амбивалентный характер. Как замкнутый круг, он представляет древнейшее воплощение повторяющегося порядка вещей, круговорота жизни, с другой стороны – остановившая свое движение вода, олицетворяет покой, застой. Пруд также символизирует ленивое существование жителей уезда, их преждевременное старение и преждевременную гибель. Как, например, старик-барчук Ипатов, Веретьев, который «лениво переваливался на ходу: во всех его движениях замечалось не то небрежность, не то усталость» [8: IV; 411]. Здесь возможна и «бессознательная» аллюзия крыловской басни «Пруд и река». Мотив остановившейся воды с семантическим полем: покой, лень, дряхление, застой «уходит в подтекст» и возрождается в конце повести в «ином смысловом наполнении» – место гибели не духовной, но физической.

Подытоживая наши наблюдения, можем заключить, что мотивы «получают свое содержание не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами <…> при внутреннем обхвате всего целого одновременно» [7: 32].

Интертекст, как правило, является мотивообразующей основой, но каждый текст обладает своей уникальной мотивной структурой, благодаря которой возникает связность художественного произведения, его концептуальная и композиционная завершенность. Задача читателя и интерпретатора увидеть и прочитать проявления мотивов в их разнообразных сочетаниях, содействующих воссозданию авторской картины мира и человека.

Литература

1. **Васильева О.В.** Функция мотива в лирике М.Ю. Лермонтова // Автореф. дис... Псков, 2004.
2. **Гаспаров Б.М.** Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. Ч. III. Гл. 12. М., 1996
3. **Ильин В.Н.** Продолжение «Мертвых душ» у Гончарова // Б.А. Ланин, Ж.И. Стрижекурова. Русское зарубежье: новое открытие классики. М., 2008
4. **Крючков В.П.** Проза Б.А. Пильняка 1920-х годов (мотивы в функциональном и интертекстуальном аспектах). Саратов, 2005.
5. **Лотман Ю.М.** Очерк дворянского быта онегинской поры // Ю.М. Лотман. Анализ поэтического текста. СПб., 2005.
6. **Пушкин А.С.** ПСС: В 10 т. Т. III. Л., 1977.
7. **Скафтымов А.П.** Тематическая композиция романа «Идиот». М., 1972.
8. **Тургенев И.С.** ПСС и Писем: В 30 т. Т. IV. М., 1980
9. **Тюпа В.** Аналитика художественного. М., 2001.

ГЕНДЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ «РАЗГОВОРА ПО ДУШАМ» В «ЗАПИСКАХ ОХОТНИКА» И.С.ТУРГЕНЕВА

К.С. Данильченко
Северо-Кавказский федеральный университет

Давно ушла в прошлое эпоха Тургенева. Жизнь решила вопросы, которые тревожили писателя и его героев. Но произведения Тургенева продолжают волновать мысли и чувства новых поколений. Любовью к родине, к передовой культуре, высокой нравственной чистотой, прогрессивными гуманными идеями и жизненной правдивостью своих произведений, чудесными образами родной природы, глубоким реалистическим искусством дорог Тургенев современному читателю.

В его цикле рассказов «Записки охотника» отражена живая Россия, судьба народа, закрепощённого и талантливого, смирившегося со своей судьбой и ропщущего, сгибающегося под непосильной ношей жизни и любующегося своей землёй, которая движется, дышит и развивается. Тургеневский цикл, включающий множество различных эпизодов, является при этом целостным художественным единством, в силу выраженного авторского начала, создаваемого единой поэтической системой, включающей между прочими элементами такой приём, как «разговор по душам»

Разговор по душам можно отнести к национально специфическому речевому жанру. По определению В.В. Дементьева, это «русский речевой жанр, имеющий исключительное значение для русского коммуникативного пространства, а также системы основных ценностей русской культуры» [1; 305]. У Тургенева это не праздный разговор, а«разговоро главном» – жизненных позициях и ценностях. Можно сказать, что разговор по душам – это

разговор о душе: *Умильно было смотреть на эту пару, когда, усевшись на перекур, зимой на чурбачки, летом на прохладное железо, они заводили душевный разговор* [4; 69].

Разговор по душам относится к фатическому жанру: в нем личности говорящих и их отношения важнее, чем предмет речи. В то же время русский разговор по душам настолько отличается от других фатических жанров, что определение «праздноречевой» по отношению к нему (в некоторых работах, например [3; 69], это синоним термина «фатический») оказывается совершенно неверным. Значимое для участников разговора по душам по душам содержание принципиально противостоит общим представлениям о фатическом общении, окотором размышлял Б.Малиновский [2; 125].

Изучение данного речевого жанра тесно связано с концептом «душа», который еще недостаточно исследован в его коммуникативном значении. Национально уникальный концепт «души» имеет значительную нравственную и коммуникативную составляющую. Так, во-первых, лексема душа входит в название коммуникативного жанра (*разговор по душам*), стратегии (*излить душу*), а также в состав фразеологизмов, дающих оценочное наименование для очень важных коммуникативных факторов. Значения почти всех идиом с лексемой *душа* в той или иной степени коммуникативны: *душа в душу*, *по душам.* Разговаривать по душам так же понятно, естественно и исполнено глубокого смысла для русского человека, как говорить *правду*, жить по *правде* и по *совести*.

В разговорепо душам важно, чтобы сами собеседники разговор понимали как «разговор о самом главном». Здесь нет принципиальной разницы между обменом сложнейшими, тончайшими смыслами (как в общении персонажей И.С. Тургенева). Спектр тем разговора по душам может

быть значителен: от простейших бытовых деталей до самых высоких идей, жизненных позиций, но сами собеседники безошибочно отличают «главное» от «мелочей».

Персонажи-мужчины и персонажи-женщины по разному вступают в разговор, поднимают разные темы, по-разному выражают свои эмоции, т.е. разговор по душам имеет гендерные особенности. Женские разговоры более эмоциональны, насыщены деталями, точным описанием, причем женщины склонны воспринимать ситуацию и партнера целиком. Женщины легко переходят от мыслей к чувствам, они склонны кпреувеличениям, к драматизации ситуации, которыю мужчины просто не замечают. Женскому разговору по душам важен сам фактобщения, нежели его результативность, важно высказаться «о наболевшем».

Так, в рассказах И.С. Тургенева «Свидание», «Певцы», «Гамлет Щигровского уезда» маркерами разговора по душам являются такие словесные фигуры, как:«настраиваясь на душевный разговор» [4; 21], «включила ее в общий душевный разговор» [4; 46], «обычный душевный разговор» [4; 33], «был предусмотрен душевный разговор на кухне» [4; 51], «за кофейником» [4; 22], «разговор о жизни, о любви» [4; 43] и др.

Из приведенных выше примеров видно, что разговор по душамможет быть как запланированным так и спонтанным. По характеру значимости он может быть большим, обстоятельным или не очень. Причем состояться он может как в обычной «домашней» обстановке за кухонным столом, за самоваром, кофейником, так и в любом другом месте, где, по мнению говорящих, он будет удобен.

Темы разговора – трагедия в личной жизни,любовь, измены, разрыв отношений – в русском народном сознании традиционно считаются скорее женскими, чем мужскими, и именно для женщин они являются «самыми главными». Но и в мужских разговорах эти проблемы

тоже поднимаются.Тургеневский уездный лекарь признаётся отцу хворающей девушки: «А я из комнаты больной не выхожу, оторваться не могу…ночи просиживаю…теперь не для чего скрываться, влюбился я в мою больную. И Александра Андреевна ко мне привязалась: никого, бывало к себе в комнату, корме меня не пускает» (Уездный лекарь. С. 51). Исследование текста «Записок охотника» с точки зрения функционирования разговора по душам позволяет отметить, что темы любовных отношений чередуются с бытовыми темами, о которых говорят серьезно и очень подробно. Переход от первых ко вторым и обратнокак будто бы не удивляет никого из собеседников (хотя иногда обозначается «*что-что?*»). «Аннушка говорила, волнуясь, что называется, говорила о любви, о давно прошедшей любви – Как же так! Неужели она не счастлива? – Видимо у нее до сих пор есть чувства (Свидание. С. 78).

Мужские разговоры по душам обычно происходят «за стаканом водки»; именно в такой ситуации мужчины открывают свою душу. Разговоры могут быть информативными, предписывающими, часто возникает общение, направленное на выяснение отношений. «Федя не упускал случая подтрунить над отцом: «Чего, старик, разжалобился?» Но Хорь подпирал щеку рукой, закрывал глаза и продолжал жаловаться на долю свою…» (Хорь и Калиныч).

Маркерами мужского разговора по душам являются такие формулы как: «и заводил душевный разговор» [4; 29], «не громкий, тихий разговор» [4; 27], «откровенный мужской разговор» [4; 23], «легкий, хриплый, мужской разговор» [4; 64] и др.

Темы разговоров: о прожитой жизни, анализ своих поступков; вообще рассказ о своей жизни, о том, что пришлось пережить. Так в рассказе «Лебедянь» разговаривают мужчины «Сорвав глотки, пытаясь перекричать и перешутить друг другамежду первых пяти

стаканов, мы немного сбавили обороты… и сразу разговор завязывается, легкий, хриплый и мужской» [4; 47]; «Чем же ты живешь теперь? Жалованье получаешь? – Какое, батюшка, жалование!..Харчи выдают – и то слава тебе, Господи! много доволен» [4; 63].

Итак, в цикле рассказов И.С.Тургенева «Записки охотника», мы выявили некоторые особенности жанра разговора по душам.Со стороны говорящего: 1) желание беседы «с глазу на глаз»; 2) сообщение сокровенной мысли, результата размышлений; 3) искреннее суждение; 4) искренность, откровенность, доверительность; 5) расчет на понимание, поддержание темы; со стороны слушающего: 1) поддержание разговора; 2) демонстрация интереса кпрблеме разговора; 3) выражение сочувствия, утешения по отношению к адресанту; 4) готовность неформально помочь.

Анализ языковой организации цикларассказов И.С. Тургенева ещё раз доказал, что в истории литературы естьпроизведения, которые выражают целые эпохи не только в развитии искусства и литературы, но и общественного сознания.

Литература

1. **Дементьев В.В.** Теория речевых жанров.- М., 2010.
2. **Кириллова И.А.** Речевое действие «делиться» и его жанровое поле // Жанры речи. Вып.2. – Саратов, 1999. с.
3. **Седов К.Ф.** Разговор // Антология речевых жанров: повседневная коммуникация. – М., 2007.
4. **Тургенев И.С.** Записки охотника.- М., 2006.

ПЕВИЦА О ПИСАТЕЛЕ:
И.С. ТУРГЕНЕВ В ВОСПОМИНАНИЯХ
М.Н. КЛИМЕНТОВОЙ-МУРОМЦЕВОЙ

С.А. Джанумов
Московский городской педагогический университет

В 2002 году в журнале «British Russian» (2002, № 51) Ольгой Владимировной Муромцевой[1] на английском языке были опубликованы воспоминания её бабушки – М.Н. Климентовой-Муромцевой «Встречи молодой русской певицы с И.С. Тургеневым». На наш взгляд, эти воспоминания могут представлять интерес для исследователей жизни и творчества И.С. Тургенева, так как ранее этот материал в России не был известен. Нет его ни в двухтомнике воспоминаний современников о Тургеневе [3], ни в «Летописи жизни и творчества И.С. Тургенева» [1]. Перевод публикации О. Муромцевой и комментарии принадлежат нам.

Публикации О. Муромцевой предпослано небольшое предисловие от редакции журнала: «*Ниже приводятся отредактированные отрывки из неопубликованного дневника оперной певицы Марии Николаевны Муромцевой, бабушки автора настоящей статьи. В 1882 году Мария Николаевна вышла замуж за Сергея Андреевича Муромцева, председателя первой Российской Думы. Нижеследующая статья посвящена её встречам с И. С. Тургеневым, первая из которых имела место в Париже, куда певица была послана из России, чтобы завершить своё музыкальное образование. Вторая встреча с Тургеневым произошла в 1880 году в Москве, где Мария Николаевна участвовала в*

[1] О.В. Муромцева эмигрировала во Францию в детском возрасте после смерти ее отца – В.С. Муромцева, сына С.А. Муромцева. В настоящее время О.В. Муромцева проживает в Лондоне.

празднествах, связанных с открытием памятника А.С. Пушкину, а также в литературно-музыкальных вечерах в Дворянском собрании, на которых, помимо многочисленных знаменитостей, присутствовали И.С. Тургенев и Ф.М. Достоевский».

Далее следует текст статьи О. Муромцевой, которая перевела на английский язык воспоминания своей бабушки М.Н. Климентовой-Муромцевой о её встречах с И.С. Тургеневым: «Значимость творчества Тургенева неоспорима для любого русского человека, но иностранцу будет интересно узнать, что в то время наше поколение находило в его поэзии и прозе неисчерпаемый источник вдохновения и радости. То, что в расцвете своего таланта Тургенев покинул Россию, чтобы жить в Париже, ещё более занимало наше воображение.

Мы знали о дружеских отношениях, которые связывали Тургенева с Полиной Виардо и которые впоследствии нашли своё отражение во многих литературных трудах. Мы гордились тем, что многие французские писатели восхищались нашим Тургеневым, и высоко ценили лестную оценку, которую дал Флобер творчеству Тургенева. Тургенев, в свою очередь, восхищался Флобером и признавал в нём наиболее выдающегося писателя своего времени. Как раз перед возвращением Тургенева в Москву, возвращением, связанным с открытием памятника Пушкину, в Париже был сформирован Комитет, в чьи обязанности входило увековечить память о Флобере. Тургенев являлся одним из членов этого Комитета и даже обратился к своим согражданам с просьбой организовать фонд для собрания средств на памятник Флоберу в Париже.

Это предложение вызвало негодование у некоторых читателей в России, которые писали ему письма, упрекая его в отсутствии патриотизма: «Как Вы можете просить нас участвовать в собрании средств на статую иностранному писателю, в

то время как в России нет ни одного памятника Гоголю? Хотя мы и ценим творчество Флобера, но начинать нужно с наших отечественных талантов». Некоторые упрекали Тургенева в том, что он покинул свою родную страну и забыл её обычаи и традиции. Подобные письма очень огорчали Тургенева и, показывая их своим друзьям, он часто повторял: «Как можно быть настолько ограниченным в вопросах творчества и гениальности? Гении принадлежат всему человечеству. Я более других огорчён тем, что мы до сих пор не можем увековечить память наших великих людей. Если бы иностранцы могли понять и по достоинству оценить гений Гоголя и захотели бы воздвигнуть памятник в его честь, я бы считал это вполне закономерным (*кстати, в 2002 году в Италии, в римском парке «Вилла Боргезе» был сооружен памятник (четырехметровая скульптура) Н.В. Гоголю работы известного российского скульптора Зураба Церетели. – С.Д.*). И разве нельзя любить и понимать свою страну, живя за рубежом?! Я бы не написал ни строчки, если бы образ России всегда не был бы в моём сердце! Когда я создавал Базарова, я отчётливо представлял не только его моральный и интеллектуальный облик, но даже видел, как он прогуливается, кланяется и держит вилку».

Именно благодаря Тургеневу меня послали в Париж, чтобы завершить музыкальное образование. «Мы можем многому научиться у французов, – часто говорил мне Тургенев, – нам, русским, несмотря на наши таланты, не хватает их изысканности и утончённости. Хотя наш народ и очень одарён, возможно, более чем другие народы, но мы, тем не менее, были и остаёмся медведями».

«К Вам это не относится, Иван Сергеевич, – ответила я, – вы так долго жили в Париже, и я уверена, что даже сами французы могут многому у Вас научиться!». Тургенев ответил: «Научиться у меня? Но я так и остался настоящим медведем, и даже если мой мех и приобрёл европейский оттенок, из-под него всё ещё выглядывают когти».

А сейчас я расскажу вам о моей первой встрече с Тургеневым, который жил тогда на улице Douai (Дуэ.– С.Д.). Я была так взволнована, что его улыбка навсегда запечатлелась в моей памяти, так же как и слова, с которыми он обратился ко мне, когда увидел меня в дверях своей квартиры: «Я представлю Вас мадам Виардо (*1821-1908. – Ошибка редакции. Полина Виардо-Гарсия умерла в 1910 году. – С.Д.*), и эта встреча послужит началом Вашего музыкального образования. Она великая певица, и даже атмосфера её дома будет для Вас источником вдохновения».

Моему поколению не посчастливилось услышать эту знаменитую певицу, так как она уже прекратила выступать на сцене, но те, кто слышал её, высоко отзывались о её таланте. Поэтому вы можете представить, как я волновалась, когда переступала порог её дома.

Моя первая встреча с мадам Виардо была короткой и немного не соответствовала тому её образу, который я создала раньше в своём воображении. Я увидела суровую женщину, уже в летах, и в её лице я не увидела очарования и дружелюбия Тургенева, но в то же время весь её облик выражал непреклонную силу воли, властность и большую одарённость. В её присутствии я инстинктивно попала под влияние её личности или, лучше сказать, её харизмы, и была глубоко взволнована.

Наша вторая встреча произошла, когда мадам Виардо пригласила меня на дружеский обед, что было большой честью для молоденькой иностранки, не входившей в круг её семьи. Тургенев, желая, чтобы я почувствовала себя свободней, попросил меня рассказать несколько русских легенд и спеть некоторые украинские песни, что доставило большое удовольствие мадам Виардо и её дочерям. Воодушевлённая моим успехом, я решила похвастаться и другими моими способностями, а именно гаданием по руке, которому я научилась у одного украинского странника, когда

мне было ещё пятнадцать лет. Мои оккультные способности произвели впечатление на присутствующих гостей, и Тургенев, улыбаясь, первым протянул мне руку: «Ну что же! Покажите ваше умение, молодая гадалка! А мы посмотрим, действительно ли Вы так искусны!». Все хотели проверить мои способности, и, хотя, наверное, это выглядело комично, я с успехом исполнила роль гадалки.

«Надо признать, что у нашей юной гостьи гадание по руке хорошо получается», – сказала мадам Виардо. – «Как же нам отблагодарить её за предсказания?». Меня осенила смелая мысль и, повернувшись к Тургеневу, я сказала: «Я знаю, какая награда осчастливит меня, но я не решаюсь просить так много. Я хотела бы услышать, хотя бы раз в жизни, как поёт мадам Виардо. Те, кто слышал её пение, говорили, что оно подобно пению соловья, которое привело некоего монаха из старинной легенды в такой восторг, что он слушал это пение, оставаясь неподвижным, боясь пошевельнуться, целое столетие!».

Мой комплимент подействовал, и мадам Виардо, улыбнувшись, сказала: «Желание нашей цыганочки должно быть исполнено, но я надеюсь, что она не застынет на столетие. Это было бы ужасно, как для неё, так и для всех нас. Что мне спеть, Тургенев?». Я увидела, что лицо Тургенева просияло от радости, как у ребёнка: «Пожалуйста, спойте эту песню, которую я так люблю и которую вы так божественно исполняете – «Одинокое сердце» Чайковского». Пение мадам Виардо убедило меня, что эта женщина и в 55 лет до сих пор могла очаровывать нашего великого писателя. Когда она пропела последние слова песни, я невольно посмотрела на Ивана Сергеевича и увидела такой восторг, такую радость на его благородном лице, что я подумала, что даже если бы эта женщина была преступницей, я бы всегда восторгалась ею за её божественное пение, подобного которому я никогда не слышала прежде!

Действительно, её талант был настолько велик, что, несмотря на возраст, из-за которого её голос утратил прежнюю силу, пение мадам Виардо до сих пор могло затронуть сердца как тех, кто только вступал в жизнь, так и тех, чья жизнь уже клонилась к закату. «О мадам, – сказала я, – насколько бледно моё пение по сравнению с Вашим! Как я только осмелилась петь в Вашем присутствии!».

«Моя девочка, ваши песни выражают чувства людей, которые вдохновили автора замечательных «Записок охотника» изобразить для нас словами образ крестьянских певцов настолько правдоподобно, что мы слышали их пение в нашем воображении, как в жизни (*по-видимому, П.Виардо имела в виду рассказ И.С. Тургенева «Певцы» из цикла «Записки охотника». – С.Д.*). Я убеждена, что ваши композиторы будут ещё многие годы писать замечательную музыку, черпая вдохновение из этих печальных песен».

Предсказание мадам Виардо исполнилось, так как русская музыка, как птица, вылетела из России и распространилась во Франции и по всей Европе.

Мои встречи с Тургеневым совпали с двумя событиями, которые я никогда не забуду: премьерой оперы Чайковского «Евгений Онегин» и открытием памятника Пушкину в Москве.

В то время я училась в Консерватории, директором которой был Николай Рубинштейн. Императорские театры отказались ставить оперу Чайковского, считая, что она не предназначена для большой сцены*. Рубинштейн твёрдо намеревался осуществить постановку, поэтому он доверил исполнение студентам Консерватории, и я удостоилась чести играть роль Татьяны.

Я немного отвлекусь от предмета моих воспоминаний, чтобы рассказать вам, как нас готовили к этой незабываемой постановке. Наш режиссер и постановщик, Иван Самарин, обычно повторял нам на каждой репетиции:

«Девушки, не забывайте, что вы повторяете и поёте слова самого Пушкина. Ты, Татьяна, олицетворяешь в «Письме» самый восхитительный, целомудренный, идеальный образ русской девушки. Поэтому пойте со всей искренностью и простотой, черпая вдохновение из своей юности и из самых глубин души. Не забывайте, что ваше исполнение станет частью русской истории и поэзии».

Представьте только! Помимо того, что мы и так были взволнованы тем, что нам в первый раз предстояло петь перед такой выдающейся аудиторией, нам предстояло войти в историю! Что касается меня, то я сильно волновалась перед выходом на сцену.

Моё второе исполнение было ещё более значительным, так как я была единственной молодой студенткой среди знаменитостей, прославившихся в литературе и искусстве, которые принимали участие в Пушкинских торжествах, организованных сразу после открытия памятника Пушкину в Москве. Вечерний концерт проходил в зале Благородного собрания.

Передо мной, за дирижерским пультом стоял Рубинштейн. Его блестящие глаза производили на меня чуть ли не гипнотическое воздействие. Всё происходило как будто во сне, и, закончив мою сцену, я не могла вспомнить ни как я пела, ни как я исполнила свою роль. Все литературные и театральные таланты собрались в зале, где также присутствовали некоторые иностранные знаменитости. Внимание всех было обращено на Тургенева и Достоевского, которые уже приобрели мировую известность. Выглядывая из-за кулис, я особенно запомнила выразительное лицо Достоевского и его проницательный взгляд.

Комитет, отвечающий за проведение Пушкинских торжеств, решил увенчать лавровым венком бюст поэта, возвышающийся на платформе в зале Благородного собрания. Эту роль решили поручить Тургеневу или Достоевскому. Однако, когда наступил этот ответственный момент,

Комитет решил передать венок обоим писателям, чтобы никого не оскорбить. К несчастью, Тургенев и Достоевский поссорились, разговаривая о политике перед торжественным вечером, и Тургенев, всё ещё сердитый на Достоевского, не хотел стоять рядом с ним. Как же решить такую проблему, не нанеся обиды ни Комитету, ни чересчур чувствительному Достоевскому?

Тургенев довольно ловко вышел из затруднения. «Как может старик, – сказал он с улыбкой, – увенчать лавровым венком того, кто всегда любил юность, жизнь и красоту? Нет, это было бы неподобающим поступком, но здесь я вижу самого подходящего претендента на эту роль. Только Татьяна, которой едва минуло семнадцать вёсен, достойна чести увенчать бюст нашего великого поэта».

Таким образом, мне выпала неожиданная честь увенчать Пушкина во время этих незабываемых торжеств».

Послесловие редакции: Мария Николаевна Климентова умерла в Париже в 1946 году.

** (После того как статья была уже закончена, профессор Дэвид Браун, автор трёхтомной биографии Чайковского, написал Ольге Муромцевой, указывая на то, что Императорские театры на самом деле не отказывались от постановки «Евгения Онегина». Из писем Чайковского, относящихся к тому времени, становится очевидным, что сам композитор выступал против подобной постановки. Понимая особый характер данного произведения, которое он называл даже не оперой, а лирическими сценами, Чайковский не хотел, чтобы его погубила рутинная постановка роскошных оперных залов: «...невнятные, бестолковые традиции, ветераны обоих полов..., бесстыдно берущие на себя роли шестнадцатилетних девиц и безбородых юнцов». – Ред.).*

Комментарии переводчика (С.А. Джанумова).

Связавшись с автором публикации записок М.Н. Климентовой – её внучкой О. Муромцевой, которая в настоящее время живёт в Англии, в Лондоне, мы узнали, что воспоминания Климентовой, скорее всего, писались ею на склоне жизни, что объясняет некоторую неточность в датах, вызванную вполне понятными ошибками памяти, и не на русском, а на французском языке.

Прежде чем говорить о достоверности и точности воспоминаний М.Н. Климентовой-Муромцевой, следует сказать несколько слов о самой мемуаристке. Мария Николаевна Климентова-Муромцева (1857-1946) – русская певица (сопрано), педагог. Родилась в Курской губернии. Ученица знаменитого итальянского певца (тенора) и педагога Джакомо Гальвани (Galvani) (1825-1889), который по приглашению Николая Григорьевича Рубинштейна приехал в Москву и с 1869 по 1887 год был профессором Московской консерватории. С 1880 по 1889 год Климентова – солистка Большого театра. Впоследствии концертировала и преподавала в Москве, пела партии лирико-драматического и колоратурного сопрано. По воспоминаниям современников и по мнению музыкальной критики, исполнение Климентовой отличалось изяществом, тонким чувством стиля, тщательностью фразировки. Климентова – первая исполнительница партий Татьяны в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (в спектакле учащихся Московской консерватории – 1879 г.) и Оксаны в опере Чайковского «Черевички» (1887). Муж Климентовой – С.А. Муромцев (1850-1910) – был выдающимся русским юристом, публицистом и политическим деятелем, в 1906 году – членом и председателем 1-й Государственной думы. С 20-х годов XX века Климентова-Муромцева жила за границей (преимущественно во Франции, где и похоронена).

Знакомство Климентовой с И.С. Тургеневым подтверждается не только её воспоминаниями и фактами, нашед-

шими своё отражение в других публикациях, но и тем, что сам Тургенев в письмах дважды осведомляется о ней в связи с 500-ми франками, которые, судя по контексту писем, она ему задолжала [4: 123, 133].

Что касается воспоминаний Климентовой о торжествах в Москве в начале июня 1880 года, связанных с открытием памятника А.С. Пушкину, то они находят косвенное подтверждение в дневниках литератора и археолога, племянника поэта Д.В. Веневитинова Михаила Алексеевича Веневитинова (1844-1900), впервые опубликованных по рукописи М.А. Веневитинова в 86-ом томе «Литературного наследства» (статья, публикация и комментарии Л.Р. Ланского). Как указывается в статье Л.Р. Ланского, «рукопись (М.А. Веневитинова. – С.Д.) озаглавлена «Пушкинские торжества в Москве». Она представляет собой подробный отчёт о празднестве и датирована: «Москва. 7 июня – 7 июля 1880» [2: 501]. Предваряя публикацию дневника М.А. Веневитинова, Л.Р. Ланской подчёркивает, что «...энтузиастическое отношение Веневитинова к Достоевскому сочеталось в нём с крайней антипатией к Тургеневу, разделившему триумф Достоевского на Пушкинских торжествах» [2: 356], что полностью подтверждается содержанием и тоном воспоминаний М.А. Веневитинова. Вот что мы читаем в его дневнике о вечере в Дворянском собрании в Москве 7 июня 1880 года: «Вечерние литературно-музыкальные собрания в числе двух были устроены Обществом любителей русской словесности. К участию в них были приглашены все представители русской словесности, съехавшиеся на торжество, и специально приехавшие для того из Петербурга артисты русской оперы: Каменская и Мельников.

При соединённых звуках оркестра и хора, взвился занавес, и глазам публики представился бюст Пушкина на невысоком пьедестале, поставленном посреди сцены.

Несколько минут сцена оставалась пуста; наконец, из-за правой кулисы вышла Каменская, затем *Климентова* (курсив мой. – С.Д.), потом писатели: Тургенев, Островский... Достоевский. Все наименованные лица прошли перед бюстом Пушкина, обогнули его с левой стороны и затем сзади него выстроились рядами, глупо глядя на публику, пока Рубинштейн (*Николай Григорьевич Рубинштейн – директор Московской консерватории. – С.Д.*) махал своей палочкой и руководил оркестром и невидимым хором. Каждый из вышепоименованных нёс с собою венок, который клался им к подножию пушкинского бюста. Один только Тургенев, подойдя к бюсту, увенчал своим венком главу Пушкина.

Несмотря на свой несомненный успех, апотеоз (*апофеоз. – С.Д.*) этот, признаюсь, очень мне не понравился. Обыкновенно сама публика возводит писателей на пьедестал, венчает их лавровыми венками. А тут сами писатели создали себе какой-то храм славы, образовали из себя непрошенный какой-то Олимп, в который допустили не только тех, кого по заслугам можно, пожалуй, признать богами или полубогами, но даже и таких лиц (*Климентова*... например) (курсив мой. – С.Д.), которые и в полугерои-то едва ли годятся...» [2: 502-503].

А вот что пишет тот же мемуарист (М.А. Веневитинов) о вечере в Дворянском собрании на следующий день, 8 июня 1880 года: «На сцене появился Тургенев... Друзья и почитатели Тургенева, вероятно, желавшие вознаградить его за утреннее торжество Достоевского, поднесли ему венок, принимая который Тургенев заявил, что возложит его сегодня к подножию пушкинского бюста.

<...> Знаменитый апотеоз вышел ещё более смешным и странным, чем в первый раз... Повторение литературного и артистического Олимпа за бюстом Пушкина, с венками... уже теряло свой характер первобытной непосредствен-

ности. Прохождение на сцене с венками в руках писателей и артистов, складывание венков к подножию бюста, до известной степени извинительное в первый раз, во второй уже напоминало казённые реверансы институток перед важною особою» [2: 506].

На Климентову, как и на многих других участников пушкинских празднеств, знаменитая речь Достоевского о Пушкине, произнесённая 8 июня 1880 года, речь, о которой она не упоминает в приведённых выше мемуарах, произвела большое впечатление, особенно та часть речи, которая посвящена образу Татьяны в романе «Евгений Онегин». Вот что пишет Климентова Достоевскому спустя три недели после окончания пушкинских празднеств в Москве, 30 июня 1880 года из Тулы: «...Берусь за перо, чтобы напомнить Вам о Вашем обещании прислать мне свою карточку. Вечером 8 июня Вы были в осадном положении от многочисленных почитателей и поклонниц. Теперь, когда у Вас в ушах не раздаются различные возгласы и просьбы, я надеюсь, что моя будет услышана. Желаю, чтобы Ваша муза вдохновляла бы Вас всё более и более и давала бы мне почаще возможность извлекать из Ваших сочинений такую же пользу, какую надеюсь получить от чтения Вашей последней речи. Татьяна более чем когда-либо стоит передо мной, как живая, и подгоняет изобразить себя как можно правдивей. Кстати, «Евгений Онегин» стоит на репертуаре будущего сезона...» [2: 508].

Таковы свидетельства современников (М.Н. Климентовой и М.А. Веневитинова) о пушкинских торжествах в зале Дворянского собрания в Москве 7 и 8 июня 1880 года. Но нас здесь интересуют не воспоминания Веневитинова, к тому же несколько субъективные и проникнутые явным недоброжелательством к устроителям и участникам вечерних литературно-музыкальных собраний (и, прежде всего, к И.С. Тургеневу), а дневники М.Н. Климентовой и достовер-

ность её сообщений.

По-видимому, встречи с И.С. Тургеневым и Полиной Виардо действительно имели место во Франции. Многие из фактов, приведённые в дневнике Климентовой, общеизвестны (любовь Тургенева к Полине Виардо и преклонение перед её певческим искусством, членство Тургенева в Комитете по увековечению памяти Флобера, концертное исполнение оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» в Московской консерватории, где Климентова явилась первой исполнительницей партии Татьяны, пушкинские торжества в Москве). Кстати говоря, сам автор оперы «Евгений Онегин» довольно высоко оценил исполнительское искусство Климентовой. Вот что Чайковский отмечает в одном из писем к Н.Ф. фон Мекк (19 марта 1879 года) из Петербурга, вернувшись из Москвы, где композитор присутствовал на генеральной репетиции консерваторской постановки оперы «Евгений Онегин»: «Т а т ь я н а – К л и м е н т о в а (разрядка П.И. Чайковского. – С.Д.) более приближается к моему идеалу, особенно благодаря тому обстоятельству, что у ней, несмотря на большую сценическую неумелость, есть теплота и искренность» [5:155]. А вот что он же пишет в одном из писем к П.И. Юргенсону (19 апреля 1879 года) из Каменки о самом спектакле, о первой постановке оперы «Евгений Онегин»: «Было заметно, что Онегин и Ленский не нравились. Климентову встречали с большим радушием» [5:177].

Но представляют интерес не столько сами факты и события, связанные с посещением дома Полины Виардо и с пушкинскими днями в Москве, сколько их освещение наблюдательным и, безусловно, богато одарённым от природы человеком, искренним почитателем творчества И.С. Тургенева и пения Полины Виардо. И хотя воспоминания современников обычно противоречивы (в чём мы имели возможность убедиться при изложении одних и тех же событий, а

именно пушкинских празднеств, Климентовой и Веневитиновым), порой излишне пристрастны, но в своей совокупности они воссоздают живой облик Тургенева и в целом (особенно воспоминания Климентовой) передают обаяние и величие его личности как писателя и человека. И, как ни странно, именно субъективность восприятия во многом способствует созданию такого впечатления.

P.S. 9 сентября 2012 года в Доме русского зарубежья им. А.И. Солженицына в Москве состоялась презентация автобиографического романа Татьяны Владимировны Муромцевой (родной сестры О.В. Муромцевой) (в настоящее время проживающей в г. Лилль, Франция) «A la recherché de ma Russie» («В поисках моей России») – об истории жизни её семьи, об истории русской эмиграции, о её бабушке – М.Н. Климентовой-Муромцевой. Во время этого литературного вечера Т.В. Муромцевой были переданы в дар Московской консерватории некоторые материалы, связанные с М.Н. Климентовой-Муромцевой, в частности, ее дневники и воспоминания.

Литература

1. Летопись жизни и творчества И.С.Тургенева: В 4 т. – СПб.: Наука, 1995-2003.
2. Литературное наследство. – Т. 86. Ф.М. Достоевский. Новые материалы и исследования. – М.: Наука, 1973.
3. И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1983.
4. **Тургенев И.С.** Полное собр. соч. и писем. – Изд. 1. - Письма. – Т. XIII. – Л.: Наука, 1968.
5. **Чайковский П.И.** Полное собр. соч. – Литературные произведения и переписка. – Т. VIII. - М.: Музыка, 1963.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ САДЫ УСАДЕБНОГО ТЕКСТА ТУРГЕНЕВА

В.А. Доманский
Ленинградский областной институт развития образования

В последнее время в научных исследованиях достаточно часто стали использовать понятие «усадебный текст». В литературоведении и культурологии даже сложилось особое научное направление, связанное с исследованием усадьбы. Изучается ее история, философия, эстетика, экономика, ее культурные топосы и знаки. Создано несколько серьезных работ о культурном феномене русской усадьбы [2]. Впервые, с позиций жанрово-композиционной организации усадебный текст стал рассматривать В.Г. Щукин, разработавший его структурные элементы и семантический комплекс. При этом он отмечал, что усадебный текст предполагает сложную структуру, которая «входит в отношения с соположенными текстами культуры, – усадебной архитектурой, садово-парковым искусством, музыкой, комплексом поведения» [9: 318].

Являясь местом действия в художественном произведении, изображаемая писателем усадьба определяла его композицию, структуру и жанровые особенности. В связи с этим можно выделить в русской литературе такие усадебные жанры, как усадебный роман и усадебная повесть. Последняя как жанр сформировалась в эпоху романтизма, приобретя окончательную завершенность в «Евгении Онегине», а точнее в его усадебных главах как составная часть структуры пушкинского романа. Наивысшего уровня своего развития она достигла в творчестве И.С. Тургенева. Он разработал уникальную форму художественного моделирования русского национального космоса, которая опре-

деляется усадебным метатекстом, в основных своих чертах уже сложившимся в предшествующей до него литературе. Тургенев выступил создателем многоуровневого усадебного сюжета, закрепил его в жанре драмы, романа и повести, первым в литературе изобразил расцвет русских усадеб с присущей им поэзией и философией сада.

В.Н. Топоров в отечественном литературоведении дал определение понятию «метатекст» применительно к тексту Петербурга, рассматривая его как «некий синтетический сверхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели». Через этот метатекст писатель осуществляет «прорыв в сферу символического и провиденциального» [6:275].

Уточняя и расшифровывая мысль видного ученого-филолога, можно вычленить основные характеристики метатекста применительно к усадебному тексту. Это, прежде всего, его синтетичность, которая заключается в том, что он содержит в себе общие структурные уровни любого текста, соотносящегося с ним, являясь своеобразной матрицей для ряда текстов. Во-вторых, он соединяет конкретную реальность, отраженную в тексте, с некой сверхреальностью, имеющую обобщенное, символическое значение. Третья характеристика сверхтекста – его предметно-изобразительный и смысловой ряд, который проявляется, разворачивается и углубляется в конкретных текстах. И, наконец, последняя – он заключает в себе некий мотивно-знаковый комплекс, который в той или иной степени может быть реконструирован в ряде текстов.

Формирование устойчивого усадебного сюжета в творчестве Тургенева произошло не сразу. Ему потребовался длительный путь поиска, «проб и ошибок» до появления в печати романов «Рудин», а затем «Дворянского гнезда» и «Накануне», в которых в завершенном виде представлен сюжет и метасюжет усадебного текста.

Свои творческие поиски Тургенев осуществлял в рамках «среднего» жанра, начиная от повестей 1840-х гг. «Андрей Колосов» (1844) и «Бретера» (1846) и заканчивая повестями 1850-х гг. «Первая любовь» (1850), «Затишье» (1854) и «Фауст» (1856), в которых оттачивались многие композиционные элементы его усадебного романа.

В названных повестях особые функции выполняет художественный концепт сада, который создает интимное пространство жизни героев, образует усадебный хронотоп. Являясь составной частью лирического сюжета, он репрезентирует вечную животворящую природу, обеспечивает трансформацию разветвленной системы метафор и поэтических средств. Но если в повести «Андрей Колосов» сад служит всего лишь местом встреч и объяснений героев, то уже в повести «Бретер» локусы сада определяют ее лирический сюжет, основные кульминационные пики, организуют культурное пространство усадьбы, в которой воспитывается Маша Перекатова – предшественница тургеневских девушек. В «Бретере» сад наделен своей философией и поэзией. Он противопоставлен пошлой среде, соединяет чувствующих и переживающих героев, Машу Перекатову и Кистера, с живой и вечно пребывающей в движении природой. Он же организует интимное пространство героев, предстает как многоплановый текст, предельно насыщенный культурными знаками. Так, одним из ключевых знаков-символов в повести является белая водяная лилия, обозначающая чистоту и непорочность девушки. Вместе с тем срезанная палашом Лучкова головка лилии символизирует кровавую развязку между двумя героями – Лучковым и Кистером.

Впервые в этой повести герой проходит несколько испытаний, которым автор подвергает его. Впоследствии они станут обязательными для усадебного романа. Это испытание искусством, способностью героев воспринимать

и понимать красоту природы. Но главное испытание – испытание поэзией любви, которое не выдерживает солдафон Лучков.

Открытия в конструировании усадебного сюжета, совершенные в повести «Бретер», Тургенев впоследствии перенесет в свои романы. В частности, в романе «Рудин» определенным фазам развития любовного сюжета будут соответствовать локусы сада и прилегающий к нему природный топос. Важнейшая сцена свидания Натальи Ласунской и Дмитрия Рудина возле Авдюхина пруда будет мастерски прописана автором благодаря приобретенному им раннее художественному опыту изображения поведения героев «Бретера» (Лучкова и Кистера) на рандеву.

В повести 1850 г. «Первая любовь» Тургенев впервые создаст сюжет, который определяется топосом дачного сада, расположенного в Нескучном саду, около Калужской заставы. В ней мы встречаемся с особой формой организации художественного пространства текста – дачей, которая, начиная с 1850-х гг. все больше стала перенимать на себя «культурные функции ”дворянского гнезда“».

В этом произведении Тургенева мы видим сад в разные времена суток и проявления природных стихий: сад дневной и ночной, сад солнечный и лунный, сад утренний и вечерний, сад умиротворенный и в грозовую, так называемую в народе воробьиную ночь. Разные состояния сада служат своеобразным лирическим аккомпанементом действию, отражают «радостное чувство молодой, закипающей жизни» [7: VI, 306]. Но более всего сад передает психологическое состояние шестнадцатилетнего Владимира, испытывающего трепетное чувство «первых умилений любви» и ревности, счастья и отчаяния. После появления этой повести Тургенева справедливо стали называть певцом чувства первой любви, проявляющегося как неосознанная жажда космической гармонии или «роковая страсть,

которая делает рабом своего носителя, всецело отдавшегося во власть первородного Хаоса» [3: 8].

В тургеневских усадебных повестях большую роль играют произведения искусства – словесного, изобразительного, пластического, музыкального, драматургического. В повестях 1850-х гг., прежде всего «Затишье», «Фауст», их роль особенно важна. Они являются своеобразными зеркалами чувств и мыслей героев, поясняют их движение и развитие, «в огромной мере стимулируют их возникновение» [5: 19]. В «Первой любви» таким произведением является стихотворение А.С. Пушкина «На холмах Грузии», которое читает Зинаиде влюбленный в нее Владимир. В заключительных строках пушкинского текста героиня улавливает то состояние лирического героя, которое свойственно ей самой, потому что и ее чувство возвышено до уровня произведения искусства.

В повести «Затишье» трагизм судьбы главной героини Марии Павловны автор выражает через обращение к пушкинскому «Анчару», который пять раз звучит в тексте, становясь его лейтмотивом. Впервые в жизни высокая поэзия всколыхнула душу девушки, стихи оказались созвучными ее мыслям и чувствам, в концентрированном виде выразили их. Вместе с тем остальных героев стихи не тронули. Люди обычные не почувствовали трагизма стихотворения, как, впрочем, не поняли жизненной драмы Марии Павловны, которая уже разыгрывалась в «затишье».

Сцена чтения Марией Павловной стихотворения в лунном саду – одна из самых романтических в этом произведении. В ее описании соединились воедино красота летней ночи с ее благовонной свежестью, высокая поэзия Пушкина, сильное чувство, волнующее душу героини.

В центр усадебного сюжета своей повести «Затишье» Тургенев поместил героиню, которой еще не знала русская литература. В создании ее образа он использует множество

культурных знаков, при помощи которых он возвышает ее до уровня высоких героинь мировой культуры. Так, Веретьев называет Марью Павловну Герой (римск. Юнона), Медеей. Описывая портрет своей героини, автор отмечает: «Сложена она была великолепно. Классический поэт сравнил бы ее с Церерой или Юноной» (IV, 390). В «русской, степной красоте» [7: VI, 390] Марьи Павловны писатель открывает красоту античных богинь, красоту, которую древние греки видели в Гере, волоокой, темноглазой, высокой и стройной.

Вместе с тем Марья Павловна еще не идеальный тип тургеневской девушки, каким он будет представлен на страницах его романов. Упрямая сосредоточенность на собственной рефлексии лишает ее интереса к жизни. Она нелюбознательна, неразвита, малообщительна, не знает стихов, не разбирается в искусстве. Автор подмечает, что было в ее облике что-то «дикое, красивое и тупое, напоминавшее взор лани» [7: VI, 390]. Героиня принадлежит больше миру природному, нежели миру цивилизации. Она любит цветы, садоводство, трудится на земле. В этой связи не случайное ее сближение с хтонической богиней Церерой (Деметрой), богиней плодородия и земледелия, «землей-матерью». Интересно, что впервые Марья Павловна в дом приходит из сада, где, по ее собственному признанию, она «сучья резала и копала грядки» [7: VI, 390]. В ее портрете автор отмечает детали, которые роднят ее с античной богиней: это и «красные губы», и «смуглое лицо», и самая яркая деталь – «зеленый листок», который запутался в ее «густых русых волосах» [7: VI, 389]. Даже песни, которые поет Марья Павловна («Хлопец сее жито» и «Гомин-гомин по диброве…) относятся к украинскому фольклору и посвящены земледельческой тематике, то есть восходят к культу Деметры.

Предназначение Марьи Павловны – все, что связано с

женским, природным началом жизни: любовь, дом, продолжение рода. Любовь всецело захватывает Марью Павловну со сверхчеловеческой мощью, и она не в силах противиться этому чувству. Пушкинское стихотворение помогло героине осознать непостижимую силу любви, которая превращает одного человека в раба другого. В условиях русского захолустья, «затишья» Тургенев разглядел бушующие страсти, подобные античной трагедии, увидел в уездной барышне, героине усадебного сюжета, черты Медеи, Клеопатры.

Повесть «Затишье» во многом можно рассматривать как пролог тургеневских усадебных романов. В ней впервые, хотя и в свернутом виде, представлен завершенный усадебный сюжет с его *экспозицией, интригой, кульминацией* и *развязкой,* который станет классическим для великих романов писателя. Под его завершенностью понимается такая компоновка композиционной структуры, которую нельзя достроить или сократить, ввести новые элементы или какие-либо удалить. Сад как главный объединяющий, конструирующий элемент усадебного сюжета наделен в этой повести несколькими важнейшими функциями: *культурно-исторической* (организует художественное пространство текста, определяет культурную эпоху); *семейно-родовой* (маркирует семейный, родовой уклад, обозначает родные пенаты); *эстетической* (воплощает эстетические вкусы его владельца, вызывает высокие эстетические переживания у его посетителей) и, наконец, *эмоционально-суггестивная* функция (сад «читается» как книга чувствительного содержания, персонажи вступают в интимные отношения с садом, их переживания совпадают или контрастируют с его настроением, а символика цветов и деревьев выполняет функцию их опосредованной характеристики).

Таким образом, в повестях 1840-1850-х гг. Тургенев разрабатывал содержание и структуру разветвленного усадебного сюжета, главным конструирующим элементом которого является сад. Углубленное прочтение этих повестей позволяет заключить, что имеется принципиальная разница между усадебным сюжетом тургеневских повестей и романов. В повестях усадебный сюжет представлен в свернутом виде, не всегда присутствуют все элементы усадебного метатекста: сад с его многочисленными локусами и окружающий его ландшафт, дом, интерьер, портрет. Конфликт усадебных повестей в основном сведен к любовным коллизиям и отражает психологические и нравственно-эстетические противоречия жизни. Проблемы социальные, идеологические, философско-онтологические затрагиваются в значительно меньшей степени. Поэтому сады в повестях не наделяются функцией порождать философско-идеологический бунт героев, связанный с ничтожеством человека перед бессмертной, но «равнодушной природой».

Героиня усадебной повести больше сосредоточена на рефлексии своего любовного чувства, личном счастье, роковой страсти. Ее мало волнуют, как героиню тургеневских романов, идеалы свободы, деятельного добра, правды, самопожертвования, понимание любви как подчинения нравственному долгу и христианскому императиву смирения.

В усадебных повестях пока отсутствует новый тургеневский герой: идеолог, реформатор, бунтарь, борец, патриот, возвышающийся над провинциальной средой, приезд которого в усадьбу порождает идеологические, эстетические и философские конфликты, а главное высокое чувство неземной любви у воспитанниц «дворянских гнезд».

Вместе с тем сады и окружающие их ландшафты в этих повестях, как и в романах, служат эстетическим «материалом» для создания усадебных жанров, образует усадебный

хронотоп, создают особую атмосферу возвышенного поэтического отношения к жизни, любви, искусству и красоте.

Можно выстроить своеобразную цепочку предметно-образного ряда метасюжета усадебного романа: ландшафт, сад, дом (часто архитектурный комплекс), интерьер, портрет (как настенные фамильные портреты, так и биографии обитателей усадьбы).

Сюжет усадебного романа имеет свою определенную схему. *Экспозиция* обычно обрисовывает особенности места и природы, где протекает действие. Предпочтительным сезоном является весна или лето, когда пробуждаются все феномены природы, и возвращаются в родовое гнездо его хозяева.

Завязка в усадебной повести чаще всего начинается в гостиной. Сначала автор дает описание этой гостиной, ее мебели, интерьера, а затем погружает в атмосферу жизни обитателей. Это может быть картина семейного обеда, ужина, визита гостей и даже вечера, чем-то напоминающего салоны.

Интрига, как правило, начинается с приезда героя, который нарушает ритм пульсации времени обитателей усадьбы и расширяет, открывает пространство имения, одухотворяя сад и прилегающие к нему природные объекты. Герои тургеневских романов, как правило, приезжают в усадьбу из Москвы, Петербурга или даже из-за границы и здесь встречают девушку, героиню любовной истории. С появлением героя из «вне» действие убыстряется и драматизируется, и все его главные коллизии теперь будут связаны с этим героем, который займет центральное место в развитии действия. Нередко таких героев, претендующих на роль главного, может быть два или несколько, как, например, в романе «Накануне». Для того чтобы герой занял отведенное ему центральное место, ему необходимо пройти ряд испытаний. Это испытание на образованность,

эрудицию, эстетический вкус, идеологическое испытание. Героя оценивают все обитатели усадьбы, но главный судья – героиня усадебного романа, с присутствием которой связано движение его сюжета.

Развитие действия в усадебном романе и представляет собой описание встреч, интимного сближения героя и героини. Все это осуществляется в пространстве сада, парка во время прогулок, бесед, в моменты созерцания и восприятия окружающего. Природа сама по себе у Тургенева равнодушна к человеку, поэтому она должна оживляться извне живыми эмоциями, эстетическими переживаниями, чтобы затем стать средством передачи самых трепетных и сокровенных переживаний героев. Так начинается тайна зарождения чувства любви. Герою предстоит пройти самое трудное испытание – испытание любовью, в котором ему невозможно скрыть свою нерешительность и слабость, ведь его поступки оцениваются рефлектирующей девушкой.

Любовный сюжет в усадебном романе вскоре вытесняет все побочные мотивы, становится доминирующим даже в произведениях, где идеологическая сторона весьма сильна (как, скажем, в «Отцах и детях»). Своеобразие его движения заключается в том, что он прочитывается не только на уровне событий, диалогов и монологов героев. В его действие включаются все культурные знаки усадьбы, все ее топосы. Так, в гостиной происходит встреча героев первого тургеневского романа. В пространстве сада развивается их роман. Грозовое небо, разразившийся внезапно ливень, трепет листьев на деревьях передают волнение, которое охватило Наталью Ласунскую накануне ее объяснения с Дмитрием Рудиным. Орошенный грозой сад создает особую атмосферу интимности.

Развязка любовной истории героев романа происходит в заброшенном пустынном месте, около запущенного в течение тридцати лет Авдюхина пруда. Две огромные сосны

мрачного цвета, скудная зелень, засохший и погибший дубовый лес предвещают несчастье, предсказывают крах любви героев, он, кажется, заранее уже предопределен этим символическим пейзажем.

Сюжет усадебных романов всегда заключает в себе музыкальную тему, которая имеет свое развитие и эмоционально окрашивает не только отдельные эпизоды действия, но и определяет композицию в целом. Как правило, в ее основе лежит сонатный принцип организации композиции. Музыкальный лейтмотив в романе составляет мелодия любви. Ее звучание является кульминационным пиком движения сюжета. Эта музыка любви зарождается с помощью разных средств: посредством романтического пейзажа, чаще всего ночного, с помощью поэзии, музыки, вокала, пения соловья, искусства красноречия. Ее может вызывать патриотическое или гражданское горение, мужественность и страстность натуры главного героя. В «Дворянском гнезде» два таких пика: неожиданное ночное свидание героев в саду и описание гениальной музыки Лемма. Именно музыка Лемма передает всю нежность и томление любви Лизы и Лаврецкого.

Сюжет усадебного романа составляют лиро-драматические сцены, а его метасюжет определяет культурный космос усадьбы, очерк история семьи, рода ее владельцев, события общественной и культурной жизни страны. Поэтому читатель, переживая и осмысляя его основные коллизии романа, должен выйти к размышлению о широком круге социальных, философских, идеологических и онтологических проблем бытия.

Финалы усадебных романов драматичны или трагичны, так как они не только подводят итог жизни героев, но и напоминают о вечных коллизиях бытия: природы и человека, любви и смерти, бунта и смирения. Но иногда, как в «Дворянском гнезде», в финале может звучать светлая

пушкинская печаль с мотивом обращения к молодости, «племени младому, незнакомому».

Следует заметить, что, несмотря на общую сюжетную канву, все четыре усадебных романа Тургенева не имеют повторов. Их новизну определяют неожиданные повороты действия, эстетические, этические и философские теории, которыми мотивируются поступки и мысли героев. В них нашли свое отражение не только основные этапы развития русского общественного сознания (от немецкого идеализма до позитивизма и коммунизма), но и мучительный поиск русской духовной элитой ответов на вечные вопросы бытия.

Пятый роман «Дым» (1867) не укладывается в классическую схему тургеневского романа: в нем отсутствует традиционный усадебный сюжет, прежний тургеневский герой и героиня, а сад заявлен только в конце романа. Меняется в нем и сам характер любовной истории, опоясанной и связанной двумя политическими памфлетами и политическим трактатом. Это совсем другая любовь, она лишена окрыленности и бессмертия в минуты ее наивысшего проявления, когда влюбленные чувствуют свое родство со всей беспредельной вселенной, и им раскрывает свои объятия «равнодушная» до сих пор природа. Характер этой любви символически обозначен названием романа. Любовь изображается Тургеневым как стихийная страсть, как проявление роковых и таинственных сил природы. Дым, чад – это то состояние души, которое испытывает Литвинов. Страсть к Ирине разрушает его жизненные планы, порождает душевный хаос. Вся его жизнь показалась ему игрой дыма, подчиняющегося только силе ветра, только бессознательному природному началу.

Отсутствие в «Дыме» сада лишает любовь героев романа того природно-культурного космоса тургеневских произведений, который предполагал возможность гармонии человека в мире, высокой идеальной любви. Поэтому

совсем иную символику могут приобретать цветы и растения вне контекста сада. В этом плане показательна история с букетом гелиотропов, составляющая кульминационные пики любовного сюжета. Как известно, название растения связано с тем, что в течение дня цветы гелиотропа поворачиваются вслед за солнцем. Название состоит из двух греческих слов: *Helios* (Солнце) и *tropein* (вращаться). До нашего времени дошел греческий миф о безответной любви нимфы Клитии к солнечному Гелиосу. Скромная и молчаливая девушка, дочь могучего Океана, испытывала сильную страсть к богу солнечного диска, но он ее вовсе не замечал. Совсем потеряла рассудок Клития, силы покинули ее хрупкое тело, она упала на землю и лежала неподвижно. Лишь по утрам, вдыхая запах прохладной росы, поднимала она голову и весь день с тоской смотрела на сияющий лик Гелиоса. Иссохла нимфа, иссякли в ней жизненные силы, и превратилась она в цветок с венцом любимого солнца, который на протяжении всего дня поворачивает свою головку вослед солнцу [11].

На языке цветов в европейской культурной традиции эмблематика гелиотропа рассматривалась как символ преданности в любви. В равной степени это было характерно и для русской альбомной традиции, так как уже в начале XIX века французские книжные руководства по языку цветов стали широко известны и русским образованным людям, особенно дамам [10]. Как отмечает К.И. Шарафадина, «рукописные ”алфавиты“, составленные по подобным книжным пособиям, принято было помещать в домашних альбомах и рукописных сборниках пушкинской поры» [8: 112]. Затем традиция использования этого «языка цветов» была перенесена на частную переписку и беллетристику. Так, в истории отношений между А.С. Пушкиным и А.П. Керн эмблематическим образом является «ветка гелиотропа», подаренная ею поэту во время их памятной

ночной прогулки по Михайловскому саду в 1825 г. Автор «Дневника для отдохновения» прекрасно владела «языком цветов», ее «цветочный» подарок был с явным намеком, который, безусловно, понимал в это время влюбленный в нее поэт.

Эмблемой преданности в любви в романе «Дым» явился букет гелиотропов, который Литвинов подарил своей возлюбленной Ирине Осининой накануне ее первого выхода в высший свет. Для главного героя романа она была как солнце, озаряющее всю его жизнь. Но для Ирины солнцем явилась не ее любовь, а сияние и блеск высшего петербургского света. В нем она «вращалась, жила, царствовала», но для него «пожертвовала собственным достоинством, лучшими чувствами сердца» [7: VII, 305].

Через 10 лет такой же букет гелиотропов Ирина подарит Литвинову во время их случайной встречи в Баден-Бадене как напоминание о своей нерастраченной любви к нему. Но совсем другой смысл приобретает теперь этот букет. Тургенев обращает внимание читателя лишь на одно их свойство – дурманящий сладкий запах: «Этот запах, неотступный, неотвязный, сладкий, тяжелый запах не давал ему покоя, и все сильней и сильней разливался в темноте, и все настойчивее напоминал ему что-то, чего он никак уловить не мог…» [7: VII, 279]. Конечно, автор гиперболизирует воздействие этих маленьких цветков с медовым запахом на обоняние Литвинова. Герой даже выносит их в другую комнату, чтобы избавиться от него. «Но и оттуда, – отмечает автор, – проникал к нему в подушку, под одеяло, томительный запах» [7: VII, 279]. В развитии интриги романа гелиотропы символизируют тот дурман, дым и чад, который волной накрывает героя после его встречи с Ириной.

Здесь, как и в «Вешних водах», любовь изображается роковой силой, ломающей человека. Но, в отличие от героя

повести Санина, у Литвинова хватило сил порвать с Ириной и вернуться на родину, в свое родовое имение, «к убогому, первобытному хозяйству» [7: VII, 400]. И хотя его жизнь, лишенная отравляющего дурмана страстей, оказалась прозаичной, но все в ней было ясно и осознанно. Любовь, как темная сила, утратила власть над ним, «дым» рассеялся. Получив прощение у своей бывшей невесты и узнав о ее желании с ним увидеться, Литвинов вновь обретает смысл и радость жизни: «И легко стало ему вдруг и светло… Так точно, когда солнце встает и разгоняет темноту ночи, лёгкий ветерок бежит вместе с солнечными лучами по лицу воскреснувшей земли» [7: VII, 401]. В заключительной главке романа впервые на его страницах появляется сад, под сенью которого произойдет новая встреча Литвинова с Татьяной. Тургенев не дает описания этого сада, но из его «усадебных романов» мы знаем о возрождающей и гармонизирующей жизнь функции сада. Да, молодость для Литвинова прошла, как и первая романтическая любовь, бушующие страсти. Счастье оказалось лишь кратковременным мигом жизни, но в ней есть что-то более значимое: обретение душевного покоя, гармонии, не случайно в финале романа каденцией отчетливо звучит пушкинский мотив: «На свете счастья нет, но есть покой и воля…». Сам автор романа именно так понимал значение сада в своей жизни, о чем он писал в письме к Г. Флоберу от 26 июня 1872 года: «Я только что провел целых 4 дня <…> в аллеях старого деревенского сада, полного сельских ароматов, земляники, птиц, дремлющих лучей солнца и теней; а вокруг – двести десятин волнующейся ржи! Это было чудесно! Замираешь с каким-то ощущением торжественности, бесконечности – и отупения, в котором есть нечто и от зверя и от Бога. Выходишь из этого состояния словно после какой-то сильнодействующей ванны» [7, П: XI, 386].

Ни в каком другом тургеневском романе сад не описывается так подробно, как в романе «Новь» (1872), посвященном новому поколению русских интеллигентов – народникам. Писатель в нем словно неторопливо прощается с садом, который, как уже было сказано выше, был главным структурообразующим компонентом его усадебных романов. Он с любовью описывает многие его локусы, в некоторых из них (конный двор, фруктовый сад, скрещенные липовые аллеи, пруд) даже угадываются топосы сада родового имения писателя Спасское-Лутовиново.

Читателю вслед за авторскими описаниями легко совершить воображаемую прогулку по этому «прадедовскому черноземному саду», имению. Посредством таких описаний автор вписывает историю рода Сипягиных в историю России – от крепостнического XVIII века до 1860-х гг. XIX века, периода либеральных реформ и народнического движения. История рода представлена как смена владельцев имения: от крепостников и екатерининских вельмож, прадеда и деда Сипягина, затем его просвещенного отца, «агронома и дантиста», выстроившего в начале 20-х гг. XIX века «большой каменный дом» в стиле Александровского ампира, и, наконец, нынешнего хозяина сада, либерального государственного деятеля Бориса Андреевича Сипягина.

Усадьба Сипягиных, как и другие усадьбы Екатерининского века, создавалась с расчетом на столетия как собственность, переходящая по наследству из поколения в поколение, и символизировала собой социальный и культурный статус дворянской семьи, а вместе с тем и сложившуюся философию усадьбы как «приютного уголка», «золотого века», Аркадии. И все ее компоненты служили этой идее. Белые колонны каменного дома символизировали свет и чистоту, желтые стены здания – «золотой век», зеленая крыша дома вместе с окружающей зеленью садов и парков

– надежду и вечную молодость, цветник, поляны и лужайки – Елисейские поля [4: 102-114].

Автор нарушает последовательность элементов экспозиции сложившегося усадебного сюжета: сначала он дает нам описание экстерьера дома, затем интерьера его гостиной, включая в нее литературные портреты жены и сына Сипягина, и лишь потом описывает въезд в усадьбу: от большой дороги прямо к крыльцу дома вела «длинная аллея стриженых елок». Подробное «представление» сада начинается с завязки усадебного сюжета – появления в усадьбе главного героя романа Алексея Дмитриевича Нежданова. Как видно из описания сада, он был разбит, как это и свойственно садово-парковой архитектуре классицизма, по единой планировочно-пространственной схеме, отличительной чертой которой были симметрия, уравновешенность, одностильность, моноцентричность: «Расположенный по длинному скату пологого холма, он состоял из четырех ясно обозначенных отделений. Перед домом, шагов на двести, расстилался цветник, с песчаными прямыми дорожками, группами акаций и сиреней и круглыми клумбами; налево, минуя конный двор, до самого гумна тянулся фруктовый сад, густо насаженный яблонями, грушами, сливами, смородиной и малиной; прямо напротив дома возвышались большим сплошным четырехугольником липовые скрещенные аллеи. Направо вид преграждался дорогой, заслоненной двойным рядом серебристых тополей; из-за купы плакучих берез виднелась крыша оранжереи» [7: IX, 171].

Вместе с тем, следуя меняющейся моде, сад Сипягиных тоже изменялся. Если его центральная часть вполне соответствовала саду классицизма и голландского барокко (цветник), то прилегающие к ней части представляли собой ландшафтный романтический сад, распахнутый в «дикую» природу. В романе такой сад органично переходит в

березовую рощу. Следует заметить, что встречи Марианны с Неждановым, как и должно быть в усадебном романе, происходят сначала в романтическом ландшафтном саду, на «небольшой поляне с дуплистой плакучей березой посредине» [7: IX, 209], а затем в березовой роще.

Кажется, экспозиция и завязка действия в «Нови» вполне соответствует структуре усадебного романа: из Петербурга приезжает герой, непохожий на остальных обитателей усадьбы. Он нарушает ритм и течение времени в замкнутом культурном пространстве дома и сада, расширяет его посредством включения в него новых идей времени. Здесь он встречает загадочную девушку, начинаются совместные прогулки по саду, тайные свидания. Но на этом эти соответствия заканчиваются. Новое время рождает новых героев, озабоченных уже не эстетическими и онтологическими, а лишь социальными проблемами. Для Марианны, героини завязавшейся любовной интриги, они вытесняют все остальные. На смену романтике первой любви, непревзойденным певцом которой был в своих усадебных повестях и романах Тургенев, приходит романтика революционного подвига, страстного желания служить народу. В отличие от прежних «тургеневских девушек», Марианна не соприкасается с садом интимно, он не является средством ее характерологии, перестает быть зеркалом, отражающим ее чувства, мысли, настроение. Разумеется, этого нельзя сказать о главном герое. Уже первое описание сада автор дает как увиденное Алексеем Неждановым. Он способен воспринимать сад эстетически и днем и ночью, чувствовать красоту его деревьев и цветов, наслаждаться пением птиц, «звучным щелканьем соловья» [7: IX, 176]. Сад не только входит в интимное пространство героя, но и может выступать катализатором его духовных переживаний. Вот как автор передает смену душевного состояние героя, вызванную первой встречей с садом:

«Нежданов глядел, слушал, втягивал воздух сквозь раскрытые, похолодевшие губы…

И ему словно легче становилось; тишина находила и на него» [7: IX, 171].

Но «российский Гамлет», как его называет соратник по борьбе Паклин, был человеком «самоломанным, который постоянно насиловал свою натуру. Отсюда его постоянная раздвоенность: «Опрятный до щепетильности, брезгливый до гадливости, он силился быть циничным и грубым на словах; идеалист по натуре, страстный и целомудренный, смелый и робкий в одно и то же время, он, как позорного порока, стыдился и этой робости своей, и своего целомудрия и считал долгом смеяться над идеалами. Сердце он имел нежное и чуждался людей; легко озлоблялся – и никогда не помнил зла. <…> он явно, на виду у всех, занимался одними политическими и социальными вопросами, исповедовал самые крайние мнения (в нем они не были фразой!) – и втайне наслаждался художеством, поэзией, красотой во всех ее проявлениях … даже сам писал стихи» [7: IX, 155-156].

Влюбившись в Марианну, с которой его сблизили общие социальные идеи и интимное пространство сада, Нежданов испытывает в своем сердце нежность и романтическое волнение. Кажется, сама расцветающая природа сада – «свежий запах молодой травы, приятно облегчающий грудь», «белые ландыши в траве» [7: IX, 211] – создает поэтическую атмосферу, соответствующую первому любовному чувству молодых героев. Как известно, символика ландыша на «языке цветов» обозначает чистоту и непорочность юной девушки, что связано с его нежной белизной. Еще одно его значение: он выражает согласие молодых людей вступить в брак [1: 62-69]. Вместе с тем настроение Марианны психологически не соответствует эстетически оформленной природе, героиня избегает всякой

нежности и, оказавшись наедине с молодым человеком, всячески пытается скрыть свое волнение. В неподходящий момент, располагающий к интимным чувствам, она резко и грубовато начинает говорить о местной церковно-приходской школе, затем о своей готовности голову сложить за «всех притесненных, бедных, жалких на Руси» [7: IX, 211-212] и, наконец, о своей несчастной судьбе. Сетования Марианны вызывают жалость в сердце Алексея Нежданова, он с нежностью прикоснулся к ее руке. Но героиня резко отдернула свою руку: она не нуждается в соучастии, и вообще в ее представлении всякое проявление личных чувств неуместно, нужно думать не о личном счастье, а о несчастье и социальной несправедливости.

Еще более показательно второе свидание Нежданова с Марианной, которое происходит в березовой роще, куда она его пригласила. Их встрече предшествует лирическое описание рощи, состоящей из «старых, плакучих берез», движения света и тени от облаков, набегавших на солнце. Природа здесь вновь выступает средством характерологии героя, испытывающего праздничную радость и темное чувство тревоги в своем «взволнованном сердце» [7: IX, 265]. Его волнение, напряжение от ожидания встречи автор выразительно передает при помощи коротких фраз: «Он вдруг вздрогнул. Женское платье замелькало вдали по дорожке. Это она [7: IX, 265].

В момент встречи они оба так волнуются, что не могут вымолвить ни слова. Но когда она заговорила, то опять это были резкие, с повелительной интонацией, вопросы об общем деле, удивляющие и смущающие героя:

«– Ну что, – начала она, – сказывай, о чем вы решили?

Нежданов удивился.

– Решили … да разве надо было теперь же решить?

– Ну, ты понимаешь меня. Рассказывай, о чем вы говорили? Кого ты видел? Познакомился ли ты с

Соломиным? Рассказывай все… все!» [7: IX, 266]. Тургенев словно профанирует любовное свидание, больше напоминающее тайную встречу заговорщиков, соратников по борьбе, где роль лидера отведена девушке, которая подавляет юношу своими вопросами и замечаниями, повелевает им, требуя от него фактов и деталей его встреч и переговоров с местными революционерами, а не передачи в его рассказе собственных чувств и рассуждений.

Кульминацией этого свидания является пафосная речь героини, когда она с «горящим взором», просиявшим лицом, вспыхнувшим «огнем и блеском восторга, умилением великодушных чувств» [7: IX, 269] стала говорить о счастье служить народу, готовности погибнуть за него. Страстное признание в любви молодых людей, в отличие от предыдущих романов, в «Нови» подменяется не менее страстным чувством любви к народу. И сопричастность к этому чувству сближает новых героев. Нежданов, очарован Марианной, воодушевленной гражданскими чувствами. Собственно их признанием в любви друг к другу и есть готовность героев «работать вместе», идти «на край света» [7: IX, 269-270] ради общего дела. И скрепляет их признание не сладкий поцелуй влюбленных, а пожатие руки единомышленников, товарищей.

«– На край света! – воскликнул Нежданов, и голос его внезапно зазвенел от волнения и какой-то порывистой благодарности. – На край света! – В эту минуту он точно ушел бы с нею без оглядки, куда бы она ни пожелала!

Марианна поняла его – и коротко и блаженно вздохнула.

– Так возьми же мою руку … только не целуй ее – а пожми ее крепко, как товарищу, как другу … вот так!» [7: IX, 270] В финале романа Тургенев дает еще один неожиданный поворот сюжета в развитии отношений Нежданова и Марианны: они бегут из дома Сипягина, чтобы вместе «пойти в народ» и даже собираются для этого

тайно обвенчаться. Но для рефлектирующего, «раздвоенного» героя «хождение в народ» обернулось неверием в общее дело, что равносильно его разрыву с Марианной, так как для нее союз мужчины и женщины невозможен без этой веры. Понимая, что он навсегда потерял Марианну, которая стала для него смыслом существования на земле, Нежданов решил уйти из жизни, освободив тем самым свое место возле Марианны более стойкому и убежденному Соломину. В романе эта сцена ухода неожиданно изображена писателем вновь посредством локуса сада, точнее, фабричного палисадника. Нежданов сводит счеты с жизнью под сенью «старой-престарой яблони» с искривленными сучьями, которые «поднимались кверху, наподобие старческих, умоляющих, в локтях согбенных рук» [7: IX, 375]. В финале дважды упоминается эта яблоня и неслучайно. Она символизирует самого Нежданова, который исковеркал свою жизнь, заточив себя в узкое пространство социальных идей, а его глубоко чувствующей и богатой натуре, которая в романе была раскрыта через семантику сада, нужен был огромный мир.

В отличие от первых четырех романов Тургенева, «Дым» и «Новь» имеют несвойственную усадебному роману структуру, в которых сад и его элементы утрачивают многие свои функции, что объясняется социально-культурными переменами в жизни России, появлением новых персонажей в ее истории.

Литература

1. **Золотницкий Н.Ф.** Цветы в легендах и преданиях. Киев, 1994.
2. **Каждан Т.П.** Художественный мир русской усадьбы. М., 1997; **Евангулова О.С.** Художественная «вселенная» русской усадьбы. М., 2003; **Дмитриева Е., Купцова О.** Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003; Архитектура русской усадьбы. М.: Наука, 1998; Мир русской усадьбы. Очерки. М.: Наука, 1995.

3. **Курляндская Г.Б.** Всемирная гармония в творчестве Тургенева // Спасский вестник. № 12. Тула, 2005. С. 6–14.
4. **Лихачев Д.С.** Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998.
5. **Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю.** И.С. Тургенев. «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов, «Отцы и дети». М., 2005.
6. **Топоров В.Н.** Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)// Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.
7. **Тургенев И.С.** Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч. в 12 т. М., 1978–1986; Письма в 18 т. М., 1982–2013. Т. VI. С. 306. Далее при ссылке на произведения Тургенева том и страница указываются в тексте.
8. **Шарафадина К.И.** «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы). СПб., 2003.
9. **Щукин В.Г.** Усадебный текст русской литературы//Щукин В.Г. Российский гений просвещения. М., 2007.
10. *Dubos C.* Les Fleurs, idylles. Paris, 1808; *Victorine M**** Les Fleurs, rêve allégorigue. Paris, 1811; *Delachénaye B*. Abécédarie de Flore ou Langage des fleurs. Paris, 1811; Le Bouquet du sentiment, ou Allégorie des plantes et des couleurs. Paris, 1816.
11. http://greekroman.ru/symb/g.htm#helio

РОЛЬ И МЕСТО ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. ТУРГЕНЕВА В АРМЯНСКОЙ ШКОЛЕ

Б.М. Есаджанян,
А.М. Амирханян
Армянский госпедуниверситет им. Х.Абовяна

Представить изучение русского языка без текстового материала из произведений И.С. Тургенева невозможно. Особенности лексической и стилистической организации тургеневского текста в формировании культурологической системы знаний учащихся-армян способствуют узнаванию реалистических тенденций русской литературы и историческому колориту во взвешенном лиризме произведений, диктующих источники выражения речевой грамоты, отраженных в заглавии и символизме сюжета.

Роль и место тургеневских произведений в общеобразовательной системе Армении взаимодействует с формирующимися реальными представлениями о героях и лицах, которых «оттеняет» действительность. Контексты и контрасты художественной реальности произведений Тургенева «закодированы» в различных литературных жанрах и нуждаются в «дешифровке», или «декодировании, – это оринтация не на замысел автора, а на читательское восприятие, создание стратегии понимания и интерпретации с теоретической опорой» [1: 3]. И все же разнообразие жанров воспринимается как замысел автора и восприятие его сочетается с процессом понимания, освоением тематики, развивающей идею автора. В данном аспекте «повествовательный анализ» [4: 66] произведения направлен на типологический подход, ориентируемый на комментарии изучаемых текстов в комплексе, в современной школе особенно. Одной из основных задач «типологического подхода» считается аналитическое членение и последующий «концептуальный синтез» связу-

ющих частей – внутренних связей – и соединение из единой картины тургенеского одного произведения связь тургеневского «мира» в целом посредством пошаговых исследований «непонимания» «чужого» смысла, так как «в сложном явлении “истории” обычно усматривают либо две смысловые характеристики (прошлое как таковое и повествование о нем), либо три, добавляя иногда еще и смысловую характеристику “нарратива”» [5].

Прошлое в перипетиях без конкретной темы исследования (в нашем случае – произведения) или познания на конкретном художественном примере не имеет смысла, так как его трудно представить современному читателю, «а нарратив, утративший способность удостоверять человека в подлинности событий и свидетельствовать о достоверности исторического повествования, превращается в пустышку, в знак без значения» [Там же]. Но обращение еще к одной составляющей исследования – понятия “истории”, которая показывает разнообразие лиц и типов живущих в ней персонажей, своеобразных «строителей» прошлого, – все, что свидетельствует о достоверности повествования в соединении с этической составляющей изучаемого повествования превращает познание одного конкретного случая в представление о единой, целостной картине мира. Учащийся как «познающий субъект» имеет обязательства, так как он «принимает на себя двойную методологическую функцию – “строителя”, создающего фундамент типологического знания (“основание”), и “представителя” более или менее значительного множества людей (например, авторов) в этом основании» [Там же].

И реальный ученик-«познающий субъект» – «живой исследователь» достраивает область изучаемого герменевтически до целостной картины мира. По мнению М. Бахтина, сферой решения «ступенчатых» задач познания является индивидуальный опыт читателя по теоретическому

осмыслению “целостного основания”, когда в восприятие «художественной реальности» включаются «четыре концепта – “автор – художественный мир – герой – читатель (слушатель, зритель)”» [2: 7-180]. Ю.Лотман также отмечает, что при изучении художественного текста, особенно, если роман «разделен» с воспринимающим его (читателем) временем, «когда мы получаем в руки обломок далекой от нас культуры», словесные модели приходится подвергать «обработке» – текст для понимания, для контакта с современным читателем, «предстоит реконструировать». И так как художественное произведение отличается авторским «почерком» (особенности языка и стиля), то, несмотря на условную доступность восприятия предложенной языковой системы, «текст сознательно превращается в урок языка» [8: 160].

Интересно, что М.Бахтин о Базарове в лекциях по истории русской литературы подметил: «Но с героем, в котором автор увидел силу и хочет героизовать, он не может справиться. Перед Базаровым все пасуют, пасует, виляет и хочет польстить и сам Тургенев, но вместе с тем и ненавидит его». Важно научить выявить авторскую позицию, конфликт в развитии для обобщения основных тенденций общественной мысли середины XIX века, когда повсеместно «слышался» новый дух самобытной культуры. Это явление обновления *я-другой-чужой* проявляется и в речи персонажей: «Язык сам по себе ценностно индифферентен, он всегда слуга и никогда не является целью, он служит познанию, искусству, практической коммуникации и проч.» [2: 168].

По этой причине, изучая, например, роман «Отцы и дети» Тургенева целесообразнее, особенно при ограниченном количестве часов, остановиться на словесной характеристике Базарова, которая не всегда говорит о достоинствах «героя». При этом текст романа, звучащий в

армяноязычной аудитории, несомненно, нуждается в комментариях. «Нужно, чтобы ученики сами создавали урок, чтобы на нем звучали не только их односложные ответы, а продуманные выступления» [4: 49]. Обращая внимание на антитезу в заглавии (отцы – дети), следует отметить, что непримиримость поколений – вечная проблема, и подобная антитетичность – конфликт в антитезе названия текста – заложена не в одном произведении русской литературы. Среди них, например, «Война и мир» Л. Толстого, «Преступление и наказание» Достоевского и мн.др. как в современные с Тургеневым годы, так и позднее, в XX веке – «Живые и мертвые» К. Симонова и др.

Еще один вопрос, который, на наш взгляд, обращает внимание учащихся – «на чьей стороне автор романа?». Ведь суть разногласий в романе – поиск справедливого мировоззрения, истины его автором. Эта проблема не идеологическая, а историческая. Не случайно Тургенев говорил, что «потратил на своего героя лучшие краски». И эти краски – в словах нигилиста о «полном и беспощадном отрицании», что «придает смысл лишь анархический» [6: 225]. Обращаясь к «словотворчеству» Тургенева, появляется образ повествователя как наблюдателя, принявшего решение свести свое участие в развитии образов к минимуму, подобно ремарке, продолжая описание в развитии, хронологически. (Например, Аркадий, представивший своего «доброго приятеля Базарова» отцу, говорит, что «часто писал» о нем, но в романе нет ни одного такого письма).

Слова разные, но больше – отрицающие, грубые, сухие (ирония, злость, дерзость), с выражением неприязни: «чего же больше», «где их взять», «можно», «это так» и т.п. «Другие» слова создают «другого» героя. Дуэль между Базаровым и Павлом Петровичем продолжена в словесном

поединке. Базаров – победитель в затронутой временем идеологической игре.

Говоря о значении лексики в раскрытии образа и особом отношении автора романа к языку, убежденного в мысли о ценности языка и языковом представлении картины мира, нельзя не обратиться к сцене прощания Аркадия с Базаровым:

« – Ты навсегда прощаешься со мной, Евгений? – печально *промолвил* Аркадий. – И у тебя нет *других слов* для меня?

– Есть, Аркадий, есть у меня *другие слова*, только я их *не выскажу*, потому что это романтизм, – это значит: рассыропиться».

В момент смерти Базаров обращается к отцу другими словами – нежными, трогательными: «старина», «Василий Иваныч», «мой отец». И к Одинцовой герой обращается по-разному: в первые встречи была дана характерная фраза «Да... баба с мозгом», но в последующем слышны другие слова: «Какая вы славная! Какая молодая, свежая, чистая» и т.д. И в заключительной главе звучит многозначная фраза – «Дуньте на умирающую лампаду, пусть она погаснет...».

Смерть его неизбежна. Будучи нигилистом, он заканчивает свои дни как обыкновенный человек, произнося обычные слова, хотя и призван был «ломать», чтобы строили потом. И требование «ломать» в романе не удалось. Тургенев выражает свое несогласие с нигилизмом. При наличии антитезы в заглавии “отцы – дети” в книге есть прежде всего не разъединение, а соединение в служении общей цели – созидания будущего. И те, кто будет потом строить, вряд ли будет «ломать».

Базарову ничто человеческое не чуждо. Базаров откровенно не хочет быть с прошлым. Изучая это произведения, нельзя обходить вопросы, такие как «Что такое нигилизм?», «Кто из лагеря отцов, кто – детей?», «Где те слова в романе,

которые вычерчивают нигилизм?» и др. В романе есть человек-строитель – новое поколение, не лишенное романтизма «отрицания» и бунтарства.

Слово – это знаковая система, это основная единица языка, это характер, который необходимо учащимся «расшифровать», произносимые реплики, слова персонажей выражают проблему (основную, главную, вспомогательную, направляющую и т.д.) которую необходимо найти новому поколению читателей. Ценность слова и понимание важности сказанного – заглавная задача учителя-словесника, это знание будет полезно учащимся в будущем. Ведь «коды художественной литературы имеют немало отличий от кодов, используемых» для передачи информации, но они в произведении получают «новые приращения смысла» [1: 141-146].

Литература

1. **Арнольд И.В.** Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013.
2. **Бахтин М.М.** Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
3. **Женетт Ж.** Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Пер. Н. Перцова. М., 1998.
4. **Ильин Е.Н.** Урок продолжается... М., 1973.
5. **Кемеров В.** Философская энциклопедия [Текст]. – “Панпринт”, 1998.
6. **Недзвецкий В.А.** Русский позитивист на rendez-vous («Отцы и дети И.С. Тургенева») // Недзвецкий В.А. Статьи о русской литературе XIX-XX веков. Научная публицистика. Воспоминания. Нальчик: ООО «Тетраграф», 2011**.**
7. **Тургенев И.С.** ПСС и писем: В 30 т. М.: Наука, 1982.
8. **Лотман Ю.М.** Внутри мыслящих миров // Ю.М. Лотман. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2010.

ОБРАЗ ГАМЛЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА И Б.Л. ПАСТЕРНАКА

С.Г. Захарян
Ванадзорский госпединститут им. Ов.Туманяна

В мировой литературе существуют вечные образы, которые силой своего художественного обобщения давно стали духовным достоянием человечества. К ним можно отнести Прометея, Моисея, Фауста, Дон Жуана, Дон Кихота, Гамлета и др. Интересно то, что эти образы теряют историческую конкретику и воспринимаются как общечеловеческие типы, образы-символы, потерявшие первоначально присущие им бытовое или историческое значение. Такие образы превращаются из социальной в психологическую категорию.

Для Тургенева образ Гамлета из одноименной трагедии В. Шекспира был запечатлен в рассказе «Гамлет из Щигровского уезда» («Записки охотника»), разработан в критической статье «Дон Кихот и Гамлет». Б.Л. Пастернак наряду с блистательными переводами трагедий Шекспира, запечатлел образ Гамлета в стихотворении «Гамлет» из романа «Доктор Живаго».

Для Тургенева Дон Кихот и Гамлет, как он подчеркивал в своей статье, перестали быть ламанческим рыцарем или датским принцем, а стали вечным выражением изначально присущих человеку стремлений преодолеть свою земную сущность и, презрев все земное, унестись ввысь (Дон Кихот) или способности сомневаться (Гамлет). Отмечая тургеневскую интерпретацию образов Гамлета и Дон Кихота, словацкий исследователь А.Репонь справедливо указывает: «С одной стороны, мысли Гамлета кажутся интеллектуально зрелыми и универсальными, но, тем не менее, они часто бесполезны и обречены на бездействие. На

другом полюсе находится невменяемый Дон Кихот, полный активности и приверженности сплотить мир вокруг себя, чтобы воплотить в жизнь иллюзорные идеалы и идеи» [9: 89].

Статья «Гамлет и Дон Кихот» была задумана Тургеневым задолго до ее написания. Но к работе над статьей Тургенев приступил лишь спустя несколько лет, только 27 февраля 1857 года, на другой день после окончания «Поездки в Полесье», находясь в Дижоне, куда он приехал на неделю 25 февраля вместе с Л.Н. Толстым.

По мнению Тургенева, в Гамлете и Дон Кихоте воплощены две коренные, противоречивые особенности человеческой природы – оба конца той оси, на которой она вертится. Все люди принадлежат более или менее к одному из этих двух типов; что почти каждый из нас сбивается либо на Дон Кихота, либо на Гамлета. Правда, в наше время Гамлетов стало гораздо более, чем Дон Кихотов, но и Дон Кихоты не перевелись.

Гамлет страдает, и его страдания и больнее и язвительнее страданий Дон Кихота. Того бьют грубые пастухи, освобожденные им преступники; Гамлет сам наносит себе раны, сам себя терзает; в его руках тоже меч: обоюдоострый меч анализа. А. Репонь замечает: «Гамлет в тургеневской интерпретации живет только для самого себя; он – эгоист, действующий в одиночку. Он ни во что не верит, ничего не ценит. Это та основа, к которой он постоянно возвращается, потому что во внешнем мире для него не существует ничего, к чему можно было бы отнестись со всей душой. Гамлет сомневается во всем, не щадя себя, разумом пытается успокоить себя тем, что отсторонился от всего и при этом он знает о своих слабостях» [9: 89].

Дон Кихот, по Тургеневу, положительно смешон, его фигура едва ли не самая комическая фигура, когда-либо нарисованная поэтом. Его имя стало смешным прозвищем

даже в устах русских мужиков. При одном воспоминании о нем возникает в воображении тощая, угловатая, горбоносая фигура, облаченная в карикатурные латы, вознесенная на чахоточный остов жалкого коня. Дон Кихот смешон… но в смехе есть примиряющая и искупляющая сила.

Всякому лестно прослыть Гамлетом, никто бы не хотел заполучить прозвище Дон Кихота. Над Гамлетом никто и не думает смеяться, и именно в этом его осуждение: любить его почти невозможно, одни люди подобные Горацию, привязываются к Гамлету. Сочувствует Гамлету великий, и оно понятно: почти каждый находит в нем собственные черты, но любить его нельзя, потому что он сам не любит.

Среди пьес В.Шекспира «Гамлет» одна из самых известных. Героем этой драмы вдохновлялись поэты, философы и политические деятели. Огромный круг философских и этических вопросов переплетается в трагедии с вопросами общественными и политическими, характеризующими неповторимую грань XVI и XVII веков.

Гамлет – пламенный выразитель тех новых взглядов, которые принесла с собой эпоха Возрождения, когда передовые умы человечества стремились восстановить не только утраченное за тысячелетие орудие – вековое понимание древнего искусства мира, но и доверие человека к собственным силам без надежд на личности и помощь неба. Гамлет принадлежит к той фазе эпохи, когда природу и жизнь воспевали философы, поэты, изображали художники.

Задумываясь о смысле человеческого существования, Гамлет произносит самый волнующий и глубокий из своих монологов, первые слова которого давно уже стали крылатым выражением: «Быть или не быть, вот в чем вопрос».

Гамлет – человек философской мысли. В страданиях мысли, правдивой, требовательной, бескомпромиссной, – судьба Гамлета. Гамлетовское «я обвиняю» передает

невыносимость его положения в конкретном мире, где извращены все понятия, чувства, связи, где кажется ему, что время остановилось и так будет вечно.

Рассказ «Гамлет Щигровского уезда» и проблема «онегинской» традиции в раннем творчестве И.С. Тургенева нашли отражение в работах видных исследователей – Г.Б. Курляндская [3], В.Д. Сквозяков [7], И.А. Беляева [2], А.А. Бельская [1], которые рассматривают вопрос о значении пушкинского наследия для Тургенева-художника, отмечая постоянную обращенность последнего к текстам великого предшественника. Несомненно, важнейшим из них оказался знаменитый роман в стихах «Евгений Онегин». Тургенев стремился запечатлеть уже в своих ранних произведениях современных ему «Онегиных», «Татьян», «Ленских», однако в 1840 годы поиски эти окажутся безуспешными. Создавая схожую лирическую ситуацию для героев своих рассказов «Бибер», «Андрей Колосов», «Три портрета», художник убедительно доказывает беззащитность человеческой личности перед пошлостью будней.

Рассказом «Гамлет Щигровского уезда» Тургенев продолжает «онегинскую» линию в своем творчестве. Писателя все больше волнует проблема существования личностей, сомасштабных пушкинским центральным героям – Онегину и Татьяне. Однако путь решения этого вопроса здесь немного изменился по сравнению со стихотворными повестями. Теперь писатель не просто изображает современных Ленских, Онегиных, он контаминирует сущностные черты каждого типа в одном герое.

Центральный персонаж «Гамлета Щигровского уезда», хотя и генетически связан с пушкинским Онегиным, все же имеет принципиальное отличие от своего литературного предшественника. Онегин мыслился своим создателем как

лучший представитель своего времени, не случайно в нем героическое начала.

Тургенев же подчеркивает в своем герое разъединяющую рефлексию, которая умаляет внутренние силы человека. Тургенев не видит в современном ему мире героев, сомасштабных Онегину. Ленского, если бы он остался жив, то и его бы ждал «обоснованный удел». Он старался осмысливать судьбу современных Онегиных с учетом судьбы Ленских.

Интересно, что знакомство с главным героем рассказа предваряется появлением двух помощников – Лупихина и его приятеля Кирила Селифановича. Лупихин представляет собой резкотравестированный, если не пародийный вариант Онегина. Черты его лица дышали «умом и злостью» [8: 273]. Читаем самохарактеристику героя: «Я просто озлобленный человек и ругаюсь вслух: оттого я так и развязен. <…>. Злому, по крайней мере, ума не нужно» [8: 274]. Таким образом, герой сам признается в своей пустоте и некчемности, хотя окружающие оценивают его совсем иначе: как наблюдательного и умного человека.

Друг Лупихина, Кирила Селифаныч, являет собой его противоположность и пародийный вариант Ленского. Рассказчик представляет его следующим образом: широкий, мягкий, сладкий – настоящий Сахар-Медович [8: 273]. Ленский, как мы помним, был очень добрым, мягким мечтательным человеком, не способным противостоять цинизму и холодности Онегина, и где-то даже зависимым от его мнения. Кирила Селифаныч, по описанию Лупихина, «сыт, здоров, детей нет, мужики не заложены <…> жена с придурью» [8: 274].

Описание двух закадычных друзей, предваряющих появление Гамлета Щигровского уезда, в тургеневской повести отнюдь не случайно. Тургеневу важно было показать современных ему Онегина и Ленского и тем самым

исподволь настроить читателя на восприятие главного героя, в котором черты этих двух, казалось бы столь разных характеров, переплетутся. Это своего рода увертюра, предшествующая появлению нового типа, который, по мысли писателя, наиболее полно воплощал собой современность. Писателю нужно было показать Гамлета Щигровского уезда на столь ироничном фоне, чтобы яснее выступила драма этого неглупого и непустого человека.

Итак, в Гамлете Щигровского уезда контаминируются черты пушкинских персонажей. Какие же? На первый взгляд, герой тургеневского рассказа имеет больше черт Ленского. Он обучался в Германии, ценит прекрасное. Однако если у цельного, яркого Ленского все это способствовало развитию поэтического таланта, то у героя рассказа, талантом не обладающего, ни к чему не привело. Любовь к прекрасному и бесконечные разговоры объединяют Ленского и Гамлета Щигровского уезда лишь условно.

Если пушкинских героев живо занимает разговор и его предмет, во время общения происходит некоторая душевная работа, то тургеневский герой ходит к друзьям и рассуждает о «высоком» скорее по привычке, чтоб не отстать от всех и казаться оригинальным. Между тем он сам впоследствии сознает бесплодность такого прожигания времени, но в молодости не сопротивляется ему и даже находит в нем удовольствие.

Если для Ленского общение – необходимость, возможность выплеснуть эмоции и что-то посеять, то для Гамлета студенческий кружок, в котором он оказался, будет средоточением «бесплодной болтовни», хотя в молодости герой этого не осознает, с удовольствием вливаясь в ряды кружковцев. Но разговоры о прекрасном не дали выходов – и разочарованный герой проклинает кружковцев. Для тургеневского героя они окажутся бесплодными.

Если у Ленского мечтательность и поэтичность, склад души перешли в творчество, то у Гамлета эти качества остались без развития, а потом стали предметом его собственной насмешки.

Следующий момент, сближающий тургеневского персонажа с Ленским, – ситуация любви. Если Ленский останется влюбленным в Ольгу до конца своих недолгих дней, то герой рассказа «не выдержит такого счастья и убежит». И Ленский, и Гамлет Щигровского уезда выбирают себе в подруги достаточно ординарных особ, однако и романный герой действительно любит избранницу, а персонажу рассказа любовь лишь «кажется». Ленский отдается любви весь, без остатка, а у Гамлета Щигровского уезда даже в «мгновения неизъяснимого блаженства» « отчего-то все под ложечкой солоно и тоскливая, холодная дрожь пробегала по желудку» [8: 286].

Жена Гамлета Щигровского уезда не смогла избавиться от романтических привычек. Но не только это послужило причиной семейного несчастья. Гамлет, называя свою супругу «добрейшим, благороднейшим существом», однако, не способен до конца понять и оценить ее. Видимо, путь старушки Лариной, казался Тургеневу более жизненным, недаром Софья умирает от первых родов.

Герой рассказа Тургенева два раза оказывается в ситуации любви, и оба раза она не оказывается для него той спасительной силой, которой станет это чувство в пушкинском романе. В деревне Гамлет Щигровского уезда начинает скучать «как щенок взаперти» и уже не выходит из этого состояния. Даже женитьба на, казалось бы, любимой женщине не делает его счастливым.

Думается, Тургенев не случайно ведет своего героя как бы вслед за Ленским. Отмеченные нами реминисценции подчеркивают не только разницу в масштабе личностей обоих персонажей, но и драму Гамлета Щигровского уезда

– драму образованного, неглупого, незлого человека, лучшие качества которого завяли, не найдя выхода ни в полезной деятельности, ни в женитьбе, ни в любви.

Как уже отмечалось, образ Гамлета с его чувствительностью, образованным умом и непоколебимой нравственностью, не мог обойти творчество Б.Л. Пастернака.

В стихотворении «Гамлет» состоящем из четырех строф (16 строк), поэтически выразились важнейшие события в жизни писателя первых послевоенных лет. По-видимому, непосредственным поводом к его написанию явилось первое публичное чтение трагедии У.Шекспира «Гамлет» в переводе Пастернака в феврале 1946 года в клубе Московского университета. Тогда же был создан первый вариант стихотворения «Гамлет» («Вот я весь. Я вышел на подмостки…»). Основная мысль первой редакции стихотворения: жизнь – высокая драма с трагическим звучанием.

Я ловлю в далеком отголоске,
Что случилось на моем веку.
Это шум вдали идущих действий.
Я играю в них во всех пяти.

Этой идее, составляющей смысловой стержень стихотворения, в окончательной редакции Б.Л. Пастернак придал сильную и яркую евангельскую выразительность («горечь Гефсиманской ноты»).

В замечаниях к переводам Шекспира в июне 1946 года Пастернак отмечал, что «Гамлет» не драма бесхарактерности, а «драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения. Ритмическое начало сосредоточивает до осязательности этот общий тон драмы. Но это не единственное его приложение. Ритм оказывает смягчающее

действие на некоторой резкости трагедии, которые вне круга его гармонии были бы немыслимы» [6: 416].

Для понимания стихотворения «Гамлет» важно не то, насколько соответствует замыслу самого Шекспира образ принца Датского в интерпретации перевода, а мировоззренческая позиция Пастернака, который осознанно и смело проводит новозаветные параллели. Так словам из монолога Гамлета (действие 3, сцена 1) «To be, or not to be: that is question» («Быть или не быть, вот в чем вопрос») он дает определенное эсхатологическое звучание: «Это уже, так сказать, заблаговременное, предварительное «Ныне отпущаеши», реквием на всякий непредвиденный случай. Им все искуплено и просветлено» [4: 688].

В ходе работы над романом «Доктор Живаго», начало которой относится к зиме 1945-1946 годов, Пастернак в окончательную редакцию стихотворения «Гамлет» вводит евангельский текст. К этому времени он окончательно осознал себя как христианина.

У стихотворения «Гамлет» сложная композиция. Автор гармонически соединяет несколько планов: сценический, литературно-романтический и автобиографический. Поэтический синтез настолько органический, что читателю это произведение может показаться монофоническим. Однако в стихотворении явственно звучат три голоса.

Гул затих. Я вышел на подмостки.

Действие происходит в театре. Актер – Гамлет выходит на сцену. Начальное «Гул затих» сразу же создает то тревожное настроение, которым проникнуто все стихотворение.

Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,

Что случится на моем веку.
На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.

Это уже голос Пастернака. Действие происходит в Переделкино. Открытая в ночи дверь. Известно, что поэт был готов к тому, что за ним могут приехать в любую ночь. Обращает на себя внимание метафора «тысячью биноклей на оси» (звезды ночного неба), соединяет два плана – жизненно-реальный и сценический.

Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Эти слова из Евангелия в середине стихотворения придают переживаниям автора возвышенный христианский смысл.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Вновь звучит голос актера, для которого участие в этой трагедии не просто профессиональная деятельность, но сопереживание герою (Гамлету) и понимание жизни как многооактовой трагедии.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.

В последней строфе звучит голос Юрия Живаго, которому приписано авторство этого стихотворения. В романе не встречается слово «фарисейство». Однако в конце романа, где описаны последние годы главного героя романа: близкие друзья (Михаил Гордон и Иннокентий Дудоров) оставляют старые свои принципы и увлечены возможностью найти свое место в новую эпоху.

Сам Пастернак не мог сказать о себе: «Я один, все тонет в фарисействе». До конца жизни у него был круг близких людей, которые не оставили его даже в годы гонений (1957-1960), А.Ахматова, Корней и Лидия Чуковские, пианистка Мария Юдина, философ В.Ф. Асмус и др. Пастернак, в отличие от Юрия Живаго, не был сломлен гонениями.

Вековой образ Гамлета в творчестве двух великих русских писателей И.С. Тургенева и Б.Л. Пастернака дал возможность оценить не только собственные творческие устремления, но и утвердить двумя авторами мировоззренческие позиции в соответствии с лучшими традициями мировой литературы.

Литература

1. **Бельская А.А**. Пушкинские реминисценции и аллюзии в романе И.С.Тургенева «Отцы и дети» // И.С.Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России. Орел, 2008.
2. **Беляева И.А.** Система жанров в творчестве Тургенева. М., 2005.
3. **Курляндская Г.Б.** И.С.Тургенев и русская литература. М., 1980.
4. **Лотман Ю.М.** Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя. СПб., 1995.
5. **Пушкин А.С.** ПСС: В 10 т. Л., 1978.
6. **Пастернак Б.Л.** Собр. соч: В 5 т. М., 1989. Т. 4.
7. **Сквозняков В.Д.** Пушкинские трагедии. М., 2007.
8. **Тургенев И.С.** ПСС и Писем: В 20 т. М.-Л., 1963. Т. 4.
9. **Repon A.** Umelecke zobrazenie cloveka v romanovom svete I.S. Turgeneva. Banska Bystrica, 2011.

ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ И.С. ТУРГЕНЕВА В СВЕТЕ ИРРАЦИОНАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ ШОПЕНГАУЭРА

А.Т. Закариадзе
Тбилисский госуниверситет им. Ив.Джавахишвили

Перед исследователями литературно-философской мысли Ивана Сергеевича Тургенева встает вопрос насколько справедливо видеть шопенгауэрианца в Тургеневе? Мы полагаем, что для понимания насколько глубока и эссенциальна связь гениального классика русской литературы с шопенгауэровским миропониманием нигилизма, следует в общих чертах остановится об основных постулатах философии Шопенгауэра.

Пессимистическая философия Шопенгауэра, осмысление предчувствия новой культуры, радикальной переоценки ценностей оказала огромное влияние на духовное настроение Европейской мысли второй половины XIX в. и начала XX в. Первая непосредственная реакция на происходящее конца XIX века проявилась в нигилизме по отношению к собственным культурным, в том числе и философским, традициям, на которые возлагалась главная ответственность за общественное отставание, вызванное отсутствием духовной мотивации к прогрессу.

Философия Шопенгауэра – пассивный нигилизм, первый европейский опыт переоценки ценностей разума. Она представляет собой учение о воле как первооснове бытия, «воля к жизни» – непознаваемый научными способами иррациональный мировой принцип, активно действующий, безосновный, свободный и нецелеустремленный. Мир представлений, индивидуация вечно недовольной своими объективациями мировой воли, представляет собой иерархию индивидов, на вершине которой находится человек. Все явления мира представлений, как материальные, так и

духовные, определяются действием единого закона достаточного основания, что делает невозможной свободу для индивидов. Сущностью каждой индивидуации является эгоистическая воля к жизни, в силу чего этот мир превращается в ад. Общество у Шопенгауэра предстает как относительно сбалансированная система эгоистических устремлений индивидов, а государство и право – как факторы, сдерживающие индивидуальную агрессивность. Преодолеть индивидуальный эгоизм способны избранные, аристократы духа, философы, гении. Преодоление эгоизма означает отказ от воли к жизни, что возможно в акте философского и художественного творчества и в нравственном со-страдании. Эгоизм и сострадание – основные составляющие неизменяемого характера человека, а следовательно, и его судьбы. Сострадание – мистическое тождество с другим, открывающее человеку страдание другого человека, позволяющее испытать к нему братскую любовь, является прафеноменом нравственности. Иллюзорность счастья – вывод, определяющий смысл человеческой жизни как аскетического стремления к святости и тем самым к свободе. Шопенгауэр отвергал историзм в познании сущности мира, поиски его начального и конечного пунктов, его цели: "историческая философия", считал он, создает либо космогонию, допускающую множество вариантов, либо систему эманации, либо учение о непрерывности становления, произрастания, появления на свет из мрака и т.п. До настоящего мгновения прошла уже вечность, то есть бесконечное время, и поэтому все то, что могло и должно было произойти, уже произошло, поэтому подлинное философское воззрение на мир вопрошает не "откуда", "куда" и "почему", не об отношениях между вещами, "а везде и повсюду только "что" мира... – всегда равную себе сущность мира, его идеи [4: 378-379]. Из такого познания в ряде позиций исходят искусство, философия и этика» [4: 126-127]. Пред-

восхищая «антропный принцип» современной науки, Шопенгауэр сопрягает телесность человека с бытием мира – не с Господом Богом, а именно с человеком! Он стал в новое время одним из первых философов тела, а в основу человеческого существования положил волю к жизни. В его метафизике без Неба человек – частица природы, занимающая нишу на одном (правда, самом высоком) из ее уровней, - остается один на один с беспощадным миром и самим собой и вынужден сам решать все свои проблемы... Сосредоточив главное внимание на человеке и его деятельности, он видел задачу своей философии в том, чтобы, истолковав ее сущность в единстве с бытием мира, в конечном счете выразить ее, как указывалось, "в отчетливом, абстрактном познании" [3: 377], то есть понятийно, рационалистически. Но, в конце концов, он заключил, что истинную философию нельзя выткать из одних только абстрактных понятий, все достоинство которых состоит лишь в том, что им посчастливилось позаимствовать из интуитивного познания. Подобно искусству и поэзии, философия должна иметь своим источником наглядное постижение мира, в ней должен принять участие весь человек с его сердцем и головой: "Философия – не алгебраическая задача... великие мысли исходят из сердца" [3: 456]. Эту идею впоследствии оценили русские мыслители, для которых очевидность – зрящее сердце – имела особое значение» [1: 126]. Целое человека и мира постигается в акте своеобразного самоотречения, в основе которого лежит эстетическое переживание. Хайдеггер в трактате «Европейский нигилизм», истолковывая мысли Ницше, видит в философии Шопенгауэра лишь первую ступень могучего и длящегося и нацеленного на некую «божественную» развязку движения духа к ничто – нигилизма, истолковываемого Ницше и Хайдеггером через волю к власти, которая «как основная черта сущего в целом является одно-

временно сущностным определением человека» [1: 93]. Когда верховные ценности обесцениваются и возникает ощущение, что мир никогда не соответствует тому, за что мы в идеале его принимаем, когда появляется даже настроение, что все идет только к худшему и к пустоте и потому этот мир есть худший из миров, “pessimum”, тогда упрочивается позиция, которую в новое время называют обычно “пессимизмом”, вера, что в худшем из миров жизнь не стоит того, чтобы в ней жили и ее утверждали (Шопенгауэр).

Воля, которая лежит в основе всего, есть как раз не дух, который самоосуществляется, а слепое, мощное, бесцельное, саморасчленяющееся влечение, непрозрачное для чего-то общего, для чего-то, что имеет смысл. Действительность подчиняется не разуму, а господству такого порыва... Диалектику немецкой классической философии Шопенгауэр не принимал, он придерживался непримиримой двойственности лучшего и эмпирического сознания, определяемого волей. Они соотносятся друг с другом весьма мало; Шопенгауэр сравнивает проявление высшего сознания со скудными солнечными днями зимы, с мгновением прекрасной мечты в действительной жизни. Выражение "лучшее" /"высшее" сознание почти исчезнет из его словаря, когда он найдет ключевые понятия для своей метафизики воли. Это выражение заменится другим: в нем будут подразумеваться та внутримирная трансцендентность, тот экстаз, который в его метафизике воли будет называться "эстетическим созерцанием" и "отрицанием воли". Но если в начале его философствования выражение "лучшее сознание" определялось духовной позицией, связанной с изумлением, с эмоциональной и интеллектуальной возвышенностью, то отрицание воли, завершающее его философию, выражается в отказе от мира с его эмоциями, чувствами и страстями.

В творчеством наследии Тургенева ясно отражается столкновение различных философских течений XIX века. Их можно понять только на фоне духовной атмосферы западной мысли того времени т.е. на фоне борьбы о правильном изложении философии идеализма, ее понятия «абсолютного субъекта», «мирового духа» и т.д. Тургенев был философски образованным писателем, читал Канта, Фихте, Шлегеля, Шеллинга, Фейербаха, романтиков, бывал в кружке романтиков Беттины фон Арним. В Германии, в мировом центре философии он изучал философию. Известно, что его магистерская работа о пантеизме, исполненная в 1842 году была посвящена сложной, противоречивой смеси мыслей Гегеля и традици теистского представления о боге, перенятого от Шеллинга.

Философия Артура Шопенгауэра своеобразно интегрировалась в русскую литературу. Первым поклонником в России Шопенгауэра был В. Одоевский. Хотя Тургенев писал Толстому, а затем и утверждал, что именно он принес в Россию имя Шопенгауэра. Тургенев однажды заметил Фету, Шопенгауэра вывез в Россию он что он и Толстой шопенгауэрианцы – тем самым глупцы. Факт, что И.С. Тургенев, А.А. Фет и Л.Н. Толстой были не единственными, но наиболее значительными мастерами слова среди тех, кто подготовил почву для широкого распространения в России учения Шопенгауэра. Можно назвать также имена Ф. Сологуба, Н. Лескова, А.К. Толстого, А. Чехова, И. Бунина и других, испытывавших влияние мыслителя.

Если говорить о самом глубоком следе в миропонимании И.С. Тургенева, в основном это философские идеи Шопенгауэра. Предполагается, что благодаря Р.Вагнеру, который в свою очередь познакомился с философией Шопенгауэра через немецкого поэта Г. Гервега, Тургенев узнал о самых новых и интрегующих идеях немецкой философии.

Тургенев с начала своего творчества понимал значение воли в жизни человеческой души. Он был убежден в наличии у человека свободной слепой воли, но в то же время сознавал ограниченность этой свободы. Он глубоко прочувствовал на собственном опыте этот яростный порыв к жизни. Жизненная сила, воля к жизни обрели для него высшую ценность. Не воля к мощи, как у Ницше, воля к жизни, по Тургеневу, подспудно существует в нас как жажда-порыв к любви, причастной к сотворению мира, онтологичной. Это самая высокая ступень претворения жизненной цели. Через нее воля к жизни может полностью осуществиться потому, что в ней человеческий зов получает ответ. От любимого любовь излучается к любящему, так что в любовном взаимодействии оба полюса смешиваются в многоединстве.Такая любовь не ищет себе похвалы и безвозмездна; она не требует рассудочных определений; она обращена к свету и теплу, к окружающему нас миру, природе, ко всему живому, в которых светится отблеск изначального непорочного бытия, к дальним людям и ко всему человечеству, а также, что наиболее трудно, к ближним. Тургенев показал бездны эгоизма и роковых страстей, гибельных для героев. Но злое начало терпело крах, как только в душе возрождалось чувство сопричастности к абсолюту, и тогда выход состоял в возрождении «человека в человеке». Тургенев считал, что бытие осуществляется в любви, в ней совершается его развитие, ему не нужно больше подчиняться закону становления и исчезновения; такая любовь должна преодолеть смерть.

Факт, что в своих произведениях Тургенев очень любит ссылаться на философские авторитеты, но с другой стороны писатель только два раза упоминает Шопенгауэра, и только в своей переписке. Неудевительно, что в «Хоре и Калиныче» Тургенев учитывает полемику немецких философов и теоретиков искусства, Гете и Шиллера, о наивной и

сентименталической поэзии, так как эти идеи были очень популярны и в среде, и в современном Тургеневу времени., В «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» (1852), можно прроследить прямое влияние идей натурфилософских взглядов Гете. Он приводит его слова: «К ней можно приблизиться только любовью». Это любовь особого рода, продолжает Тургенев; в природе, где все живет только для себя, существует бесконечная гармония, и все сливается в одну мировую жизнь, это – «открытая тайна», которую мы все видим и не видим: природа все разъединяет, чтобы все соединить., природу следует любить не исключительно для себя, как свое достояние, как будто ты – средоточие Вселенной Вершина природы – любовь. «Эта любовь должна быть бескорыстной, как всякое истинное чувство» [6: 4. 516-517]. В этих размышлениях мы видим и Шеллинга. Но природа дает творцу мгновения красоты, которой не нужно бесконечно жить, чтобы быть вечной. Кроме того, автор велит сердцу своего героя молчать о былой любви, однако весь текст пронизан воспоминанием о некой женщине, подарившей герою любовь. Несмотря на эти парралели, можно убедительно сказать, что но Тургенев выбрает свой путь, свой язык, и свой дискурс- «натуральной школы». На Западе Тургенев находит лишь подтверждения своему выбору. То же можно сказать и об его отношении к Шопенгауэру и к другим европейским философам. Влияние идей иррационализма и нигилизма прослеживается в романе «Отцы и дети», которая занимает особое значение в творчестве Тургенева. Роман является этапным для эпохи, которая называется эпохой нигилизма, и за которой последовал постмодернизм. Это роман о нигилизме и позитивизме, принципы которого терпят крушение перед лицом смерти и возвращают героя романа в вечную любовь – к родителям и к женщине, близости с которой не суждено было состояться.

Проблема нигилизма не просто интересовала Тургенева, она была им выстрадана, поскольку приверженцы данного направления отрицали очень многое из того, что было ему дорого. Он отчаянно старается найти выход из него. Тургенев несколько сгущает краски и благодаря этому проблема нигилизма получает еще большую остроту

Отрицание традиционных ценностей было главной чертой целого поколения молодых людей современников Тургенева, но в его романе нигилизм представлен, по сути, только одним человеком – Евгением Базаровым. Базаров во многом противоречил своим убеждениями в романтической любви к Одинцовой, и в дуэли с Павлом Петровичем и т. д. Душевные метания главного героя, по задумке автора,, должны были натолкнуть читателя на раздумья: насколько глубоки и ценны взгляды нигилистов. Базарова Тургеев противопоставляет не только своим подражателям, но и всем остальным персонажам, наделяя его своеобразным отношением к философии, политике, науке, искусству. Он нигилист, отрицатель, разрушитель. Считая себя представителем совершенно нового мировоззрения, объединившего людей, мечтающих в корне изменить русскую жизнь, Базаров не останавливается ни перед чем. Герой романа постоянно подчеркивает свою причастность духу времени, поколению «ниспровергателей». Базаров верит, что для его поколения еще придет время действовать, а пока задача нигилизма – революция сознания, уничтожение «устаревших ценностей». Но масштаб его личности, незаурядность характера и сила ума создают образ, не умещающийся в рамки типичного представителя поколения. Сложное переплетение личного и общего определяет ту глубину, неоднозначность тургеневского героя.

Нигилизм для Базарова – единственно возможный в данных условиях способ борьбы с косностью своей страны. Подход к жизни либералов, их методы изменения

действительности полностью себя исчерпали. Вера в принципы, в вечные основы человеческого поведения ничего не приносит России, либералы бессильны и перед инертностью народа, и перед эгоизмом властей. Тотальное отрицание – способ изменения сознания, разрушения не оправдавших себя жизненных установок. Вместо веры – разум, вместо теорий – эксперимент, вместо искусства – наука. Ничего не принимать на веру, все проверять опытом, доверять только фактам и своему разуму – вот кредо его нигилизма. При этом Базаров с гордостью говорит, что он сам себя сделал, что он не зависит от обстоятельств, от среды, от времени. И вот здесь и начинаются те особенности главного героя романа, которые превращают его из типичного представителя поколения в личность, индивидуальность.

Базаров чувствует в себе способности, дающие ему право претендовать на роль одного из преобразователей России. Честолюбие, сила воли и знания дают Базарову право на лидерство, на одно из первых мест в процессе реформ, будь то реформы «сверху» или реформы «снизу». Ум, честолюбие и воля Базарова остаются «невостребованнными» эпохой. Интересы России для высших кругов второстепенны по сравнению с собственным благополучием. Ни внешняя простота, ни желание помочь народу не могут преодолеть недоверия, вековой отчужденности мужика от всех, кто образован, кто стоит выше на социальной лестнице. Да и сам Базаров отнюдь не преклоняется перед народом, наоборот, он именно себя считает тем, кто укажет массам «правильный» путь.

Гибель Базарова символична и по-своему закономерна. Он не нужен своей эпохе, он лишний в мире, где господствуют традиции, сложившиеся веками.

След великого иррационалиста XIX века Шопенгауэра можно проследить в и в романе «Дворянское гнездо». Тургенев следуя ему предполагает, что человек в природе –

единственное *animal metaphisicum* (от лат. метафизическое животное, то есть духовное существо). Этот подход ясно выражен в эпилоге романа- “опять повеяло с неба сияющим счастьем весны; опять улыбнулась она земле и людям; опять под её лаской всё зацвело, полюбило и запело”. И расцвела на старом месте новая любовь, всё изменилось, помолодело, похорошело, и “пошли, по выражению соседей, «порядки небывалые»”. Грустно постаревшему Лаврецкому, “но не тяжело и не прискорбно: сожалеть ему было не о чем, стыдиться нечего”. Жертвы не пропали даром. Своеобразие изображения жизни в творчестве Тургенева предстаёт в диалектике взаимодействующих планов бытия: национального и вселенского; конкретно-исторического и философско-универсального; социально-политического и религиозно-нравственного; земного и надмирного; сиюминутного и вневременного, вечного.

Вслед за Шопенгауэром Тургенев со всей остротой предчувствует трудности становления новой культуры, радикальную переоценку традиционных ценностей.

Литература

1. **Андреева И.С., Гулыга А.В.** Шопенгауэр. Сер. «Жизнь замечательных людей». М., 2003,
2. **Хайдеггер Мартин.** Европейский нигилизм. Пер.: В.В. Бибихин. М., 1967.
3. **Шопенгауэр А.** Парерга и Паралипомена // Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений. Том 4. Москва, 1910.
4. **Шопенгауэр А.** Мир как воля и представление. Том 1 // Шопенгауэр А. О четверояком корне достаточного основания. Мир как воля и представление. Том 1. Критика кантовской философии. Москва, 1993.
5. **Тургенев И.С.** Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М.: Наука, 1979. – Т. 3. – С. 355.

О ВОЗРАСТЕ И ВРЕМЕНИ В «ОТЦАХ И ДЕТЯХ» И.С. ТУРГЕНЕВА

Е.Е. Завьялова
Астраханский государственный университет

В центре внимания И.С. Тургенева часто оказывается конфликт поколений, и роман «Отцы и дети» тому убедительное подтверждение. Возрастной стратификации писатель уделяет особое внимание, оппозиция демографических когорт намечается уже на лексическом уровне: «отец с сыном поместились в коляске».[1] [7: 12]; «старый штаб-лекарь предстал перед *молодыми* людьми» [7: 123] и т.п. Многообразные оттенки значения в возрастных характеристиках позволяют выстроить градацию: «мальчик» [7: 111], «девочка» [7: 17], «мальчишка» [7: 52], «молодой парень» [7: 17], «девушка» [7: 77], «девица» [7: 8], «молодой чиновник» [7: 58], «молодая женщина» [7: 20], «человек ещё молодой» [7: 185], «губернатор из “молодых”» [7: 58], «дама, ещё молодая» [7: 62], «уже не первой молодости» [7: 166], «люди уже старые» [7: 153], «седенький человек» [7: 80], «старые люди» [7: 168], «старичок» [7: 88], «старушка» [7: 105], «старик» [7: 124], «старуха» [7: 73] и т.д.

И.С. Тургенев демонстрирует возрастные стереотипы на примере разных социальных слоёв. Буквально на первой странице произведения описывается «молодой и щекастый» слуга Николая Петровича Кирсанова Пётр, весь вид и телодвижения которого изобличают «человека новейшего, усовершенствованного поколения» [7: 7]. Вскоре показывается и первое столкновение генераций: на презрительное замечание Петра касательно любви русских мужиков к

[1] Здесь и далее курсив в цитатах мой. – Е.З.

кабакам кучер «даже не пошевельнулся: это был человек старого закала, не разделявший новейших воззрений» [7: 13]. Позднее автор романа предоставляет возможность сопоставить поведение молодых лакеев, стоящих «на высоте современного образования» [7: 141], с манерами Прокофьича – слуги-«аристократа» [7: 44]. Конфликтная ситуация между главными действующими лицами ещё только намечена, а её уже несколько раз «обыгрывают» эпизодические герои.

Оппозиции «молодость – старость», «прогрессивность – консерватизм» не имеют в произведении устойчивой организации; один и тот же герой может представать «отцом» и «ребёнком», рутинером и радикалом. **Изоморфность структуры возрастной стратификации** наглядно демонстрирует диалектические законы, выявляет подвижность границ сознания. Проиллюстрируем указанную закономерность:

«дети», прогрессивисты	«отцы», консерваторы
Аркадий Кирсанов	Николай Петрович Кирсанов
Николай Петрович Кирсанов	слепая старуха из дворовых (спалила пол скотного двора, уверяла, что «вся беда произошла оттого, что барину вздумалось заводить какие-то небывалые сыры и молочные скопы» [7: 131])
Евгений Базаров	Павел Петрович Кирсанов
Павел Петрович Кирсанов	«помещики старого покроя» [7: 33], которых он пугал своими либеральными выходками
Евгений Базаров	Василий Иванович Базаров

Аркадий Кирсанов	Евгений Базаров
Анна Одинцова	княжна Авдотья Степановна Х.....я
Катя	Анна Одинцова
Фенечка	Николай Петрович Кирсанов
Митя	Фенечка
Коля	Катя

Под другим углом зрения позволяют увидеть персонажей и ретроспективные фрагменты. Особо ценен в этом плане рассказ Николая Петровича про конфликт с матерью. «Однажды я с покойницей матушкой поссорился: она кричала, не хотела меня слушать... Я наконец сказал ей, что вы, мол, меня понять не можете; мы, мол, принадлежим *к двум различным поколениям.* Она ужасно обиделась, а я подумал: что делать? Пилюля горька – а проглотить её нужно. Вот теперь настала наша очередь, и наши наследники могут сказать нам: вы, мол, не нашего поколения, глотайте пилюлю» [7: 52]. Кирсанов-старший рассуждает о необратимости «стрелы времени» и в то же время приводит доводы, обосновывающие идею цикличности, повторяемости событий.

Продолжим речь о закономерностях возрастной стратификации в «Отцах и детях». *«Молодыми людьми»* в начале романа в основном называют Аркадия и Евгения, во второй половине произведения – Аркадия и Катю. В первом случае повествователь употребляет собирательное числительное «оба»: «Оба молодые человека вышли» [7: 19], «…в обоих молодых людях, с первых же дней их пребывания в Никольском, произошла перемена» [7: 86], «Какое-то почти враждебное чувство охватывало сердца обоих молодых людей» [7: 121] и т.п. Во втором – числительное отсут-

ствует: «молодым людям» [7: 156], «молодых людей» [7: 167] и т.п.

О таких нормативных критериях юношеского возраста, как непосредственность и неопытность[2] чаще всего говорится применительно к Аркадию; отмечаются его мальчишеское веселье [16], «почти детская радость» [7: 12], «простодушие молодости» [7: 74]. Окружающие единодушны в оценке Аркадия: Павел Петрович («неопытное сердце» [7: 51]), Базаров («…птенец этот!» [7: 178]), Одинцова («она ценила в нём доброту и простодушие молодости – и только» [7: 74]), Катя («мы вас переделаем» [7: 155]). Юноша болезненно реагирует на это, ощущает «…неловкость, которая обыкновенно овладевает молодым человеком, когда он только что перестал быть ребёнком и возвратился в место, где привыкли видеть и считать его ребёнком» [7: 20]. Он всячески старается доказать свою самостоятельность, взрослость: «Я теперь уже не тот заносчивый мальчик, каким я сюда приехал, <…> недаром же мне и минул двадцать третий год; я по-прежнему желаю быть полезным, желаю посвятить все мои силы истине; но я уже не там ищу свои идеалы, где искал их прежде; они представляются мне... гораздо ближе»[3]. [7: 165]. Следствием страстного желания выказать зрелость являются, в частности, бестактные замечания юноши, огорчающие его отца.

Если в описаниях Аркадия неизменно присутствует мотив юности («безбородый» [7: 10], со «звонким

---

[2] См. утверждение И.С. Кона: «Во всех языках понятие “младший” указывает не только на возраст, но и на зависимый, подчинённый статус» [4, 85].

[3] См. суждения Ю.В. Манна об этой фразе: «Сам не сознавая того, Аркадий разыграл перед Катей небольшую поэтическую пьеску, направленную против той, какую представляли шиллеровские “Идеалы”, – эта вдохновенная греза всех русских романтиков» [5, 67].

юношеским голосом» [7: 11], «молоденьким мальчиком посмотрел на отца» [7: 16]), то портреты Базарова подобных деталей практически не содержат. У него «мужественный голос» [7: 11], «висячие бакенбарды» [7:11], «медный… грубый цвет» [7: 50] лица, и даже «староватый фрак» [7: 67], подробность, плохо увязывающаяся с темой молодости. А в сцене любовного признания Евгения повествователь прямо указывает, насколько поведение героя далеко от «трепетания юношеской робости» [7: 98].

Характер высказываний других персонажей о возрасте Базарова меняется. Так, Одинцова во время первого приезда сына лекаря в Никольское замечает: «…вы ещё молоды – вся жизнь перед вами» [7: 96]. Но, когда он прибывает в имение в последний раз, Анна Сергеевна рассуждает: «мы оба уже не первой молодости, <…> мы пожили, устали...»; «мы оба уже старые люди» [7: 168] (заметим, что два эпизода разделяет всего несколько недель). Внешность и душевный настрой Базарова, действительно, меняются больше, чем у других персонажей романа «Отцы и дети». За исключением Павла Петровича Кирсанова.

Неоспоримо утверждение о том, что Евгений Базаров и Павел Петрович являются в романе героями-антиподами. При всём при том в них много общего: от эпатажности внешнего вида и провокационности поведения – до сходных черт в биографии (богатые перспективы, успех у женщин, неприкаянность, духовное угасание и проч.).

В начале романа облик, поведение Базарова и Павла Петровича по ряду показателей не соответствуют аскриптивным возрастным статусам. Первый принадлежит к поколению «детей», но не может быть назван юным, да и сам себя таковым не считает. Второй – «отец», однако многое в его внешности говорит о сохранённой молодости: седые волосы отливают блеском, «как *новое* серебро» [7: 18], на лице нет морщин, стан гибок, зубы белы [7: 19],

фигура сохраняет «*юношескую* стройность и то стремление вверх, прочь от земли, которое большею частью исчезает после двадцатых годов» [7: 18].

Как уже было отмечено выше, Базаров и Павел Петрович стареют быстрее, чем остальные персонажи романа. «Осунувшимся» [7: 160] предстаёт в Никольском перед Аркадием Евгений; ещё до болезни его походка меняется, во всех движениях сквозит «странная усталость» [7: 171]. Примечательна фраза, которую он бросает по поводу Аркадия с Катей: «*Нынешняя* молодежь больно хитра стала» [7: 168]. Худеет и Кирсанов-старший [7: 96], в эпилоге читатель видит его «уже совсем седого и как бы страдающего подагрой» [7: 186]. Разочарованный отказом Одинцовой Базаров сравнивает себя с мертвецом [7: 166], аристократку неприятно поражает «мертвенное лицо» находящегося при смерти Евгения «с устремленными на неё мутными глазами» [7: 182]. Сходным образом рисуется портрет Павла Петровича: «Освещённая ярким дневным светом, его красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец» [7: 154].

Анна Сергеевна и Николай Петрович Кирсанов, напротив, словно пускают время вспять. Вдова Одинцова в первый раз описывается как «женщина высокого роста в чёрном платье», поражающая «достоинством своей осанки» [7: 68], а позднее И.С. Тургенев отмечает «девическое выражение её чистого и свежего лица» [7: 77], Базаров перед смертью почти дословно повторяет эти определения, восклицая: «Ох, как близко, и какая молодая, свежая, чистая... в этой гадкой комнате!..» [7: 183]. Отец Аркадия в начале романа рисуется «хроменьким» [7: 8], «уже совсем седым, пухленьким, немного сгорбленным» [7: 10] барином с «поникшей головой» [7: 10]. Кирсанов задумчиво глядит «на ветхие ступеньки» [7: 10], голос Фенечки напоминает ему «его седые волосы, его старость, его настоящее» [7: 56].

Зато ближе к концу произведения Николай Петрович появляется с Митей на руках «весёлый, свежий, румяный» [7:152]; в этой сцене он противопоставляется брату (сравниваемому с покойником) и соотносится с сыном («Митя, такой же свежий и румяный, как и отец…» [7: 152]).

Из приведённых примеров становится очевидным, что понятие о возрасте в произведении И.С. Тургенева теснейшим образом связано с представлением о **мере реализованности времени жизни.**

«Пока философы спорили о реальности времени, – пишет Н.К. Гей, – о субъективном или объективном его существовании, литература не просто говорила «да» или «нет», а стремилась проникнуть внутрь временного потока и постичь его внутренние свойства и проявления, делала всё, чтобы представить каково оно, это время – прерывистое или непрерывное, упругое или тягучее, плавное или скачкообразное, связано с ходом реальных событий или нейтральное “пространство” для них» [2: 220]. Обратимся к образам тургеневских персонажей, воплощающим многообразие **индивидуальных переживаний времени.**

Всех основных действующих лиц в романе «Отцы и дети» можно разделить на тех, кто в той или иной мере покоряется законам хроноса, и тех, кто старается им противостоять. Начнём с молодых – им проще верить в то, что старость приходит в урочный час.

Аркадий торопит годы, испытывает ощущение «какого-то тайного превосходства» [7: 15] над своим отцом, наслаждается «сознанием собственной развитости и свободы» [7: 15]. Он всецело признаёт право юности идти вперёд, не спорит с логикой времени. Например, пытаясь оправдать в глазах Евгения нелепость поведения своего дяди, он призывает: «Да вспомни его воспитание, время, в которое он жил» [7: 34]. При этом Аркадий охотно прокручивает в

памяти прошедшее, ощущая потребность остановиться и посмотреть назад.

Фенечка, во внешности которой постоянно акцентируется молодость и чистота [7: 17, 20, 26, 37, 40, 135], осознаёт преимущества юности: «…Я теперь, молодая, всё могу сделать – и пойду, и приду, и принесу, и никого мне просить не нужно... Чего лучше?» [7: 136]. В беседе с Базаровым она признаётся, что не хотела бы слишком долго жить, что её пугает старческая немощь: «У нас бабушка была восьмидесяти пяти лет – так уж что же это была за мученица! Чёрная, глухая, горбатая, всё кашляла; себе только в тугость. Какая уж это жизнь!» [7: 136]. Исследователи редко обращают внимание на этот разговор. На наш взгляд, он очень важен для понимания общей концепции романа. К упомянутому фрагменту в полной мере можно отнести слова А.И. Батюто о тех сценах в романах И.С. Тургенева, которые как бы не завершены в своём развитии, полны «значения, не раскрываемого до конца» [1: 205]. «Такие сцены <…> кладут отпечаток на общий поток действия в романе. Оно развивается нервными толчками, но в целом создаётся, если можно так выразиться, впечатление плавной прерывистости» [1: 205–206].

Одинцова говорит о своей старости. Время для неё – это цепь воспоминаний: «Я очень устала, я стара, мне кажется, я очень давно живу. <…> Позади меня уже так много воспоминаний…» [7: 92]. Она считает, что наиболее значимые события уже произошли, прошлое довлеет над ней и не даёт увидеть жизненные перспективы. «Роль тетки, наставницы, матери» [7: 162] помогает Анне Сергеевне оставаться в своей колее, не хандрить и не чувствовать себя одинокой. Вдова придерживается строгого распорядка дня, регулярно занимается хозяйственными делами. «В деревне нельзя жить беспорядочно, скука одолеет» [7: 85], – говорит она Базарову. И её гостям комфортно потому, что всё в

доме «катится как по рельсам» [7: 85]. Брак Одинцовой, о котором сообщается в эпилоге, с «человеком ещё молодым» [7: 185], «одним из *будущих* русских деятелей» [7: 185], позволяет ей иначе взглянуть на грядущее. «Они живут в большом ладу друг с другом, – сообщает повествователь, – и доживутся, пожалуй, до счастья... пожалуй, до любви» [7: 185].

Суждения Евдоксии Кукшиной не отличаются глубиной концептуального осмысления времени. «*Ещё* молодая» [7: 62] дама в шубке «на *пожелтелом* горностаевом меху» [7: 62] страстно желает придерживаться передовых взглядов. Впрочем, её тяга к прогрессу не в последнюю очередь связана со стремлением стареющей женщины быть желанной (вспомним «райскую птицу в волосах» [7: 68] и польку-мазурку «на парижский манер» [7: 71]). Оттого Кукшина неизменно окружает себя студентами, «особенно… молодыми русскими физиками и химиками» [7: 187].

Василий Иванович Базаров считает, что правда всегда остаётся за молодым поколением: «…Конечно, вам, господа, лучше знать, – говорит он сыну и его приятелю, – где ж нам за вами угоняться? Ведь вы нам на смену пришли» [7: 110]. Многие детали в описании его кабинета символизируют ветхость: «Толстоногий стол, заваленный почерневшими от старинной пыли, словно прокопчёнными бумагами» [7: 107], «кое-где продавленный и разорванный» [7: 108] диван, «птичьи чучелы» [7: 108], «сломанная электрическая машина» [7: 108]. Отставной штаб-лекарь спокойно принимает свою старость: «Я… теперь… сдан в архив» [7: 115], он не сосредоточен на переживании старения. Василий Иванович ведёт достаточно активный образ жизни: копается в саду, занимается врачебной практикой, продолжает самообразование. «Я, напротив, того мнения, что для человека мыслящего нет захолустья. По крайней мере я стараюсь, по возможности, не зарасти, как говорится,

мохом, *не отстать от века*» [7: 109], – признаётся он Аркадию и Евгению.

Похожих взглядов придерживается и отец Аркадия (хотя Кирсанов почти на 20 лет младше Василия Ивановича). Николай Петрович с сожалением думает о пролетевших годах: «видно, пора гроб заказывать и ручки складывать крестом на груди» [7: 46]. Он признаёт первенство молодых, причём превосходство не только возрастное, но и историческое: «…Я чувствую, что за ними есть что-то, чего мы не имеем, какое-то преимущество над нами... Молодость? Нет: не одна только молодость. Не в том ли состоит это преимущество, что в них меньше следов барства, чем в нас?» [7: 54]. Николай Петрович старается перенять новые, более прогрессивные, по его мнению, взгляды. В Петербурге помещик норовит «заводить знакомства с молодыми товарищами Аркадия» [7: 10], «по целым дням просиживает над *новейшими* сочинениями» [7: 54], вернувшись в своё имение, стремится «стать в уровень с современными требованиями»: читает, учится, размежевавшись с крестьянами, строит «*новый*» [7: 10] дом, пытается вести хозяйство в соответствии с последними тенденциями. Его реплика по поводу жизненных приоритетов почти дословно совпадает с репликой отца Базарова: «Кажется, я всё делаю, чтобы *не отстать от века*» [7: 45]. При этом Николай Петрович с особым трепетом относится к своему прошлому, воспоминания о бывшей жене для него драгоценны.

А вот Одинцов, первый муж Анны Сергеевны, практически ровесник Николая Петровича, напротив, отличается нарочитым консерватизмом, не терпит «никаких пустых и самопроизвольных, как он выражался, нововведений» [7: 76], хотя и допускает «некоторую игру облагороженного вкуса» [7: 163].

Павел Петрович причисляет себя к людям «старого века» [7:25], что подтверждает и Николай Петрович: «Мой брат –

человек прежнего закала, вспыльчивый и упрямый...» [7:149]. Когда Кирсанов гневается, то намеренно употребляет неправильные обороты «эфтим» и «эфто», выказывая свою симпатию к «преданиям Александровского времени» [7: 47]. На выборах он не сближается «с представителями нового поколения» [7: 33], впрочем, изредка дразнит «помещиков старого покроя либеральными выходками» [7: 33]. Это, наряду с особенностями внешности, о которых велась речь ранее, позволяет сделать вывод, что Павел Петрович не соответствует психологическому облику ни своего поколения, ни поколения «детей».

В диалоге с братом он негодует по поводу фразы Николая Петровича о том, что Аркадий «ушёл вперёд»: «Да почему он ушел вперёд? И чем он от нас так уж очень отличается?» [7: 45]. По мнению Павла Петровича, изменение взглядов – это, скорее, дань моде, следствие «неопытности» [7: 52], доверчивости молодёжи, её способности легко «увлекаться» [7:52] пустыми веяниями: «прежде они просто были болваны, а теперь они вдруг стали нигилисты» [7: 55]. Дядя Аркадия не собирается «складывать ручки», преклоняясь перед вновь испечёнными установками, объявляет: «Я так скоро не сдамся…» [7: 46]. Между тем, именно с образом Павла Петровича связаны рассуждения о страшном, могущественном хроносе: «Десять лет прошло… бесцветно, бесплодно и быстро, страшно быстро. Нигде время так не бежит, как в России; в тюрьме, говорят, оно бежит ещё скорей» [7: 32]. Именно этот герой утрачивает надежду на будущее: «Нет, милый брат, полно нам ломаться и думать о свете: мы люди уже старые и смирные; пора нам отложить в сторону всякую суету» [7: 153]; «жить ему тяжело... тяжелей, чем он сам подозревает...» [7: 187].

Базаров свысока смотрит на «отцов», их «глухая жизнь» [7: 119] вызывает у него неприятие. Он называет Василия Ивановича «презабавным старикашкой» [7: 108], братьев

Кирсановых – «старичками» [7: 46] (притом, что старшему из них нет ещё и пятидесяти), Павла Петровича – «архаическим явлением» [7: 46], Николая Петровича – «стареньким романтиком» [7: 20], «отставным человеком», чья «песенка спета» [7: 45]. Но Евгений противопоставляет себя и «новейшим молодым людям» [7: 119], иронизирует по поводу камердинера Петра, «стоящего на высоте современного образования» [7: 141] (совсем как Павел Петрович!). В разговоре с Фенечкой Базаров заявляет, будто ему всё равно: молод он или стар [7: 136]. Аркадию говорит: «А что касается до времени – отчего я от него зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня» [7: 34]. Это высказывание Евгения, по сути, коррелирует с феноменологическими, экзистенциалистскими идеями о существовании времени в человеке как субъекте собственного жизнеосуществления. Не случайно В.М. Маркович доказывает, что Базаров бунтует против законов объективной необходимости: «При всей угловатости, иногда даже грубости форм, при всей очевидной связи такого упорства с первобытной силой “хищного” природного существа, это – высокое упорство идеалиста, не желающего удовлетвориться каким бы то ни было ограниченным решением» [6: 199].

Как истинный романтический герой, Евгений устремлён в будущее. Он сосредоточен на некоей высокой миссии, о которой не говорит вслух, но мера значимости коей проявляется в возмутившей Аркадия пословице «Не богам же, в самом деле, горшки обжигать!...» [7: 102]. Для этого дела («нашего дела» [7: 169]) нужны «дерзость» и «злость» [7: 102], пригодны все средства, даже «ситниковы необходимы» [7: 169]. Как в романтических произведениях, писатель даёт минимум информации о прошлом героя. Ю.В. Манн подчёркивает, что «Базаров – редкий пример тургеневского персонажа, у которого не только отсутствует предыстория, но по отношению к которому писатель совер-

шенно не применяет и интроспекцию (авторское объяснение и проверку субъективного мира) в тех случаях, когда дело касается базаровской позиции, его прошлого и будущего (но по отношению к его любовным переживаниям такая интроспекция применяется!)» [5: 51]. Базаров не любит воспоминаний, старается избавиться от них – правда, в случае с Одинцовой сделать этого ему не удаётся.

Энергичность, упорство и целеустремлённость заставляют сына лекаря много работать. Он постоянно находится в движении. Однако действия нигилиста подчас сомнительны. Вновь процитируем Ю.В. Манна: «На протяжении многих глав он не живёт, а жительствует, подчиняясь случаю... Словно Базаров убивает время в ожидании чего-то очень важного, главного» [5: 52–53]. После произошедших неприятностей на Евгения нападает апатия: «лихорадка работы с него соскочила и заменилась тоскливою скукой и глухим беспокойством» [7: 171]. Фактически именно в это время Базаров получает возможность остановиться, оглянуться назад и осмыслить свою жизнь. Его выводы, судя по всему, печальны. «…Он не то что недоволен или сердит, это бы ещё ничего; он огорчен, он грустен – вот что ужасно» [7: 171], – сокрушается Василий Иванович.

Павел Петрович Кирсанов и Евгений Базаров – главные спорщики. Оба ожесточённо отстаивают правду «своих» поколений, но при этом их воззрения и поступки не всегда соответствуют тем специфическим признакам и ценностям, по которым представители возрастных слоёв утверждают себя в качестве общности. Они теряют своё место в мире, оказываются вне потока жизни.

Мотив **быстротечности времени** писатель актуализирует различными способами, среди которых принципиально важны упоминания об умерших: матери и первой жене Николая Петровича, родителях Анны и Кати, о княгине Р., княжне Авдотье Степановне Х.....ой, нянюшке Егоровне и

др. По понятным причинам концептуальное значение имеет история смерти Базарова и финальное описание места его упокоения. Цветы на могиле, по словам повествователя, это знак «вечного…, великого спокойствия “равнодушной” природы» [7: 188], вечного примирения и «жизни бесконечной» [7: 188][4].

Пейзаж, сталкивающий живое и мёртвое, содержится и в начале произведения. И.С. Тургенев подробно рисует картину, которую видит, подъезжая к Марьино, Аркадий. Речки с «обрытыми» берегами, пруды с «худыми» [7: 16] плотинами, ракиты с «ободранною корой и обломанными ветвями» [7: 16], церкви с «отвалившеюся кое-где штукатуркой» [7: 16], избёнки с «размётанными» [7: 16] крышами, «покривившиеся» [7: 16] молотильные сарайчики, «разорённые» [7:16] кладбища, «наклонившиеся» [7: 16] кресты, «обтёрханные» [7: 16] мужички, «исхудалые, шершавые» [7: 16] коровы и т.д. «…Среди весеннего красного дня вставал белый призрак безотрадной, бесконечной зимы с её метелями, морозами и снегами...» [7: 16]. Призрак зимы – это призрак старости, смерти. Примечательно, что элегические интонации тут же сменяются иными, жизнеутверждающими: «…Весна брала своё. Всё кругом золотисто зеленело, всё широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием тёплого ветерка, всё – деревья, кусты и травы…» [7: 16].

---

[4] О содержащихся в последнем предложении романа реминисценциях пишет А.И. Батюто: «из Пушкина (ср. заключительную строфу стихотворения “Брожу ли я вдоль улиц шумных” (1829): “И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть /, И равнодушная природа / Красою вечною сиять”) и из церковного песнопения “Со святыми упокой”, которое исполняется при отпеваниях и панихидах и в котором есть следующие слова: “...идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная”».

Схожие по своей тональности пейзажи в начале и в конце текста не только помогают И.С. Тургеневу создать нужный эмоциональный настрой, но на символическом уровне выражают важнейшую идею романа: нельзя тратить время на страх и на обиду, утрата ощущения полноты жизни ведёт к потере счастья.

Подведём итоги. Категории возраста и времени являются в «Отцах и детях» первостепенными. Возрастные стереотипы демонстрируются И.С. Тургеневым на примере как главных, так и эпизодических персонажей, причём в ходе повествования особую актуальность обретает принцип изоморфности структуры демографической стратификации.

На общем фоне системы образов выделяются два героя, которые выглядят и ведут себя не так, как предписано их аскриптивными статусами, – это Павел Петрович Кирсанов и Евгений Базаров. Оба намереваются противостоять времени, о чём заявляют своим собеседникам. Сопротивление законам объективной необходимости оборачивается для них унынием, апатией, ощущением того, что жизнь прошла и ничего хорошего в ней уже не случится.

И.Кант – а И.С. Тургенев был хорошо знаком с работами родоначальника немецкой классической философии и даже «пользовался его советами»[5] – писал, что «наполнение времени планомерно усиливающейся деятельностью, которая имеет своим результатом великую, заранее намеченную цель, – это единственно верное средство быть довольным жизнью и вместе с тем чувствовать себя пресыщенным ею» [3: 477]. Успешность тургеневских персонажей во многом связана с представлением о генеалогической преемственности. Состоявшиеся герои помнят и

[5] См., например, запись в дневнике И.С. Тургенева от 27 января 1883 года.

чтят родителей (как Николай Петрович, например), ценят мгновения настоящего и – в качестве будущего – надеются на счастливое существование своих детей, внуков (тот факт, что у Аркадия и Кати тоже появляется сын, Коля, весьма значим в данном контексте). Заботы о младших позволяют им преодолеть ограниченность времени жизни. Они медленнее стареют и справляются со страхом смерти.

Литература

1. **Батюто А.И.** Тургенев-романист. – М.: Наука, 1972. – 392 с.
2. **Гей Н.К.** Время и пространство в структуре произведения // Контекст – 1974: литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1975. – С. 213–228.
3. **Кант И.** Антропология с прагматической точки зрения //Кант И. Сочинения: в 6 т. – Т. VI. – М.: Мысль, 1966. – С. 335–588.
4. **Кон И.С.** Ребенок и общество: историко-этнографическая перспектива. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. – 270 с.
5. **Манн Ю.В.** Тургенев и другие. – М.: РГГУ, 2008. – 630 с.
6. **Маркович В.М.** И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). – Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1982. – 212 с.
7. **Тургенев И.С.** Сочинения: в 12 т. – Т. 7. – М.: Наука, 1981. – 559 с.

ЗАГАДКИ ТЕКСТА “NECESSITAS, VIS, LIBERTAS”: ПОЧЕМУ «БАРЕЛЬЕФ»?

Т.П. Ившина
Глазовский государственный педагогический институт им. В.Г. Короленко

Тургенев – живой, самый нужный, близкий нам человек, … он видит и слышит нас, потому что мы любим то, что и он здесь любил и не мог разлюбить там.
Д.С. Мережковский

Вопрос «Умеете ли вы читать?» вызывает у пятикурсников филологического факультета явное недоумение, однако ответ великого Гете на этот вопрос («*... люди и не подозревают, каких трудов и времени стоит научиться читать. Я сам на это употребил 80 лет и все еще не могу сказать, что вполне достиг цели»)* заставляет студентов иначе подойти к изучению произведений тех писателей, которые, как им казалось, не только широко известны всему миру, но и хорошо изучены.

История прочтения литературных произведений переживала разные периоды: поиска биографических реалий в тексте, социально-политического содержания, интертекстуальных связей и … демонстрации собственной личности интерпретатора. Современные условия работы словесника в средней школе и вузе, новые требования к процессу обучения школьников и студентов ставят перед предметниками сложные задачи, среди которых, на наш взгляд, наиважнейшей является развитие умения читать, т.е. понимать текст, а значит, чувствовать слово и размышлять над ним. Это крайне важно в сегодняшнем информационном буме, не дающем времени человеку остановиться для осмысления мира и собственного места в нем. Средства

обучения сегодня располагают достаточными ресурсами, чтобы и сам процесс чтения (толкования) сделать направленным на развитие познавательных интересов и развитие творческого мышления в сложных условиях жизни, диктующих тот ритм, который лишает роскоши медленного чтения, сопровождаемого чувством, чего требует сама специфика филологического анализа текста.

«Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева, представляющие итоговые жизненные размышления великого писателя, не утрачивают актуальности, поскольку глубину философского содержания и тайну авторского мира можно постигать бесконечно. Переиначивая высказывание М.Цветаевой о том, что у каждого возраста свой Пушкин, можно заключить, что у каждой эпохи свой Тургенев. Перечитывая его произведения сегодня, находишь в них вечное, которое никогда не перестанет волновать человека. На примере стихотворений в прозе представителя Золотого века русской литературы возможно показать современность классической литературы, используя и современные подходы к тексту, и современные интерактивные приемы обучения, что вызывает интерес к предмету, формирует принципиально новый подход к постижению содержания произведения: от слова к смыслу, что соотносится с принципами работы над текстом М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, Б.О. Кормана, Ю.М. Лотмана, Л.В. Щербы и продолжается в исследованиях современных лингвистов и литературоведов.

Новые подходы к изучению текста связаны с правильным прочтением текста, его толкованием, это провозгласил еще Р.Барт «смертью Автора» (death of the author), которая вызвала рождение Читателя: «…текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг

с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [1: ЭР]. Именно поэтому сегодня преподаватель-словесник должен затронуть те струны в своем ученике, которые заставят его рефлектировать по поводу прочитанного и пробуждать стремление к познанию мира. Это возможно лишь при соответствии процесса изучения произведения новой научной парадигме, которая, по справедливому замечанию С.Ю. Лавровой, «…состоит, среди прочего, в ориентации исследования не на порождение текста, а на его семантическую интерпретацию» [3: 10], когда не читатель задает вопросы тексту, а текст ставит вопросы перед читателем.

В этом отношении интересно исследование стихотворения в прозе И.С. Тургенева «Necessitas, Vis, Libertas». Сюжетно простое, но филигранно выстроенное произведение автора, подводящего жизненные итоги (известно, что авторское название «Senilia» – старческие – заменено М.М. Стасюлевичем на «Стихотворения в прозе»), исполнено глубокого философского содержания, которое выявляется только в филологическом анализе текста, когда поверхностный (языковой) уровень текста выводит на его глубинный (содержательный) уровень – к пониманию текста. Только при таком подходе и можно говорить о диалоге текста с читателем.

Сегодняшнее прочтение произведений И.С. Тургенева не может отталкиваться от той литературной критики, которая рассматривает тексты лишь в соответствии с общественной ситуацией времени его создания либо с политической позицией автора. Так, жанр стихотворения «Русский язык», трактуемого во многих учебных пособиях как гимн, В.А. Лукин на основе детального лингвистического анализа не только лексико-семантического уровня текста, но и

синтаксического, а также в экстралингвистическом контексте справедливо определяет скорее как молитву, нежели гимн, «…причем не о русском языке, а о “родине”, доме и русском народе, которые ***будут*** достойны своего языка», [4: 134] (курсив автора – Т.И.).

«Necessitas, Vis, Libertas. *Барельеф*» – одно из самых красивых по слиянию формы и содержания и выигрышных для работы с текстом в аудитории стихотворений в прозе И.С. Тургенева. В примечаниях к изданию Б.В. Томашевский констатирует, что «Тема героического подвига неоднократно проходит через «Стихотворения в прозе», и ставит «Necessitas, Vis, Libertas» в один ряд со стихотворениями «Порог», «Чернорабочий и белоручка», но при этом оговаривает отвлеченность формы первого. Исследователь указывает на отдаленность И.С. Тургенева «от славянофильской идеализации народной жизни» и вместе с тем на глубокую веру писателя «в великое будущее русского народа», однако текст «Барельефа» не содержит прямых отсылок к столь прямолинейной социальной направленности. И сам И.С. Тургенев, признавая множественность интерпретаций художественного текста, писал: «В том и состоит особенное преимущество великих поэтических произведений… что воззрения на них, как и на жизнь вообще, могут быть бесконечно разнообразны, даже противоречащи – и в то же время одинаково справедливы» [7: 330].

Первое прочтение текста, особенно теми студентами, кто не приучен к вдумчивому чтению и обладает довольно узким кругозором, вызывает вопрос относительно понятия «барельеф», поэтому можно воспользоваться интерактивной доской, чтобы: а) показать образцы барельефов, в том числе и самых древних, и сравнить с горельефом; б) прочитать в словаре о происхождении слова с помощью ссылки на сайт. Таким образом, анализ текста сразу

приобретает характер комплексного, так как на первом же этапе истолкование произведения вовлекается в культурологический контекст.

Небольшой объем произведения позволяет использовать интерактивную доску и для собственно лингвистического и лингвостилистического анализа текста на этапах рассмотрения членимости и связности текста. Демонстрация после предварительного обсуждения в технике анимации частей текста дает возможность выявить релевантные для понимания целого детали, т.е. важные в плане когезии текста. При этом очевидными оказываются метатекстовый характер двух последних лексий текста и связь между названием стихотворения и женскими образами в нем (индексальность заголовка легко преодолевается). Остается уяснить характер взаимо-отношения категорий Необходимость, Сила, Свобода. Остается проанализировать виды когезии, чтобы понять эту взаимосвязь в континууме. Сам текст произведения ставит перед читателем проблему для решения.

При демонстрации на доске полного текста возможен анализ лексической, образной, синтаксической связности текста, его коммуникативной организации. Выбирая детали для сопоставления, можно воспользоваться инструментами «перо», «распознать» или клавиатурой. Ключи к заданиям следует спрятать за полями доски с помощью функции «группировать», обозначив их символами. Как правило, студенты легко справляются с определением лексического и образного типов связности текста, его тема-рематического (по Бабенко) членения, однако затрудняются в определении авторской интенции, даже видя явную императивность текста («Кому угодно – пусть переводит») и чувствуя его сентенциозность. То есть для осознания цельности текста лингвостилистического анализа недостаточно.

Текст требует обращения к аспектам литературоведческого анализа: необходимо привлечение материалов о жанрово-семантическом своеобразии стихотворного текста (неслучайно И.С. Тургенев настаивал на жанре стихотворений в прозе), истории создания произведения (дата написания, некоторые сведения биографического характера, мироотношение писателя и др.). Можно представить портреты Тургенева данного периода кисти разных художников (К.Е. Маковского – 1871 г., И.Е. Репина – 1879 г., В.Г. Перова – 1872 г.), обсудить отношение к собственной работе В.Г. Перова и мнение П.М. Третьякова о ней, воспоминания Ги де Мопассана о встрече с писателем (с помощью интернет-ссылки), сравнить дату написания стихотворения (май 1878 г.) с датами рождения и смерти писателя (1818-1883). Обязательно рассмотрение стихотворения в цикле «Senilia», что дает возможность в конечном итоге осмысления глубинного философского содержания произведения, которое формульно можно вывести как «Свобода ограничивается Силой Необходимости».

Остается еще один вопрос текста читателю: почему «Барельеф»? Заметим, что в полном (30-т.) и двенадцатитомном собраниях сочинений писателя стихотворение обозначено и этим подзаголовком, однако в 6-томном издании сочинений в серии «Библиотека русской классики» подзаголовок не помещен в Содержании, вероятно, как несущественный дополнительный индексальный знак. Учитывая разные факты лингвистического и экстралингвистического планов, присутствие подзаголовка можно связать со следующими факторами:

1. Сравнение отличительных черт образов, созданных Тургеневым, и на барельефах (выпуклость, простота, понятность, яркость: тургеневские образы зримы, как на барельефе).

2. Барельефы часты на надгробиях в память об ушедших для живых. Суть любого творчества – остаться после ухода творца: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…», «И долго буду тем любезен я народу…». И.С. Тургенев не мог не задумываться и над этим, а потомки воспринимают его творчество, особенно стихотворения в прозе, как духовное завещание.

3. Исключение слов Necessitas, Vis, Libertas по цензурным соображениям, так как они могли на фоне других стихотворений ассоциироваться с борьбой народа, его силой, как комментируется в примечаниях к «Стихотворениям в прозе»: *«Заглавие этого отрывка (русское) в перечне названий «Стихотворений в прозе» («Сюжеты») дано Тургеневым в вариантах: Сила – [Право] – Свобода. – Необходимость; в рукописях оно написано полатыни – может быть, из цензурных опасений и во избежание произвольных и нежелательных злободневных применений этого девиза. Подзаголовок «Барельеф», вероятно, внушен был Тургеневу близким общением его с М. М. Антокольским <…>, в творчестве которого был ряд «барельефов», в том числе и «сюжетных» и воплощавших в скульптурных образах абстрактные понятия»* [2: ЭР].

Зная особый интерес И.С. Тургенева к скульптуре, обратимся к оценке писателем работ Ивана Витали, в которой он особенное внимание уделяет связи «отдельных лиц в одно целое»:

барельеф «*…поразителен своей обдуманной гармонией, единством действия, характеристикой каждого лада и высокой красотою»;*

в нем *«…достоинство непринужденной и гармонической группировки»* [Здесь и далее – 8: ЭР].

Тургенев в своем стихотворении так же скульптурно передал и свою группу: каждый образ запечатлевается в отдельности, но они воспринимаются только как единое

целое, связанное не только единством действия, но и ракурсом изображения, отобранными деталями, средствами художественной выразительности. Поразительно, но тургеневскую оценку можно применить и к «Барельефу» писателя:

«Зато, когда г. Витали предается собственному вдохновению, он до того прост, грациозен, величав и трогателен».

«Он в высокой степени одарен чувством меры и равновесия; его художественный взгляд ясен и верен, как сама природа. Никаких «замашек», никакой манерности, никаких претензий, ни одной способности, развитой на счет других, – счастливая организация!»

В примечаниях к «Современным заметкам» И.С. Тургенева комментируется сравнение Витали с французскими скульпторами (*«...торжество, которое не далось ни Лемеру, ни Давиду»*): *«Тургенев имеет в виду барельеф работы Лемера на фронтоне церкви святой Магдалины в Париже "Страшный суд" и рельеф работы Давида на фронтоне Пантеона в Париже "Родина, сопутствуемая Свободой и Историей, награждает своих великих сынов венками бессмертия" (окончен в 1837 г.)».*

Очевидным оказывается влияние скульптурных работ на создание не только совершенного в художественном отношении литературного барельефа М.С. Тургенева, но и на его идейное содержание. Отнесенность содержания стихотворения и к общественной тематике оправдывается интересом писателя к рельефу Давида, надпись на котором коррелирует с названием стихотворения писателя, что можно подтвердить еще одним извлечением из его Заметок:

«…Между множеством прекрасных моделей в мастерской г. Витали заметили мы превосходный барельеф: "Исаакий, уносимый на небо тремя ангелами", над которым мы застали художника; бюст покойной

великой княжны Александры Николаевны, так рано похищенной смертию; известную его богородицу с ребенком-Христом... Столько грации при такой силе! Невольно вспомнишь стих Гёте:

Nur aus vollendeler Kraft blicket die Anmuth hervor.

{* Только совершенная сила может таить в себе такую гармонию (нем.)}

Желаем г. Витали долгие годы счастливой деятельности... Мы это желаем ему – и России».

Так великий русский писатель, мыслитель и патриот, оставивший последующим поколениям пример искренней любви к Отечеству, показал образец гармонического произведения, которое заставляет читателя задуматься и об основах мироустройства, и о своем месте в нем, и о силах, способных создать Гармонию.

Изучение произведения с привлечением всех возможных средств и использование разнообразных приемов обучения помогает установить сложные связи между разными явлениями и сферами жизни, которые способствуют решению главной задачи обучения – воспитать гармонично развитую личность. Готовность решать вопросы общества и целенаправленно стремиться к укреплению человечности всегда останется главной составляющей русской классической литературы, и творчество И.С. Тургенева отражает это в полной мере.

Литература

1. **Барт, Р.** Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. С. Н. Зенкина / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. М.: Прогресс, 1989. // http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm Дата обращения 10.09.2012.
2. **Кузьмина, Л. И.** (Заметка <о статуе Ивана Грозного М. Антокольского> // Тургенев. И.С. ПСС и писем: В 30 т. – Т. 10, 2-е изд., испр. и доп. – М.: Наука, 1982 // http://az.lib.ru/t/ turgenew_i_s/text_0920.shtml. Дата обращения 09.09.2013.

3. **Лаврова, С.Ю.** Художественно-лингвистическая парадигма идиостиля М.Цветаевой // Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2000.
4. **Лукин, В.А.** Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М.: Ось-89, 1999. – 192 с.
5. **Мережковский, Д.С.** Тургенев: http://dugward.ru/library/ merejkovskiy/merejkovskiy_turgenev.html
6. **Томашевский, Б.В.** Стихотворения в прозе: Примечания // И. С. Тургенев. Собр.соч.: В 12 т.: Повести и рассказы 1871-1883 гг. Стихотворения в прозе. – Т. 8. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. – С. 592-606.
7. **Тургенев, И.С.** Гамлет и Дон-Кихот // И.С. Тургенев. ПСС и Писем: В 30 т. – Т. 5. – М.: Наука, 1979. – С. 330-350.
8. **Тургенев, И.С.** Современные заметки // И.С. Тургенев. ПСС и Писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. – Т. 1: Стихотворения, поэмы. Статьи и рецензии. Прозаические наброски (1834-1849) – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1960 // http://az.lib.ru /t/turgenew_i_s/ text_0730.shtml – Дата обращения 09.09.201

И.С. ТУРГЕНЕВ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРНО–ИСТОРИЧЕСКИХ КООРДИНАТ «СВОЙ/ЧУЖОЙ»

Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект 11-33-00395а2 «Другой» в семье

П.Л. Карабущенко
Астраханский государственный университет
И.В. Лебедева
Астраханский государственный университет
Клаус Циллес (Klaus Zilles),
Университет Рамон Лулл, Барселона, Испания
Blanquerna - University Ramon Llull, Barcelona, Spain

Тургенева мы помним с детства. Точнее со школьной скамьи, ибо он был в обязательном перечне изучения русской классики. Признаемся честно – несколько насильственная мера. Но он был не одинок – рядом с ним стояли Гоголь, Достоевский, Толстой, Некрасов… Элита элиты русской литературы «золотого века». Для кого-то он стал «чужим» (советское среднее образование своим навязчивым идеологическим маразмом могло отбить охоту к чему угодно), для кого-то – «своим» (записки охотника» стали для многих любителей охоты и рыбалки той знаковой вещью, которую они всякий раз вспоминают).

Как известно, Иван Сергеевич Тургенев принадлежал к старинному русскому дворянскому роду и мог не утруждать себя заботами о хлебе насущном (в 1850 г. по завещанию матери он получил 1925 душ крепостных крестьян). Но в биографии этого человека к социальной элитности добавилась ещё и элитность духовная – он стал кумиром для определенной части русских интеллектуалов. Однако помимо этого, Тургенев обладал ещё одним уникальным (элитным) физиологическим достоинством, которое выяснилось уже после его смерти – вскрытие установило, что он имел самый большой в мире мозг (2012 граммов).

Больше него имел мозг лорд Байрон (2230 граммов) [3]. Но поскольку эти сведения носят не совсем корректный с научной точки зрения характер, то могут быть отнесены к британской попытке преувеличения английского достоинства (т.е. к фальсификации), во вред достоинства мирового.

Разумеется, что творчество Тургенева входит в золотой запас русской национальной культуры. Однако отзывы современников о И.С. Тургеневе несколько разнятся. Великий русский писатель и философ Ф.М. Достоевский был не самого лестного о нем мнения и даже вывел его в романе «Бесы» в образе карнавально крикливого, мелкого, практически бездарного писателя Кармазинова, считающего себя гением. Зато канцлер Германской империи (1894-1900) Х. Гогенлоэ (1819-1901) называл И.С. Тургенева лучшим кандидатом на должность премьер-министра России, поскольку считал его «самым умным человеком России». Для Ф.М. Достоевского И.С. Тургенев «чужой», для канцлера Германии Х. Гогенлоэ – он «свой». О самом Достоевском Тургенев сочинил весьма едкую эпиграмму, и даже «заступничество» Н.А. Некрасова не помогло:

Витязь горестной фигуры,
Достоевский, милый пыщ,
На носу литературы
Рдеешь ты, как новый прыщ.

Ф.М. Достоевский считал, что именно И.С. Тургенев виновен в отрыве «русского культурного слоя от почвы». Пропаганда западного нигилизма в православной России действительно не делает чести никакому русскому (если он только русский!) писателю. Поэтому нам все-таки ближе славянофил Ф.М. Достоевский, чем западник И.С. Тургенев. Первый не мог терпеть Запад, который был для него

«царством Антихриста». Последний, не просто всю жизнь прожил на Западе, но и кровно с ним сросся. Тургеневский Базаров стал «своим» для революционеров, и «чужим» для святоотеческой традиции. Зато князь Мышкин Достоевского был «чужим» в революционной среде, но – «своим» для Святой Руси.

«Чужим» оказался Тургенев и для Н.А. Добролюбова, который довольно жёстко критикуя его за роман «Накануне» (1860), столь же откровенно отзывался и обо всем его творчестве в целом. Как известно, И.С. Тургенев тогда поставил Н.А. Некрасову ультиматум: или он, Тургенев, или Добролюбов. Некрасов выбрал последнего. А тот не остановился и раскритиковал ещё и культовый роман Тургенева «Отцы и дети» (1862) – критику не понравился образ Базарова. Обида была столь жгучей, что Тургенев ушел из «Современника» и перестал общаться с Некрасовым[1]. О чем же писал Н.А. Добролюбов в этой своей критике? Он писал о России. И его слова не утратили своего значения и по сей день. Возьмем в качестве примера хотя бы этот отрывок из его очерка:

«*У нас для военных подвигов всегда было довольно героев, и, в восторгах, какие доныне испытывают барышни от офицерской формы и усиков, можно видеть неоспоримое доказательство того, что общество наше умеет ценить этих героев. Но разве мало у нас врагов внутренних? Разве не нужна борьба с ними и разве не требуется геройство для этой борьбы? А где у нас люди, способные к делу? Где люди цельные, с детства охваченные одной идеей, сжившиеся с ней так, что им нужно – или доставить торжество этой идее, или умереть? Нет таких людей, потому что наша общественная среда до сих пор не благоприятствовала их развитию. И вот от нее-то, от этой среды, от ее пошлости и мелочности и должны освободить нас новые люди, которых появления так*

нетерпеливо и страстно ждет все лучшее, все свежее в нашем обществе. Трудно еще явиться такому герою: условия для его развития и особенно для первого проявления его деятельности – крайне неблагоприятны…» [2].

Поиском нужных, а не вымышленных героев (т.е. «своих», а не «чужих») российская интеллектуальная элита занята и по сей день. Трагедия России заключается в том, что она таких героев находит слишком поздно, точнее уже посмертно обнаруживает их существование на страницах своей новейшей истории.

Но хуже всего дело обстояло у Тургенева с графом Л.Н. Толстым. Находясь в приятельских отношениях длительное время (Толстой некоторое время даже жил на квартире Тургенева), он умудрился поссориться с ним, будучи в гостях у А.А. Фета (26-27 мая 1861 г.). Эта ссора едва не закончилась дуэлью. Друзья поссорились за самоваром, резко разойдясь во взглядах на процесс воспитания детей [4].Чисто русская забава – ссориться по вопросам педагогики за чашкой чая…

«Утром, в наше обыкновенное время, т.е. в 8 часов, гости вышли в столовую, в которой жена моя занимала верхний конец стола за самоваром, а я в ожидании кофея поместился на другом конце. Тургенев сел по правую руку хозяйки, а Толстой по левую. Зная важность, которую в это время Тургенев придавал воспитанию своей дочери, жена моя спросила его, доволен ли он своею английскою гувернантской. Тургенев стал изливаться в похвалах гувернантке и, между прочим, рассказал, что гувернантка с английскою пунктуальностью просила Тургенева определить сумму, которою дочь его может располагать для благотворительных целей. "Теперь, сказал Тургенев, англичанка требует, чтобы моя дочь забирала на руки худую одежду бедняков и, собственноручно вычинив оную, возвращала по принадлежности.

– И это вы считаете хорошим? – спросил Толстой.

– Конечно; это сближает благотворительницу с насущною нуждой.

– А я считаю, что разряженная девушка, держащая на коленях грязные и зловонные лохмотья, играет неискреннюю, театральную сцену.

– Я вас прошу этого не говорить! – воскликнул Тургенев с раздувающимися ноздрями.

– Отчего же мне не говорить того, в чем я убежден, – отвечал Толстой.

Не успел я крикнуть Тургеневу: "перестаньте!" как, бледный от злобы, он сказал: "так я вас заставлю молчать оскорблением". С этим словом он вскочил из-за стола и, схватившись руками за голову, взволнованно зашагал в другую комнату. Через секунду он вернулся к нам и сказал, обращаясь к жене моей: “ради Бога извините мой безобразный поступок, в котором я глубоко раскаиваюсь”. С этим вместе он снова ушел.

В тот же день Тургенев писал Толстому: «Милостивый государь, Лев Николаевич! В ответ на ваше письмо я могу повторить только то, что я сам своею обязанностью почел объявить вам у Фета; увлеченный чувством невольной неприязни, в причины которой теперь входить не место, я оскорбил вас без всякого положительного повода с вашей стороны и попросил у вас извинения. Происшедшее сегодня доказало поутру ясно, что всякие попытки сближения между такими противоположными натурами, каковы ваша и моя, не могут повести ни к чему хорошему; а потому тем охотнее исполняю мой долг перед вами, что настоящее письмо есть, вероятно, последнее проявление каких бы то ни было отношений между нами. От души желаю, чтоб оно вас удовлетворило и заранее объявляю свое согласие на употребление, которое вам заблагорассудится сделать из него» [4].

Здесь мы можем пронаблюдать степень отчуждения И.С.Тургенева по отношению к своим современникам в России, однако в то же время, Хорст Юрген Герик (профессор гейдельбергского университета) в своей работе «Тургенев сегодня. Его значение для литературного сознания нашей современности» пишет о том, что «*он такой, какой он есть, он – элемент нашего сознания, элемент нашей современности…*» Далее немецкий ученый неоднократно подчеркивает близость Тургенева европейскому обществу. Он говорит о том, что «*Тургенев был первым русским поэтом, которого узнала и поняла Западная Европа. Толстой и Достоевский также известны и уважаемы в Европе, но их русская глубина остается чуждой европейцу, они потрясают и изумляют европейцев, в то время как Тургенев их зачаровывает*»[5]. Свидетельством популярности Тургенева на Западе являются также многочисленные научные работы современных европейских литературоведов. Приведем некоторые из них: «Русские в Америке. Достоевский, Тургенев, Толстой и Чехов и их значимость для литературы США» [7], «Теодор Шторм и Иван Тургенев. Личные и литературные взаимоотношения и взаимовлияния» [8], «Мысли о западничестве Ивана Тургенева» [9].

Итак, будучи понятым не до конца на родине, среди своих, и принятый за «своего» в чужом европейском мире, Тургенев стал связующим звеном между русской и европейской культурой «… *европейцы рассматривают Тургенева как своего. Узнав Тургенева, они поняли, что Россия является Европой*» [5].

Литература

1. **Богословский Н.В.** Тургенев. М.: Молодая гвардия, 1964; Лебедев Ю.В. Тургенев. М.: Молодая гвардия, 1990; Анри Труайя. Иван Тургенев / Перевод с французского Л. Сережкина.

М.: Эксмо, – 2010.
2. **Добролюбов Н.А**. Когда же придёт настоящий день? // Современник. 1860, № III, отд. III. С. 31-72.
3. От веса мозга зависит вес в обществе. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.kp.ru/daily/24527.3/673055/ – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
4. **Фет А.А.** Мои воспоминания // Фет А. Воспоминания / Предисл. Д. Благого. Сост. и прим. А. Тархова. М.: Правда, – 1983.
5. **Horst-Jürgen Gerigk.** Turgenejew heute. Seine Bedeutung für das literarische Bewusstsein unserer Gegnwart. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.horst-juergen-gerigk.de/aufs%C3%A4tze/ turgenjew-heute/ Заглавие с экрана. – Нем.яз.
6. **Horst-Jürgen Gerigk:** *Die Russen in Amerika. Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschechow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA.* Pressler, Hürtgenwald – 1995, ISBN 3-87646-073-5
7. **Karl Ernst Laage**: *Theodor Storm und Iwan Turgenjew. Persönliche und literarische Beziehungen. Einflüsse, Briefe, Bilder.*Nachdruck der Ausgabe Heide in Holstein, Westholstein. Verl.-Anst. Boyens, 1967. Topos-Verlag, Vaduz, Liechtenstein 1989. (Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft, Band 16), ISBN 3-289-00416-3
8. **Gregor Schwirtz**: *Gedanken zum "Westlertum" Iwan Turgenjews,* in Erhard Hexelschneider, Hg.: *Russland & Europa. Historische und kulturelle Aspekte eines Jahrhundertproblems.* Jenaer Forum für Bildung und Wissenschaft, Leipzig 1995, ISBN 3-929994-44-5, S. 91-99.
9. **Galina A.** Time: *Ivan Turgenev und die deutsche Literatur. Sein Verhältnis zu Goethe und seine Gemeinsamkeiten mit Berthold Auerbach, Theodor Fontane und Theodor Storm.* Peter Lang, Frankfurt am Main u. a. 2000. (Heidelberger Publikationen zur Slavistik; B, Literaturwissenschaftliche Reihe, Band 15), ISBN 3-631-36878-X.
10. **Patrick Waddington**: *Turgenev and England.* Macmillan, London – 1980, ISBN 0-333-22072-2.
11. **Käthe Wiegand**: *I. S. Turgenevs Einstellung zum Deutschtum.* Reprint der Ausgabe Leipzig 1939. Kraus Repr., Nendeln/Liechtenstein 1968. (Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, Band 24).

ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ЕВГЕНИЯ БАЗАРОВА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»)

В. В. Катермина
Кубанский государственный университет

Важность номинации, поиска вербального соответствия тому или иному факту действительности для познания окружающего мира и осознания себя в нем переоценить трудно. Человек понимает и осознает лишь то, что может адекватно назвать, и в зависимости от того, как называет, определенным образом воспринимает мир и себя как часть этого мира.

Обозначения лица занимают важное место в системе языка. Это естественно, поскольку человек образует одну из центральных систем объективной действительности. Язык, являясь продуктом человеческого мышления и познания, в свою очередь направлен на отражение объективной действительности, и потому в нем находят свое опосредованное выражение знания человека об окружающем нас мире, в частности знания о самом человеке [9].

Под *единицей номинации/номинантом* в данной работе понимаются свободные сочетания, в которых функционируют слова-номинации, обеспечивающие синтагматические приращения их значения.

Номинации человека – ценностно значимая совокупность представлений о языковой личности, исторически сложившаяся в рамках национальной культуры как результат обобщения различных аспектов ценностных ориентаций – морально-этических, эстетических, прагматических установок и норм.

Личность как совокупность социально значимых духовных и физических качеств индивида в лингвистическом аспекте рассматривается как речевая, идиолектная

личность, личность коммуникативная и личность языковая, этносемантическая. Под речевой личностью понимается человек – носитель речи, обладающий способностью к использованию в своей деятельности языковой системы в целом [2]. Языковая личность трактуется также как «совокупность особенностей вербального поведения человека, использующего язык как средство общения – личность коммуникативная» [11: 64]. Под личностью собственно-языковой может пониматься закрепленный преимущественно в лексической системе языка базовый национально-культурный прототип носителя определенного естественного языка, составляемый на основе мировоззренческих установок, ценностных приоритетов и поведенческих реакций, отраженных в словаре [3; 7].

Личность вообще, по образному определению Н.Ф. Алефиренко [1], рождается как своеобразный «узелок», завязывающийся в сети взаимных отношений между членами конкретного этнокультурного сообщества в процессе их совместной деятельности. Иными словами, основным средством превращения индивида в языковую личность выступает его социализация, предполагающая три аспекта: а) процесс включения человека в определенные социальные отношения, в результате которого языковая личность оказывается своего рода реализацией культурно-исторического знания всего общества; б) активная речемыслительная деятельность по нормам и эталонам, заданным той или иной этноязыковой культурой и в) процесс усвоения законов социальной психологии народа. Для становления языковой личности особая роль принадлежит второму и третьему аспектам, поскольку процесс присвоения той или иной национальной культуры и формирование социальной психологии возможны только посредством языка. Лингвокультурная личность – закрепленный в языке (преимущественно в лексике и синтаксисе) базовый

национально-культурный прототип носителя определенного языка, составляющий вневременную и инвариантную часть структуры личности.

Ю.Н. Караулов в структуре языковой личности выделяет три уровня: вербально-семантический, предполагающий для носителя нормальное владение естественным языком; когнитивный, единицами которого являются понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее упорядоченную картину мира, отражающую иерархию ценностей; и прагматический, заключающий цели, мотивы, интересы и национальности [8: 5]. Основное место в этой структуре принадлежит ценностям, представляющим «личностно окрашенное отношение к миру» [4: 120]. Эти ценности, состоящие из культурных доминант, образуют «ценностную картину мира», которая и создает определенный тип культуры, существующий в том или ином языке.

Языковая личность характеризуется не только степенью владения языком, но и выбором – социальным, личностным – языковых средств различных уровней, а также видением мира, определяемым языковой картиной, сложившейся в данном языке. Кроме того, говорящий создает свою собственную языковую картину мира, которая становится основой разнообразных авторских приращений значений языковых единиц – «значений говорящего». Положение о создании «значений говорящего» особенно актуально, когда речь идет о творце художественного текста – большом художнике, который чувствует «странный смысл слов» и строит на основе этих «колеблющихся» «мерцающих» значений смысловую основу текста.

В силу абсолютной антропоцентричности содержания художественного текста (основным предметом изображения чаще всего выступает человек), обозначения лиц (персонажей) в авторской речевой структуре создают особые

тематические поля. В тексте номинации персонажей участвуют в формировании смыслового аспекта художественного произведения.

В данной статье нами будет предпринята попытка рассмотрения языковой личности Евгения Базарова. За основу были взяты номинации, которые мы разделили на три группы: самономинации, номинации Евгения Базарова, номинации Евгением Базаровым. Взаимосвязь всех номинантов позволит, с нашей точки зрения, лучше увидеть внешние и внутренние черты и свойства характера главного героя романа И.С. Тургенева «Отцы и дети».

Самономинации в данном романе выполняют роль ключевых слов (под ключевыми словами мы, вслед за К. Бохманом, понимаем как «лексические единицы, господствующие в понятийно-лексическом поле и являющиеся ключом для понимания целой группы ассоциируемых понятий) [14: 17].

Первая номинация, в данном случае самономинация, с которой мы встречаемся в романе и которая наиболее ярко позволяет нам говорить о языковой личности главного героя, является имя и фамилия – *Евгений Васильев*. Так называет себя главный герой романа Евгений Базаров:

– Евгений Васильев, – отвечал Базаров ленивым, но мужественным голосом.

Двучленная структура именования (в данном случае замена отчества на фамилию) показывает желание Базарова «звучать» по-новому, идти в разрез со старыми установками и традициями, с одной стороны, и желание приблизиться к народу, отойти от интеллигенции, с другой (ср. формулу Евгений Васильев = Евгений, сын Василия).

Характерно, что на протяжении всего романа – это единственная «нетрадиционная» формула номинации.

По имени (имени-отчеству, фамилии) к Евгению обращаются, в зависимости от ситуации, по-разному:

• **любезнейший (любезный) Евгений Васильич** [Николай Петрович]:

– Надеюсь, любезнейший Евгений Васильич, что вы не соскучитесь у нас, – продолжал Николай Петрович.

– Мы когда-нибудь поподробнее побеседуем об этом предмете с вами, любезный Евгений Васильич;

• **батюшка Евгений Васильевич** [слуга отца]:

– Здравствуйте, батюшка Евгений Васильевич, – начал старичок и радостно улыбнулся, отчего все лицо его вдруг покрылось морщинами.

Следует отметить такие слова, как «любезный / любезнейший» и «батюшка», используемые вместе с именем собственным.

В первом случае данная лексема указывает на уважительную формулу обращения к незнакомому человеку (ср. *любезнейший – в обращ. почтенный, уважаемый*).

Во втором случае сочетание слова «батюшка» с именем-отчеством свидетельствует об уважительном обращении к барину (*батюшка – (устар.) обращение к барину*).

• **Евгений** [Аркадий]:

– Не ты бы говорил, Евгений! Когда ты себя ломал? (Аркадий про Базарова.

• **некто Базаров** [Аркадий]:

– А вы его заметили? – спросил, в свою очередь, Аркадий. – Не правда ли, какое у него славное лицо? Это некто Базаров, мой приятель.

• **Енюшка, Енюша** [мать]:

«Енюшка, Енюша», – раздался трепещущий женский голос.

Употребление уменьшительно-ласкательного суффикса *-юш-/-юшк-* при обращении матери к сыну демонстрирует нежные чувства и любовь.

Примечательно, что в романе уменьшительный суффикс

–ка- используется для номинации слуги Базарова:

– Федька! набей мне трубку! – сурово проговорил Базаров.

Социальность имени в данном случае подчеркивается уменьшительной формой имени. По свидетельству А. Н. Селищева, «в период московского абсолютизма в XV–XVII вв. в особенности в частном употреблении был суффикс уменьшительного значения – *-ка.* Бояре и прочие лица верхов были перед лицом великого князя Юрками, Васьками, Денисками, а по отношению к низшим классам «государями». Крестьяне же и низшего ранга служилые люди были «людишками» – Ивашками, Якимками, Первуньками и т.д.» [10: 150]. Суффикс *-ка,* таким образом, выражал пренебрежение, грубость, уничижение. С XVIII в. личные имена с таким суффиксом стали подчеркивать зависимое положение слуги, крестьянина.

Социальная номинация Евгения Базарова также прослеживается в его следующем высказывании:

– Особенно я, будущий лекарь, и лекарский сын, и дьячковский внук… Ведь ты знаешь, что я внук дьячка?..

В данном примере социальная и профессиональная номинация связаны, что также важно для понимания образа Евгения Базарова.

Прежде всего, рассмотрим важность сочетания «внук дьячка». Дьячок – «низший служитель культа в православной церкви, церковнослужитель, не имеющий т. наз. степени священства; то же, что псаломщик» [13: I, 823]. Как и в самом первом примере с именем собственным, Базаров пытается подчеркнуть свое «невысокое» социальное происхождение. Он гордится этим, противопоставляя, таким образом, себя с дворянством и интеллигенцией, подчеркивая важность своего нового социального положения – нигилиста. Аркадий объясняет данное социальное понятие следующим образом: «Нигилист – это

человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип» [12: 392–393].

Неудивительным является тот факт, что данное слово вызывает раздражение и насмешку среди утонченного Павла Петровича, который именует Базарова «господин нигилист»:

– Вот и господин нигилист к нам жалует, – промолвил Павел Петрович вполголоса.

Отношение Базарова к аристократам можно проследить на следующем примере:

Речь зашла об одном из соседних помещиков. «Дрянь, аристократишко», – равнодушно заметил Базаров, который встречался с ним в Петербурге.

Отметим, что, произнося достаточно оскорбительные слова, Базаров использует «равнодушный» тон, что, вне сомнения, не может не задеть Павла Петровича.

Их взаимная неприязнь выражается следующими номинациями: *волосатый* (так оценивает внешность Базарова Павел Петрович) – *идиот* (именно так отзывается о Павле Петровиче Базаров при разговоре с Аркадием):

– Этот волосатый?

– Э-э! да ты, я вижу, точно намерен пойти по стопам дядюшки. Как бы этот идиот порадовался, если б услышал тебя!

Отрицания эстетики, красоты, любви, поэзии приводит к тому, что практически все номинации, которые использует Базаров, обладают отрицательной коннотацией (и даже в положительных номинантах присутствует насмешка).

Например, номинант «добрый малый» имеет мелиоративную оценку, но, контекстуально сочетаясь с фразой «человек отставной», герой получает явно отрицательную оценку:

– Твой отец добрый малый, – промолвил Базаров, – но он человек отставной, его песенка спета.

Аркадия он называет *чудаком, птенцом* и *неженкой*:

– Экой ты чудак! – небрежно перебил Базаров.

– Ну, не сердись, неженка. (про Аркадия)

– Кто такой Аркадий Николаич? – проговорил Базаров как бы в раздумье. – Ах да! птенец этот! Нет, ты его не трогай: он теперь в галки попал. Не удивляйся, это еще не бред.

Пытаясь скрыть свои чувства к Анне Одинцовой, он называет ее *барыня, фигура, особа, баба:*

– Нет, зачем говорить о любви, – промолвил Базаров, – а вот вы упомянули об Одинцовой… Так, кажется, вы ее назвали? Кто эта барыня?

– Это что за фигура? – проговорил он. – На остальных баб не похожа.

– Посмотрим, к какому разряду млекопитающих принадлежит сия особа, – говорил на следующий день Аркадию Базаров,

– Да, – отвечал Базаров, – баба с мозгом. Ну, и видала же она виды.

Согласно толкованиям лексикографических источников, данные лексемы имеют следующие дефиниции.

Барыня – 3. *перен. разг.* избалованная, изнеженная женщина, живущая в богатстве и ведущая праздную жизнь. 4. *перен. разг.* важная, высокомерная женщина.

Фигура – 3. *перен.* важное, значительное лицо, персона.

Особа – важное лицо, персона

Баба – женщина (обычно с оттенком пренебрежительности или фамильярного одобрения) [6].

Не вызывает сомнения тот факт, что в дефинициях всех этих слов содержится эмоционально-экспрессивный компонент, выражающий отрицательное к нему отношение (ср.: *важный – перен. величавый, горделивый, надменный;*

высокомерный – выражающий высокомерие, исполненный надменности; изнеженный – избалованный; избалованный – своевольный, капризный; испорченный баловством), а также наличие словарных помет *разг, пренебр.*

Несмотря на внешнюю и внутреннюю неприязнь дворян и аристократов по отношению к Базарову, для крестьян он остается барином:

– барин-то тебя как прозвал? Толстобородый и есть.

– На что тебе лягушки, барин? – спросил его один из мальчиков.

– Васька, слышь, барин говорит, что мы с тобой те же лягушки. Чудно!

Они согласны с тем, что он называет одного из них «толстобородым»; лезут в воду за лягушками, не возражая, чтобы их называли «философами», всего лишь удивляясь, зачем же ему понадобились лягушки. Они воспринимают его требования как само собой разумеющееся и не пытаются «оценивать» его действия.

Но барин он для них особый: они могут называть его «своим братом» (*…он все-таки свой брат…),* тем самым отождествляя его как близкого по духу, поведению, принципам (наш – «нам принадлежащий, собина наша; к нам относящийся; близкий тому, что на сей раз называем *мы:* семье, обществу, государству») [5: II, 500].

Выполняя его «причуды», они называют его «дохтуром» (дохтур – врач, лекарь, доктор). Такая профессиональная номинация пересекается с самономинацией: «будущий лекарь», «лекарский сын»:

– Особенно я, будущий лекарь, и лекарский сын, и дьячковский внук…

Данная самономинация (вслед за двучленным именованием Евгений Васильев) также является ключевой для понимания его языковой личности, так как именно эти

лексемы (доктор, врач) встречаются в тексте романа, когда Анна Одинцова думает о Базарове:

«Странный человек этот лекарь!» – думала она, лежа в своей великолепной постеле.

Она ассоциирует Евгения с его профессией, а не внешностью, социальным положением, характером или поведением.

Подобно Одинцовой, Базаров тоже думает о ней с точки зрения науки:

– Посмотрим, к какому разряду млекопитающих принадлежит сия особа, – говорил на следующий день Аркадию Базаров,

Самономинация Базарова как доктора возникает и после дуэли с Павлом Петровичем:

– Ну, извините, это до другого раза, – отвечал Базаров и обхватил Павла Петровича, который начинал бледнеть. – Теперь я уже не дуэлист, а доктор.

В процессе исследования нами было отмечено, что последней номинацией являются слова отца Евгения Базарова:

– Евгений! – произнес он наконец, – сын мой, дорогой мой, милый сын!

Примечательно, что имя собственное начинает и завершает наше знакомство с этим персонажем: из слов отца мы узнаем, кто же он на самом деле: он сын, дорогой и любимый, милый и единственный – вот, кто по-настоящему Евгений Базаров.

Литература

1. **Алефиренко Н.Ф.** Этноязыковое кодирование смысла и культура // Филология и культура: Мат. 2-ой Междунар. науч. конф. Ч.2. Тамбов, 2001. С. 82–84.
2. **Богин Г.И.** Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов: автореф. дис. … д-ра филол. наук. Л.,

1984.
3. **Воркачев С.Г.** Безразличие как этносемантическая характеристика личности: опыт сопоставительной паремиологии // Вопросы языкознания. 1997. №4. С. 115–124.
4. **Гуревич А.Я.** Философия культуры. М., 1995.
5. **Даль В.И.** Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1995.
6. **Ефремова Т.Ф.** Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. М., 2000.
7. **Карасик В.И.** Оценочная мотивировка, статус лица и словарная личность // Филология – Philologica. Краснодар, 1994. С. 2–7.
8. **Караулов Ю.Н.** Русский язык и языковая личность. М., 1987.
9. **Катермина В.В.** Номинации человека: национально-культурный аспект (на материале русского и английского языков). Краснодар, 2004.
10. **Селищев А.Н.** Происхождение русских фамилий, имен и прозвищ. Уч. зап. МГУ. М., 1948. Вып. 128.
11. **Сухих С.А., Зеленская В.В.** Репрезентативная сущность личности в коммуникативном аспекте реализаций. Краснодар, 1997.
12. **Тургенев И.С.** Отцы и дети. М. : Худож. лит., 1983.
13. **Ушаков Д.Н.** Толковый словарь русского языка : в 4 т. М., 1994.
15. **Bochmann K.** Der politisch-soziale Wortschatz des Rumänischen von 1821 bis 1850. Berlin, 1979.

ТУРГЕНЕВСКАЯ ДЕВУШКА КАК ЯВЛЕНИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

О.Б. Кафанова
Санкт-Петербургский университет морского и речного флота

Термин «тургеневская девушка» довольно популярен сегодня в России. В средней школе постоянно предлагаются сочинения на эту тему. При этом обычно материалом служит образ Аси, реже – Натальи Ласунской, поскольку повесть «Ася» и роман «Рудин» входят в программу.

Термин «тургеневская девушка» встречается и в современных художественных произведениях. В интернете встречаются сочинения разных жанров с использованием этого образа. Например, можно привести следующее стихотворение Татьяны Муратовой «Тургеневская девушка» (2007):

Она не так красива, как Ростова –
Графиня с русским духом у Толстого.
В ней нет очарованья Лариной Татьяны,
Чью добродетель Пушкин защищает рьяно.
Тургеневская девушка. Откуда
В литературе русской это чудо?
«Всё существо её стремилось к правде».
Характер, внешность, поведенье, нрав ли
Тургенев отразил правдиво,
И удивительно приятна эта дива.
Её душа ждала, «рвалась, томилась,
Как птица одиноко в клетке билась».
Тоска её взволнованной души
Звала на волю из пустой глуши.
В ней, переполненной делами жаждой,
Найти мог соучастья каждый.
Лицо её прелестно, не уныло,

«И всё в нём тонко, умно, мило».
В боязни оскорбить, наскучить,
Ей не пристало своих близких мучить.
С возвышенною чистою душою
Она не ищет для себя покоя.
В любви она скорей авантюристка,
К ней устремляется она на грани риска.
То чопорная, то подвижная – любая
Спешит и жить и чувствовать, играя.
Стремясь идти по направленью к свету,
Она собою освещает путь во тьме поэту.
Во всём она стремится к совершенству,
В любви и материнстве – обрести блаженство.
Тургеневская девушка. Едва ли
Такой вы девы в жизни не встречали… [16]

Цитаты и аллюзии, встречающиеся в тексте, отсылают прежде всего к образу Елены Стаховой. Но при этом бросаются в глаза некоторые «сбои», неточности в характеристике, данной Муратовой. Вначале черты героинь Тургенева и Толстого (Наташа Ростова), противопоставляются, но в финале наблюдается их смешение. Вряд ли можно утверждать, что тургеневская героиня стремилась обрести блаженство в материнстве. Тургенев, как известно, избегал изображения кухни и детской в жизни своих женских персонажей.

Более адекватно, на мой взгляд, образ «тургеневской девушки» воссоздается в пьесе Л.В. Лой под одноименным названием (2010). При этом задается трагикомическая ситуация: в Россию приезжает английский филолог Фил, специалист по русской литературе, очарованный загадочной русской душой, который во что бы то ни стало хочет жениться на тургеневской девушке. Его друг, журналист

Андрей, обещавший ему помочь в поисках, оказывается бессильным. Он делится своими затруднениями с подругой:

«Андрей: Этот интеллектуальный кретин начитался Тургенева до полного отупения и вбил себе в голову, что хочет жениться только на тургеневской девушке!»

Ирина, хохочет так, что «силы покидают ее, и она переползает на диван, продолжая смеяться, всхлипывать и даже икать от смеха».

Закономерно возникает вопрос, как англичанин представляет себе эту девушку.

«Андрей: Откуда я знаю? Наверное, славянского типа, с косой через плечо, чтобы верная была, преданная мужу и с идеалами.

Ирина: С идеалами? (Качает головой). С этим сейчас большие проблемы».

Она уговаривает знакомую, Настасью Ивановну, уже дважды побывавшую замужем и работающую в гламурном журнале, сыграть эту роль. И эта опытная женщина соглашается не из корысти, а из любопытства. У нее филологическое образование, она даже писала диссертацию по русской литературе XIX в., что позволяет ей отразить во взятой на себя роли свое понимание образа. Она появляется в «белой блузке, отделанной кружевами по вороту и на рукавах, и длинной темной юбке», «светлые волосы уложены в гладкую прическу». При этом Настасья Ивановна не ограничивается внешней стороной образа, но пытается воплотить и свое представление о внутреннем содержании тургеневской героини. Она говорит о своей любви к классической живописи (Брюллову, пейзажам) и классической музыке. Подведя Фила к открытому окну, она смотрит с ним на «чудесное вечное небо» и выходит к философским, экзистенциальным проблемам: «Звезды – глаза вселенной, которые оттуда, с высоты, наблюдают за нами, грешными. Глядя на них, я отстраняюсь от всего зем-

ного, отдыхаю душой, очищаюсь от всей налипшей на меня за день грязи». И надо признать, что в целом Настасья правильно воспроизводит внутренний мир идеальной тургеневской героини, демонстрируя весь набор стереотипа. Невольно вспоминается Лиза Калитина в ночном саду и другие ситуации.

Однако при появлении Федора, удачливого бизнесмена, беззаветно и безответно любящего Настасью, с ней происходит мгновенная метаморфоза. Вместо «скромной и деликатной тургеневской барышни» перед нами предстает сильная, решительная и грубая женщина: «Какого дьявола ты приперся?» В конце концов она назначает за себя цену в миллион евро «крупными купюрами», объясняя свою «дороговизну» тем, что она очень привлекательная, владеет тремя иностранными языками, умеет одеться и себя подать.

Далее следует конклавная сцена в духе «Идиота» Достоевского, когда этот миллион евро Настасья бросает в камин. И этот жест так потрясает Фила, что он отказывается от идеи жениться, возвращается в Англию и начинает работать над сравнительным анализом женских характеров Тургенева и Достоевского. Но сама мысль о тургеневской девушке, любви и идеалах благотворно действует на Андрея и Ирину, которые понимают, что любят друг друга и решают соединиться [15].

На бытовом уровне образ «тургеневской девушки» очень хорошо представлен в радиопередаче, которую провел в апреле 2004 г. известный критик Виктор Ерофеев. Ведущий пригласил на встречу четыре женщины: певицу Лолиту Милявскую, поэта Татьяну Шербину, сотрудницу французской фирмы косметики Машу Кузнецову и художника-фотографа Анну Броше.

Ерофеев начал дискуссию с вопроса о том, что собеседницы вкладывают в понятие «тургеневская девушка», и был ли этот образ «скандальным», или «успокоительным,

ласковым, традиционно русским» [9]. Все участники сошлись на том, что это романтический образ, в котором такое огромное «количество романтизма и идеализма», которое «легко могло быть перекодировано в политическую сферу». Одна из слушательниц дала свое толкование образа: «А мне кажется, вот по моим ощущениям от романов Тургенева (одно время я их запоем читала), что это достаточно сильные личности. Вообще женские персонажи Тургенева гораздо более сильные и знающие, чего они хотят, объятые каким-то чувством и страстью, ставящие цель и идущие к своей цели, и выдерживающие проверку своих чувств, любви, верности лучше и больше, чем мужчины».

Лолита Милявская заявила, что каждая девушка изначально «тургеневская», а затем она перерождается либо в «стерву», либо в «террористку». Кстати, о подобном пути «тургеневской» девушки размышляет в статье «Будущее *тургеневской девушки*» и Э. Юферева: «Если это были типичные “тургеневские девушки” (то есть – не лизы калитины с их нравственными, религиозными идеалами и устремлениями), то они должны были стать революционерками» [23].

Возвращаясь к радиопрограмме, следует отметить, что сам В.Ерофеев назвал террористку «посттургеневской девушкой». Позвонила еще одна слушательница и рассказала грустную историю о том, как ей представлялось, «тургеневской девушке», которую она встретила в электричке. Это была одинокая девушка, молодая и красивая, которая читала книжку: «Я с удивлением на картонной обложке прочитала ”Тургенев. Стихи в прозе“. Я подняла глаза и подумала: “Господи, ты сама настоящая *тургеневская девушка*”, – такая нежная, и у нее даже коса была, и одета во все белое». И, как оказалось, эта воздушная поэтичная девушка, с «ускользающим взглядом» и спокой-

ными руками, живет в психоневрологическом диспансере, куда ее привезли из детского дома [10].

В.Ерофеев, правильно, на мой взгляд, расставил точки в этом споре: есть два представления о «тургеневской девушке». Первое – это то, что мы все придумали, это стереотип романтической, очень нежной и душевной девушки; и другое – тот реальный тип "тургеневской девушки", которую Тургенев в разных романах и по-разному описал [10].

Сам термин «тургеневская девушка возник еще при жизни Тургенева, о чем известно из откликов его современников. Лев Толстой, с которым Тургенева связывали длительные непростые отношения, восхищался ими. Идеальные героини Тургенева соединили в себе черты пушкинской Татьяны Лариной (самобытность характера, интенсивную духовную жизнь, признаки яркого самосознания личности), но одновременно и отличались от нее самостоятельностью, активностью в выборе своего жизненного пути. Тургеневскую девушку уже нельзя было «отдать» замуж. В отстаивании своей любви она готова была пойти (и шла, как Елена Стахова в романе «Накануне») против воли родителей, общепринятых норм поведения. И при всем том Тургенев наполнил образы Натальи Ласунской («Рудин»), Аси («Ася»), Елены Стаховой и некоторые другие таким высоким лиризмом, что не возникало и тени сомнения в его намерении поднять их до идеала. Только понятие нравственной чистоты у Тургенева уже не соответствовало традициям патриархально-семейного быта, а включало всю поднятую в России 1840-х гг. дискуссию о любви и браке.

В связи с этим Л.В. Пумпянский удачно заметил, что «над колыбелью» всех тургеневских женщин, ищущих деятельности, стояли образы Жорж Санд [20: 22]. Еще более определенно эту зависимость тургеневских девушек

от героинь французской писательницы, ставшей в середине XIX в. «властительницей дум» русских западников, подчеркнули отечественные критики XIX в. Например, Ю.Николаев настаивал, что созданный Тургеневым женский тип не был «новым», а сформировался как в литературе, так и «в русской жизни», «не без влияния Жорж Санда» [18: 112–113]. А В. Буренин оспаривал мнение современников о Елене Стаховой как «лучшем», «необыкновенно художественном типе русской женщины-гражданки». По убеждению критика, в его «замысле и компоновке <...> Тургенев позаимствовался из таких книжных источников, как романы Жорж Санд, гораздо больше, чем из наблюдений над действительными русскими женщинами» [4: 116]. И при всем преувеличении в подобной точке зрения содержалась немалая доля истины.

Безусловно, можно говорить о жорж-сандизме как важном идейно-нравственном движении в русской культуре середины XIX в. [12]. Историк общественной мысли констатировал: «Жорж Занд сильно повлияла на изменение русской любви. В ее произведениях любовь возведена в идеал самого лучшего из человеческих чувств, и уважение к женщине освящено каким-то фанатическим культом» [22: 270]. Не случайно А.Ф. Писемский сделал кульминацией своего романа «Люди сороковых годов» главу «Жорж-зандизм». Жорж Санд произвела настоящую революцию в представлениях о любви и браке, заставила многих пересмотреть понятия «падшей» женщины, отказаться от идеи «святости» супружеского союза, не основанного на взаимной любви и т.д. [11: 104–143].

Культурно-исторический тип жорж-сандовского героя /героини начал осваиваться в России в 1840-е гг. Он основывался на обобщении черт лучших, образцовых в авторской системе ценностей, персонажей и синтезировал нарождающиеся потребности жизни. Поскольку женские

образы Жорж Санд, как впрочем, и Тургенева, воспринимались только в «связке» с мужскими, необходимо рассматривать их в совокупности.

Для созданного Жорж Санд мужского культурно-исторического типа характерны такие свойства личности, как демократизм, республиканские идейные убеждения, гуманное отношение к окружающим, альтруизм, эстетическое развитие (талант музыканта, художника или хотя бы способность к наслаждению искусством). Но особенно важная его черта – деликатность в интимной сфере жизни, уважение прав женщины. Самым ярким ориентиром в этом синтезе черт был Жак, главный герой одноименного романа (1834). Через него Жорж Санд с новых нравственных позиций рассмотрела коллизию прелюбодеяния и ввела мотив самоустранения мужа. В ситуации общественно-церковного ущемления женщины в правах благородный мужчина обязан взять на себя ее защиту. А так как природа любви непредсказуема и не поддается рациональному осмыслению, то нельзя карать за измену. Поскольку порядочный мужчина в любви должен быть, прежде всего, другом своей жене и думать о ее благе, то единственным выходом из любовного треугольника становится его добровольное самоустранение. Этот мотив получил развитие в русской литературе в таких произведениях, как «Полинька Сакс» А.В. Дружинина, «Подводный камень» М.В. Авдеева, «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, «Живой труп» Л.Н. Толстого и др.

Культурно-исторический тип жорж-сандовского мужчины имел при этом многообразные социальные дифференциации: он мог быть аристократом, дворянином (как Жак), крестьянином (Бенедикт в «Валентине»), рабочим (Поль Арсен в «Орасе»), плотником и мастером резьбы по дереву (Пьер Гюгенен в «Странствующем подмастерье»), певцом (Лелио в «Последней Альдини») и т.д. Кроме того,

он имел и психологические разновидности: флегматик (Ральф), скептик на фоне холерического темперамента (Жак), сангвиник (Бернар Мопра), характер, склонный к меланхолии (Бенедикт) и другие. Но при всем разнообразии психологических, социальных и профессиональных нюансов нравственно-идейная доминанта положительного жорж-сандовского героя оставалась неизменной [13: 5–56].

Женский вариант этого культурно-исторического типа предполагал сходные общечеловеческие черты, с той лишь разницей, что его доминирующими чертами становились гордость, врожденное чувство собственного достоинства и независимость от общепринятых (в свете или мещанской среде) норм поведения. Жорж-сандовская девушка имела также многочисленные психологические и социально обусловленные вариации. Среди них есть дворянка, склонная к меланхолии (Индиана, Валентина); аристократка, наделенная волевым характером (Эдме Мопра); крестьянка, обладающая тонко развитой интуицией, переходящей в мистические озарения (Жанна); гениально одаренная и нравственно стойкая певица (Консуэло); простолюдинка, флористка, от природы наделенная чувством прекрасного (Женевьева из «Андре»); наконец, стойкая, выносливая работница, идеал верной подруги, возлюбленной и гражданской жены (Эжени в романе «Орас») [13: 5–56].

Все эти разновидности типа, предполагающие сохранение инварианта, были усвоены культурным сознанием. В переработанной форме они обогатили русскую классику, в более обнаженном и легко узнаваемом виде они вошли в отечественные произведения беллетристического уровня.

Тургенев сконцентрировал свое внимание на изображении девушек-дворянок, выросших в усадебной культуре. Как и жорж-сандовская героиня, тургеневская девушка – это прежде всего сильная натура, целеустремленна, не просто готовая, но жаждущая служить и жертвовать

собой ради любви или какой-либо высокой идеи. Такие девушки у Тургенева ищут мужчину, который бы беззаветно служил высокой идее, чтобы полюбить его, пойти за ним без оглядки и всю жизнь помогать ему в служении этой идее. Но, как правило, тургеневские девушки не находят таких мужчин. Вернее, сначала думают, что находят, а потом жестоко разочаровываются (вспомним, например, замечательный прощальный диалог типичной тургеневской девушки Наташи с велеречивым Рудиным, проповедником всяческих красивых идей).

В отличие от Жорж Санд, Тургенев делал свои мужские образы нравственно, идейно гораздо слабее женских. Казалось бы, героем, достойным тургеневской девушки Елены Николаевны Стаховой (роман «Накануне»), является Инсаров, спешащий сражаться за независимость и свободу своей родины. Но, во-первых, он – болгарин, а во-вторых, умирает от болезни, так и не совершив ничего великого или даже значительного, мало того – он даже не доехал до своей родины.

По-видимому, в российской действительности писатель не находил героев-мужчин, которые были бы под стать его идеальным девушкам. Вспомним проницательные замечания по этому поводу Н.Г. Чернышевского о «русском человеке на rendez-vous». В этом, возможно, и состояло главное отличие функционирования тургеневских девушек в сюжете от жорж-сандовской модели. Французская писательница иногда делала своих героев мужчин возвышеннее представительниц прекрасного пола.

Однако сопоставление женских образов Жорж Санд и Тургенева становится нагляднее, если исходить из типологии любовных коллизий, представленных в их творчестве. Жорж Санд, начиная с первого романа «Индиана», с явным сочувствием изобразила женщину, бунтующую против насилия над ней в браке без любви и нарушающую христи-

анские заповеди супружеской верности, если они узаконивали принуждение в глубоко интимной сфере жизни.

Демонстрируя возможные способы выхода женщины «из рабства» в браке и семье, Жорж Санд показала разные решения проблемы. Одно из них, оптимистическое, иллюстрировал гражданский союз студента Теофиля и работницы Эжени, основанный на взаимном дружеском участии, общих интересах, убеждениях и доверии, а также особом уважении прав женской личности. (Именно таким и представлялся идеальный брак Белинскому, что видно из его писем к невесте.)

Другое – трагическое разрешение ситуации – когда женщина в отстаивании своей личной свободы пыталась игнорировать предписываемые церковью и обществом законы, было дано Санд в «Лукреции Флориани». Даже материальная и духовная независимость не могла, по мысли автора, обеспечить спокойного и безмятежного существования героине, осмелившейся несколько раз любить и подтверждать серьезность своего чувства рождением детей. В трагическом исходе подобной драмы Санд винила прежде всего общественные нормы морали, превратившиеся в догмы и предрассудки, поскольку они не учитывали чувственных проявлений любви и особенно жестоко наказывали женщину, отдавшуюся страсти [13: 5–56].

Тургенева перечисленные любовные коллизии, по-видимому, совершенно не интересовали. Проблематика женского протеста внутри брака была освоена в русской литературе 1840-х гг. (Герцен, Панаев, Кудрявцев, Дружинин). Что касается пересмотра традиционного образа «падшей» женщины, то он начался в России несколько позднее и осуществлялся с демократических и религиозных позиций, как в творчестве шестидесятников, так и в произведениях Достоевского и Л. Толстого.

Тургенев, приступая к произведениям с ярко выраженным любовным сюжетом во второй половине 1850-х гг., все свое внимание отдал пробуждающемуся сознанию девушки, не случайно его называют певцом первой любви. Но у Жорж Санд среди ее «любимых» героинь был и этот тип, наиболее родственный тургеневскому идеалу. Уже в романах 1830-х гг. она дала разные варианты характера юной девушки, чистой и целомудренной, но смело пренебрегающей правилами приличия и поступающей часто довольно рискованно. Именно такой была пятнадцатилетняя Алезия Альдини, красавица-аристократка («La Dernière Aldini» /«Последняя Альдини», 1838), влюбившаяся в оперного певца Лелио, сына рыбака. Готовая соединить с ним свою судьбу, она не только назначала своему избраннику тайные свидания у себя дома, но могла одна отправиться к нему ночью ради решительного объяснения. Однако доверчивость и «рискованность» поведения девушки «вознаграждалась» почтительным и бережным отношением к ней ее возлюбленного.

Интересно, что один из ранних откликов Тургенева относится именно к этому роману. Познакомившись с ним в 1840г., студент Тургенев писал своему приятелю А.П. Ефремову 6 (18) октября: «*La Dernière Aldini* et *Leone Leoni* G. Sand'a так хороши, что я умственно поцеловал ее третий пальчик правой руки, на которой, наверно, есть немного чернил» [21, П: 1, 179]. А.И. Белецкий справедливо полагал, что на Алезию очень похожа своенравная Зинаида из повести Тургенева «Первая любовь» [3: 150]. И все же не этот тип был самым безупречным в ряду жоржсандовских (как, впрочем, и тургеневских) девушек. Последняя из рода Альдини в конце концов выходила замуж за респектабельного графа, не слишком долго страдая от разрыва с Лелио. Но встречались среди героинь Жорж Санд цельные натуры, боровшиеся за своего избранника, который

полностью отвечал их высоким идейно-нравственным запросам.

Гордая Фьямма (Fiamma) не отказалась от своей любви к Симону Фелину, крестьянину по происхождению («Симон», 1836), несмотря на сопротивление знатных родственников. При этом основой ее глубокого чувства к юноше явилась общность их нравственных и политических убеждений. И Фьямма, и Симон верили в возможность изменения общественного устройства, устранения сословных и классовых различий, угнетения человека. Их свободолюбивые надежды связывались с установлением республиканского строя.

Изображенная Жорж Санд девушка была столь привлекательна своей чистотой, возвышенностью помыслов и в то же время верностью единственной любви, что именно она стала образцом для подражания русских аристократок. Каролина Павлова в повести, запечатлевшей атмосферу светских салонов середины прошлого века, заставила княгиню Алину («За чайным столом», 1859) читать именно этот роман Санд и «любоваться, словно своим портретом», действующим в нем женским характером. В стремлении возвыситься до идеала молодая княгиня даже решилась пойти на мезальянс, выбрав жениха, у которого не было «ничего, чем отличаются в свете: ни богатства, ни аристократического происхождения, ни веса в обществе». И хотя очень скоро она отказалась от мысли принести подобную жертву, показательно, что тип Фьяммы вызывал восхищение, казалось бы, в самой косной для восприятия новых нравственных идеалов аристократической среде [18: 395].

Вслед за Фьяммой Жорж Санд создала не менее пленительный женский образ – Эдме (Edmée) в романе «Мопра» (1837). Любовная коллизия этого произведения вызвала восторженную реакцию Белинского, рецензия которого 1841 г. стала переломным этапом в отношении критика к творчеству французской романистки и всей

развиваемой ею концепции любви и брака. Любви в «Мопра» отводилась роль главного стимула воспитания, перерождения полудикаря, выросшего в разбойничьем окружении, в просвещенного, гуманного человека. При этом именно сила характера девушки, ее терпение и настойчивость в трудном и мучительном деле возвышения человека, его чувств и страстей и предопределили конечную победу. Любовь, объединяющая Бернара и Эдме, укреплялась и общими для них просветительскими идеалами, идеей активного участия в жизни предреволюционной Франции (действие происходило накануне Великой французской буржуазной революции) и служения людям. Жорж Санд показала единственно возможный путь к гармоничному союзу мужчины и женщины, в котором никто не «властвует» над другим, а отношения строятся на одухотворенной страсти, взаимном уважении и доверии.

Но, пожалуй, наиболее ярким и полнокровным образом, воплощающим тип незаурядной девушки, одаренной душевной красотой, нравственной чистотой и высокой идейностью, был образ Консуэло. Для Тургенева эта героиня, связанная с личностью Полины Виардо как основного прототипа, имела особую привлекательность. В дилогии о Консуэло – этом экспериментальном произведении со сложной подтекстовой структурой и многоуровневыми смыслами – Тургенева, по-видимому, прежде всего привлекал мотив пути главной героини-артистки, который в контексте всего произведения воспринимался как движение к подлинной любви, истине, сокровенному смыслу человеческого существования. Не случайно писатель работал над либретто оперы на этот сюжет.

В отличие от Жорж Санд, которая своих идеальных девушек помещала в прошлое (действие как в «Мопра», так и дилогии о Консуэло происходит в XVIII в.), не видя воз-

можности их бытования в реальности, Тургенев утверждал идеал женщины – своей современницы.

В целом можно утверждать, что введенный писателем в русскую литературу новый культурно-исторический тип, получивший название «тургеневской девушки», генетически восходит к идеальным девушкам Жорж Санд, что подтверждается и особенностями его рецепции. Смелость и самостоятельность поведения героинь Тургенева вызвала такое же осуждение консервативной части русской публики, как и эпатажность некоторых сандовских героинь. В этой связи вопрос В. Ерофеева об их «скандальности» не был праздным [10].

Например, интенсивная духовная жизнь Елены Стаховой, решительность ее характера, «первичная», если можно так выразиться, нравственная ответственность за собственные поступки, подверглись сомнению и осуждению некоторых критиков и читателей 1860-х годов. В героине Тургенева усматривали страшную угрозу для женской нравственности. В. Аскоченский, редактор реакционной «Домашней беседы», был шокирован эксцентричностью Елены, осмелившейся соединить свою судьбу с любимым мужчиной без официального бракосочетания. (А в свое время Жорж Санд потратила немало энергии и красноречия на доказательство аморальности самого процесса свадебной церемонии.) «Русская женщина, – возмущался критик, – должна быть вполне русской, с верой в бога, с любовью ко всему чистому и истинно прекрасному. Жорж Санд <...> вовсе не к лицу нам <...> да избавит нас святое провидение от всех и даже тургеневских Елен!» [8: 370–371].

Сохранились и аналогичные оценки «рядового» читателя. П.Н. Татлина, потерпевшая неудачу в воспитании своих дочерей, утверждала: «Чтение Жорж Занда, а потом нашего Тургенева сильно развивали в молодежи и без того присущее многим стремление к чувственной любви; оно до

такой степени отуманивало головы, что совсем невысокое, а очень обыкновенное, низменное чувство возвысили до идеального» [5: 220].

Для Тургенева на протяжении всей его сознательной жизни Жорж Санд была символом идейно-нравственного обновления жизни. И он использовал ее имя зачастую как код для создания исторического фона и с целью дополнительной, «подтекстовой» характеристики персонажа. Его героиня из повести «Переписка» (задуманная в 1844 г. и завершенная в 1854 г.), томимая «духовной жаждой» [14: 130-135], в обывательском восприятии отождествляется с Санд. «Знайте, – рассказывает Марья Александровна, – что меня во всем околотке иначе не называют, как философкой, особенно дамы меня величают этим именем. <...> Ни одна из них не сомневается в том, что я исподтишка ношу мужскую одежду и вместо,,здравствуйте" отрывисто говорю: ,,Жорж Занд!" – и негодование на философку возрастает» [21: 5, 34].

Инфантильная Вера Николаевна из повести «Фауст», не прочитавшая в свои двадцать восемь лет ни одного романа, все-таки наслышана о Жорж Санд как самом дискуссионном и «запретном» для молодых женщин авторе. На предложение рассказчика принести ей «книгу», она «тихонько вздохнула» и спросила «не без робости»: «Это... это не будет Жорж Санд?» [21: 5, 102–103].

А пустую Варвару Павловну Лаврецкую из романа «Дворянское гнездо» Жорж Санд, по замечанию автора, «приводила в негодование», хотя она и читала «одни французские книжки» [21: 6, 132]. Тургенев особенно настаивал на этой примете читательского вкуса своей антигероини. В письме к И.В. Павлову от 13 (25) апреля 1859 г. он разъяснил: «действительно, наши Варвары Павловны читают Жорж Занда – но теперешние, у которых и посадка совсем другая – а не те, которые родились в 15-х и 20-х годах,

как моя В<арвара> П<авловна>. Приезжайте, мы поспорим и потолкуем» [21: П, 4, 39].

Тургенев подразумевал, что в 1840-е гг., когда происходило действие романа, женщина, подобная фальшивой Лаврецкой, не могла понять новых взглядов на любовь и брак и должна была лицемерно осуждать Жорж Санд за безнравственность. Сам Тургенев не без влияния дискуссии о женском вопросе едва ли не первым в русской литературе дал представление о женщине как наиболее чутком выразителе эпохи.

Таким образом, типологически близкий у жорж-сандовской героине, тип тургеневской девушки вызывал у современников противоречивые чувства и оценки от восхищения до полного неприятия. В дальнейшем с его рецепцией происходило примерно то же самое. Иннокентий Анненский в статье «Символы красоты у русских писателей» (1909) не без сарказма писал об однообразии отношения Тургенева к женской красоте. Он сравнил тургеневскую женщину с былинной «удалой поляницей», которая, будучи грандиозных размеров, сажает богатыря в карман вместе с лошадью, а затем предлагает ему «сотворить с ней любовь», после чего богатырь гибнет. Анненский отмечал «*наглость властной красоты*» тургеневских женщин, при этом мужчины оказывались «жертвами красоты» [1: 134].

Несколько иную трактовку дал типу тургеневской девушки Николай Гумилев. В своем стихотворении «Девушке» из сборника «Чужое небо» (1912) он высвечивал свойственные ему рационализм и бесстрастие:

Мне не нравится томность
В аших скрещенных рук,
И спокойная скромность,
И стыдливый испуг.

Героиня романов Тургенева,
Вы надменны, нежны и чисты,
В вас так много безбурно-осеннего
От аллеи, где кружат листы.

Никогда ничему не поверите,
Прежде чем не сочтете, не смерите,
Никогда никуда не пойдете,
Коль на карте путей не найдете.

И вам чужд тот безумный охотник,
Что, взойдя на нагую скалу,
В пьяном счастье, в тоске безотчетной
Прямо в солнце пускает стрелу [6: 141].

Другой поэт серебряного века, Константин Бальмонт, включил в свое стихотворения «Памяти И.С. Тургенева» восторженный гимн как тургеневским героиням, так и их создателю, впервые открывшему духовные потребности русской девушки:

10.
И там вдали, где роща так туманна,
Где луч едва трепещет над тропой,–
Елена, Маша, Лиза, Марианна,
И Ася, и несчастная Сусанна –
Собралися воздушною толпой.
11.
Знакомые причудливые тени,
Создания любви и красоты,
И девственной и женственной мечты,–
Их вызвал к жизни чистый, нежный гений,
Он дал им форму, краски и черты.
12.
Не будь его, мы долго бы не знали

Страданий женской любящей души,
Ее заветных дум, немой печали;
Лишь с ним для нас впервые прозвучали
Те песни, что таились в тиши.

13.

Он возмутил стоячих вод молчанье,
Запросам тайным громкий дал ответ,
Из тьмы он вывел женщину на свет,
В широкий мир стремлений и сознанья,
На путь живых восторгов, битв и бед [2].

Попробуем ввести дифференциацию в перечень названных Бальмонтом тургеневских героинь. Среди них есть цельные, гармоничные натуры, ощущающие свою связь с природой, с русской усадебной культурой. А «духовную сторону усадьбы», как убедительно показывает В.А. Доманский, «организует особая поэтическая атмосфера семейной идиллии, трогательной сентиментальности, возвышенных чувств, красоты и эстетической просветленности бытия» [7: 20]. В этом смысле наиболее репрезентативные «тургеневские девушки» – Наталья Ласунская, Лиза Калитина, Елена Стахова. Каждая из них взрослеет и развивается до сложившейся личности у читателя на глазах, так как проходит через ряд испытаний – природой, музыкой (или искусством), гражданскими идеями и, конечно, любовью. Поэтому только пространство романа дает возможность для воссоздания и изображения «тургеневской девушки», идеальной в своей сущности во всей ее полноте.

У некоторых других тургеневских героинь сохраняются лишь отдельные черты созданного им культурно-исторического типа. Женские персонажи уже названных ранее повестей («Переписка», «Фауст») находятся на начальной (если уместно так выразиться) стадии развития «тургеневской девушки». Повесть можно назвать экспери-

ментальной площадкой Тургенева для выработки его романных сюжетов и характеров. Пожалуй, ближе всего к модели «тургеневской девушки» Маша Перекатова из повести «Бретер», в которой есть два претендента и мотив испытания.

А вот Асю, наиболее часто «эксплуатируемую» в этом качестве в школьных сочинениях, вряд ли можно считать репрезентативным типом. Она не только совсем еще юное, не сформировавшееся существо, но к тому же внебрачная дочь дворовой крестьянки и барина. Первые девять лет ее жизни проходят на скотном дворе, после смерти матери она четыре года живет в доме нелюдимого, «почти разучившегося говорить» барина-отца, а в тринадцать лет переходит под покровительство своего сводного брата. Все это порождает в ней «фундаментальный дисбаланс», или деформированность сознания, дисгармоничность личности.

Как утверждает специалист по психоанализу С.Н. Зимовец, Ася «живет в клиническом пространстве любовного аффекта, зов которого заставляет её постоянно пребывать в крайних состояниях режимов чувственности: сверхскоростная смена предельных величин психических состояний и их знаков отображена в особой динамике и даже какой-то кинематографической перемене авторских микронарративов» [9: 57]. Конечно, Ася вызывала и вызывает сочувствие и симпатии как критиков (например, Чернышевского), так и читателей разных эпох, а также и самого автора, потому что она подкупает своей нравственной чистотой, поэзией своего первого любовного чувства. Но можно согласиться и с мнением специалиста, что «чувство Аси немотивировано и внезапно»: «Оно овладевает ею стремительно и катастрофически, как инфекция» [9: 57]. Примерно того же мнения был и А.Н. Островский, давший иронично заметивший, что у этой девушки – «золотуха, загнанная внутрь» [17: 24–42].

По-видимому, следует выделять в созданных Тургеневым женских характерах особый тип «тургеневской девушки», доминантными чертами которого являются не только юность, невинность, нравственная чистота, но и цельность, гармоничность, стремление к развитию и поиску высокой любви. Она хочет любить достойного мужчину, служащего гражданским идеалам. Эта модель была сформирована потребностями 1840-х гг. В дальнейшем под влиянием новых запросов времени, появления трудов о женской психологии и собственного взросления Тургенев развивает найденный им характер, модифицирует его, наделяет каждую героиню свойственной только ей индивидуальностью. По мере исчезновения усадебной культуры исчезает и «тургеневская девушка» с присущими ей доминантными чертами.

В современной языковой ситуации термин «тургеневская барышня /девушка» ошибочно употребляется для обозначения характеристик с двумя противоположными коннотациями. В положительном значении – это романтическая девушка, идеалистка, нежная мечтательница, поэтичная, влюблённая, изящная. Иногда эти положительные черты достигают своей гипертрофированности, когда речь идет о девушке хрупкой и трогательной, женственной и утончённой, мгновенно краснеющей и смущающейся. По-видимому в этом случае происходит частичное смешение с характеристиками кисейной барышни, институтки – изначально более негативных, нервных и неприспособленных к реальной жизни женских персонажей. И уже с явно негативным оттенком образ «тургеневской девушки» применяется по отношению к несовременной, старомодной особе, слабой и плаксивой.

Все эти разновидности имеют уже отдаленную связь с культурно-историческим типом, созданным Тургеневым, но

отражают представления о нем сегодняшнего читателя русского классика.

Литература

1. **Анненский И.** Символы красоты у русских писателей // Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
2. **Бальмонт К.** Из книги стихов «Под северным небом». СПб., 1894. Стихотворение было прочитано автором 31-го октября 1893 года в Москве, на заседании Общества Любителей Российской Словесности, посвящённом памяти И.С. Тургенева
3. **Белецкий А.И.** Тургенев и русские писательницы 30-60-х гг. // Творческий путь Тургенева. Пг., 1923.
4. **Буренин В.** Литературная деятельность Тургенева. СПб., 1884.
5. Воспоминания Прасковьи Николаевны Татлиной (1812–1854) // Русский архив. 1899. №№ 9–12. С. 220.
6. **Гумилев Н.** Стихи. Проза.
7. **Доманский В.А.** Русский усадебный текст: образ мира, эстетика, поэтика // Доманский В.А., Кафанова О.Б., Шарафадина К.И. Литература в синтезе искусств. Сад как город и текст. СПб., 2010. С. 14–25.
8. Домашняя беседа. 1860. Вып. 29. 16 июля.
9. **Зимовец С.Н.** Тургеневская девушка: генеалогия аффекта (опыт инвективного психоанализа) // Клиническая антропология. М., 2003.
10. **Ерофеев В.** Энциклопедия русской души Тургеневская девушка // Радио свобода // Электронный ресурс: **Error! Hyperlink reference not valid.**/encl/2004/ encl. 042404.as.
11. **Кафанова О.Б.** Русский жорж-сандизм // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб., 2003.
12. **Кафанова О.Б.** Жорж Санд и русская литература XIX века. (Мифы и реальность.) 1830–1860 гг. Томск, 1998. – 410 с.
13. **Кафанова О.Б.** Феномен Жорж Санд в России XIX века // Жорж Санд. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. Под ред. член-корр. РАН А.Д. Михайлова. Т. 1. 1832-1900 гг. М., 2005.
14. **Кийко Е.И.** Героиня жоржсандовского типа в повести Тургенева «Переписка» // Русская литература. 1984. № 4.
15. **Лой А**. Тургеневская девушка. Электронный ресурс: http:// samlib. ru/l/loj_a _w/turgen.shtml

16. **Муратова Т.** Тургеневская девушка // Электронный ресурс: **Error! Hyperlink reference not valid.**.
17. **Надточий Э.**Топологическая проблематизация связи субъекта и аффекта в русской литературе. (Из философских наблюдений над эволюцией поэтики золотухи) //Логос, 1999. № 2 (12).
18. **Николаев Ю.** Тургенев. Критический этюд. М., 1894.
19. **Павлова К.К.** Собр. соч. М., 1915. Т. 2.
20. **Пумпянский Л.В.** Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк // Тургенев И.С. Соч. М.; Л., 1929. Т. 6.
21. **Тургенев И.С.** Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1978–1986. Письма: В 18 т. М., 1982–213. С. 179.
22. **Шашков С.С.** История русской женщины. СПб., 1879.
23. **Юферева Э.** Будущее «тургеневской девушки» // Электронный ресурс: turgenev-archive. blogspot. com/2011 /03/blog-post.html.

«ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО» ТУРГЕНЕВА И РОМАН ДОСТОЕВСКОГО «ИГРОК»

Работа выполнена в рамках проекта РГНФ
№ 12-24-08000 а/м

С.А. Кибальник
ИРЛИ РАН

Вопрос о тургеневских претекстах романа Ф.М. Достоевского «Игрок» (<1867>) до настоящего времени рассматривался более-менее детально только в одной работе. «При создании “Игрока” писатель использовал (разумеется, лишь в какой-то мере) одну из самых авторитетных жанровых моделей своего времени – структурную схему тургеневского романа, прежде всего “Накануне”, – отмечала И.Л. Альми, – <...> Не менее, чем в “Накануне”, в “Игроке” значим момент любовного выбора героини. В обоих произведениях он реализован в духе близких художественных принципов. Герои, окружающие и Елену, и Полину, представлены не столько как конкретные (и “беззаконные” в этой конкретике) личности, сколько в качестве вариантов общественной психологии. Аспект обобщения у Достоевского иной, чем у Тургенева, – не культурно – исторический, а историко – национальный» [Альми 2002: 510-511].

Соглашаясь с этими положениями И.Л. Альми, мы, тем не менее, полагаем, что есть все основания полагать одним из претекстов «Игрока» не только и даже не столько роман И.С. Тургенева «Накануне», сколько его «Дворянское гнездо» (<1859>). Между прочим, именно его Достоевский ценил как никакой другой роман Тургенева. «Чрезвычайно хорошо!» [Достоевский 1981: 28 (1), 325-326], – писал он о "Дворянском гнезде" в письме к брату в 1859 году сразу после прочтения романа. А в черновиках к «Дневнику

писателя» за февраль 1876 г. уточнял: «…"Дворянское гнездо" Тургенева есть произведение вечное [и принадлежит к всемирной литературе. Почему?] Потому что тут сбылся впервые, с необыкновенным достижением и законченностью, пророческий сон всех поэтов наших и всех страдающих мыслию русских людей, гадающих о будущем, сон – слияние оторвавшегося общества русского с душой и силой народной. Хоть в литературе, да сбылся. Тургенев и **во всех произведениях своих брался за этот тип, но почти везде портил и добился цели лишь в "Дворянском гнезде**"[1]. Вся поэтическая мысль [всех произведений его это тип] этого произведения заключена в образе простодушного, сильного духом и телом, кроткого и тихого человека, честного и целомудренного, в ближайшем кровяном столкновении со всем нравственно грязным, изломанным, фальшивым, наносным, заимствованным и оторвавшимся от правды народной» [Достоевский 1981: 22, 189].

Значение этого романа – как и тургеневских «Записок охотника», безусловно, отозвавшихся в «Записках из Мертвого дома» [Кибальник 2012: 18-31], – Достоевский видел в создании образов дворян, которые «соприкоснулись с народом». «…Всё, что в этих типах Гончарова и Тургенева вековечного и прекрасного, – писал он, имея в виду также и роман Гончарова «Обломов», – всё это от того, что они в них соприкоснулись с народом; это соприкосновение с народом придало им необычайные силы. Они заимствовали у него его простодушие, чистоту, кротость, широкость ума и незлобие, в противоположность всему изломанному, фальшивому, наносному и рабски

[1] См., например, запись в дневнике И.С. Тургенева от 27 января 1883 года.

заимствованному. <…> за литературой нашей именно та заслуга, что она, почти вся целиком, в лучших представителях своих и прежде всей нашей интеллигенции, заметьте себе это, преклонилась перед правдой народной, признала идеалы народные за действительно прекрасные» [Достоевский 1981: 22, 44].

Есть один такой образ и в романе Достоевского «Игрок». Это Антонида Васильевна Тарасевичева, которую Полина, а вслед за ней и Алексей Иванович называют «бабушкой». Поскольку этот роман Достоевского в основном возводили к пушкинской «Пиковой даме» [Бем 1925:24, 379-392; Бем 2001:35-37], то и прообразом «бабушки» в какой-то степени полагали «старую графиню». Тем более что появление «бабушки» в конце главы YIII предваряет ничем не мотивированный неожиданно резкий отзыв о ней Алексея Ивановича: « – О ком? – спросил мистер Астлей. – О той старой ведьме в Москве, которая не умирает и от которой ждут телеграммы, что она умрет» [Достоевский 1973: 5, 249]. Он дословно воспроизводит обращение пушкинского Германна к графине: «Старая ведьма! – сказал он, стиснув зубы: – так я ж заставлю тебя отвечать...» [Пушкин 1937: YIII (1), 242]. Появление Тарасевичевой в таком контексте и буквально через несколько минут после этого упоминания, безусловно, заставляет читателя действительно ожидать от нее сходства с пушкинской «старой графиней».

Между тем реальный облик «бабушки» с самого начала скорее разрушает эти ожидания, нежели отвечает им. Ее бросающиеся в глаза простота и небрежность в обращении скорее вызывают ассоциации с до сих пор не замеченным[2],

[2] Впрочем, И.Л. Альми отметила, что «близость “Игрока” к структурным основам тургеневского романа обусловила естественность

но безусловным ее литературным прототипом – образом тетки Лаврецкого Марфы Тимофеевны Пестовой: «Она слыла чудачкой, нрав имела независимый, говорила всем правду в глаза и при самых скудных средствах держалась так, как будто за ней водились тысячи. <…> Марья Дмитриевна ее побаивалась» [Тургенев 1964: 7, 126]. Отличаясь от тургеневской героини значительным достатком и, соответственно, более «повелительным» обращением с другими, «бабушка» Достоевского наследует ее независимый и прямой характер, гордую осанку, неизменно сохраняемую ею в ее кресле, и ореол внутренне близкой к народу героини, обладающей в глазах окружающих незыблемым авторитетом[3].

Портретное изображение Марфы Тимофеевны Тургеневым: «Черноволосая и быстроглазая даже в старости, маленькая, востроносая, Марфа Тимофеевна ходила живо, **держалась прямо и говорила скоро и внятно, тонким и звучным голоском**» [Тургенев 1964: 7, 126] – непосредственно отразилось в облике Антониды Васильевны: «Она явилась, хотя и без ног, носимая, как и всегда, во все последние пять лет, в креслах, но, по обыкновению своему, **бойкая, задорная, самодовольная, прямо сидящая, громко и повелительно кричащая, всех бранящая**…» [Тургенев 1964:5, 250]. Если Марфа

тематических реминисценций, источником которых стало творчество Тургенева в целом. Важнейшие из них – тип патриархальной дворянки “старого времени”» [Альми 2001: 511].

[3] По наблюдению Н.В. Живолуповой, вначале «бабушка» напоминает Ахросимову первого тома «Войны и мир» [Живолупова 2004: 15]. Однако, поскольку он писался почти в одно время с «Игроком», то скорее всего это сходство объясняется наличием общего литературного прообраза – героини тургеневского «Дворянского гнезда».

Тимофеевна «постоянно носила белый чепец и белую кофту», то об Антониде Васильевне при первом ее появлении сказано: «Одета она была в черном шелковом платье и в белом чепчике» [Тургенев 1964:5, 252].

К другой детали портретного изображения «бабушки»: «…**Спина ее держалась прямо, как доска, и не опиралась на кресло**» [Тургенев 1964:5, 251]. – можно привести в параллель элементы обрисовки тургеневской Марфы Тимофеевны: «Марфа Тимофеевна **ходила живо, держалась прямо**…» – и другой тетки Лаврецкого Глафиры Петровны: «в гостиной же стояло **любимое кресло хозяйки, с высокой и прямой спинкой, к которой она и в старости не прислонялась**» [Тургенев 1964:7, 126].

Отношение Антониды Васильевны к Полине, Алексею Иванычу, «генералу», Де-Грие и Бланш в общем напоминает отношение Марфы Тимофеевны, соответственно, к Лизе, Лаврецкому, Гедеоновскому и Паншину, а также к Варваре Павловне. Это особенно бросается в глаза, если обратиться к ряду напрашивающихся параллелей.

Марфа Тимофеевна в разговоре с Марьей Дмитриевной в ответ на ее реплику о Гедеоновском: «Сергей Петрович воспитания, конечно, не получил, по-французски не говорит; но он, воля ваша, приятный человек» – позволяет себе заметить: « – Да, он ручки у тебя все лижет. По-французски не говорит, – эка беда! <…> **Лучше бы он ни по-каковски не говорил: не лгал бы**» [Тургенев 1964:7, 128]. Между тем Антонида Васильевна заявляет самому Де-Грие: « – То-то charmante; знаю я тебя, фигляр ты эдакой, да **я-то тебе вот на столечко не верю**! – и она указала ему свой мизинец» [Достоевский 1973:5, 253].

Неприязнь Марфы Тимофеевны к Паншину вынужденно подтверждает Лиза, отвечая на его вопрос: «…зато ваша тетушка просто меня терпеть не может. Я ее тоже, должно быть, обидел каким-нибудь необдуманным, глупым словом.

Ведь **она меня не любит**, не правда ли? – Да, – произнесла Лиза с небольшой запинкой, – вы ей не нравитесь» [Тургенев 1964:7, 141]. О неприязни к Де-Грие, причем в более резкой форме, ему самому прямо говорит Антонида Васильевна: «– Mais, madame, cela sera un plaisir, – подвернулся Де-Грие с обворожительной улыбкой. – То-то, plaisir. **Смешон ты мне, батюшка**» [Достоевский 1973:5, 256].

Марфа Тимофеевна жалуется Лаврецкому на своего карточного партнера Гедеоновского: «Лаврецкий вернулся в гостиную и приблизился к игорному столу. Марфа Тимофеевна, распустив ленты чепца и покраснев, начала ему жаловаться на своего партнера Гедеоновского, который, по ее словам, ступить не умел. – Видно, **в карты играть**, – говорила она, – **не то, что выдумки сочинять**» ([Тургенев 1964:7, 217]. Антонида Васильевна и вовсе прогоняет от себя Де-Грие, обругав его: «Колесо завертелось. “Zéro”, – крикнул крупер. Мы всё проиграли. – Эдакой болван! – крикнула бабушка, обращаясь к Де-Грие. – Эдакой ты мерзкий французишка! Ведь посоветует же изверг! Пошел, пошел! **Ничего не понимает, а туда же суется**!» [Достоевский 1973:5, 277]. Вообще в сферу внимания Достоевского явно входило то, что игра в карты – форма постоянного времяпрепровождения большинства второстепенных героев «Дворянского гнезда» Тургенева, а то, или иное отношение к игре является в этом высоко ценимом Достоевским произведении Тургенева важнейшим средством художественной характеристики.

Похожа «бабушка» на Марфу Тимофеевну и своими познаниями во французском языке: «Бабушка предлагала вопросы **на французском языке**, на котором **говорила, впрочем, довольно плохо**, так что я обыкновенно переводил» [Достоевский 1973:5, 257]. Ср. признание

тургеневской Марфы Тимофеевны: «Я сама не сильна во французском "диалехте"» [Тургенев 1964: 7, 128].

Ее обращение со слугами после проигрыша: «– Пятнадцать тысяч, матушка! Боже ты мой! – крикнул было Потапыч, умилительно всплеснув руками, вероятно, предполагая услужиться. – **Ну, ну, дурак! Начал еще хныкать! Молчи!** Собираться! Счет, скорее, скорей!» [Достоевский 1973:5, 277]. – отчасти напоминает обращение Лаврецкого с его слугами Антоном и Апраксеей после возвращения к нему Варвары Павловны: «Старик Антон заметил, что барину не по себе; вздохнувши несколько раз за дверью да несколько раз на пороге, он решился подойти к нему, посоветовал ему напиться чего-нибудь тепленького. **Лаврецкий закричал на него, велел ему выйти**, а потом извинился перед ним; но Антон от этого еще больше опечалился» [Тургенев 1964:7, 268].

Само поведение преданных «бабушке» слуг: «Потапыч и Марфа **шли сзади, сейчас за креслами**…» [Достоевский 1973:5, 257]. – напоминает деталь поведения слуги Лаврецкого Антона во время посещения Васильевского Марьей Дмитриевной: «Зато Антон за обедом взял свое: твердой стопою **стал он за кресло** Марьи Дмитриевны – и уже никому не уступил своего места» [Тургенев 1964:7, 207]. Причитания же Потапыча: «**И чего-чего у нас дома нет, в Москве?** Сад. Цветы, каких здесь и не бывает, дух, яблоньки наливаются, простор…» [Достоевский 1973:5, 281] – вызывают ассоциации с репликой Марфы Тимофеевны: «А впрочем, станемте-ка лучше чай пить; да на террасу пойдемте его, батюшку, пить; **у нас сливки славные – не то что в ваших Лондонах да Парижа**х» [Достоевский 1973: 7, 148].

Интертекстуальные связи образа Антониды Васильевны с Марфой Тимофеевной настолько значительны, что позволяют говорить о тургеневской героине как о ее

главном, причем довольно явном литературном прообразе. Достоевский лишь слегка трансформирует образ «бабушки», усиливая в ней черты, намеченные в Марфе Тимофеевне, в соответствии с ее более высоким социальным статусом. С учетом этого словесный маркер, актуализирующий ассоциации «бабушки» с пушкинской «старой графиней», по-видимому, лишь маскирует действительную значительную зависимость ее от его тургеневского прообраза.

Соответственно, Де-Грие и Бланш с самого первого своего появления несколько стилизованы: первый – как мы уже видели, под Паншина (и отчасти Гедеоновского)[4], а вторая – под жену Лаврецкого Варвару Павловну: «Mademoiselle Blanche красива собою. Но я не знаю, поймут ли меня, если я выражусь, что у ней **одно из тех лиц, которых можно испугаться**. По крайней мере я всегда боялся таких женщин» [Достоевский 1973: 5, 221]. Ср. реакцию Лизы Калитиной при знакомстве с Варварой Павловной в тургеневском «Дворянском гнезде»: «Выражение лица Варвары Павловны, когда она сказала это последнее слово, ее хитрая улыбка, холодный и в то же время мягкий взгляд, движение ее рук и плечей, самое ее платье, **все ее существо – возбудили такое чувство отвращения в Лизе**, что она ничего не могла ей ответить и только через силу протянула руку» [Тургенев 1964:7, 257-258].

---

[4] «Бабушка» даже называет Де-Грие «козьей бородой»: «– Отвяжитесь, черти! Вам что за дело? Чего **эта козлиная борода** ко мне лезет, – кричала она на Де-Грие…» [Достоевский 1973: 5, 278]. Ср. в «Дворянском гнезде» Тургенева: «…только не сиди ты по ночам с **этой козьей породой**, с мужчинами…» [Тургенев 1964: 7, 175].

В поведении обеих героинь подчеркиваются некоторые сходные черты, вызывающие ассоциации с нечистой силой. «Она **иногда расхохочется** и при этом покажет все свои зубы…» [Достоевский 1973: 5, 221], – сообщает о ней Алексей Иванович, и скоро мы можем убедиться в этом в главах, посвященных «бабушке»: «– Diantre! – прошептала mademoiselle Blanche, бешено сверкнув глазами, но **вдруг захохотала** и вышла» [Достоевский 1973: 5, 221, 278]. Ср. деталь в поведении жены Лаврецкого Варвары Павловны: «… легко выскочила из кареты – только львицы умеют так выскакивать, – обернулась к Гедеоновскому и **вдруг расхохоталась** звонким хохотом прямо ему в нос» [Тургенев 1964: 7, 267].

Как известно, у Бланш в прошлом скандальная история, причем произошедшая в Рулетенбурге. По словам мистера Астлея, «… третьего года mademoiselle Blanche <…> **получила приглашение от здешней полиции покинуть город** и покинула его» [Достоевский 1973: 5, 247]. Варвара Павловна после разрыва с ней Лаврецкого тоже скоро становится «известностью», причем происходит это в Баден-Бадене, бывшем одним из прообразов Рулетенбурга: «Из газет он узнал, что она из Парижа поехала, как располагала, в Баден-Баден; имя ее скоро появилось в статейке, подписанной тем же мусье Жюлем. <…> Потом стали ходить все более и более дурные слухи; наконец **с шумом пронеслась по всем журналам трагикомическая история, в которой жена его играла незавидную роль**. Все было кончено…» [Тургенев 1964: 7, 177][5].

[5] Образ Варвары Павловны, впрочем, похоже, отдельными деталями отозвался и в других образах «Игрока» – даже в «бабушке»: «Многие осведомлялись внизу у обер-кельнера, который, с своей стороны, был глубоко поражен. Он, конечно, отвечал всем спрашивавшим, что это важная иностранка, une russe, une comtesse, grande dame…»

Соблазняя Алексея Ивановича перспективой поездки с ней в Париж, Бланш преуспевает в значительной степени благодаря тому, что сразу начинает с ним говорить в фамильярном и даже фривольном тоне: « – A, c'est lui! Viens donc, bétà! Правда ли, que tu as gagné une montagne d'or at d'argent» («Это он!! Иди де сюда, дурачок! Правда ли, что ты выиграл гору золота и серебра?») [Достоевский 1973: 5, 301]. Предыдущая попытка Бланш склонить Алексея Ивановича на свою сторону в истории с «бабушкой», во время которой она еще обращалась к нему самым литературным языком: "O mon cher monsieur Alexis, soyez si bon…" [Достоевский 1973: 5, 272]. – потерпела неудачу. Однако на этот раз Алексей Иванович сразу отвечает ей в тон: « – Выиграл, – отвечал я смеясь»

[Достоевский 1973: 5, 301][6].

Этот разговор героев снова вызывает в памяти мгновенное изменение в настроении и поведении Паншина,

---

[Достоевский 1973: 5, 301]. Ср. в «Дворянском гнезде»: «Этот m-r Jules был очень противен Варваре Павловне, но она его принимала, потому что он пописывал в разных газетах и беспрестанно упоминал о ней, называя ее то m-me de L...tzki, то m-me de ***, cette grande dame russe si distinguée, qui demeure rue de P... {эта знатная русская дама, такая изящная, которая живет на улице П... (франц.) [Тургенев 1964: 7, 173-174].

[6] Обещание Бланш Алексею Ивановичу: «…я согласна жить на твоей квартире месяц, два, que sais-je! Мы, конечно, проживем в два месяца эти сто пятьдесят тысяч франков. Видишь, je suis bonne enfant и тебе вперед говорю, mais tu verras des étoiles» [Достоевский 1973: 5, 301-302], – возможно, представляет собой отчасти отзвук тургеневского «Дворянского гнезда»: «Например, – проговорил он наконец, – что-нибудь в таком роде: вы, звезды, о вы, чистые звезды!.. Лаврецкий слегка обернулся к нему лицом и стал глядеть на него. – Вы, звезды, чистые звезды, – повторил Лемм... <…> Это был романс, сочиненный им накануне на старомодные немецкие слова, в которых упоминалось о звездах» [Тургенев 1964: 7, 195, 207].

только что познакомившегося с Варварой Павловной в «Дворянском гнезде» Тургенева: «Варвара Павловна прищурила свои бархатные глаза и, сказавши вполголоса: "Да ведь вы тоже артист, un confrère" {собрат (франц.).}, – прибавила еще тише: "Venez!" {"Идите!" (франц.).} – и качнула головой в сторону фортепьяно. Это одно брошенное слово: "Venez!" – мгновенно, как бы по волшебству, изменило всю наружность Паншина. Озабоченная осанка его исчезла; он улыбнулся, оживился, расстегнул фрак и, повторяя: "Какой я артист, увы! Вот вы, я слышал, артистка истинная", – направился вслед за Варварой Павловной к фортепьяно» [Тургенев 1964: 7, 262].

Соответственно, в образе Полины есть несколько деталей, унаследованных ею от Лизы Калитиной, образ которой Достоевский, как известно, высоко ценил [Достоевский 1973:25, 111]**.** Так, XY глава, в которой Алексей Иванович возвращается к ждущей его в его комнате Полине после своего крупного выигрыша, начинается с фразы: «Помню, **она ужасно пристально смотрела в мое лицо**…» [Достоевский 1973:5, 295]. Возможно, это отзвук тургеневского описания свидания Лаврецкого с Лизой Калитиной в саду: «Она уже не плакала и **внимательно глядела на него** своими влажными глазами» [Тургенев 1964:7, 237]. В обоих случаях героини Достоевского и Тургенева всматриваются в героев, чтобы убедиться в подлинности их чувства[7].

---

[7] У тургеневской Лизы есть младшая сестра Леночка, а в доме еще воспитанница Марфы Тимофеевны Шурочка [Тургенев 1964: 7, 180], а у Полины Достоевского сводные брат и сестра Миша и Надя. Впрочем, Полина Достоевского с самого начала складывается как образ скорее антитетический по отношению ко всем ее прообразам. Она не наделена ни экзальтированностью и «любовью к отечеству» пушкинской Полины, ни мученичеством Лизаветы Ивановны из пушкинской

Помимо безусловной частичной стилизованности «бабушки» под Пестову, Бланш под Варвару Павловну и Полины под Лизу, можно отметить сходство многих сюжетных положений и деталей. Из заигрываний Варвары Павловны с Гедеоновским: «Гедеоновский сел с ней рядом; она всю дорогу забавлялась тем, что **ставила, будто не нарочно, кончик своей ножки на его ногу**; он конфузился, говорил ей комплименты; она хихикала и делала ему глазки…» [Тургенев 1964: 7, 189] – в «Игроке», быть может, отчасти произрастает мотив обращения Бланш с Алексеем Ивановичем как с рабом: “Mais tu ne peux comprendre, va! Пошел, пошел, ты этого не стоишь! Ай, que fais-tu? – В эту минуту я обувал другую ножку, но не выдержал и поцеловал ее. Она вырвала и **начала меня бить кончиком ноги по лицу**» [Достоевский 1973:5, 302].

Споры Алексея Ивановича с Де-Грие отчасти похожи на спор Лаврецкого с Паншиным. Причем если у Тургенева на сторону Паншина становится Марья Дмитриевна: « – Une nature poétique {Поэтическая натура (франц.).}, – заговорила Марья Дмитриевна, – конечно, не может пахать... et puis {и потом (франц.).}, вы призваны, Владимир Николаич, делать все en grand» {в крупном масштабе (франц.).} [Тургенев 1964:7, 233] – то у Достоевского о реакции генерала Алексеем Ивановичем сообщается следующее: «Генерал был очень недоволен мною, потому что мы с французом уже почти начали кричать» [Достоевский 1973:5, 212]. Зато солидарность с Лаврецким выражает Марфа Тимофеевна: «Старушка потрепала украдкой Лаврецкого по щеке, лукаво прищурилась и

«Пиковой дамы», ни жестокостью Вольской, готовой предписать Алексею Ивановичу «условия Клеопатры», ни склонностью к христианскому смирению Лизы Калитиной из «Дворянского гнезда».

несколько раз покачала головой, приговаривая шепотом: "Отделал умника, спасибо"» [Тургенев 1964:7, 233]. У Достоевского – правда, менее явным образом – свое одобрение Алексею Ивановичу выражает мистер Астлей: «Но мистеру Астлею мой спор с французом, кажется, очень понравился; вставая из-за стола, он предложил мне выпить с ним рюмку вина» [Достоевский 1973: 5, 212].

В обоих произведениях герои-космополиты наружно выказывают свой показной патриотизм. Так, «генерал» решительно не согласен с мыслью Алексея Ивановича о том, что «рулетка только и создана для русских»: «– Нет, это несправедливо, и **вам стыдно так отзываться о своем отечестве, – строго и внушительно заметил генерал**» [Достоевский 1973:5, 225]. У Тургенева эта черта присуща Марье Дмитриевне, а противоречие между ее словами и мыслями демонстрируется сразу и более явным образом: « – Да; поверьте моей опытности: **la patrie avant tout** {отечество прежде всего (франц.).}. **Ах, покажите, пожалуйста, что это у вас за прелестная мантилья?**» [Тургенев 1964: 7, 239-240].

О любовнике Бланш Альберте в «Игроке» говорится следующее: «Видишь, в это время я хоть и не любила тебя, parce que je croyais, que tu n’est qu’un outchitel (quelque chose comme un laquais, n’est-ce pas?), но я все-таки была тебе верна, parce que je suis bonne fille. – Ну, и врешь! А с Альбертом-то, **с этим офицеришкой черномазым**, разве я не видал прошлый раз?» [Достоевский 1973: 5, 305-306]. Ср. не менее уничижительную характеристику любовника жены Лаврецкого Варвары Павловны Эрнеста: «Этот Эрнест, этот любовник его жены, был белокурый, смазливый мальчик лет двадцати трех, со вздернутым носиком и тонкими усиками, **едва ли не самый ничтожный из всех ее знакомых**» [Тургенев 1964: 7, 175].

Стремясь обезопасить себя от возможных поползновений «генерала», Бланш принимает на этот счет особые меры: «– О нет, non, non, non! Как он смеет! Я взяла меры, не беспокойся. Я уж **заставила его подписать несколько векселей** на имя Альберта. Чуть что – и он тотчас же будет наказан; да и не посмеет!» [Достоевский 1973:5, 309]. В эпилоге к «Дворянскому гнезду» о Лаврецком и Варваре Павловне сказано следующее: «Федор Иваныч **дал ей на себя вексель** и откупился от нее, от возможности вторичного неожиданного наезда» [Тургенев 1964: 7, 288].

Необычайная взволнованность героя, когда он слышит шум платья любимой женщины, присущая многим героям Достоевского, отчасти также восходит к Тургеневу. Так, признание Алексея Ивановича: «Мне у себя наверху, в каморке, **стоит вспомнить и вообразить тол**ько **шум вашего платья**, и я руки себе искусать готов» [Достоевский 1973: 5, 230]. – отозвавшееся впоследствии в речах некоторых других героев Достоевского[8], по всей вероятности, восходит также и к «Дворянскому гнезду» Тургенева: «**Знакомый легкий шум шелкового платья** вывел его из оцепенения; Варвара Павловна, в шляпе и шали, торопливо возвращалась с прогулки» [Тургенев 1964: 7, 175].

[8] Крайняя взволнованность при одном только «шуме» или «шелесте» платья свойственна, в частности, Свидригайлову из создававшегося одновременно с «Игроком» «Преступления и наказания»: «…шелест платья ее [Дунечки] я уже наконец не мог выносить. Право, я думал, что со мною сделается падучая; никогда не воображал, что могу дойти до такого исступления»; «Дайте мне край вашего платья поцеловать, дайте! дайте! Я не могу слышать, как оно шумит» [Достоевский 1974: 6, 367, 380] – а также Рогожину из «Идиота»: «”А вот встанешь с места, пройдешь мимо, а я на тебя гляжу и за тобою слежу; прошумит твое платье, а у меня сердце падает…”» [Достоевский 1975: 7, 253].

Близкие параллели без труда можно провести и между некоторыми другими деталями в развитии сюжета обоих романов. Так, когда Алексей Иванович после ночи, проведенной с ним Полиной, идет искать ее, то он хочет «потихоньку пробраться к ним и в передней спросить у няни о здоровье барышни», то он встречает ее «**на лестнице**», в то время как она сама направляется за Полиной к нему: « – Сейчас, – говорил я ей, – сейчас только ушла она от меня, минут десять тому назад, куда же могла она деваться? **Няня с укоризной на меня поглядела**» [Достоевский 1973: 5, 299]. Этот эпизод вызывает в памяти аналогичную сцену «Дворянского гнезда», в которой Лаврецкий «решил отправиться к Калитиным, – не к Марье Дмитриевне (он бы ни за что не вошел в ее гостиную, в ту гостиную, где находилась его жена), но к Марфе Тимофеевне; он вспомнил, что задняя **лестница** с девичьего крыльца вела прямо к ней. Лаврецкий так и сделал. <…> Марфа Тимофеевна опять села в свой уголок. Лаврецкий начал прощаться с нею. – Федя, – сказала она вдруг. – Что, тетушка? – **Ты честный человек**?..» [Тургенев 1964: 7, 270]. В отличие от немногословной «няни», «нетерпеливая и самовольная старушка» [Тургенев 1964: 7, 270] Марфа Тимофеевна не ограничивается укоризненным взглядом.

Когда Алексей Иванович затем приходит к мистеру Астлею в отель d’ Angleterre и спрашивает его о Полине, то далее следует такой текст: «– **Она больна**, – отвечал мистер Астлей, по-прежнему смотря на меня в упор и не сводя с меня глаз. – Так она в самом деле у вас? – О да, у меня» [Достоевский 1973: 5, 299]. Сходным образом отвечает Марфа Тимофеевна на вопрос о Лизе Лаврецкого, который также приходит в дом Калитиных вскоре после своего любовного свидания с ней и рассеявшегося сразу вслед за этим слуха о смерти его жены: « – Лиза… да, Лиза сейчас здесь была, – продолжала Марфа Тимофеевна, завязывая и

развязывая шнурки своего ридикюля. – **Она не совсем здорова**» [Тургенев 1964: 7, 270].

Живя в браке с Варварой Павловной, Лаврецкий стремится вернуться из Парижа в Россию, однако осуществить этот свой план ему помогает лишь «неожиданный случай», а именно измена жены: «Он читал газеты, слушал лекции в Sorbonne и Collège de France, следил за прениями палат, принялся за перевод известного ученого сочинения об ирригациях. "Я не теряю времени, – думал он, – все это полезно; но к будущей зиме **надобно непременно вернуться в Россию и приняться за дело**". Трудно сказать, ясно ли он сознавал, в чем собственно состояло это дело, и бог знает, удалось ли бы ему вернуться в Россию к зиме; пока он ехал с женою в Баден-Баден... Неожиданный случай разрушил все его планы» [Тургенев 1964:7, 173-174]. Алексей Иванович так и остается за границей. Зато «бабушка» возвращается в Россию, чтобы исполнить данный ею обет: «церковь из деревянной в каменную перестроить» [Достоевский 1973: 5, 279][9], а устами мистера Астлея[10] декларирована спасительность

[9] Как отметила К.Ичин, «бабушка единственная из всех персонажей “Игрока”, кто в ходе сюжета возвращается в Россию, хотя бы для того, чтобы в России умереть; подобным образом она “подсказала” путь также всем героям последующих романов Достоевского, возрождение которых (если оно вообще возможно) соотнесено лишь с их возвратом на родину» [Ичин 1997: 92].

[10] Мимолетная деталь, относящаяся в «Дворянском гнезде» к характеристике Паншина (на которого в «Игроке» больше всего похож Де-Грие), возможно, навела Достоевского на мысль сделать своего полуидеального героя-англичанина «сахароваром» [Достоевский 1973: 5, 316]: «Паншин между тем продолжал поддерживать разговор. Он навел речь на выгоды сахароварства, о котором недавно прочел две французские брошюрки, и с спокойной скромностью принялся излагать

этого и для Алексея Ивановича: «… вы даже **могли быть полезны вашему отечеству, которое так нуждается в людях**, но вы – останетесь здесь, и ваша жизнь кончена» [Достоевский 1973: 5, 317].

В этом отношении «бабушка» открывает череду героев Достоевского, которые оказываются как бы нравственным камертоном, осуждающим русское «скитальчество» по Европе – таких, как, например, Лизавета Прокофьевна Епанчина: «”Довольно увлекаться-то, пора и рассудку послужить. И все это, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы за границей, одна фантазия… помяните мое слово, сами увидите!” заключила она чуть не гневно, расставаясь с Евгением Павловичем» [Достоевский 1973: 7, 511]. Однако у истоков всех этих героев Достоевского, конечно же, стоял образ тургеневского Лаврецкого.

Литература

Альми 2002 – **Альми И.Л.** «Игрок» Достоевского и традиция тургеневского романа // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 510-511.

Бем 1925 – **Бем А.Л.** «Игрок» Достоевского: (В свете новых биогр. данных) // Современные записки. 1925. Кн. 24. С. 379-392.

Бем 2001 – **Бем А.Л.** Достоевский – гениальный читатель // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 35-57.

Достоевский – **Достоевский Ф.М.** Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.

Живолупова 2004 – **Живолупова Н.В.** Исповедь антигероя в архитектонике «Игрока» Достоевского // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журалистика. 2004. № 1. С. 13–16.

Ичин 1997 – **Ичин К.** Игрок Достоевского как роман тайн // Зб. Матице срп. за славистику. Нови Сад, 1997. № 52. С. 87–104.

их содержание, не упоминая, впрочем, о них ни единым словом» [Тургенев 1964: 7, 173-146].

Кибальник 2012 – **Кибальник С.А.** «Записки из Мертвого дома» Достоевского vs. «Записки охотника» Тургенева // Спасский вестник. Вып. 20. Спасское-Лутовиново, 2012. С. 18–31.
Пушкин 1937 – **Пушкин А.С.** Полн. собр. соч. Л., 1937. Т. YIII (1).
Тургенев И.С. Дворянское гнездо // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. М.; Л., 1964. Т. 7.

И.С. ТУРГЕНЕВ И ПОЛИНА ВИАРДО

М.А. Киракосова
Тбилисская консерватория

«Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее – и неопределеннее всякого слова. Музыка одна могла бы их передать». На такой щемящей ноте завершается, быть может, самый волнующий любовный сюжет Тургенева – «Вешние воды». Возрастные границы героя этой повести от 22 лет – столько было литературному двойнику писателя в начале излагаемых событий, и предположительно до 52, когда автор закончил свое произведение (1872). Но задолго до этого в тексте «Дворянского гнезда» (1859) появились строки, которые нацеливают на иное восприятие соотношения слов и музыки. Они подчас опровергают смысл приведенной цитаты из «Вешних вод».

Нужно ли говорить о том, какое место принадлежит в великих произведениях великих русских писателей музыке? «Вечный муж», «Крейцерова соната», «Обломов», «Белая гвардия» – это всего лишь несколько примеров, где знакомство персонажей с музыкальным произведением способствует радикальному повороту в ходе событий. В «Дворянском гнезде» наблюдается иное … Когда-то, в раннем детстве, на пюпитре нашего старинного пианино можно было видеть раскрытую нотную тетрадь с заглавием: «Объяснение Лаврецкого с Лизой». Звучание этой музыки мне не нравилось, но ее играла мама, сопровождая комментариями: «Что за объяснение Лаврецкого? Неужели его слов хватает на целую музыкальную пьесу!». Сказанное не лишено резона. Вспомним соответствующий эпизод романа. «Я вас люблю, – проговорил он (Лаврецкий. – М.К.) …, – я готов отдать вам всю жизнь мою … Но вы меня

любите, Лиза? Мы будем счастливы?» [1, 285)]. Однако чувства Лаврецкого излились не в словах, они воплотились в следующей за ними импровизации Лемма, этой «песне торжествующей любви». И до сих пор мне кажется, что ни одному другому писателю не удалось так трепетно объяснить мир звуков, перенести на язык слов причудливую игру музыкальных образов. Высказав слова признания, переполненный «неожиданной, великой радостью», он направляется домой и оказывается под окнами ветхого домика Лемма, гениального музыканта с трагической судьбой. «Вдруг ему почудилось, что в воздухе, над его головою, разлились какие-то дивные, торжествующие звуки; он остановился: звуки загремели еще великолепней; певучим, сильным потоком струились они, – и в них, казалось, говорило и пело все его счастье…» [там же]. Потрясенный Лаврецкий просит хозяина впустить его в дом, и старик повелительным жестом указывает ему на стул, продолжая вдохновенную игру. «…сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотою; она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса». Лаврецкий не мог прийти в себя оттого, так глубоко эти звуки разгадали его состояние; «потрясенные счастьем любви… они сами пылали любовью» [там же]. Угрюмый старик, чудак и изгой общества, единственный из окружающих понял состояние героев; маленькая бедная комната, словно взметнувшись вверх, показалась святилищем. «Это я сделал, ибо я великий музыкант» – произнес Лемм и повторил свою композицию [там же, с. 286].

«Для меня – музыкальные наслаждения выше всех других», – высказался как-то Тургенев в письме. Музыкой проникнуто все творчество этого писателя. В поздних

опусах она появляется в мистическом облачении («Песнь торжествующей любви», «Призраки», «Клара Милич»). Но к какому бы жанру не обращался писатель, в каких социальных кругах не разворачивались его сюжеты, в них почти неизменно фигурирует homo cantor – певец, чаще певица, или исполнитель на музыкальном инструменте. Из отношения к музыке часто создается представление о духовном облике персонажей. Так Рудин, заметив фортепиано в гостиной Дарьи Михайловны, просит исполнить «Лесного царя», и с первым звуком музыки Шуберта лицо его принимает «прекрасное выражение». Музыкальные характеристики: заметная краска в противоположности натур Хоря – мужика с умной речью и лицом Сократа, умело наращивающего богатство, и нищего романтика Калиныча. Непрекращающиеся звуки задушевного пения Калиныча, его игра на балалайке вступают в диссонанс с лишеным смысла жалобным подвыванием Хоря. Ничтожество Варвары Павловны, жены Лаврецкого, проявляется в использовании владения музыкой для лицемерных выходок. Прозрение Лаврецкого наступает после того, как он слышит в исполнении жены романс «Старый муж, грозный муж». Она же, разъехавшись с мужем, в Париже прилежно посещает театр, где выводятся на сцену чахоточные и чувствительные камелии [там же, с. 308] (в романе «Накануне» Тургенев отзывается о «Травиате» как о «довольно пошлой опере, но уже успевшей облететь всю Европу. – М.К.).

Муза писателя, его Эвтерпа, вдохновительница пера и мелодия сочинений, его второе «я» – Полина Виардо. Афиши ветшают, имена артистов стираются в памяти, но имя Виардо вот уже третий век хранится в сознании тех, кому дорога русская литература. Кем же была эта таинственная женщина – злым гением, охраняющим неизбывное одиночество автора «Рудина», верным и

преданным другом, проникновенным исповедником? «Я не могу жить вдали от вас, я должен чувствовать вашу близость и наслаждаться ею. День, когда мне не светили ваши глаза, – день потерянный» [2]. И в то же время: «Я подчинен воле этой женщины … Она заслонила от меня все остальное, так мне и надо. Я только тогда блаженствую, когда женщина каблуком наступит мне на шею и вдавит мое лицо носом в грязь» [3]. Близкий к Тургеневу Полонский был убежден: Тургеневу нужна была такая женщина, под давлением которой он постоянно пребывал в состоянии подавленности, постоянно колебался, мучился ревностью. В то же время, А. Панаева вспоминала, как поглощен был Тургенев своим чувством, как «громогласно всюду и всех оповещал о своей любви к Виардо». Их личные отношения порой пробивала трещина, но как артистка она неизменно была небожителем. Писатель не сомневался, что своей растущей популярностью более всего обязан Полине. Перед премьерой спектаклей по своим произведениям он повторяет имя возлюбленной, уверенный, что оно принесет успех. Сама Виардо решительно заявляла о своем воздействии на творческий процесс северного друга. «Ни одна строка Тургенева не попадала в печать прежде, чем он знакомил меня с нею. Вы, русские, не знаете, насколько обязаны мне, что Тургенев продолжает писать и работать» [4]. Власть певицы была поистине магической, желания ее исполнялись беспрекословно. «План мой претерпел маленькое изменение – писал Тургенев П.Анненкову. – Я остаюсь здесь (в Содене. – М.К.) до 16 числа (июля 1860г. – М.К.) и еду прямо в Куртавнель (усадьба семьи Виардо. – М.К.) к мадам Виардо. Мадам Виардо этого желает, а для меня ее воля закон» [5, 406].

Виардо рано сошла со сцены. Чувствуя охлаждение публики, после сорока лет она уже не выступала. Но

Тургенев упорно не хотел признавать ее закат, принимая его за зенит, и нещадно бранил петербургских меломанов за глупость и невежество. Правда, в поздних воспоминаниях измученного болезнью писателя мелькает фраза о «разбитом голосе подруги», который доносится из соседнего помещения, но за три года до смерти (1879, ноябрь) он посвятил ей стихотворение в прозе «Стой» – ликующий гимн нетленности творческого гения.

«Стой! Какою я теперь тебя вижу – останься навсегда такою в моей памяти!

С губ сорвался последний вдохновенный звук - глаза не блестят и не сверкают – они меркнут, отягощенные счастьем, блаженным сознанием той красоты, которую удалось тебе выразить, той красоты, во след которой ты словно простираешь твои торжествующие, твои изнеможенные руки!

Какой свет, тоньше и чище солнечного света, разлился по всем твоим членам, по малейшим складкам твой одежды?

Какой бог своим ласковым дуновеньем откинул назад твои рассыпанные кудри?

Его лобзание горит на твоем, как мрамор, побледневшем челе!

Вот она – открытая тайна, тайна поэзии, жизни, любви! Вот оно, вот оно, бессмертие! Другого бессмертия нет – и не надо. В это мгновение ты бессмертна.

Оно пройдет – и ты снова щепотка пепла, женщина, дитя... Но что тебе за дело! В это мгновенье – ты стала выше, ты стала вне всего преходящего, временного. Это твое мгновение не кончится никогда.

Стой! И дай мне быть участником твоего бессмертия, урони в душу мою отблеск твоей вечности!»

Что известно современному читателю о Полине Виардо Гарсия? «Надо сказать, что и Тургенев и Виардо были во многих отношениях пионерами русской музыки во

Франции», – писал Б.В. Асафьев [6, 157]. Однако связь Виардо с Россией определилась с самого рождения: ее крестной матерью стала княгиня Прасковья Андреевна Голицына (отсюда и имя – Полина). Но такая причастность к старинной аристократической фамилии (ведь крестная мать, по церковным понятиям, почти родственница) не произвела впечатления на мать Тургенева, Варвару Петровну Лутовинову, даму из высшего общества. Способная и образованная, и, вместе с тем, прославленная жестокостью вздорная и спесивая крепостница, она была крайне возмущена завязавшимися отношениями сына с «проклятой цыганкой». Любимец матери Иван был ввергнут в жесточайшие экономические условия, хотя госпожа Лутовинова вынуждена была признать редкий талант певицы.

Все понятно, но отчего Варвара Петровна нарекла несостоявшуюся невестку «проклятой цыганкой?». Может быть, в память о Консуэло, героини романа Жорж Занд, дочери цыганки и неизвестного отца, которой предначертано было стать великой певицей (роман вышел за год до знакомства Ивана Сергеевича с Виардо)? О Консуэло, прообраз которой Полина Виардо, ближайшая подруга автора романа. А может быть, значение имело то, что отец Полины Мануэл Гарсия родился в цыганском квартале города Севилья, хотя, как известно, свою дальнейшую жизнь он связал с Парижем. Удивительно, но данное Варварой Петровной прозвище, по-видимому, навсегда запало в сознание Тургенева. «Цыганка!» - обозвал мысленно Яков Арбатов в «Кларе Милич» поразившую его на концерте певицу, и «худшего выражения он не мог придумать» [7, 307]. Но знала ли мать Тургенева, о семье, из которой происходила «проклятая цыганка»? Могли ли кичливые Лутовиновы соперничать со славой, которая венчала ее членов в Европе и Америке? Основатель

семейства, Гарсия Мануэль дель Попола Висенте был известен как знаменитый гитарист. Однако, песни, которые он писал, распевала вся Испания, и число написанных им комических опер дошло до сорока. Сочинял он и тонадильи, небольшие музыкальные комедии. Отрывок из тонадильи – «Мнимый слуга» – Бизе использовал в опере «Кармен». В Париже высоко ценили композиторское дарование Гарсиа, о чем было сказано в нашумевшей надгробной речи Франсуа-Жозефа Пети (1832).

Мануэл Гарсия пел на всех европейских сценах. Он исполнил главные роли в парижских премьерах опер Россини «Севильский цирюльник» и «Елизавета, королева английская». Его талантливая жена Хоакина Сирес, известная среди меломанов как пианистка, была признана лучшим украшением Мадридского драматического театра. Позже в ней пробудилась оперная певица, которая заявила о себе после знаменательной для семьи Гарсия «американской эпопеи» 1826 года, когда дон Мануэл проникся идеей показать Новому свету неизвестную в тех краях итальянскую оперу; ею стал «Севильский цирюльник». Этот смелый замысел удалось осуществить не только благодаря усиленной энергии его инициатора, но и подвижнической поддержке членов семьи. В поставленной в Нью-Йорке опере Россини Мануэл Гарсия изображал Альмавиву, сын его, Мануэл-младший – Фигаро, Хоакина Сирес – Берту, а старшая (судя по всему, от предыдущего брака дочь), 18-тилетняя Мария, в будущем знаменитая Малибран (по фамилии мужа), пела Розину. Полина в спектакле не участвовала, ей было всего пять лет. Вскоре после этого Лоренцо да Понте, известный либреттист опер Моцарта, встретившись с прошел почти в том же семейном составе. Задача Хоакины Гарсия, уговорил его поставить в Нью-Йрке оперу «Дон Жуан». Спектакль Сирес на этот раз сильно усложнилась, она исполнила партию донны

Эльвиры; ее супруг предстал в баритональном репертуаре, выступив в заглавной роли, Мария была Церлиной, а Мануэл-младший – Лепорелло.

Одновременно с ранних лет Гарсия-старший был выдающимся педагогом по вокалу; по его инициативе в разное время в Лондоне и Париже возникли школы пения. Обе дочери и сын стали его учениками, за образованием которых он очень следил. Так, Полина занималась игрой на фортепиано под руководством Листа. В отличие от нее Мария, также способная и к композиции и к рисованию, к тому же замечательная красавица, не проявляла усердия в занятиях, часто была непредсказуема и, уже прославившись на европейских сценах, продолжала вызывать возмущение сурового и требовательного отца своей несерьезностью. По-видимому, безудержность нрава и была причиной ее смерти в 28 лет от падения с лошади, что вызвало сочувственный отклик во всей Европе. Второй муж Марии Малибран, знаменитый скрипач и известный композитор Шарль Берио, временами выступал с супругой во время гастролей. Он и позаботился о посмертном издании пьес жены в сборнике «Dernie'res pence'es musicales de Marie – Fe'licite Garcia de Beriot». Эти опусы временами включала в свои концерты Полина. На смерть М.Малибран Альфред де Мюссе откликнулся одним из лучших своих стихотворений, а через сто лет после смерти певицы была поставлена опера композитора Баннетта «Мария Малибран». Сын Гарсия Мануэл-младший вошел в историю музыки как музыкальный просветитель и преподаватель вокала. Критически относясь к своим певческим способностям, видимо, на фоне выдающимся по ценности голосов отца и сестер, на каком-то этапе он оставил сцену и всецело ушел в преподавание классу вокального мастерства сначала в Парижской консерватории, затем в Лондонской королевской музыкальной академии. Многие из его

учеников стали гордостью певческого искусства 19 и начала 20 века (родившись в 1805 году, маэстро прожил 101 год). Не задаваясь специальной целью, дон Мануэл спонтанно стал ученым, изобретя ларингоскоп – прибор для обследования горла. Его задачей было изучение особенностей физиологии певческого аппарата, взаимосвязи голосовых связок с процессом образования певческого голоса. Свое открытие Гарсия не собирался афишировать, однако Кенигсбергский университет присудил ему почетную степень доктора. К такому семейству принадлежала околдовавшая молодого Тургенева «проклятая цыганка», младшая дочь (родилась в 1821 году), одаренность которой так органично вписывается в семейный круг Гарсия. Она прекрасно рисовала; об этом позволяет судить проникнутый экспрессией портрет молодого Тургенева; очевидцы вспоминали, что с холста смотрел красавец с узким лицом, благородными чертами и пылающими глазами. Музыкальным сочинительством Полина занималась всю жизнь. Ее оперы принадлежат к комическому жанру, а романсы чаще всего писались на стихи русских авторов – Пушкина, Фета, Тютчева, Лермонтова, Кольцова. В память о художественной дани русской поэзии и исполнении русских романсов на оригинальном языке (наибольшее впечатление производил «Соловей» Алябьева) Тургенев подарил певице кольцо-талисман Пушкина и медальон с волосами поэта. Перечисление граней дарования Полины Виардо, по высказыванию Гектора Берлиоза, может составить обширное исследование. «Ее талант … так тесно связан с искусством, в нем объединены глубокие познания с такой увлекательной непосредственностью, что вызывает одновременно изумление и волнение; она поражает и трогает. Она захватывает и убеждает» [8, 23-24].

Тургенев не обучался музыке, что было необычно для выходца из российской дворянской семьи. Но, страстно ее любя, он изучил это искусство настолько, что в своих отзывах воспринимается как тонкий и высокообразованный музыкантов всех времен, и судя по выступлениям в прессе, профессиональный критик. Глубина его знаний музыкальных инструментов поистине удивительная, и нередко характер его героев проистекает из отношения к инструменту. Так, в ранней повести «Несчастная» резонерствующий главный персонаж невольно оказывается слушателем камерного дуэта (цитра и фагот). Его исполнители несомненные знатоки своего дела, и тем более удивительна реакция случайного гостя на их инструменты и игру на них. Описание сладкозвучной цитры, столь любимой в быту того времени («Эхо моих рыданий, цитра, зачем звучишь ты вновь?» – доверительно спрашивает персонаж романса Глинки) оставляет самое тягостное впечатление. «Мне всегда чудилось и чудится доселе, что в цитре заключена душа дряхлого жида-ростовщика, и что она гнусаво поет и плачется на безжалостного виртуоза, заставляющего ее издавать звуки». Игра на фаготе также не доставила слушателю удовольствия; лицо исполнителя внезапно побагровело, вращающиеся побелевшие белки придали ему зловещее выражение, словно «он собирался убить кого-то своим фаготом» [9, 127]. Если в облике Ратча, играющего на фаготе, мгновенно угадывается злодей, другой персонаж, Фустов, обладатель обаятельной внешности, поначалу кажется его противоположностью, и лишь цитра отдаленно намекает на то, что может скрываться за видимой гармонией. Кстати, портрет Ратча, бесчувственного и порочного старика, который действительно знает музыку и тонко распознает малейшую фальшь, выразительно дополняет злобное неприятие современных романтических направлений; исполнительство для него застыло

на искусстве Джона Филда, завершившего ко времени написания рассказа свой путь. Приведенный отрывок красноречивое свидетельство того, как чувствовал Тургенев инструментальные тембры, как тонко различал их при любой плотности оркестровой фактуры. Так, участник эпистолярного романа из рассказа «Переписка» вспоминает о музыке бала с трелью маленькой флейты на фоне возгласов труб; «она, казалось, порхала как бабочка». С подозрительностью относился Тургенев к контрабасу. Звучание пассажей басовой группы в «Роберте-Дьяволе» Мейербера он воспринимает как нонсенс оркестровой партитуры («кто-то сказал, что, слушая их, он все думает, что у него бурчит в желудке»-3). Интересно, узнал ли автор этих слов о письме его любимого Россини к «господину Рубинштейну, знаменитому композитору, пианисту, директору консерватории» в Санкт-Петербург, в котором он просит оказать внимание и принять достойным образом гастролирующего в «столице всея Руси» «господина Боттезини, **Паганини контрабасистов».** По рекомендации Антона Григорьевича знаменитый виртуоз владеет «этим противным окороком так, что превращает его в в о л ш е б н у ю ф л е й ту» (Разрядка моя. - М.К.) [10, 63].

Требовательность к качеству музыкального исполнения у писателя была безотносительной и порой доходила до несуразности. Известно, с какой болезненностью воспринял Тургенев игру музыкантов, оказавшись однажды на деревенском празднике: «…четыре упившихся молодца (одна труба, один кларнет, о, этот ужасный кларнет! и две скрипки), которые составляли вчера оркестр, так резали ухо, что можно было заплакать … словно зуб вам перепиливали» [11, 5].

Тургенев впервые увидел Полину Виардо в «Севильском цирюльнике». В 1843 году она дебютировала в Петербурге в роли Розины. «Ваша жена, я не скажу – величайшая: это, по

моему мнению, единственная певица в дольном мире» – писал Тургенев уже в первые дни знакомства мужу Полины Луи Виардо, руководителю итальянской труппы в Париже, известному литератору, художественному критику и переводчику [8, 24]. Мне не удалось выяснить, когда опера Россини впервые была показана на русской сцене, но она была хорошо известна петербургским меломанам задолго до приезда прославленной именами Рубини (тенор), Тамбурини (баритон) той итальянской труппы, в которой и начала выступать Виардо. О том, как популярна была в Петербурге музыка Россини, можно заключить по ее упоминаниям в литературе. Так невольник моды граф Нулин, промотав свое состояние, возвращается из Парижа «с последней песней Беранжера, **с мотивами Россини, Пера**» (композитор Фердинанд Паэр считался в Петербурге первым автором оперы «Севильский цирюльник». В действительности же указанный сюжет Бомарше использовал другой итальянский, композитор Джиованни Паизиэлло; опера этого крупнейшего мастера в жанре комической оперы была заказана ему в Петербурге, где и состоялась премьера. – М.К.). Слушателем оперы Россини представлен Евгений Онегин в «Отрывках из путешествия»; в его строках запечатлен достоверный портрет автора этой музыки с тончайшим проникновением в ее эмоциональный строй: «Пора нам в оперу скорей:/ Там упоительный Россини,/Европы баловень – Орфей./**Не внемля критике суровой,/** Он вечно тот же, вечно новый,/ Он звуки льет – они кипят, / Они текут, они горят,/ Как поцелуи молодые,/ Все в неге, в пламени любви,/ Как зашипевшего аи/ Струи и брызги золотые». Такая характеристика сделалась отправным этапом для бесконечных аллюзий, связанных с музыкой Россини (Пометы жирным шрифтом. – М.К.). Приведу еще одно доказательство известности «Севильского цирюльник» в России – на этот раз из повести

Ф.М. Достоевского «Белые ночи». В скучную, подавляющую унынием жизнь Настеньки вдруг проникает светлый луч: проживающий в их доме квартирант приглашает ее с бабушкой в театр. « А сегодня я ложу взял на «Севильского цирюльника» … «Севильский цирюльник» – закричала бабушка, да это тот самый «Цирюльник», которого в старину давали … как не знать. Я сама … в домашнем театре Розину играла» [13, 189].

Описание выступления Виардо перед столичной публикой, на первый взгляд поражает несоответствием внешности певицы с обликом красавицы Розины, за которой, очертя голову, колесил вдоль Севильи граф Альмавива. «…небольшого роста, с довольно крупными чертами лица, **глубокими горящими глазами**…» [8, 23]. Это впечатление петербургского современника усугубляет характеристика, бытующая среди парижан: «Сутулая, с **выпуклыми глазами** (российский критик все-таки щадит ее. Пометы жирным шрифтом. – М.К.), крупными, почти мужскими чертами лица, огромным ртом» (не мешает вспомнить, что последняя героиня прозы Тургенева – ставшая призраком Клара Милич, певица с черными, как уголь, глазами). По-видимому, сценическая одежда актрисы также не удовлетворял взыскательную петербургскую публику. «Пестрый испанский костюм, высокий андалузский гребень торчит на голове немного вкось. «Некрасива» – повторил мой сосед сзади» [там же]. Такое мнение о внешности Полины было всеобщим. «Она напоминала пейзаж, одновременно чудовищный и экзотический», – высказывался Генрих Гейне. Часто приходится читать, что она была не просто некрасива, но чудовищно некрасива. Однако при первых же звуках пения совершилось невиданное: актриса превратилась в волшебницу, завораживающую каждым звуком бархатистого голоса неслыханной красоты, каждым вздохом, каждым

движением. И уже по ходу первого акта стало ясно, что перед залом выступает не только великая певица, но и артистка. По отзывам очевидцев на сцене « она словно сбрасывала толстый панцырь … и ошеломленная публика вместо гальки видела россыпи жемчугов» [16]. Парадоксальное представление о голосе Полины выдвинул композитор Камилл Сен-Санс, который находил его не бархатистым, не кристально-чистым, как утверждали в прессе, а скорее горьким, как померанц, созданным для трагедий, элегических поэм, ораторий.

Полина Виардо и ее отношения с Тургеневым определили не только жизненный путь писателя, но и фабулу его сюжетах. Ее черты угадываются в образе разлучницы, обрекающей главного героя на жизнь без семьи и медленное угасание в старости. Это и Марья Николаевна, вцепившаяся «мертвой хваткой» в юного Санина («Вешние воды»); и балерина из «Переписки», преступная стяжательница, обрекающая главного героя на смерть; и лишенная малейшего представления о нравственности Варвара Павловна из «Дворянского гнезда». Лишь однажды Тургеневу удалось преодолеть порочную привязанность и одарить героя личным счастьем – в романе «Дым». Однако Татьяна, одна из светлых героинь Тургенева, к которой, пройдя горнила страданий, с покаянием возвращается Григорий Литвинов, в художественном отношении значительно уступает своей сопернице Ирине, воплощению зла и коварства.

Подобным женским образам соответствует галерея автопортретов, запечатленная в роковых героях Тургенева – слабых, безвольных, нерешительных, легко подающихся соблазну порока, предательски отворачивающихся от тех, кто безоглядно отдался пробужденному им чувству. Рудин, Санин, Литвинов в начале романа, Лаврецкий, N.N. («Ася»), Фустов, Павел Александрович («Фауст»), Алексей

Петрович («Переписка»), Арбатов «Жизнь после смерти. Клара Милич».

«Что вы намерены делать? – спросила она (Верочка. – М.К.) Я (Павел Александрович. – М.К.) смутился, и торопливо, глухим голосом отвечал, что намерен исполнить долг честного человека…» [17,63]. «…вы не отвечаете на мой вопрос…что нам надобно теперь делать? [спрашивает Наталья Алексеевна. – М.К.]. – Что нам делать?, – возразил Рудин, – разумеется, покориться». [1, 215]. «И вот, теперь все кончено! – начал я («NN» – М.К.) …теперь нам должно расстаться… Вы не дали развиться чувству, которое начало созревать» [1, 114].

Правда, писатель пощадил чудесную Джемму, дав ей познать семейный уют, или Наталью Ласунскую, утешившуюся в браке с Волынцевым, а бессмысленно униженная Ася нашла силы спастись бегством. И, наверно, Мария Александровна, уступив своего эпистолярного возлюбленного погубившей его балерине, продолжала играть в степной глуши у раскрытого окна «Апассионату», или, как, шутя, советовал ей друг, заставлять новоявленного поклонника в лунную ночь напролет распевать «Аделаиду» («Переписка»). Но в других случаях исход героинь трагичен. Так, Сусанна, распознав истинное лицо Фустова, кончает самоубийством («Несчастная»). Верочка из «Фауста» сгорает в пламени нахлынувшего на нее любви. Самоубийцей становится и Клара Милич, а вслед за ней в могилу сходит не сумевший ее понять Арбатов. Иногда такие образы связаны с реальными участницами любовных историй автора, как правило, прерываемых в разгаре отношений. Такова Ольга Тургенева; имея самые серьезные намерения, ее знаменитый кузен в решающий момент укатил в Париж, став причиной тяжелой болезни. По мнению знатоков, эта несостоявшаяся невеста – прототип философствующей героини «Переписки». Прообразом

Верочки из «Фауста» многие считают Марию Николаевну Толстую, сестру Льва Николаевича. «…одно из привлекательнейших существ, какие мне удавалось встретить. Мила, умна, проста, глаз бы не отвел. Давно не встречал столько грации, такого трогательного обаяния», - писал Иван Сергеевич П. Анненкову [20,239-240]. Роман с Тургеневым привел к разводу с мужем, однако виновник событий и на этот раз уклонился от брака, спасаясь за границей. И Мария Николаевна, имея четверых детей, приняла монашеский постриг. Поступок ее впоследствии повторила Лиза Калитина («Дворянское гнездо»).

Последствия великого романа были самыми печальными. Пронзительной болью отдаются в сознании писателя запоздалые сожаления о несостоявшемся семейном очаге, о недопонимании угрозы одинокой старости. Тема «без гнезда», проникавшая в отдельные опусы и прежде, теперь становится лейтмотивом. «Куда мне деться? Что предпринять? Я как одинокая птица без гнезда. (–) Устала бедная птица … Взвилась бы к небу … но не свить же гнезда в этой бездонной пустоте! (…) Она сложила, наконец, крылья … и с протяжным стоном пала в море. (…) Куда же деться мне? И не пора ли и мне упасть в море?» [21, 58].

Литература

1. **Тургенев И.С.** Дворянское гнездо. Избранные произведения. Огиз. М.-Л., 1946.
2. Электронный ресурс: 900 igr.net9 presenstat sii.
3. **Тургенев И.С.** Письмо к А.Фету. 1955 г., апрель.
4. Электронный ресурс: 4734. velicie. suhanova.3887. ya. ru
5. **Тургенев И.С.** Письмо к П.Анненкову. П.В. Анненков. Литературные воспоминания. М.: Правда.
6. **Асафьев Б.В.** Тургенев и музыка. Избранные труды. АН СССР. М., 1955. Т. 4.

7. **Тургенев И.С.** Клара Милич. (После смерти). Повести и рассказы. М.: Советская Россия, 1983.
8. **Крюков А.К.** Тургенев и музыка. Музгиз. Ленинград, 1963.
9. **Тургенев И.С**. Несчастная. СС: В 12 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 7.
10. **Россини Дж.** Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. Л.: Музыка, 1968.
11. **Крюков А.** Тургенев и музыка.
12. Там же.
13. **Достоевский Ф.М.** Белые ночи. СС: В 12 т. М.: Правда, 1982. Т. 1.
14. **Крюков А.** Тургенев и музыка.
15. Там же.
16. Гейне о Виардо. Mis.playast.ru.
17. **Тургенев И.С**. Фауст. Повести и рассказы. М.: Советская Россия, 1983. С. 63.
18. **Тургенев И.С.** Рудин. Избр.произв. Огиз. М.-Л., 1946. С. 215.
19. Там же.
20. **Тургенев И.С.** Письма. М.: Наука, 2005.
21. **Тургенев И.С.** Без гнезда. Литературные и житейские воспоминания. М.: Правда, 1987.

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. ТУРГЕНЕВА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК

Цзяо Кимэй
Хайнаньский государственный университет, КНР
Э.А. Саракаева
Хайнаньский государственный университет, КНР

Культурный обмен между Россией и Китаем, обусловленный общими экономическими и политическими интересами, способствовал взаимному вниманию к произведениям художественной литературы и переводам их с русского на китайский и с китайского на русский язык. Первым отечественным автором, переведенным на китайский язык, стал И.А. Крылов. Затем последовал перевод повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка», вышедший отдельной книгой (1903). Далее на китайский язык переводились произведения Тургенева, Лермонтова, Льва Толстого, Чехова и др. В начале двадцатого века все больше появляется переводов русской литературы и книг о русских писателях. Основоположниками перевода русской литературы считаются китайские переводчики Лу Синь, Мао Дунь, Ба Цзинь и Цюй Цюбай. Классик современной китайской литературы, выдающийся писатель Лу Синь перевел произведения Гоголя, Чехова, Горького [2].

После образования Китайской Народной Республики, благодаря установлению тесных союзнических отношений между Китаем и СССР, перевод и изучение русской литературы в Китае достигли огромных масштабов. Почти все классики русской и советской литературы были переведены на китайский язык. Однако во время «культурной революции» все произведения иностранной литературы, в том числе и русской, считались в Китае "запрещенными книгами", всякие попытки перевода и изучения иностранной литературы были запрещены (мужество китайских переводчиков,

рискуя жизнью, тайно продолжавших переводы русской классики, воспето в прекрасном стихотворении Е. Евтушенко «Китайские переводчики»). Начатая в 1978 г. китайская "политика открытости миру", распространяется не только на экономику, но и на культуру. В это время возобновилась и деятельность по переводу и изучению русской литературы.

Одним из писателей, пользующихся особой любовью и уважением у китайских читателей, является И.С. Тургенев. О его огромной популярности в Китае свидетельствуют многочисленные переиздания как отдельных произведений, так и полного собрания сочинений писателя. Художественный стиль Тургенева считается в Китае блестящим образцом высокой прозы, фактически идеалом. Поколения китайской интеллигенции восхищаются литературным творчеством Тургенева, и в наши дни этот интерес не угасает, а только увеличивается – чему свидетельством многочисленные дипломные работы и диссератационные исследования, а также сочинения и эссе, анализирующие художественное наследие великого русского писателя. Вот к примеру, как пишет о нем китайский литературовед Тао Ли: «Тургенев – художник, чья известность давно перешла во всемирную славу, а мастерство давно признано многими писателями в России и за рубежом. Его репутация «человековеда» и «сердцеведа» общепризнана и подтверждается тургеневедами разных поколений» [4: 12]. Другой исследователь, Дин Юйнин, пишет: «Произведения русского писателя И.С. Тургенева являются сокровищами всемирной литературы. Его работы отличаются жизненностью темы, тонкостью художественной мысли, наглядной образностью персонажей. Величайший писатель-реалист Тургенев изображает в своем творчестве реалии современного ему общества» [1: 88]. Еще один китайский литературовед Сие Люйи пишет: «Тургенев – выдающийся человек и писатель, который сумел достойно

представить русскую литературу на Западе. Она распространяется в Европе, и народы других стран начали знакомиться с произведениями Тургенева, влияние которого на их духовную жизнь с годами не уменьшается. Его влияние может сравниться только с влиянием Л.Н. Толстого» [цит. по: 4: 11].

Среди выполненных китайскими учеными научных работ, посвященных творчеству Тургенева, высокой научной ценностью обладают, по нашему мнению, написанные на русском языке диссертационные исследования Ли Лицюня (М., 2003), Тао Ли (Волгоград 2002), Ян Гоина (СПб 2006), Чжан Цзяньжун (М., 1991), Ван Лие (М., 1996), Ли Хису (М., 1999). На китайском языке очень интересны работы Пэн Сяопина (1982), Ли Чжэнвэня (Хунань 2001), Чжан Лэй (Юйчжоу 2001), Чжу Сяньшэна (Хунань 2005), Пин Баосина (Нанкин 2007), Дин Юйнина (Чанчунь 2009), Ли Хунюя (Чунцин 2011), Юань Сина и Чжен Хайлин (2012) и др.

На китайский язык одни и те же произведения Тургенева переводились несколько раз, разными переводчиками, так что в распоряжении читающей публики имеется несколько версий, обладающих своими достоинствами – и конечно, некоторыми недостатками. И это закономерно: у переводчика художественного произведения чрезвычайно сложная задача: выстроить иноязычную художественную систему, адекватную оригиналу. Это означает, что необходимо перевести не только форму произведения, но и передать его концептуальный характер, отразить его семантическую сложность. Перевод художественных текстов требует воспроизведения структурно-языковых элементов чужой речи и художественного воссоздания системы образов подлинника как единого целого. От переводчика требуется глубокое понимание замысла автора и использованных им средств художественной выразительности.

Проблемы перевода произведений Тургенева на китайский язык в первую очередь связаны с разностью языковых структур. Как известно, русский и китайский языки представляют разные типы грамматического и звукового строя: русский язык относится к флективным языкам с синтетическим грамматическим строем, для этого типа «характерны полифункциональность грамматических морфем, наличие фузии, фонетически не обусловленных изменений корня, большое число фонетически и семантически не мотивированных типов склонения и спряжения. Китайский язык относится к так называемым изолирующим языкам с аналитическим строем грамматики. Для китайского языка как для всех изолирующих языков, характерны отсутствие словоизменения, грамматическая значимость порядка слов, слабое противопоставление знаменательных и служебных слов. Эти различия определяют особую сложность перевода художественных текстов с русского языка на китайский.

Интересную классификацию подобных сложностей приводит Ли Лицюнь в своей работе «Структура, семантика и прагматика заглавий художественных произведений». Он отмечает, что, во-первых, китайский язык не дифференцирует формы числа существительных и прилагательных. Тогда как в русском языке большинство имен существительных имеет соотносительные формы единственного и множественного числа, китайские существительные могут обозначать как единичный предмет, так и совокупность однородных предметов. Так, заглавие очень популярной в Китае повести М. Горького «Мои университеты» переводится на китайский «Мой университет». В переводе заглавия повести Ф. Достоевского «Белые ночи» также отсутствует значение множества. Буквально это «Белая ночь», что не отражает в полной мере символический характер этого заглавия [3: 34].

Применительно к произведениям Тургенева эта особенность выражается, например, в переводе романа «Отцы и дети». На китайском языке роман называется «Отец и сын», что существенно меняет смысл названия, снимает его обобщающий характер.

Еще более характерны лакуны, обусловленные культурными различиями. Слова любого языка являются не только носителями непосредственой, актуальной информации, они содержат социально-историческую, интеллектуальную, экспрессивно-эмоциональную, оценочную информацию, а также информацию общегуманистического и конкретно национального характера. Такая информация и составляет социально-исторический, национально обусловленный культурный компонент смысловой структуры слова. Известно, что русская культура существенно отличается от китайской. Различия культур проявляются в наличии безэквивалентной лексики и особого культурного компонента слова. Эти различия определяют особую сложность перевода художественных текстов как с русского языка на китайский, так и с китайского на русский. Идеальный перевод требует от переводчиков не только хорошего владения двумя – русским и китайским – языками, но и хорошего знания культурных реалий. К примеру, если переводчику на китайский язык требуется перевести слово «именины», он вынужден прибегнуть к трансформации, вроде «*день названия имени*», поскольку в Китае не существует связанной с христианством традиции отмечать праздник одноименного святого, в честь которого назван человек. Безэквивалентными словами оказываются многие термины, связанные с христианской традицией. Например, слово «кулич» переводчик вынужден передавать описательно как «*сладкий хлеб цилиндрической формы, выпеченный во время Пасхи*».

Дин Юйнин, сравнивая между собой переводы произведений Тургенева, выполненные разными переводчиками, отмечает ряд ошибок, вызванных, по его мнению, тем, что переводы были «замкнуты в языковых рамках» и не учитывали контекст и речевую ситуацию. Речевую ситуацию автор считает ключевым инструментом при работе над переводом: «Перевод в аспекте языкового окружения, то есть речевой ситуации, позволяет с большей легкостью найти эквивалентные варианты при передаче имеющейся в подлиннике информации. В процессе перевода произведений Тургенева только при помощи факторов речевой ситуации переводчики могут устранить разного рода лакуны: например, помехи многозначности слов, сокращения, употребления этнически окрашенной лексики, чтобы достигнуть правильного понимания оригинального текста. В этом контексте можно сказать что речевая ситуация служит важным инструментом для передачи обаяния произведений Тургенева» [1: 90].

Свою ключевую мысль Дин Юйнин иллюстрирует следующими примерами перевода на китайский язык романов Тургенева «Рудин» и «Дворянское гнездо»:

1. «*.....что, при его обычной молчаливости, производило впечатлени почти зловещее*» («Дворянское гнездо»). Здесь слово «зловещее» при дословном переводе на китайский язык имеет слишком сильно выраженую негативную окраску: «***xiōng'è***» – *зловещий, коварный, злой, лютый, ненавистный, преступный*; тогда как контекст подобных характеристик вовсе не предполагает. Отсюда адекватным переводом представляется слово «***yīnyù***» – *пасмурный, мрачный, меланхолический.*

2. «*Марья Дмитриевна слабо улыбнулась и протянула Гедеоновскому свою пухлую руку с отделённым пятым пальчиком*» («Рудин»). Выражение «слабо улыбнулась» переведено как «***miǎnqiǎng yīxiào***», где слово «***miǎnqiǎng***»

имеет значение *с трудм, через силу, еле-еле, неохотно, без желания*. Однако взаимоотношения персонажей противоречат такому пониманию предложения, поэтому адекватным будет использование лексемы **«dàndàn *yīxiào*»**. От себя заметим, что выбор этой формы нам представляется тоже не самым удачным, так как слово **«dàndàn»** в китайском языке имеет не только значение «*незначительный, слабый*», но также и «*холодный, безразличный*», что тоже затрудняет правильное понимание взаимоотношений персонажей.

3. Необходимость учитывать речевую ситуацию при выборе между синонимами автор иллюстрирует таким примером: «*Александра Павловна оглянулась и увидела в полумраке желтую и сморщенную голову старушки, повязанной клетчатым платком*» («Рудин»). Слово «оглянулась» на китайский язык можно перевести синонимичными словами «***huígù***» и «***huángù***». Однако анализ внутренней формы этих слов показывает, что тогда как первое содержит в себе сему «повернув голову, посмотреть назад», второе обозначает «озираться по сторонам». Речевая ситуация подсказывает сделать выбор в пользу второго варианта - «***huángù***».

4. *– Итак, ты едешь в деревню? – спросил он наконец.*

– В деревню.

– Да разве у тебя осталась деревня?

В этом диалоге трудность для перевода заключена в многозначности слова «деревня». Сравнивая то, как представлен этот отрывок у двух разных переводчиков, автор работы отмечает, что в первой фразе «Итак, ты едешь в деревню?» оба они сделали выбор в пользу слова «***huíxiāng***», что буквально означает «возвращаться в родные края». Это вполне соответствует контексту, тогда как во фразе «Да разве у тебя осталась деревня» один переводчик выбрал слово «***cūnzi***» - *деревня, посёлок*, тогда как второй предпочел слово «***tiánchǎn***» -*земельная собственность, земля*. Таким образом, у одного переводчика получается, что персонаж

спрашивает, сохранилась ли родная деревня его собеседника, существует ли она или уже покинута обитателями, тогда как во втором варианте персонаж выражает сомнение, что собеседник обладает земельной собственностью. Знакомство с речевой ситуацией и особенностями употребления слова «деревня» в русском языке позволяют утверждать, что единственно правильным является именно второй вариант.

Приведенные выше примеры наглядно демонстрируют, что при переводе текстов Тургенева на китайский язык мы имеем дело не только с чисто языковым фактом. В процессе перевода возникает диалог культур, обусловленный прежде всего разницей в структурировании мира в русском и китайском языках, разными языковыми картинами мира.

Как отмечает Ян Гоин, «специфика перевода произведений Тургенева на китайский язык связана со стилистикой оригинальной китайской литературы» [6: 124]. В китайской литературе почетное место занимает литературный пейзаж – недаром наиболее популярны в Китае те произведения Тургенева, где широко представлены описания природы, в первую очередь «Записки охотника» и «Стихотворения в прозе». За несколько тысячелетий своего существования китайская литература накопила несчетное число художественных произведений этого жанра, так что в распоряжении переводчиков существует богатейший набор языковых средств, отшлифованных многовековой традицией китайской пейзажной лирики.

Картина мира, создаваемая Тургеневым в пейзажных зарисовках – это взаимоотношения души человека и души природы. Пейзаж у Тургенева приобретает своеобразный психологизм: в изменениях пейзажа отражается изменение душевных состояний героя. При этом наблюдается связь всех элементов пейзажа между собой, их родство, взаимопроникновение и перекличка. Чем более поздний этап твор-

чества автора мы берем, тем сильнее это заметно. Эволюция тургеневского пейзажа может быть охарактеризована как «от точных и конкретных зарисовок к символам и обобщениям» [6: 189].

Интересные особенности перевода тургеневских пейзажей на китайский язык описал в своем исследовании Ян Гоин. Он отметил, например, трудность передачи на китайский язык слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами: в китайском языке они отсутствуют, и ближайшим эквивалентом оказывается прибавление к существительному слова «маленький». К примеру, слову «ветер» в китайском языке существует единичное соответствие; русские дериваты типа «ветерок» переводятся на китайский описательным способом в силу особенностей китайского словообразования. Основные переводческие трансформации контекстов со словом «ветер» касаются специфики словоупотребления именно в китайском языке. Иногда в китайском переводе контекст расширяется по сравнению с оригиналом за счет введения в него уточняющих слов и выражений. В целом образность оригинала китайские переводы сохраняют, делая акцент на передаче движения, характера этого движения, звуков, издаваемых ветром и т.д. [6: 57].

То же самое можно сказать о слове «волна». И в китайском, и в русском текстах одинаково подчеркиваются такие доминирующие черты образа волны, как ее характерное движение – мерное, колебательное – и издаваемые ею звуки – шум, плеск. Однако в китайском переводе некоторые черты этого образа приобретают дополнительную конкретность: не просто «шум», а «легкий шелест». Встречается и противоположное – русское слово «зыбь», т.е. мелкая и слабая волна, на китайский переводится как просто «волна».

У слова «звезда», как и у слова «ветер», уменьшительно-ласкательные дериваты – «звездочка» – передаются аналитически. Мотивы колеблющегося и мерцающего света, слабости этого света, движения («зашевелились», «появились») в китайском переводе сохраняются. Не языковыми, а скорее страноведческими факторами следует объяснить, что сравнение звезды с «бережно несомой свечкой» в китайском переводе выглядит почти калькой, потому что православный компонент, отчетливо проявленный в этом контексте, для китайской культуры, основанной на других идеологических и религиозных принципах, чужд и непонятен. Также неизвестны китайской культуре, но хорошо известны русской мифологические представления о звездах как персонификациях душ. В итоге трагический оттенок фразы «*А вон звездочка покатилась*» в устах суеверного крестьянского мальчика – понимать ее следует как «кто-то умер» – при переводе не сохранен; перевод «Смотри! Метеор!» действительно неудачен. По той же причине остался без внимания переводчиков оттенок значения слова «тихий» в контексте с упоминанием звездного неба. «Тихий» – тоже слово с православным компонентом значения (ср.: название молитвы «Свете тихий»). «Тишина» может означать не просто «отсутствие звуков», но «гармоничные взаимоотношения Бога и мира», «мировую гармонию» в ее православном понимании.

Таким образом, перевод пейзажей Тургенева на китайский язык, с одной стороны, не представляет особых затруднений благодаря высочайшей технике пейзажных зарисовок в китайской оригинальной литературе и употреблению. Многие слова, используемые автором, имеют весьма точные соответствия в китайском языке. В китайских переводах в целом сохраняется образность оригинала, при этом наиболее хорошо переведено то, что является общим для китайской и русской традиции пейзажа (передача

движения, светотени, цвета и т.д.), специфически-русский же «православный» компонент, присутствующий в ряде контекстов, в переводе никак не отражается. Тургеневеды давно отметили, что пейзаж у писателя динамичный. В китайском переводе тургеневские пейзажи, как и в оригинале, наполнены движением и красками, сохраняется специфика пейзажа как отражения души лирического героя и самого автора.

Литература

1. **Дин Юйнин.** О китайском варианте перевода художественных произведений И.С. Тургенева в аспекте речевой ситуации. Дис.... доктора филол. наук. Цзилиньский государственный университет – Чанчунь, 2009 (на китайском языке).
2. История русско-китайского перевода и китайско-русского перевода в России и Китае // Электр. ресурс: http://www. Mir pere voda. ru/ kit2. htm
3. **Ли Лицюнь.** Структура, семантика и прагматика заглавий художественный произведений//Дис... канд. филол. наук: 10.02.01. – М.: РГБ, 2003.
4. **Тао Ли.** Принципы художественной характерологии и типология женских образов в романах И.С. Тургенева 1850-х годов: диссертация... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Волгоград, 2002.
5. **Тургенев И.С.** Записки охотника (на китайском языке). Пер. Чжан Эра. – Нанкин, 2010.
6. **Ян Гоин.** Стилистические особенности описаний природы в произведениях И. С. Тургенева и проблемы их перевода на китайский язык : Дис.... канд. филол. наук: 10.02.01. – СПб., 2006.

РИМ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

А.В. Кондрашева
Римский университет Ла Сапьенца, Италия
(Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Italia)

Особое место в русской литературе занимает Италия и в частности Рим, оказавшие огромное влияние на творчество русских писателей и поэтов. При этом следует отметить, что данное влияние мы можем рассматривать многопланово. С одной стороны, оно выражается в четко прослеживаемой итальянской теме в русской поэзии и прозе. Так выделяют флорентийский, венецианский, римский тексты в русской литературе. С другой стороны, Италия выступает как идейный вдохновитель русских писателей и поэтов, благодаря которому появились такие произведения как «Мертвые души», «Ася», «Дворянское гнездо», «Римские элегии», «Очерки Рима» и др. Кроме того, помимо художественных произведений сохранилось богатейшее эпистолярное наследие. В этой связи итальянские письма стали особым объектом для изучения.

Творчество И.С. Тургенева представляет собой синтез названных аспектов. Образы Италии выборочно, но ярко отразились в эпистолярном и художественном наследии Тургенева, в его прозе и поэзии, а также в «Литературных и житейских воспоминаниях».

И.М. Гревс, исследовавший проблему отражения в творческом наследии И.С. Тургенева образов Италии, отметил, что «Тургенев сделал много для того, чтобы помочь русским людям получить живое ощущение Италии. Он приблизил нас к ней больше и глубже, разнообразнее и жизненнее, чем даже Гоголь. Он совсем по-своему приглашает нас сродниться с нею, отворяет к ней двери, провожает туда. Можно нарисовать красками Тургенева яркую итальянскую картину, восстановить начертанный им

мастерской портрет природного и культурного мира Италии» [2]. Фигура Тургенева, одного из самых образованных людей своего времени, соотносится с понятием высокой, общечеловеческой культуры, прежде всего, и уникального чувства меры, что отмечалось многими исследователями его творчества. Именно по этой причине итальянский мир, соединивший в себе как природно-материальное, так и культурно-духовное, нашел такое своеобразное отражение в его писательской судьбе: «Светлый ее (Италии – А.К.) след остался навсегда на этом патриции» [3]. Как утверждает И.М. Гревс, среди множества посещенных писателем европейских стран и городов «только Италия богато используется Тургеневым как объект художественно-культурного изображения, в ее природе, памятниках и жизни» [2]. Слова одного из героев «Накануне» Шубина: «без Италии нет спасения» – как нельзя лучше характеризуют отношение Тургенева к этой стране.

В 1837 году после окончания Санкт-Петербургского университета он отправился в Берлин, мотивируя свой отъезд тем, что «был убежден, что в России возможно только набраться некоторых приготовительных сведений, но что источник настоящего знания находится за границей» [7]. В 1839 году писатель возвращается в Россию, но уже в 1840 году вновь уезжает за границу, посетив Германию, Италию и Австрию.

За границей он учился одновременно с Т.Н. Грановским, Я.М. Неверовым, А.П. Ефремовым; здесь он сошелся с Н.В. Станкевичем, с которым провел три месяца в Риме, познакомился и особенно близко сдружился с М.А. Бакуниным. С романтической восторженностью отзывался Тургенев о своих новых друзьях. В письмах к М.А. Бакунину он восклицал:

«Как для меня значителен 40-й год! Как много я пережил в 9 месяцев!.. В Риме я нахожу Станкевича. Понимаешь ли ты переворот, или нет – начало развития моей души!» [7]. Эти встречи и знакомства имели для Тургенева гораздо большее значение, чем лекции берлинских профессоров. В дружеских собеседованиях и спорах с соотечественниками Тургенев усваивал идеологию русского передового философского кружка. Это было едва ли не самое существенное, что ему дали годы учения и странствий за рубежом.

При этом Италия воспринимается Тургеневым как некое идеальное пространство, а Рим как место, где сфокусирована мировая гармония: «Ни в каком городе вы не имеете этого постоянного чувства, что Великое, Прекрасное, значительное близко, под рукою, постоянно окружает вас, и что, следовательно, вам, во всякое время можно войти в святилище» (письмо к П.В. Анненкову от 1 (13) декабря 1857 г.) [7].

Тургенев «входил в святилище» всего дважды за свою жизнь: в ранней молодости, вместе со Станкевичем, и в период житейских невзгод, в 1857-1858 годах. Тургенев посетил разные города Италии, и в его творческом наследии воплотились черты многих из них: Рима и его окрестностей, Венеции, Неаполя, Флоренции, – из которых, пожалуй, Флоренция и Рим самые дорогие для него. Они предстают перед взором читателя в совокупности своих природных и духовных ценностей, в сопровождении размышлений о счастье и молодости. Например, в «Фаусте» устами Павла Александровича Тургенев высказывает свои мысли: «…в молодости я <…> мечтал о том, какое было бы блаженство провести вместе с любимой женщиной несколько недель в Венеции. <…> у меня в голове понемногу сложилась целая картина… <…> Вот что мне представлялось: ночь, луна, свет луны белый и нежный, запах… ты думаешь, лимона? нет, ванили, запах кактуса, широкая водная гладь, плоский

остров, заросший оливами» [7]. Эти слова перекликаются с написанными на закате жизни и обращенными к актрисе Марии Савиной строчками: «Я прожил во Флоренции – много, много лет тому назад (в 1858-м году) – десять прелестнейших дней; она оставила во мне самое поэтическое, самое пленительное воспоминание… а между тем я там был один…Что бы это было, если бы у меня была спутница, симпатическая, хорошая, красивая (это уж непременно)…» (письмо от 13 (25) марта 1882 года).

Италия представлялась Тургеневу в чарующих женственных красках (такое восприятие близко гоголевскому, ведь у Гоголя, влюбленного в Рим, находим обращения к нему: «моя красавица», «моя ненаглядная земля»). Тургенев так описывает красоту итальянского пейзажа: «Природа здешняя очаровательно величава – и нежна, и женственна в то же время. Я влюблен в вечно зеленые дубы, зончатые пинии и отдаленные, бледно-голубые горы» (письмо от 31 октября (12 ноября) 1857 года) [7].

Итальянская тема находит свое идейно-художественное развитие в таких произведениях И.С. Тургенева как «Стено», «Параша», «Графиня Донато», «Филиппо Строцци», «Три встречи», «Искушение святого Антония», «Фауст», «Вечер в Сорренте», «На Альбанских горах», «Поездка в Альбано и Фраскати (Воспоминание об А.А. Иванове)».

Так же в Риме Тургенев в начале 1840-х годов повстречался со своим университетским другом Станкевичем. Как вспоминал Тургенев: «В Риме я сошелся с ним гораздо теснее, чем в Берлине, – его видел каждый день – и он ко мне почувствовал расположение. В Риме находилось тогда русское семейство Ховриных, к которым Станкевич, я и еще один русский, А.П. Ефремов, ходили беспрестанно….Раз, возвращаясь уже вечером в открытой коляске из Альбано, – поравнялись мы с высокой развалиной,

обросшей плющом, мне почему-то вздумалось вдруг закричать громким голосом: «Divus Caius Julius Caeser» Божественый Гай Юлий Цезарь» [7].

Альбано-Лациале – город, расположенный недалеко от Рима, на берегу озера Альбано, в Альбанских горах. Альбано имеет древнюю история и считается преемником полулегендарной Альба-Лонги. В напоминание об этом на гербе города изображён белый вепрь, который приснился Асканию накануне основания латинской столицы. В античные времена здесь был устроен лагерь Второго легиона, а также располагались вилла Помпея и термы Каракаллы.

Еще со времен Древнего Рима Альбанские горы, и в особенности район озёр, были излюбленным местом отдыха римлян. Эта традиция была продолжена русскими поэтами и писателями, которые здесь прятались от римского жаркого лета.

Среди итальянского текста И. Тургенева Альбано отводится особое место. Впервые Альбано появляется в стихотворении «На Альбанских горах…», которое датируется временем совместного путешествия Тургенева с А.П. Ефремовым по Италии в1840 году.

На Альбанских горах, в башмачках да в очках –
Вижу – два forestiero гуляют;
Им твердит чичерон: «Здесь родился Катон!»
Скажут: «Si?», отойдут да зевают [7].

Шуточное стихотворение, в котором «форестьерами», т.е. иностранцами – путешественниками, изображены Тургенев и Ефремов.

Эх ты, старый вулкан! был ты силен и рьян –
И сверкал и гремел в свое время;

Но замолк и потух – и под заступ и плуг
Преклонил ты послушное темя.
За три тысячи лет о тебе вести нет;
Схоронил ты суровое пламя,
Но проснись, взговори, горным пеплом дохни,
Разверни ты кровавое знамя! [7].

Несмотря на шуточную форму изложения, можно предположить, что в образе потухшего вулкана Тургенев подразумевает сам Рим.

В «Поездке в Альбано», где автор-хроникёр в стиле повествовательной хроники передаёт впечатления от своего второго путешествия в Италию в октябре 1857 г. – в компании с Василием Боткиным и художником Александром Ивановым [6], Тургенев даёт поэтическое, художественное оправдание религиозного чувства. В создании пейзажных зарисовок он использует палитру светлых красок: «…вокруг, по скатам гор и по долинам, и вблизи и вдали, расстилались волшебно-прозрачной пеленой божественные краски …» [7]. Поездка в Альбано совершается «с тем весёлым и светлым ощущением постоянно присущей красоты, которое кажется разлитым в римском воздухе во всякое время, особенно в золотые, осенние дни» [7]. В лирической повествовательной палитре писателя есть и печальные ноты, ощутима ностальгия по собственной ушедшей молодости. Итальянский славист Пьеро Каццола в работе «Итальянские персонажи и пейзажи в творчестве И.С. Тургенева» [8] определил эту манеру как «пейзажи на закате, не передаваемые ни живописью, ни изящной словесностью»: «День стоял удивительный – и уже точно не доступный ни перу, ни кисти <…> скажу только, что воздух был прозрачен и мягок, солнце сияло лучезарно, но не жгло, ветерок залетал в раскрытые окна кареты и ласкал наши, уже немолодые, физиономии – и мы ехали, окружённые

каким-то праздничным, осенним блеском – и с праздничным, тоже, пожалуй, осенним чувством на душе» (том 11). Красота разлита вокруг – в природе и в людях, которые полны жизни, энергии, излучают веселье. Зрелище природы создаёт впечатление силы и красоты жизни, её закономерности и целесообразности.

Эта идея органично связана с образом главного героя очерка – художника Александра Иванова – творца знаменитой картины «Явление Христа народу». Сила искусства, по мысли писателя, сродни силам природы и любви, потому что искусство также неизменно стремится заглянуть куда-то, «куда не следует заглядывать человеку» [6]. Сближенность по времени пребывания в Италии И.С. Тургенева, Н.В. Гоголя и Ф.И. Тютчева вместе с приехавшим в Рим в 1842 г. молодым поэтом А.Н. Майковым, по-видимому, предоставляет нам уникальную возможность уяснить некоторые специфические черты "римской темы" в их творчестве. П.П. Муратов, написавший одну из лучших "туристических книг" – "Образы Италии", был прав, констатируя: "Одна особенность замечена всеми, кто писал о Риме. Надо время, чтобы испытать чувство Рима" [4].

Для создателей же "римской темы", с одной стороны, была характерна их "русскость", а с другой - они были "римлянами" по своим взглядам (т.е. для них "римский миф" был базовой почвой их славянского мировоззрения).

Красной нитью проходит в книге Муратова сопоставление России с Европой, столь занимающее мысли русской интеллигенции. Муратов, убеждённый западник, как и большинство литераторов его времени, ищет признаки духовной общности России с Италией в природе: «Мы пришли туда из Рокка ди Папа, блуждая долго наугад между озёрами Альбано и Неми... Это опять особенность Альбанских гор, которая вдруг напомнила Россию...

знакомые деревья, глина, овраги, запах прелых листьев тоже напоминали Россию»... [4].

Литература

1. **Алексеев М.П.** Письма И.С. Тургенева. Текст / М.П.Алексеев // Тургенев И.С. ПСС и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. -М.: Наука, 1982. Т.1.
2. **Гревс И.М.** Тургенев и Италия (культурно-исторический этюд). – Л.: изд-во 1. Брокгауз-Эфрон, 1925. – 126 с.
3. **Зайцев Б.К.** Далекое – М.: Советский писатель, 1991.
4. **Муратов П.П.** Образы Италии. В 2 кн. М., 1994. Т. 2.
5. **Новикова А.А.** Две «поездки» И.С. Тургенева – к преодолению трагического мироощущения: «Поездка в Полесье», «Поездка в Альбано и Фраскати (воспоминание об А.А. Иванове)». Содержание "Спасский вестник" № 12. 2005 г.
6. О творчестве А.Иванова и его жизни в Риме см.: Alpatov M. Vita di A. Ivanov // Due Russi a Roma. Torino, 1966.
7. **Тургенев И.С.** Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М.: Наука, 1978.
8. **Cazzola P**. Personaggi e paesaggi italiani nell'opera di I.S. Turgenev // Turgenev e l'Italia. Geneve, 1987.

БАЗАРОВ – НЕ РАЗНОЧИНЕЦ!

С.И. Кормилов
МГУ

В советском литературоведении тургеневского Базарова постоянно называли разночинцем. Это слово и до XX в. понималось весьма широко, широко понимается и сейчас: «<…> разночинец – выходец из недворянской среды, человек, родившийся в семье священника или дьячка, лекаря, журналиста, мелкого лавочника, реже – ремесленника или крестьянина. Так, разночинцами называют поэта В. Тредиаковского (сына священника), журналиста Полевого (сына купца), цензора Никитенко (отпущенного на волю крепостного) и других известных в истории русской литературы лиц не дворянского происхождения. В этом смысле слово употребляют Чехов («Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости») и Воровский (“Базаров – парвеню, Базаров – человек из низших «податных» сословий, Базаров – разночинец”)» [1]. Ленин в статье «Памяти Герцена» (1912) объявил целый период русского революционного движения «разночинским». Его идейный предшественник Плеханов еще в статье 1888 г. о Глебе Успенском дал собирательный образ «нашего разночинца». Ему свойственны практицизм, интерес к народной жизни, безразличие к внутренней красоте и т. д. [2]. То есть и у Плеханова, и у Ленина «разночинцы» – категория не столько социальная, сколько идейная. При этом, как отмечает Б. Саннинский, «плехановская характеристика разночинца списана большей частью с Базарова, которого, кстати сказать, сам Тургенев разночинцем не называл» [3] (надо уточнить: в черновиках «Отцов и детей» все-таки называл). Автор статьи «Кто такие разночинцы?» считает, что социально-психологи-

ческий тип разночинца первым показал действительно Тургенев, но не в «Отцах и детях», а в рассказе «Пунин и Бабурин» (1874), повествовании о 1830-1850-х годах, в лице мещанина Бабурина [4]. Но в собственно социальном плане разночинец – уже не мещанин. Последний принадлежит к податному сословию и занят как правило ручным трудом, а разночинец, по Далю, – «человек неподатного сословия, но без личного дворянства и не приписанный ни к гильдии, ни к цеху» [5]. В словаре Брокгауза и Ефрона уточнено, почему разночинцы (подобно дворянам и духовенству) не относятся к податному сословию – «в силу полученного ими образования» [6].

Поскольку разночинец не принадлежал к податному сословию, он «имел такую степень личной независимости, какой не имели ни купец, ни мещанин, ни тем более крестьянин». Разночинцы в отличие от них обладали «правом свободного проживания, свободного передвижения по стране, имели постоянный паспорт. Более того, принадлежа, как и дворяне, к «служилому», а не податному сословию, разночинцы не только имели право, но и обязаны были учить своих детей, ибо учение в XVIII веке приравнивалось к государственной службе» [7]. Однако разночинцы, как правило, были бедны и все-таки на государственной службе не находились. Возможность их более или менее независимого существования, которая могла породить и *чувство* личной независимости, появилась «не ранее второй четверти XX века. До этого «свободных профессий» в России не было. Интеллигент «низкого» происхождения, равно как и беспоместный дворянин (а положение такого дворянина практически не отличалось от положения разночинца), могли найти средства к существованию только на государственной службе» [8]. Начиная со второй четверти XIX в. понадобились «люди свободных профессий»: врачи не только для ка-

зенных госпиталей, юристы, журналисты и т. д. «Белинский не мог бы стать властителем дум в 20-х или 10-х годах XIX века: ему нечем было бы прокормиться. Скудная выдача в журнальной кассе уничтожила горькую необходимость государственной службы или меценатства» [9].

Базаров, конечно, ничуть не похож на дворянина. Фенечка «бессознательно чувствовала в Базарове отсутствие всего дворянского, всего того высшего, что и привлекает и пугает» [10] (гл. XXIII). Сам он открещивается от дворянства. Навсегда расставаясь с Аркадием, он говорит: «Ваш брат дворянин дальше благородного смирения или благородного кипения дойти не может, а это пустяки» (XXVI, 314). Поэтому, например, А. Б. Криницын в главе «И. С. Тургенев» учебного пособия по литературе для поступающих в МГУ уверенно писал про «демократа-разночинца Базарова» [11]. Редактируя третье издание этой книги (в качестве издательского редактора), автор настоящей статьи заменил жесткую формулировку А. Б. Криницына (точнее, общую для многих литературоведов) словами «человек, противопоставляющий себя дворянам» с примечанием: «Базарова принято называть разночинцем, хотя его отец выслужил потомственное дворянство» [12]. Ведь Василий Иванович Базаров – штаб-лекарь и кавалер ордена св. Владимира, а согласно статуту этого ордена (1845), такое награждение давало потомственное дворянство чиновникам-недворянам и духовным лицам [13]. Когда Василий Иванович захотел рассказать Евгению и Аркадию «любопытный эпизод чумы в Бессарабии», сын его оборвал:

« – За который ты получил Владимира? – подхватил Базаров. – Знаем, знаем… Кстати, отчего ты его не носишь?

– Ведь я тебе говорил, что я не имею предрассудков, – пробормотал Василий Иванович (он только накануне велел спороть красную ленточку с сюртука) и принялся

рассказывать эпизод чумы» (XXI, 268–269). Орден в данном случае является не только знаком отличия, но и знаком принадлежности к дворянству. Зная натуру Евгения, старший Базаров, сын деревенского дьячка (XVI, 221), который сам «землю пахал» (X, 194), стесняется перед младшим награды, удостоверяющей его дворянство, как и дворянство Евгения, – ведь тот не хочет признавать их принадлежность к высшему сословию.

Но в пособии «Русская литература XIX–XX веков» редакторская правка продержалась лишь до восьмого издания. В девятом, «переработанном и дополненном», по воле А.Б. Криницына Базаровы опять попали в разночинцы. К таковым отнесен и Ситников – сын откупщика, скорее всего принадлежащий к купеческому сословию. Теперь противопоставление (в советском духе) «двух сословий» даже особенно педалировано: «За частным конфликтом между братьями Кирсановыми и Базаровым стоит глобальный конфликт двух сословий» [14]. *Нет* там конфликта *сословий*, и вообще при Александре II сословные группы не столько конфликтовали, сколько все больше сближались (в «Преступлении и наказании» разночинец Раскольников и его друг, а потом зять, «дворянский сын» Разумихин – люди уже совершенно одного круга), и смысл заглавия романа «Отцы и дети» не столько в противопоставлении поколений, сколько в том, что «отцы» и «дети» вопреки их взаимному непониманию на самом деле – ближайшие «родственники». Аристократ Павел Петрович после дуэли со своим идейным противником подпал под его влияние, предложил брату жениться на его содержанке и сказал: «<…> действительно, что за касты au dix-neuvième siècle?» (XXIV, 298). Он по-прежнему, в силу дворянской привычки, называет XIX век по-французски, но уже признает «касты» (сословия) анахронизмом.

Между тем А. Б. Криницын старается еще больше подчеркнуть «противостояние» – «противостояние одновременно двух сословий и двух поколений внутри каждого сословия. <…> Сопоставляя эти два сословия по поколениям, легко заметить, что в старшем поколении пальма первенства принадлежит дворянам (родители Базарова явно проигрывают при сравнении с братьями Кирсановыми), однако среди «детей» Базаров безусловно преобладает над Аркадием <…>» [15]. Раз речь идет о «родителях» (которые, конечно, уступают Кирсановым в образованности, но отнюдь не в душевности), в «разночинцы» попадает и мать Базарова, про которую в романе ясно сказано: «Арина Власьевна была настоящая русская дворяночка прежнего времени; ей бы следовало жить лет за двести, в старомосковские времена» (XX, 257). По-видимому, и ее дворянский род – старинный. Уж во всяком случае, отец Арины Власьевны, секунд-майор, служивший в армии Суворова, дворянином был: тогда все офицеры, начиная с чина прапорщика, были дворянами. Но Евгений про этого своего деда, в отличие от деда по отцу (дьячка-землепашца), говорят пренебрежительно: «Черт его знает. <…> все рассказывал о переходе через Альпы. Врал, должно быть» (XXI, 262). А ведь и он был небогат. Имение дочери оставил совсем небольшое, выдал ее за лекаря: за него «она вышла против воли» (XX, 258), однако смирилась, полюбила мужа и «управление имением предоставила Василию Ивановичу» (там же). На вопрос Аркадия: « – Сколько у твоего отца душ?» (значит, он уверен, что Василий Иванович является потомственным дворянином, поскольку недворяне владеть крестьянами не имели права) – Евгений отвечает:

« – Имение не его, а матери; душ, помнится, пятнадцать.

– И все двадцать две, – с неудовольствием заметил Тимофеич» (XX, 252).

Старый слуга хочет подчеркнуть, что его господа, так сказать, не хуже людей. Это соответствовало действительности. Большинство российских помещиков влачило жалкое существование. Если они не служили, их благосостояние «не отличалось существенно от среднекрестьянского, поскольку производимая «прибавочная стоимость» позволяла десятерым содержать на том же уровне еще только одного неработающего, а уже по 8 ревизии (1834 г.) менее 20 «душ» имели 45,9% дворян-помещиков (а значительная часть вовсе их не имела)». Разорение дворян продолжалось, и «к 1850 г. из 253068 человек потомственных дворян 148685 человек вообще не имели крепостных, 23984 имели менее 10 душ и при этом 109444 человека лично сами занимались хлебопашеством <…> (вспомним, хотя бы из Пушкина: «Будучи беден, как и почти все наше старое дворянство, он уверял, что… возьмет за себя княжну Рюриковой крови, именно одну из княжен Елецких, коих отцы и братья, как известно, ныне пашут сами и, встречаясь друг со другом на своих бороздах, отряхают сохи и говорят: «Бог помочь, князь Антип Кузьмич, а сколько твое княжье здоровье сегодня напахало? – “Спасибо, князь Ерема Авдеевич”…)» [16].

Действие «Отцов и детей» происходит в 1859 г., а «в 1858–1859 гг. 1.400 богатейших помещиков империи, составлявшие 1,4% всех крепостников, владели тремя миллионами крестьян, тогда как 79 тысяч беднейших помещиков, или 78% крепостников, владели всего двумя миллионами душ» [17]. В 37 собственно российских губерниях (из которых некоторые сегодня – области Украины) более чем тысячей душ владел 1,1% помещиков; от 501 до 1000 душ имели 2,0%, от 101 до 500 душ – 18,0%, в совокупности богатых и зажиточных был 21,1%. От 21 до 100 душ имели 35,1% помещиков, а 43,8% – менее 20 душ [18], причем «38.173 дворянина, у которых насчитывалось

менее 20 душ, в среднем владели 7 крепостными мужского пола каждый» [19]. Так что базаровские 22 души – это еще относительно приличное состояние, ведь почти 44% помещиков было беднее. Но все равно доход не только этих 44%, а большинства дворян «был так мал, что они не могли дать детям образование или приобрести какие-либо атрибуты аристократического образа жизни, к которому они стали теперь стремиться» [20]. Вот почему Василий Иванович с гордостью за сына говорит Аркадию, что «другой на его месте тянул бы да тянул с своих родителей; а у нас, поверите ли? он отроду лишней копейки не взял, ей-богу!» (XXI, 260). Евгений старше Аркадия, но в отличие от него диплом еще не получил. Значит, несколько лет зарабатывал на свое высшее образование.

Хотя Базаров и не желает, чтобы его считали дворянином, он горд не меньше любого дворянина. Вот он перед отъездом прощается с богатой аристократкой Одинцовой. «Горькая усмешка подергивала его бледное лицо. «Этот меня любил!» – подумала она – и жалко ей стало его, и с участием протянула она ему руку.

Но и он ее понял.

– Нет! – сказал он и отступил на шаг назад. – Человек я бедный, но милостыни еще до сих пор не принимал. Прощайте-с и будьте здоровы» (XXVI, 313).

Считая дуэль «рыцарской» нелепостью, он тем не менее принимает вызов Павла Петровича, ибо отказ мог обернуться тяжким оскорблением с еще более тяжкими последствиями. Он вслух восклицает: «Фу ты, черт! как красиво и как глупо! Экую мы комедию отломали! Ученые собаки так на задних лапах танцуют. А отказать было невозможно; ведь он меня, чего доброго, ударил бы, и тогда… (Базаров побледнел при одной мысли; вся его гордость так и поднялась на дыбы.) Тогда пришлось бы задушить его, как котенка» (XXIV, 286). Аристократ

Кирсанов не стал бы стреляться с недворянином. Он помнит, что в дивизии его отца служил лекарь Базаров (V, 168), и по крайней мере может предполагать, что этот лекарь выслужил потомственное дворянство. Лишь старый лакей Прокофьич, который, «по-своему, был аристократ не хуже Павла Петровича» (X, 188), оценивает Базарова исключительно по внешнему виду и поведению, а после дуэли толкует, что «и в его время господа дирывались, «только благородные господа между собою, а этих прощелыг они бы за грубость на конюшне отодрать велели»» (XXIV, 295). В какой-то степени подобно Прокофьичу думают А.Б. Криницын и один из авторов словаря литературных терминов в том же пособии В.Е. Красовский, который в статье «Конфликт» пишет про «столкновение разночинца с «аристократом»» [21]. Здесь кавычки следовало бы поменять местами, так как Павел Петрович – настоящий аристократ, а Базаров – мнимый разночинец. Криницын же в своем разборе «Отцов и детей» приходит к выводу: «Разночинцы, выработавшие собственную идеологию, явно претендуют на то, чтобы задавать тон в современном обществе <…>» [22]. Какая же единая «идеология» у врага всяких «принципов» Базарова, его суеверной матери и псевдонигилиста Ситникова, которых А.Б. Криницын тоже причисляет к разночинцам? Кроме того, надо четко понимать: идейный конфликт – совсем не обязательно конфликт социальный. Так кто же задает тон в обществе у Тургенева? Самое интересное, что среди персонажей «Отцов и детей» *ни одного* «бесспорного» разночинца нет. Отметим еще фактическую ошибку А.Б. Криницына: словами из цитируемого им письма «Если таковы сливки, то каково же молоко?» Тургенев вовсе не «указывает на лучших представителей двух сословий» [23] – опять эта любимая идея о «двух сословиях»! – а

сравнивает лучших и обычных, средних представителей одного лишь дворянства.

Базаров живет в обществе, пока являющемся по преимуществу дворянским. Именно в этой среде он и показан. У него есть привычки, позаимствованные у дворян. Перед сном он надевает халат (IV, 163). Его отец так же одет с утра: «В бухарском шлафроке, подпоясанный носовым платком, старик усердно рылся в огороде» (XXI, 258). Кстати, сановный Матвей Ильич Колязин принимает визитеров, «подбрасывая кистями своего великолепного бархатного шлафрока» (XII, 203), а у Базарова для губернаторского бала нашелся фрак, правда «староватый» (XIV, 213). Ситников ведет его и Аркадия после двух визитов – к Колязину и губернатору – на «завтрак» с аристократическим шампанским к одержимой «прогрессивной» модой помещице Кукшиной. Столь поздний завтрак соответствует второму завтраку у французов, когда они пьют не кофе, а вино (в гоголевском «Ревизоре» так позавтракал в богоугодном заведении Земляники Хлестаков, который до этого в трактире пусть плохо, но пообедал – по-русски рано). Базаров замечает даже определенный недостаток бытовой культуры в доме, где живет аристократ-англоман: «В моей комнате английский рукомойник, а дверь не запирается» (IV, 164). Правда, потом Тургенев забыл эти слова своего героя, потому что в родительском доме отец, по-видимому, постоянно входил к нему без спроса. «У вас, по крайней мере, запереться можно,- говорит он теперь Аркадию. – А то здесь отец мне твердит: «Мой кабинет к твоим услугам – никто тебе мешать не будет»; а сам от меня ни на шаг. Да и совестно как-то от него запираться» (XXI, 270),- добавляет он, вспомнив, как любят его родители и как сам он их любит. Это уже не связано с теми или иными сословными нормами поведения.

Ближе к концу романа Тургенев показывает, что Базаров, упрекавший Павла Петровича в неумении говорить с мужиком (X, 194), тоже мог оказаться в таком положении. Когда Базаров спросил мужика-возницу про его жену: «Ну, а она тебя бьет?» - тот «задергал вожжами.

– Эко слово ты сказал, барин. Тебе бы все шутить…– Он, видимо, обиделся» (XIX, 249). Здесь – определенно распространенная в XX в. ошибка корректора. «Видимо» – не вводное слово, запятыми его выделять не надо. В литературе XIX в. это – наречие, обычно имеющее смысл «заметно» или «достаточно сильно». У мужика своя гордость есть. «Барину» следовало бы знать, над чем шутить неуместно. Отправляясь из дома родителей «на деревню», Базаров в разговоре с другим мужиком иронизирует над крестьянскими представлениями и представлениями славянофилов о простом русском народе. Тот иронии не понимает и отвечает соответственно тому, как, по его мнению, следует отвечать барину. На вопрос же еще одного мужика: «О чем толковал?<…> О недоимке, что ль?» – ответ в другом тоне: «– Какое о недоимке, братец ты мой! <…> так, болтал кое-что; язык почесать захотелось. Известно, барин; разве он что понимает?

– Где понять! – отвечал другой мужик, и <…> оба они принялись рассуждать о своих делах и нуждах. Увы!– восклицает писатель, – презрительно пожимавший плечом, умевший говорить с мужиками Базаров (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем), этот самоуверенный Базаров и не подозревал, что он в их глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового…» (XXVII, 317–318).

Таким образом, разница между многими помещиками и теми дворянами, которые вынужденно или по убеждению сближались с разночинцами, была не так уж велика. Н.А. Вердеревская пишет: «Беспоместный дворянин, отказавшийся от чиновной карьеры и не имеющий иных

источников существования, – это тот же разночинец. В истории русской культуры и общественной мысли такими разночинцами – без кавычек – были Некрасов (в 40-е годы), Слепцов, Михайлов, многие землевольцы и народовольцы. В литературе – Нагибин («Противоречия» Салтыкова-Щедрина), Тихон Трос<т>ников («Жизнь и похождения Тихона Трос<т>никова» Некрасова), позднее – Рахметов» [24]. Образ Базарова должен стоять именно в этом ряду. Дворянин во втором поколении, этот персонаж по психологии близок к разночинцам, хотя идейно отрицает все установления сословного государства, то есть не считает себя ни дворянином, ни разночинцем. В «разночинцы» его произвели во времена господства конфронтационной идеологии. Либерал Тургенев эти идеологии не приветствовал. В «Отцах и детях» *социального* противопоставления дворян и разночинцев *нет*. Оттого автор и не назвал Базарова в романе ни разу ни дворянином, ни разночинцем. А литературоведам, обращающимся к творчеству того или иного писателя, следует в первую очередь учитывать язык самого писателя, выражающий его специфическое мышление.

Литература

1. **Вердеревская Н.А.** О разночинцах // Из истории русской культуры. Т. V (XIX век). М., 2000. С. 452.
2. **Плеханов Г.В.** Избранные философские произведения: В 5 т. Т. V. М., 1958. С. 43–44.
3. **Саннинский Б.** Кто такие разночинцы? // Вопросы литературы. 1977. № 4. С. 239.
4. Там же. С. 237.
5. **Даль В.** Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1995. С. 41.
6. Энциклопедический словарь. Брокгауз и Ефрон. Т. XXVI. СПб., 1899. С. 180.
7. **Вердеревская Н.А.** Указ. соч. С. 456.

8. Там же. С. 459–460.
9. Там же. С. 461.
10. **Тургенев И.С.** Собр. соч.: В 12 т. Т. 3. М., 1976. С. 279. Далее страницы этого издания указываются в тексте после обозначения (римской цифрой) главы романа.
11. Русская литература XIX-XX веков. Учебное пособие… / Сост. и науч. редакция Б.С. Бугрова, М.М. Голубкова: В 2 т. Т. I. М., 1998. С. 240.
12. Русская литература XIX-XX веков. Учебное пособие… / Сост. и науч. редакция Б.С. Бугрова, М.М. Голубкова: В 2 т. 3-е изд., дораб. Т. I. М., 2001. С. 256.
13. **Яблочков М.** История дворянского сословия в России. Смоленск, 2003. С. 557.
14. Русская литература XIX-XX веков. Учебное пособие… / Сост. и науч. редакция Б.С. Бугрова, М.М. Голубкова: В 2 т. 9-е изд., перераб. и доп. Т. I. М., 2008. С. 332.
15. Там же.
16. **Кирилов Сергей**. Нас унижающий обман // Глагол. Альманах. М., 1990. С. 152.
17. **Пайпс Ричард**. Россия при старом режиме. Перевод с английского Владимира Козловского. М., 1993. С. 230.
18. Там же. С. 235.
19. Там же. С. 236.
20. Там же. С. 231.
21. Русская литература XIX-XX веков… Т. II. М., 1998. С. 306.
22. Русская литература XIX-XX веков… Т. I. М., 2008. С. 332.
23. Там же. С. 331.
24. **Вердеревская Н.А.** Указ. соч. С. 461–462.

КАК ТУРГЕНЕВ ПОМОГАЕТ «ЧИТАТЬ» ЧЕХОВА: ЗВУК ЛОПНУВШЕЙ СТРУНЫ

М.Ч. Ларионова
Институт социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра РАН

У всех чеховских символов есть предметный и символический план: чайка, озеро, вишневый сад и др. Но «звук лопнувшей струны» в «Вишневом саде» не может быть прочитан как факт реальности. У этого образа реальный, вещественный план максимально приглушен, скрыт до такой степени, что возникает сомнение в его существовании. Известны факты, когда театральные режиссеры передают этот таинственный звук беззвучием, тишиной.

Обратимся к тексту пьесы. Во втором действии в авторской ремарке недвусмысленно сказано: «Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий печальный» [15: XIII, 224]. Перед этим в глубине сцены Епиходов играет на гитаре. Значит, на гитаре Епиходова лопнула струна? Но почему-то героям пьесы такое простое и очевидное объяснение не приходит в голову, они никак не связывают этот звук с Епиходовым и его гитарой.

«Любовь Андреевна: Это что?

Лопахин: Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Гаев: А может быть, птица какая-нибудь… вроде цапли.

Трофимов: Или филин…» (XIII, 224).

Так что это за звук? Ответа нет. Каждый дает свое толкование, отличное от авторского. Значит, каждый находится в своем ассоциативном поле. Звук характеризует не только общий смысл пьесы, но и каждого из героев. Чехову важно, чтобы этот звук и у читателя вызвал ассоциации, но не индивидуальные – иначе пьеса распадется на множество

значений, – а общие. Общий смысл возникает из традиционных для культуры смыслов и значений.

Первой услышала звук и отреагировала на него Раневская. О. Крейча, чешский режиссер, полагает, что она «готова была *что-то* услышать, знала: *что-то* произойдет». По его мнению, этот звук – крик боли [9: 257]. То есть звук приобретает профетический, пророческий смысл.

В мировом фольклоре широко распространен мотив звука-предсказания или оповещения. В фольклоре народов Сибири оханье или плач слышатся к смерти, пение птицы – к рождению ребенка [11]. В европейской культуре звук колокола оповещает о смерти или несчастье. В кельтском фольклоре функции звукового предвестия смерти закреплены за банши. Ее плач воспринимается как послание, звуковой сигнал. Ирландские банши связаны с водой. В других фольклорных традициях, как замечают авторы книги об этих мифологических существах, функции банши могут исполнять русалки [10]. Русские русалки редко проявляют себя звуками, больше действиями. Их звуковой облик включает хохот и жалобный, протяжный стон. «Русальи» мотивы включаются в ассоциативное поле образа Раневской по нескольким причинам. «Замирающий, печальный» звук, услышанный ею, похож на стон. Она воспринимает его как трагический сигнал. Стоны русалок предвещают смерть или оповещают о несчастье.

Исследователи уже связывали образ у Чехова с ближайшими литературными предшественниками, в том числе с И.С. Тургеневым. [8: 249-250]. Продолжим это сопоставление. Похожий звук есть в рассказе «Бежин луг»:

«Все смолкли. Вдруг, где-то в отдалении, раздался протяжный, звенящий, почти стенящий звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся наконец, как бы замирая. Прислу-

шаешься – и как будто нет ничего, а звенит. Казалось, кто-то долго, долго прокричал под самым небосклоном, кто-то другой как будто отозвался ему в лесу тонким, острым хохотом, и слабый, шипящий свист промчался по реке. Мальчики переглянулись, вздрогнули…» [14: III, 95].

Тургеневский и чеховский звуки очень похожи. Оба долгие, протяжные, напоминающие стон. Оба имеют неясное, загадочное происхождение. Оба раздаются недалеко от воды: реки или пруда. В рассказе Тургенева мальчики ночью говорят о домовых, русалках, утопленниках. Раздавшийся звук служит продолжением темы: кто-то прокричал, другой отозвался. То ли леший, то ли еще какая нечистая сила. Мальчики воспринимают его именно так. Для несуеверного рассказчика в этом звуке нет ничего таинственного и угрожающего, отсюда и «казалось». У Чехова звук переведен в авторскую ремарку, для героев он – неожиданность, потому и воспринимается странно и разноречиво, будто они пытаются дать рациональное объяснение напугавшему их звуку. Так и хочется сказать: «Мальчики переглянулись, вздрогнули…».

В этом же рассказе Тургенев приводит и другой звук: «Странный, резкий, болезненный крик раздался вдруг два раза сряду над рекой и спустя несколько мгновений повторился уже далее…» (III, 95). Оказалось, кричит цапля. Очевидно, что это разные звуки: «протяжный, звенящий, почти стенящий» и «странный, резкий, болезненный». Первый звук почти точно повторен Чеховым: «Все задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бомочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» (XIII, 224). Непонятно, почему Гаев предполагает, что кричит цапля, Крик цапли, как мы видели у Тургенева, совсем не похож на этот звук. Но у Тургенева неожиданный звук (условно назовем его «крик цапли») заставляет мальчиков вспомнить

другие звуки: «вдруг из того бучила как застонет кто-то, да так жалостливо: у-у…у-у…у-у! Страх такой меня взял, братцы мои: время-то позднее, да и голос такой болезный. Так вот, кажется, сам бы и заплакал» (III, 101). Этот звук мальчики приписывают утопленному ворами Акимулеснику: «его душа жалобится».

Но у Раневских есть свой утопленник – Гриша. В пьесе не указана дата Гришиной гибели, но ее можно установить с достаточной точностью, если верить сказанному героями. По словам Ани, «шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша…» (XIII, 202). Действие пьесы начинается в мае. Следовательно, Гриша утонул в июне. На июнь обычно, если Пасха не очень ранняя, приходится Троица. Первая неделя после Троицы называется «русальей неделей». На юге России, по замечанию Д.К. Зеленина, полагали, что покойники, утонувшие на русальей неделе, становятся русалками, независимо от пола и возраста [6:152].

Таким образом, тургеневский «жалостливый» звук, вызывающий желание заплакать, и «печальный» чеховский могут быть соотнесены с народными поверьями об утопленниках. Неслучайно Любови Андреевне «неприятно», а у Ани «на глазах слезы». Теперь их реакция понятна. Как мать другого тургеневского утопленника, Васи, окликает своего утонувшего сына: «Вернись, мол, вернись, мой светик! Ох, вернись, соколик!» (III, 103), так и Любовь Андреевна восклицает: «Гриша мой… мой мальчик… Гриша… сын…» (XIII, 211). Аня вспоминает о Грише: «…утонул в реке брат Гриша, хорошенький, семилетний мальчик» (XIII, 202). «Уж какой мальчик был! И-их, какой мальчик был!» – говорят об утонувшем Васе мальчики в рассказе Тургенева (III, 103). Васина мать не перенесла горя – «с тех пор не в своем уме» (III, 103). Раневская «не перенесла, ушла, ушла без оглядки» (XIII, 202).

Звук струны скрывает Гришину смерть, «один мотив скрывает другой, словно в своеобразной “психологической” матрешке», по словам А. Вилькина. Он убежден, что эта трагедия – гибель мальчика – «общая глубинная душевная драма» [2: 377]. Смерть Гриши – такое же трагическое предвестие гибели сада, как и звук струны, она положила начало целой цепи событий, с которыми не может справиться Раневская. И в Париж она уехала не от легкомыслия, а от горя. И любовник ее – это способ забыться. И золотой, отданный прохожему, – форма жертвоприношения умершему ребенку, поскольку в народных представлениях о смерти покойник изображается как странник, отправившийся в дальний путь, гость, и в каждом прохожем видят носителя судьбы, требующего одаривания [12: 113, 373-374]. Этот прохожий словами «выдь на Волгу, чей стон…» (ведь не зря же Чехов так редуцирует некрасовский текст: оставляет только воду и стон) невольно попал в унисон воспоминаниям матери о погибшем сыне, вызванным загадочным звуком.

Почему Гаев связывает услышанный звук с криком цапли? Похоже, этот персонаж включается в то же ассоциативное поле, что и Раневская. Цапля – водная птица, цапле и аисту – чистым птицам – приписывалась на Украине заслуга очищения мировых вод после сотворения мира [3: 646]. В Древнем Риме пролетевшая белая цапля была хорошим предзнаменованием. Это означало, что все опасности и страхи миновали [1: 19]. У украинцев до сих пор существует поверье, что цапля – это человек, превращенный в птицу [5: 148]. В птиц, согласно народным представлениям, воплощаются души умерших. То есть Гаев тоже думает об утонувшем Грише, о конце прошлой жизни, но думает с надеждой на перемены. Вспомним его патетические слова, произнесенные непосредственно перед раздавшимся звуком: «О природа, дивная, … ты, которую мы называем ма-

терью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь…» (XIII, 224). И Петин ответ: «Вы лучше желтого в середину дуплетом» (XIII, 224). Дуплет – одновременно охотничий и бильярдный термин. А щелканье клюва цапли похоже на стук сталкивающихся шаров в бильярде, игре, которая, по словам Дж. Стрелера, в пьесе вырастает до игры с жизнью и обстоятельствами [13: 226] Все это объясняет неуклюжие внешние поведенческие проявления Гаева и одновременно глубокие чувства, которые он не может, не умеет выразить, – удивительное сочетание трогательности и комизма, давно отмеченное исследователями.

Петя толкует звук как крик филина. Филин в народных представлениях – зловещая птица. У южных славян филин предвещает смерть или болезнь. На Украине филина связывают со смертью маленьких детей [3: 572]. Ребенок, утонувший по недосмотру матери или приспанный ею, «не будет знать покоя на том свете и будет вечно кричать как сова или пугач (филин)» [7: 153]. Нужно ли удивляться, что неспокойная совесть Пети дает о себе знать столь символической ассоциацией? При нем погиб Гриша, он перед всеми виноват. А. Вилькин с горестным удивлением заметил: «Ему бы забыть дорогу в этот дом, а он приезжает. Зачем? Думаю, что он хочет вымолить себе прощение» [2: 377]. Может и так, однако именно Петя довершает распад семьи, лишая ее и второго ребенка. Существовала примета: если филин кричит, значит «хозяина выживает» [4: 162]. В продолжении эпизода со звуком Аня скажет: «Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде» (XIII, 227).

Завершают эпизод слова Фирса: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» (XIII, 224). Именно Фирс воспринимает звук как предвестие несчастья, читай – продажи и гибели сада. Но глухой Фирс, скорее всего, ничего не слышал, он

повторяет предположение Трофимова. Именно реплика Фирса переводит разговор в другой смысловой регистр. От грустных воспоминаний о прошлом все обращаются мыслями к невеселому будущему.

Иначе характеризует восприятие звука Лопахин. Ему слышится сорвавшаяся в шахте бадья. Звук в пьесе «Вишневый сад» исследователи часто связывают с рассказом Чехова «Счастье», где молодой пастух так же толкует неожиданный звук в степи. При этом упускается из виду, что это разные звуки: отдаленный, замирающий, печальный в пьесе и дробный, рассыпчатый, грозный в рассказе: «В тихом воздухе, рассыпаясь по степи, пронесся звук. Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побежало по степи, издавая “тах! тах! тах! тах!”» (VI, 215). И все же Лопахин воспринимает звук именно так. Почему? Каждый слышит то, что хочет слышать, что ему ближе и понятнее. Лопахину ближе производственные проблемы, он практический и рациональный человек. Но и в его словах есть фольклорно-мифологический подтекст. Упавшая сверху вниз бадья, шахта, глубина земли имеют хтонический смысл. Излишне напоминать, какую роль Лопахин играет в судьбе других персонажей и вишневого сада.

Все реплики героев, содержащие их отклик на непонятный звук, не только передают их внутреннее состояние, обнажают самые больные их места, но оказываются тесно связаны скрытыми обертонами, обнаружить которые можно только в контексте традиционной народной культуры.

Однако автор пьесы дважды, в конце второго и четвертого действий, говорит о происхождении звука точно и недвусмысленно: не звук, похожий на звук лопнувшей струны, а именно звук лопнувшей струны. Это указание возвращает нас к Епиходову. Удивительно ли, что у человека, которого дразнят «двадцать два

несчастья», на гитаре лопнула струна? Это, так сказать, материальное объяснение звука. Говоря о его символическом значении, обратимся опять к Тургеневу: «Появление пошлости бывает часто полезно в жизни: оно ослабляет слишком высоко настроенные струны, отрезвляет самоуверенные или самозабывчивые чувства, напоминая им свое близкое родство с ними» (VII, 100-101). Так и у в пьесе «Вишневый сад»: струна настроена слишком высоко, жизнь напоминает о себе самоуверенным и самозабывчивым чувствам.

Литература

1. **Борейко В.Е., Грищенко В.Н.** Экологические традиции, поверья, религиозные воззрения славян и других народов. Т. 2. Птицы. Киев, М., 1999.
2. **Вилькин А.** «…Но есть покой и воля…» // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 375–390.
3. **Гура А.В.** Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
4. **Заянчковский И.Ф**. Животные, приметы и предрассудки. М., 1991.
5. **Зеленин Д.К.** Восточнославянская этнография. М., 1991.
6. **Зеленин Д.К.** Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995.
7. **Кабакова Г.И.** Антропология женского тела в славянской традиции. М., 2001.
8. **Катаев В.Б.** Литературные связи Чехова. М., 1989.
9. **Крейча О.** Мой Чехов. Фрагменты московских лекций // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 251–271.
10. **Лайсафт П., Михайлова Т.** Банши: фольклор и мифология Ирландии. М., 2007.
11. **Новик Е.** Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. М., 1999. С. 217–235.

12. Славянская мифология. Энциклопедический словарь: отв. ред. С.М. Толстая. Изд. 2-е. М., 2002.
13. **Стрелер Дж.** «Вишневый сад» Чехова // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005. С. 215–236.
14. **Тургенев И.С.** ПСС и писем: В 30 т. Сочинения в 12 т. Т.III. М., 1979. Т. VII. М., 1981. Произведения И.С. Тургенева цитируются по этому изданию: в тексте в круглых скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страницы.
15. **Чехов А.П.** ПСС и писем: В 30 т. Сочинения в 18 т. Т.VI. М., 1985. Т. XIII. М., 1978. Произведения А.П. Чехова цитируются по этому изданию: в тексте в круглых скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страницы.

О «ЧУЖОМ» В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект 11-33-00395а2 «Другой» в семье

И.В. Лебедева
Астраханский государственный университет
Мадалина Морару (Madalina Moraru)
Университет Бухарест, Румыния (University of Bucharest, College of Journalism and Mass Communication Studies)
Мария Хосе Карраско Пелес (Maria José Carrasco Pelaez)
Французский лицей, Барселона, Испания (Teacher of English Lycée Français Barcelona, Spain)

В современную эпоху глобального переселения народов «чужой» превращается из образа в концепт, из факта в фактор не только культуры данного этноса, но и всех культур, включенных в орбиту его движения. И феноменологически это концепт не гносеологической, а онтологической парадигмы. Мы рассматриваем Чужого как не своего, принадлежащего к другому этносу, стране, нации, городу и т.д. Это «человек, пришедший из другого мира, среды, культуры, сообщества, способный разрушить наш гомогенный мир, культуру, бытие» [1:168]. В крайнем варианте – это враг.

По утверждению А.П. Романовой, «в прошлом, гости из столичных городов феноменологически представляли собой «чужого». Даже путешествие внутри страны из одной российской губернии в другую было скорее исключением, чем правилом. Поэтому такие путешественники тоже оставляли подробнейшие дневники. Эти нарративные источники могут служить великолепным объектом для изучения некоего исторического социального пространства глазами «чужого». Причем глазами как внешнего, так и внутреннего чужого» [2:57]. Нельзя не согласиться с Рома-

новой А.П. в том, что проблема чужого «…чрезвычайна сложна феноменологически. Чаще всего эта проблема рассматривается в этнографии, лингвистике, социологии, психологии. Наличие многовариантности дефинирования и понимания говорит о многополярности самого феномена. Чаще всего, особенно в учебной литературе, его дефинируют через перечисление основных характеристик… однако феномен «чужого» – это не только продукт отношения к иному этносу, роду, языку. Это феномен инаковости как таковой, а отсюда и «чужести» [2:58].

Русские деятели искусства, часто бывавшие в Европе, представляли для европейцев «чужого» в некоторой степени, которого они хотели познать посредством знакомства с творчеством. В свою очередь русские люди, длительное время проводившие в других странах и понимающие чужой менталитет, также становились чужими у себя на родине, поскольку не всегда могли выражать мнения и настроения большинства.

Пребывание И.С. Тургенева в Германии, его разнообразные связи с немецким культурным миром оказали значительное влияние на творческую деятельность писателя. Картины немецкой жизни, образы немцев, сложившиеся в произведениях Тургенева, не могли не отложиться в сознании русских читателей, повлияв тем самым на общие представления о Германии и немцах, свойственные как современникам писателя, так и последующим поколениям, вплоть до наших дней. Тургенев неоднократно посещал Германию, подолгу жил в этой стране и работал над своими произведениями, он имел возможность «изнутри» узнать жизнь немецкого народа, ближе познакомиться с культурой и искусством этой страны, писатель был хорошо знаком с произведениями немецких классиков, высоко ценил культуру Германии. «Немецкие» впечатления, накопленные за годы проживания

в Германии, нашли отражение в сочинениях, публицистике и письмах писателя, не могли не повлиять на образ Германии и образы немцев, сложившиеся в работах И.С. Тургенева. Германия, немецкий народ сыграли большую роль в духовном становлении И.С. Тургенева, в его творческой и человеческой судьбе. Это позволило писателю назвать Германию «своим вторым Отечеством». Тургенев воспринимает Германию не как «чужое», он чувствует себя представителем одновременно двух культур – русской и немецкой. Тургенев непредвзято относится к Германии, он открыто говорит как о «немецких» достоинствах, так и недостатках. В своем творчестве писатель выводит образы немцев, своей высокой духовностью, культурой, а также склонностью к рефлексии выделявшихся из атмосферы духовной скудости, мещанства, которая царила в российской провинции. Вместе с тем Тургенев показал и негативные стороны немецкой культуры (буржуазный практицизм Клюбера в «Вешних водах», национализм г. Ратча в повести «Несчастная»). И все же именно духовность, культура, цивилизация навсегда остались главными в тургеневском образе Германии.

Образ Германии, сложившийся в произведениях Тургенева, проникнут глубокой симпатией автора. Германия воспринимается писателем не как чужое, но как другое, помогающее лучше понять и показать свое, родное. Способность Тургенева сквозь призму одного национального типа смотреть на другой для лучшего их прояснения и изображения проявилось уже в раннем творчестве Тургенева (Стихотворения «Немец» (1839) и «Русский» (1840), повесть «Бретер» (1846)) и сохранилась на протяжении всего творческого пути писателя. В своих произведениях Тургенев стремится показать, как немецкая духовность, немецкая культура отразились на русской жизни. В своих романах и повестях он выводит новых

героев – это люди, впитавшие лучшие достижения немецкой культуры, которые вносят духовность в косную российскую действительность, которые способны влиять на умы и сердца людей (Рудин).

Образ Германии наиболее ярко представлен в двух тургеневских повестях – «Ася» и «Вешние воды». По этим повестям можно проследить, как изменилось отношение автора к Германии за время, отделяющее одну повесть от другой. Вдохновенное описание маленьких старинных немецких городов, «гимн» автора природе и людям Рейнланда в повести «Ася» в «Вешних водах» сменяется темой растущего капиталистического города. Тургеневу, без сомнения, была ближе Германия его молодости – «страна поэтов и мыслителей», чем Германия 70-х годов – мощная капиталистическая и военная держава. Очевидно и то, что автор «Отцов и детей» был разочарован немецкой политикой во время франко-прусской войны (когда Германия стала завоевательницей). Буржуазный практицизм (образ Клюбера в повести «Вешние воды»), а также национализм, все явственнее проявлявшийся в Германии в 70-е годы, отталкивали Тургенева.Тургенев, изобразивший в своем творчестве благотворность взаимодействия и взаимовлияния русской и немецкой культур, предупреждал и о возможных последствиях контакта негативных сторон Германии и России. Так, в повести «Несчастная» Тургенев выводит образ русофильствующего националиста г. Ратча. Автор предупреждает, насколько опасной может быть подобная «смесь».

И все же именно духовность, культура, прогресс навсегда остались главными в тургеневском образе Германии. Так, в романе «Дым», в котором наиболее явно отразились «западнические» убеждения Тургенева, вложенные автором в уста его героя Потугина, Германия предстает как воплощение цивилизации, образованности, культуры, а

европейский опыт, по мысли Тургенева, имеет для России огромное значение.

В своих романах и повестях Тургенев не раз выводил образы немцев, своей высокой духовностью, высотой стремлений, а также склонностью к рефлексии выделявшихся из атмосферы пошлости, мещанства, духовной скудости, которая царила в российской провинции. Это идеалист Кистер в повести «Бретер», учитель Рикман в «Дневнике лишнего человека», одаренный музыкант Лемм в «Дворянском гнезде». Эти немцы как бы воплощают лучшие достижения немецкой цивилизации, они несут духовность и культуру в русскую жизнь. Они нередко ощущают себя «чужими», они как бы не вписываются в мещанскую среду.

Тургенев верил в будущее России, которая, по его мысли, должна стать «преемницей» германского духовного начала. В этом – причина появления в его творчестве таких персонажей, как Кистер, Шиммель или Лемм, в этом –причина появления такого героя, как Рудин, в этом – причина сопоставления в его творчестве двух культур – русской и немецкой.

Однако уже в ранних комедиях и повестях Тургенев выводит другой образ немца – немецкого филистера. Сначала это – классический комедийный немец, не раз выводившийся в русской литературе. Со временем образ филистера совершенствуется и порождает более реалистические варианты – такие, как Зоя Мюллер в «Накануне», Каллиопа Карловна в «Дворянском гнезде», аристократделец Рейзенбах в «Дыме» или обрусевший Купфер в «Кларе Милич». Эти немцы живут теми же интересами, что и русские мещане, им чужды «самокопание», тоска по идеалу.

Творчество И.С. Тургенева, выдающегося художника слова, как яркое и значительное явление всегда привлекало

и продолжает привлекать писателей и литературоведов Германии. Наследие писателя, пережив периоды восторженного восприятия и охлаждения интереса немецких читателей, не осталось в прошлом, как памятник той эпохи, в которой он жил и творил. Тургенев создал ряд образов и понятий, сохранивших свою актуальность и в настоящее время. Он поднял русскую литературу на уровень мировой литературы, способствовал ее популяризации на Западе, сыграл большую роль в развитии русско-немецких культурных и литературных связей.

Оценивая роль Тургенева и его творчества на деле познания немцами русской литературы, Хорст Юрген Герик, профессор гейдельбергского университета в своей работе «Тургенев сегодня. Его значение для литературного сознания нашей современности» пишет о том, что «Тургенев был первым русским поэтом, которого узнала и поняла Западная Европа. Толстой и Достоевский также известны и уважаемы в Европе, но их русская глубина остается чуждой европейцу, они потрясают и изумляют европейцев, в то время как Тургенев их зачаровывает» [3]. Будучи не до конца понятым на родине среди своих и принимаемым за «своего» в чужом, европейском мире, Тургенев стал связующим звеном между русской и европейской культурой «…европейцы рассматривают Тургенева как своего. Узнав Тургенева, они поняли, что Россия является Европой» [3].

Литература

1. Природа этнорелигиозного терроризма М., 2008. С. 168.
2. **Романова А.П.** Концепт Чужого в системе толерантных отношений // Каспийский регион. 2009. №3. – С. 55-59
3. **Horst-Jürgen Gerigk.** Turgenejew heute. Seine Bedeutung für das literarische Bewusstsein unserer Gegnwart. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.horst-juergen-gerigk.de/aufs%C3%A4tze/turgenjew-heute/ Заглавие с экрана. – Нем.яз.

ОДИНОЧНЫЙ ЭПИТЕТ В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «РУДИН» КАК ПРИЕМ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА

М.Б. Лоскутникова
Московский городской педагогический университет

Проза И.С. Тургенева, начиная с 1850– х годов, признана одним из фактов классического стиля русской литературы. В пластической специфике этого феномена рождаются объемные человеческие характеры, а в историях жизни персонажей предстают драматические судьбы. В гармонически организованной толще художественной ткани произведения бьется живой национальный пульс. При этом картина мира обусловлена ценностями свободы, добра, справедливости – тем нравственным комплексом, который выработан цивилизационными процессами.

Индивидуальный стиль художника как «последняя реальность художественного лика» [4: 153] предполагает такую системную работу писателя над формой своего произведения, когда все ее ипостаси направлены на достижение определенного результата. Иными словами, стиль, являясь телеологической категорией, неуклонно задает требования жанра, композиционной организации и стилистики произведения. Стиль же, признаваемый классическим (т.е. великим, подготовленным всем ходом национальной истории), требует не только воплощенности национальных достижений в конкретных талантах, но и органичного усвоения этими талантами общечеловеческих ценностей. У.Шекспир в английской, И.В. Гете в немецкой, О.Бальзак, Стендаль, Г.Флобер (реалистическая линия) и В.Гюго (романтическая линия) во французской литературах – достояние не только тех национальных культур, к которым они принадлежат; это достояние всего человечества.

В русской литературе «наше всё», по известному афоризму Ф.М. Достоевского, – А.С. Пушкин. В дальнейшем развитии русской литературы (а именно прозы) сформировались два русла развития классического стиля: аналитическое, представленное прежде всего в творчестве Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова – Щедрина, отчасти Л.Н. Толстого, и пластическое, явленное в XIX веке в прозе И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, А.П. Чехова.

Роман «Рудин» (1855) – знаковое и этапное для Тургенева произведение. «Рудин» не стал первым романным опытом писателя (поскольку проба пера такого рода берет начало в незавершенном романе «Два поколения», 1852–1853), однако и это произведение Тургенев практически до конца своих дней не включал в список романов. Работая над «Рудиным» как над произведением крупной эпической формы, особые трудности Тургенев испытывал при создании героя. Автору образа Дмитрия Рудина было важно показать его личностью, яркой и сложной. Писатель, прототипически ориентируясь на неординарные фигуры своих современников (прежде всего М.А. Бакунина), воплощал своего героя как незаурядного оратора, блестящего полемиста, зажигающего аудиторию своими речами. Отсюда – трудности создания речевой характеристики героя.

Теоретикам литературы и тургеневедам известно, что при создании Тургеневым художественной ткани произведений особую роль играли эпитеты. Прием нахождения и ввода эпитета при создании образа целым рядом авторов используется уже при закладке концептуального «фундамента» произведения, а для характера часто становится его «смысловым ”фокусом”» [2: 384]. Именно к таким художникам относится Тургенев, и это отмечено как в теоретическом литературоведении [3: 8], так и в тургеневедении [6]. Уже при изучении подготовительных планов писателя к романам обращает на себя внимание определение характера

героя и даже второстепенного персонажа с помощью эпитета [5]. При реализации этих замыслов Тургенев, ориентируясь на зафиксированную в эпитете идею, претворяет задуманное.

Обратимся к приему разработки образов с помощью одиночных эпитетов. В романе «Рудин» этот прием не играет решающей роли, однако используется достаточно последовательно. Отметим некоторые данности.

Взгляд на мир и центрального героя, Дмитрия Рудина, осуществляет многопланово и дается глазами разных людей. Так, в понимании смертельно завидующего герою Пигасова, образ которого создан как «своеобразная романная пародия на “лишнего человека” тургеневских повестей» [1], Рудин «слова употребляет всё такие длинные», и эта характеристика, по мнению Африкана Семеныча, является основанием для его заключения: «Не люблю я этого умника» [7: 247].

Эпитет может характеризовать даже не самого главного героя, а тот персонаж, который оценивает Рудина. Однако семантический свет такого способа изображения также телеологически направлен на актуализацию замысла автора. «Доброжелательное» поначалу внимание к Рудину со стороны богатой помещицы Дарьи Михайловны Ласунской продиктовано тем, что он «comme il faut» [7: 223]. Но она, даже если увлекалась человеком, как правило, «говорила небрежно, слушала рассеянно», и всё по той причине, что «на первом плане оставалась всё-таки она, она одна» [7: 231]. Секретарь Ласунской, Константин Диомидыч Пандалевский, также судит о Рудине в силу собственных морально-духовных установок: «Очень ловкий человек!» – решает он [7: 231]. По-своему оценивает главного героя и m-lle Boncourt, гувернантка в семье Ласунских. Она смотрит на Рудина, как замечает повествователь, «своими французскими глазками», и глядит на него в тот момент, когда

герой рассуждает о «лучших образцах настоящего русского дворянина» [7: 251]. С помощью указания на национальные особенности восприятия окружающей действительности Тургенев констатирует факт ценностно – ментальной разницы в мироощущении людей и демонстрирует одну из граней непонимания того, что произносит Рудин, – точнее, это указание на того *другого* Рудина, чей облик и строй мысли преломлен в искаженном свете. В этом обнаруживается глубочайшая драматическая авторская ирония.

Иное видение Рудина дано тем персонажам, которые сами видят мир с некорыстных альтруистических позиций, опираясь на опыт национально – исторических норм бытия и вместе с тем по – доброму, созидательно. Так, Александра Павловна Липина убеждена, что Рудин умен, а «кроме ума, у него и сердце должно быть отличное» [7: 245]. Учитель Басистов относится к Рудину как к кумиру – с «живейшим восторгом» [7: 247]. В таких оценках Тургенев позиционирует незаурядный духовный потенциал своего героя. По признанию Лежнева, уже в молодые годы Рудин «ум имел систематический, память огромную» [7: 256]. Однако в силу убеждения писателя, что сущностное в характерах проявляется перед лицом любви, он, начиная с романа «Рудин», в котором его главный герой говорит о «трагическом значении любви» [7: 250], будет последовательно, от произведения к произведению, наращивать сюжетику любовных встреч. Поэтому важнейшей характеристикой речей Рудина является то, что им «жадно внимала» [7: 248] Наталья Ласунская. Только Наталье и Лежневу дано по-настоящему верное (потому что выстраданное) понимание Рудина – Лежневу в ретроспективе, а затем в переоценке, показанной в эпилоге, Наталье же – в самом сюжетном развитии.

Постоянный одиночный эпитет используется Тургеневым только для изображения Рудина и в свете того – для итогового обозначения особенностей в отношениях к нему

близких (или потенциально близких) людей. Этот эпитет – «холодный», «холодно», усиленный по мере сюжетной необходимости эпитетами из синонимического гнезда. Изначально сам Рудин изъясняется «хладнокровно» [7: 222]. И это не маска. Так, друг юности Рудина Михайло Михайлыч Лежнев в доверительном разговоре с любимой им женщиной – Александрой Павловной Липиной дважды повторит: Рудин «холоден, как лед», «да, холоден, как лед» [7: 252], усилив характеристику – эпитет характеристикой – сравнением. Сам Лежнев изначально говорит о Рудневе «холодно», и по мере развития романного действия, отмеченного как период, когда «прошло два месяца с лишком», Лежнев также «обходился с ним [Рудиным] холодно, а впрочем не высказывал своего окончательного мнения о нем» [7: 236, 247, 248].

Холодность Рудина при всей эмоциональности его речей оказывает на тех, кто потянулся к нему или готов был это сделать, самое тяжелое и разрушительное влияние. Поэтому в системе оценок Тургенева закономерно оказывается, что «Волынцев холодно поклонился ему [Рудину]», а после драматического свидания со своим избранником и его прощального письма Наталья смотрит на себя в зеркало «с холодной улыбкой» [7: 271, 296]. Холодность Рудина охарактеризована повествователем как коренная черта всех «бесстрастных людей» [7: 278]. Синонимическое развитие семантики эпитета «холодный» представлено в речи Натальи, которая при последнем свидании с Рудиным говорит ему, что она встретила «малодушного человека» [7: 283]. Это горькое открытие, поскольку, находясь на пути к своему трудному, но, как Наталье представлялось, светлому и общественно– важному будущему, она шла, находясь, по ее словам, «точно в горячке» (283). В отношении самого героя синонимический вариант слова «холодный» из смыслового гнезда постоянного эпитета представлен как

«самолюбивый» («самолюбивые слезы» [7: 292]) – в ситуации его прощания с Басистовым.

Важной гранью в изображении Рудина как романного героя является сопоставление характера главного героя с характером Покорского, что продиктовано еще первоначальным планом писателя высветить проблему ума и прозорливости, даже гениальности. При сопоставлении Рудина и внесценического Покорского характеристика с помощью одиночного эпитета представляет собой существенную и даже решающую разницу между «замечательным» Рудиным («Никто не ожидал найти в нем человека замечательного») и «необыкновенным» Покорским («это был человек необыкновенный») [7: 225, 254]. В финале взвешенная и осторожная оценка героя звучит из уст Лежнева: «сам он [Рудин] не мелкий человек» [7: 303].

В эпилоге же в ответ на самохарактеристику Рудина, обращающегося к Лежневу: «я всегда в глазах твоих был пустым человеком», Михайло Михайлыч искренне возражает: «Ты /…/ был всегда загадкой. /…/ Сил в тебе так много, стремление к идеалу такое неутомимое…» и заключает: «доброе слово – тоже дело» [7: 315, 319]. Однако многое переживший Рудин скорбно пророчествует: «А кончу я скверно» [7: 322]. Развертывание содержания этого эпитета осуществлено в последней сцене эпилога романа – в сцене гибели Рудина в 1848 году на французских баррикадах. Иными словами, понимание «скверного» конца отмечено многоплановостью его толкования как в политике, так и в нравственно – духовной сфере.

Нахождение одиночного эпитета, раскрывающего суть характера, – прием, который Тургенев, начиная с 1850–х годов, будет всемерно развивать в своей прозе. Вместе с тем писателю не были близки приемы работы, например, Л.Н. Толстого, когда аналитическая мысль автора задает требования в позиционировании персонажа в жестко регла-

ментированном ракурсе видения, т.е. когда при очередном показе персонажа в его характеристику обязательно вплетается уже найденный эпитет. Для Тургенева это «мелочи, капризно выбранные автором» (И.П. Борисову, 27 февраля 1868 года).

Несомненной удачей в нахождении характерологического эпитета в романе «Рудин» является портретная деталь в образе Пигасова, из которой вырастает целый смысловой спектр понимания человека. Так, одной из первых характерологических оценок персонажа является указание на «лисье личико» [7: 220] Африкана Семеныча – в сцене, когда он и окружающие впервые видят Рудина. При этом данная оценочная характеристика больше на страницах романа не повторяется, т.е. специально никак в сознание читателя не нагнетается. Такое акцентированно-зооморфное изображение задает в персонаже черты хищника, однако некрупного; существа хитрого, но не самого умного; агрессивного, но отступающего при виде силы; при этом, согласно аллегорическим традициям, не гнушающегося приспособленчеством в поступках, но стремящегося к видимости внешней независимости. Зооморфный эпитет отнесен автором к прямому указанию на человека, и в слове «личико» образная семантика эпитета находит свою опору и одновременно развитие в идее искательности с оттенком вероломства, что подано художником с помощью уменьшительно– ласкательного суффикса. При этом визуальная характеристика «лисье личико» сразу же наращена указанием на слуховое восприятие: «заговорил опять носовым голоском Пигасов» [7: 221].

В финале произведения сгорбившийся и постаревший Пигасов уже не говорит: он «шипел» – «один передний зуб у него вывалился; шипенье придавало еще больше ядовитости его речам»; «озлобление не уменьшилось в нем с годами, но остроты его притуплялись, и он чаще прежнего

повторялся» [7: 298]. С помощью приема «отвлечения» эпитета (по В.М. Жирмунскому) – «ядовитость» и «озлобление» – запечатлен итог внутреннего развития человека. Косвенное, казалось бы, «боковое» внимание Тургенева к Пигасову на деле оказывается значимым, поскольку введение этого образа необходимо для создания контрастной Рудину фигуры.

Особую роль тургеневские эпитеты играют при изображении природного мира – и это, безусловно, отдельная тема разговора. В этом макропространственном и конкретно – временном ракурсе изображения нет и не может быть постоянных эпитетов. Наоборот, Тургенев, каждый раз находит все новые и неповторимые краски, обозначая грани нерукотворного бытия. Частным примером может стать образ «Душистая мгла лежала мягкой пеленою над садом» [7: 228], введенный в процессе первого показа главного героя – между его начальным испытанием окружающими в доме Ласунской, которое он успешно прошел, и дальнейшим продолжением разговора, когда Рудин непосредственно обращается уже к личному опыту, вспоминая студенческие годы в Германии и проч. Всеобщее (на данном этапе сюжетного действия) приятие Рудина обозначено Тургеневым синтезированно – в сопряжении визуально-тактильного ряда («мгла», «мягкая пелена») и обонятельных впечатлений («душистая мгла»). Эта взаимопроникающая слиянность чувственного ощущения мира в его природных картинах – коренная черта стиля Тургенева. Функционирование одиночных эпитетов в пространственно–временной сфере в еще большей степени призвано породить читательскую иллюзию полноты мира, за счет ассоциативных рядов, возникающих при подобном восприятии действительности.

Таким образом, эпитет в прозе Тургенева действительно состоит на службе телеологического достижения целей в

создании художественного целого. Одиночный эпитет, не являясь в стилевой системе писателя особо значимым приемом, тем не менее наделен пластической силой, призванной ненавязчиво актуализировать замыслы автора.

Литература

1. **Беляева И.А.** Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М.: МГПУ, 2005.
2. **Виноградов В.В.** О поэзии Анны Ахматовой: (Стилистические наброски) // Виноградов В.В. Избранные труды: Поэтика русской литературы / Отв. ред. М.А. Алексеев, А.П. Чудаков. М.: Наука, 1976.
3. **Жирмунский В.М.** Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избранные труды / Отв. ред. Ю.Д. Левин, Д.С. Лихачев, изд. подгот. Н.А. Жирмунской. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1977.
4. **Лосев А.Ф.** Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / Сост. А.А. Тахо– Годи; общ. ред. А.А. Тахо– Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1995.
5. **Лоскутникова М.Б.** Особенности великого национального стиля И.С. Тургенева (на материале романа «Дым») // Тургеневские чтения: Сб. ст. Вып. 4 / Сост., науч. ред. Е.Г. Петраш. М.: Русский путь, 2009.
6. **Пустовойт П.Г.** И.С. Тургенев – художник слова. М.: изд– во Моск. ун– та, 1987.
7. **Тургенев И.С.** Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2– е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1980. Т. 5 / Под общ. ред. Н.В. Измайлова и Е.И. Кийко; подгот. текста и текстолог. коммент. И.А. Битюговой; историко– лит. коммент. М.О. Габелъ при участии Н.В. Измайлова, реальный коммент. М.О. Габель при участии И.А. Битюговой.
8. **Чичерин А.В.** Тургенев, его стиль // Чичерин А.В. Ритм образа: Стилистические проблемы. 2– е изд., расшир. М.: Сов. писатель, 1980.

ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ Н.С. ЛЕСКОВА И И.С. ТУРГЕНЕВА

Е.А. Макарова
Томский государственный университет

Готическая традиция имеет истоком предромантизм, который привнес много нового для русской культуры и литературы второй половины XIX в. в плане осознания и восприятия мира. Эта традиция глубока и обширна, поэтому она получает свое развитие и во всем дальнейшем периоде русской литературы.

На смену классицизму с его рационализмом и мистическими прозрениями в предромантизме, пришел романтизм, для которого были характерны разлад идеала и действительности, утверждение отдельной личности, изображение сильных страстей, внимание к «ночной» стороне души. На этой почве возникали совершенно новые в идейном и эстетическом плане произведения. В русской литературе романтизм, прежде всего, связан с именем В.А. Жуковского, который стал одним из ярких создателей этого метода. Образы, символы, вся неповторимая поэтическая система художника связаны с мистическим переживанием, видениями, поиском «невыразимого». Особенно явно это проявилось в его балладах.

В 1848 г. В.А. Жуковский пишет этапную статью «Нечто о привидениях», которая вышла в свет спустя четыре года после его смерти, в первой книжке «Русской беседы» за 1856 год. Вопрос о духах давно занимал поэта и стал одним из любимых тем в его творчестве. Неслучайно его называли «певцом привидений» По мысли И.Ю. Виницкого, «в лирике Жуковского важную роль начинает играть тема милых теней, символизирующих собой воспоминания о далеких или навсегда ушедших спутниках его жизни. Поэзия, таким

образом, становится хранительницей личных воспоминаний поэта и своеобразным средством «вызова» милых душ»; многократное же обращение к теме духов и видений «свидетельствуют о том, что вопрос о привидениях стал одним из важных для него мировоззренческих вопросов» [1: 210].

Тема мистического, непознаваемого, исследуемая в русской литературе и культуре первой половины XIX века, продолжилась и в 50-е годы XIX в., когда в русской общественной среде, появляются спиритические кружки, в которых проводились спиритические сеансы, рождающие множество легенд и споров [9].

В последующие десятилетия, 1860–1870-е гг., наблюдается активное развитие науки, породившее в культуре и литературе понятие «сциентизм». Мощнейшая экспансия со стороны науки ведет к резкому размежеванию с традиционными верованиями, а сама ситуация споров по поводу западных учений отражает потребности общества в истинной религиозности, поисков духовных идеалов. Не случайно в этот период в центре внимания русской литературы актуализируется «спиритическая» тема, отличающаяся полемичным отношением к церкви, интересом к различным мистическим учениям. Отсюда закономерен и всплеск интереса к романтической, в том числе готической традиции, позволяющими по-иному взглянуть на природу человека, нежели господствующая реалистическая эстетика.

Один из ее последовательных приверженцев, Николай Семенович Лесков, на протяжении долгих лет неоднократно обращался к этой проблематике как в художественном, так и публицистическом творчестве. Эта тема органично вошла в его эстетическую систему, так как была напрямую связана с мировоззренческими установками писателя. Он не придерживался канонического понимания христианства, как, к примеру, Достоевский, ему больше был близок народный вариант веры. Заинтересованность писателя различными

учениями и неформальными религиозными движениями говорит о его позиции веротерпимости. По Лескову, не может быть чистой веры, поэтому и человек не может быть до конца религиозным. Неслучайно в своих текстах, начиная с конца 1860-х гг., он все чаще обращается к проблеме мистического, непознаваемого, сверхъестественного.

В период с 1877 по 1882 гг. художник все больше обращается к теме видений, духов, народной демонологии. В творчестве писателя это все взаимосвязано, а сама проблематика отражается в следующих текстах: заметке «Дикие фантазии», незаконченном рассказе «Явление духа», заметке и наблюдении «Чудеса и знамения», небольшом очерке «Случай из русской демономании», фантастическом рассказе «Белый орел», «Борьба ефиопов с Ангелом», святочном рассказе «Привидение в Инженерном замке» и др. Как видим, сам уровень номинации этих произведений достаточно репрезентативен. Отношение писателя к инфернальному, необъяснимому неоднозначно. Интерес Лескова проявляется к различного рода аномалиям в духовной сфере – спиритизму, бесовству, видениям, кликушеству. По мнению писателя, все инфернальное происходит от тех движений, которые присутствуют в обществе, а также «истекает из свойств русского духа» [6: 47]. В связи с инфернальным и демоническим началом в художественных текстах Лескова прослеживаются мотивы одержимости бесами, безумия, что связано с общими русскими темами «бесовства» и «русской розни», актуализирующимися в литературе этого периода в связи с нарождающимся феноменами нигилизма, экстремизма.

В 1884 –1885 гг. выходит сборник «Рассказы кстати», в котором Лесков помещает рассказы с характерными названиями: «Загадочное происшествие в сумасшедшем доме», «Александрит» (Натуральный факт в мистическом освещении), «Таинственные предвестия». Очевидно, что

категория загадочного, таинственного, мистического является центральной во всей его творческой системе. Виницкий из всего комплекса фантастически-мистических текстов писателя выделяет рассказ «Привидение в Инженерном замке» и роман «На ножах», связывая героев этих произведений с образом «серого человека» Штиллинга [2]. Крайне важным является его замечание о том, что сам Лесков страдал галлюцинациями, так как ему не раз являлась «серая женщина». Поэтому писатель часто обращался в своих текстах к теме духов и привидений, если учесть, что эта тема волновала его и психологически.

Подобную ситуацию отмечают исследователи и по отношению к Тургеневу, у которого в середине 70-х гг. возникают периоды галлюцинаторных переживаний. То он видит, как муж Виардо Луи моет в туалете руки, а войдя в столовую, находит его на своем обычном месте, то приятель-брюнет на миг перевоплощается в седого старика, то при солнечном свете появляется женщина в коричневом капоре. Тургенева посещал этот фантом несколько раз, причем «привидение», как он отмечал в своих письмах друзьям, заговаривало с ним по-французски. В Лондоне в доме у пастора он «видел» через кожу и мясо домочадцев кости и череп. За полгода до мучительной кончины под влиянием морфия писатель испытывал зрительные галлюцинации и просил у врача яду, а у Мопассана револьвер, чтобы застрелиться. Таким образом, жизненные психологические и психопатологические видения писателей закономерно переходят в художественные тексты.

Явление духа, призрака связано у Лескова, как мы уже подчеркнули, с образом *«серого человека»*, которого ввел в литературу писатель-мистик Штиллинг, считавший этого героя олицетворением совести. В сочинениях немецкого писателя он представлен как странник, проповедник. Этот образ возникает и в рассказе Лескова «Белый орел» в связи

с образом Галактиона Ильича, который винит себя в смерти Аквиляльбова, а покойник является к нему как ожившая совесть. В святочном рассказе «Привидение в Инженерном замке» «серый человек» уже предстает у него в образе призрака, который пугает мальчиков-кадетов. Вот как о нем рассказывает священник: «Это *серый человек*, – он не в полночь встает, а в сумерки, когда серо делается, и каждому хочет сказать о том, что в мыслях есть нехорошего. Этот серый человек – *совесть*» [7: 49] (курсив – Н.Л.).

Нужно отметить, что здесь присутствуют как «спиритические», так и «готические» мотивы. К готическим можно отнести мотив замка, подземелья, гроба, привидения. Это и позволяет отнести произведение к предромантической традиции, выраженной в готических произведениях, в которых так важна историческая эпоха, наличие легенды, тайны, пророчеств. Соответственно с этим формируются мотивы вампиризма, монастыря, пророчества, проклятья, проклятого дома и т.д. [8].

Квинтэссенцией развития готически-мистического вопроса в творчестве Лескова становится его позднее произведение «Алеутский духовидец» (1886). В этом тексте происходит опять очевидное сближение спиритизма с готической традицией, в связи с упоминанием Катерины Кроу, автора готических рассказов. Писатель, приравнивая ее произведения к богословским сочинениям, по мнению Т.Б. Ильинской, «нивелирует глубокое различие между интересом к таинственному и ужасному в литературе и ответом богословия на религиозные интересы общества» [5: 25]. Не случайно в поздний период творчества он все больше обращается к теме смерти, его занимают размышления о загробной жизни и т.п.

Как видим, в своем позднем творчестве Лесков все больше воздерживается от резких и критических высказываний в сторону мистического. Теперь для него эти

явления вбирают в себя разные грани и смыслы, связываясь и со сферой философии, вступающей в спор с христианскими догматами, и с готической традицией, и с народным суеверием. Но при всем при этом писателем непременно учитываются и достижения в области науки. В итоге «сциентизм», становящийся ведущим направлением в литературе и культуре последней трети XIX века, частично захватывает и Лескова.

Тургенев несомненно имеет другую природу мировоззрения. Пантеизм гетевского толка и связанная с ним античность были для него в целом несовместимы с догматами христианства, более того, являлись его антиподом. Тем не менее, для него корни мистического обнаруживаются не только здесь, но и в единстве с Богом, правда, больше присутствующем в субъективном сознании человека. Долгие годы живя в Европе, овладев в совершенстве европейской культурой и считаясь «западником», Тургенев, конечно же, сохранил в себе мыслительные, духовные и душевные особенности русского человека. Иначе вряд ли возможным было бы создание в позднем его творчестве такого шедевра, как «Живые мощи», который с запозданием вошел в цикл «Записки охотника», но сохранил всю остроту христианской проблематики, связанной, так же, как и у Лескова, с народным вариантом проживания веры. По мысли Галины Тиме, «изначально следуя направлению немецкой классической философии, гегелевской логике, Тургенев, как и многие его современники, оказался в круге проблем, связанных с ролью человеческой личности в ее отношении к всеобщему. Вопрос этот в русском сознании соприкасался как с метафизической, так и с реальной сутью явлений <…> Не будучи догматиком, Тургенев не имел и готовых, изначально данных, а тем более “неподвижных” идеалов. Напротив, идеалы постигались им путем собствен-

ного разума, и происходило это динамично, сложно и противоречиво» [10: 117 –118].

Именно поэтому, на наш взгляд, обращенность к сфере мистически-потустороннего, вызванного феноменом спиритизма, а, вследствие этого, и возрождением готической традиции у двух крупных художников, Лескова и Тургенева, видится в том, что в общей культурно-литературной ситуации последней трети XIX века выразилась общая трагедия их поколения, захваченного общим кризисом христианского мировоззрения. Для многих писателей становится очевидным, что к исходу века христианская религия во многом не выдержала столкновения с наукой, со всей суммой знаний, которой обладает современный человек. В итоге эта эпоха в целом характерна ситуацией религиозного брожения в обществе, когда многие стали искать истинную веру и на русскую почву проникали неформальные религиозные движения, что потребовало и научного осмысления проблемы. Многие ученые занимали различные позиции в этой области, главными из них были следующие: действительно ли происходит материализация духов и не является ли это фокусом, как и откуда образуются духи, как соотнести материализацию с физическим миром, и, наконец, из чего состоит наш мир и каковы его физические границы?

Ряд исследователей утверждают, что интерес Тургенева к таинственным явлениям человеческой психики, вследствие чего и появились его «странные» произведения, случился в период конца 1860 –70-х гг., на который пришелся расцвет интереса к естествознанию, медицине, экспериментальной физиологии и психологии. Всем известен факт посещения им лекций знаменитого нейрофизиолога Сеченова. Сам Тургенев лечился у французского психиатра-невролога Шарко, с которым вел продолжительные беседы на психиатрические темы. Поэтому и Б. Зайцев в своей романизированной биографии «Жизнь Тургенева» (Париж,

1932), и В. Топоров, написавший по следам его наблюдений поистине сенсационную книгу «Странный Тургенев» (М., 1998), утверждают, что интерес писателя к области подсознательного, иррационального, находящегося на грани психопатологии, является результатом, прежде всего, собственного опыта писателем подобных переживаний. С другой стороны, несомненно и то, что практически все поздние произведения Тургенева выражают увлечение современного ему общества модными мистическими движениями, что влечет в эстетическом плане возрождение предромантических, в том числе и готических традиций.

Свою первую «таинственную» повесть «Призраки», имеющей характерный подзаголовок «Фантазии», Тургенев создавал еще в начале 1860-х гг., когда эти тенденции находились только в стадии формирования. Поэтому в письме В.П. Боткину от 29 ноября 1863 г. он подчеркивал, что в произведении не надо искать «решительно никакой аллегории» и тенденциозности, т.к. оно вызвано в большей мере «переходным и действительно тяжелым и темным состоянием моего “я”» [12: П. 5, 179]. Связано же это было с онейридным синдромом (разновидностью нерезкого сновидного помрачения сознания, характеризующимся яркими видениями и обильными фантастическими переживаниями [3: 85], который Тургенев перенес в этот период. Но в этот же период, как известно, происходит и другое: резкий перелом во всей творческой системе писателя, где категория смерти становится главным предметом его философского осмысления, поэтому во всех поздних текстах писателя слышится ужас перед неизбежностью надвигающейся смерти.

Напомним, что у Лескова также мотив тайны, загадки, легенды связан со смертью персонажа, что проявляется в рассказах «Загадочное происшествие в сумасшедшем доме», «Александрит», «Белый орел». При этом обнаружи-

вается явная рецептивность по отношению к готической традиции. Наиболее ярко это прослеживается в рассказе «Привидение в Инженерном замке», в котором сам образ старинного сумрачного замка, наполненного духом убитого Павла I, порождает целую серию историко-культурных аллюзий и реминисценций. Необходимым условием для создания подобной атмосферы является непременно ночное время суток в различных его вариантах. Это может быть вечер, ночь, полночь, сумерки, так как именно этот период располагает к появлению потусторонних существ, являясь подходящей обстановкой.

Несомненно, мотивы сна, видения, явления духов, смерти являются определяющими в готическом каноне. Эти мотивы войдут и в кодирующую систему Лескова и Тургенева. Отметим, что онирические формы – сны, видения, галлюцинации и пр. – являются важной составляющей в развитии их сюжетов. Обозначим различия между этими формами. Сны, как правило, фиксируются в тексте, где наличествует граница между сном и действительностью. Видения не имеют четких границ, и поэтому изображенные в них события относятся к условно-реальным. Сон – продукт подсознания человека, поэтому относится к нереальному миру. Видение же допускает, что события возможны в действительности. Включение этих онирических форм в повествование играет большую роль в развитии сюжета, так как позволяет строить его на постоянном колебании между реальным и сверхъестественным миром, что допускает возникновение различных инфернальных существ: духов, привидений, вампиров и т.д. [13] Таким образом, все эти онирические формы обозначают границу-переход между двумя мирами. Такая ситуация и создает почву для развития «мистических» происшествий. Ведь именно через такие состояния совершается контакт с потусторонним миром: с духами, призраками и пр.

В.Н. Топоров акцентирует тот факт, что «сны играли в жизни Тургенева значительную роль, как и – шире – видения, дивинации, галлюцинации и – еще шире – предчувствия, которые в отмеченные моменты позволяли ему “видеть” будущее» [11: 127], и эта способность писателя была связана с сильным чувством мистического, свойственного ему. В отличие от Лескова, дар сновидчества был дан ему от природы, даже возможно, по предположению исследователей, наследственно. Поэтому в его «таинственных повестях» жизнь и смерть оказываются тесно связанными и взаимозависимыми. Сам же сон порождает феномены привидения, материализации духовного, ирреального, что становится звеньями единой цепи.

В повести «Призраки» этот сюжет сразу является завязкой как действия, так и конфликта: «Спустя немного я заснул – или мне казалось, что я *заснул*. Мне *привиделся* необыкновенный *сон*. Мне *чудилось*, что я лежу в моей спальне, на моей постели – и *не сплю* и даже глаз не могу закрыть. Вот опять раздается звук… Я оборачиваюсь… След луны на полу начинает тихонько приподниматься, выпрямляется, слегка округляется сверху… Передо мной, *сквозя как туман*, неподвижно стоит белая женщина» [12: 9, 77 –78] (Курсив мой – Е.М.) В данном случае писателем с тончайшей психологически-физиологической нюансировкой удалось изобразить состояние предсонья и первого «тонкого» сна, когда реальное и нереальное находятся еще на крайне зыбкой грани.

Подобного рода ситуацию обнаруживаем и в последней «таинственной» повести Тургенева «Клара Милич (После смерти)» (1883), создаваемой уже смертельно больным писателем, испытывающим под влиянием морфия мучительные галлюцинаторные переживания: «… он скоро *заснул* <…> Но перед зарей ему привиделся *сон*. Ему *снилось*: Он шел по голой степи, усеянной камнями, под

низким небом. Между камнями вилась тропинка; он пошел по ней. Вдруг перед ним поднялось нечто вроде *тонкого облачка*. Он вглядывается; облачко стало женщиной в белом платье с светлым поясом вокруг стана. Она спешит от него прочь <…> он непременно хотел догнать ее и заглянуть ей в глаза. Только как он ни торопился – она шла проворнее его» [12: 13, 106]. В итоге мы видим почти дословные повторения в текстах, многие сигнатуры из которых переходят из одного произведения писателя, описывающего ситуацию сна-видения-галлюцинации, в другое.

Не менее важно, что при усилении этого сюжета происходит переплетение принципиальных для творческой системы Тургенева мотивов – любви и смерти, становящихся неисчерпаемыми и безмерными с точки зрения его пантеистического сознания. «Я хочу вглядеться в черты таинственной женщины – и вдруг невольно вздрагиваю: на меня *пахнуло холодом*, – читаем в «Призраках». И вот я уже не лежу, а сижу в своей постели – и там, где, казалось, стоял призрак, свет луны белеется длинной чертою на полу» [12: 9, 78]. Мотив посмертной влюбленности в «Кларе Милич» заставляет героя заглянуть в мир иной: «На тропинке лежал широкий, плоский камень, подобный *могильной плите*. Он преградил ей дорогу <…> Она к нему обернулась <…> Лицо ее было белое как во сне; руки висели неподвижно. Она походила на статую. Медленно, не сгибаясь ни одним членом, отклонилась она назад и медленно опустилась на плиту… И вот Аратов уже лежит с ней рядом, вытянутый весь, как *могильное изваяние* – и руки его сложены, *как у мертвеца*» [12: 13, 106]. Таким образом, практически в каждом произведении позднего Тургенева решается загадка смерти, воспринимаемая, с одной стороны, субъективно, с точки зрения психопатологического сознания героя, с другой, осмысляется с опорой на богатый опыт культуры. И в этом плане отношение писателя ко всему иррациональному,

«темному», несомненно связано с философией Шопенгауэра, для которого рациональное познание на дает возможности индивидууму выйти из сферы феноменального.

А.А. Полякова выдвигает тезис о наличии в готическом сюжете и кумулятивного ряда, т.к. исследование пространственной структуры готического романа «выявило наличие в нем двух полюсов – замкнутого топоса замка, насыщенного историческим прошлым, и открытого внешнего мира» [8: 11–12]. Такого рода готические топосы неизменно присутствуют и в анализируемых нами текстах. Например, в «Призраках» Тургенева при полетах героя с Эллис их сменяется целый ряд: Понтийские болота, старинные развалины, напоминающие заброшенный замок, сам выбор древней страны (Италия), который оказывается принципиальным. В то же время исследователь отмечает и влияние другой литературной традиции, связанной с жанром философской сатиры. В данном случае в центре внимания оказывается анализ путешествия героев в Париж и Петербург, соотносящихся с мотивом города как человеческого муравейника.

У Лескова также местом действия произведений часто становится Петербург. Но ирреальность, находящаяся на грани абсурда, связана у писателя с тем, что время действия его рассказов приходится на рождественский цикл, который в русской традиции объединяет три разнонаправленных по мировоззренческим истокам праздника: Рождество, Новый год и святки. Необходимо помнить, что в рождественских текстах Лескова соотношение реального и фантастического всегда строится как баланс между двумя возможными интерпретациями событий. Поэтому Петербург с его явной западнической тенденцией является для писателя, приверженца русских духовных традиций, с одной стороны, городом изначально нерусским, лишенным христианской идеи, а значит – «антирождественским». С другой, его под-

черкнутая мифогенность, как раз совпадает у художника с той атмосферой таинственного и чудесного, что только и может происходить в такие праздничные дни, на которые выпадает Рождество и святки.

Действительно, Петербург изначально считается фантастическим, нереальным, инфернальным городом в связи с историей его создания. Соответственно в нем всегда рождалось много легенд и мифов о присутствии сверхъестественных существ, привидений и призраков, что нашло отражение в святочном рассказе Лескова «Привидение в Инженерном замке», где Петербург «имеет самый человеконенавистный вид». Это город, лишенный естественного солнечного света, поэтому сумерки и туман становятся определяющими в его атмосфере. Его пространство нередко связывают с пророческими видениями, духами, с мистическими прозрениями. Такой топос является главным в сюжетостроении готических романов, у Лескова же он переходит в жанр многих его святочных рассказов.

Но в связи со спецификой творческой системы писателя в его святочной словесности происходит и явная модификация готического канона. По замечанию Е.В. Душечкиной, в петербургском цикле произведений Лескова «чувствуется стремление к прозаической и реалистической развязке петербургского сюжета – стремление, так сказать, демифологизировать Петербург» [4: 8]. Образцом такого рода текста является «Привидение в Инженерном замке», где привидение, внушавшее ужас кадетам, оказалось просто вдовой генерала, приходившей к покойному мужу. Таким образом, Лесков развенчивает страшную тайну, объясняет все обычными вещами, доводя действие до уровня анекдотической ситуации: «Труп в белом, с распущенными седыми волосами, лежал, обнимая покойника, и, кажется, сам не дышал уже. Дело пришло к разъяснению. Напугавшее кадет привидение была вдова покойного генерала,

которая сама была при смерти и, однако, имела несчастие пережить своего мужа» [7:56]. Но за этими реалистическими объяснениями таинственного и непонятного остается то причудливое и загадочное, что уже связано с самим образом вечно таинственного Петербурга.

Таким образом, показательно, что готическая традиция сохраняется в русской литературе между двумя яркими периодами ее наибольшей популярности – предромантизма и романтизма (конец XVIII – начало XIX вв.) и конца XIX – начала XX вв., причем присутствует не только в беллетристике массового характера с ее всегдашней приверженностью ко всему мистическому и «ужасному», но и в произведениях ведущих русских писателей. Принципиально и то, что привычный жанр готического романа сменяет с конца XIX в. новелла и повесть, что подчеркивает общие тенденции как жанровой системы реализма, так и нарождающейся в это время неореалистической, символистской эстетики, черты которой несомненно обнаруживаются в позднем творчестве Лескова и Тургенева.

Литература

1. **Виницкий И.Ю.** Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М., 2006.
2. **Виницкий И.Ю.** Нечто о привидениях. Истории о русской литературной мифологии XIX века // Ученые записки Московского культурологического лицея. Серия Филология. М., 1998. № 3 –4; Он же. Русские духи: Спиритуалистический сюжет романа Н.С. Лескова «На ножах» в идеологическом контексте 1860-х годов // НЛО. 2007. № 87.
3. **Гиндин В.А.** Психопатология в русской литературе. М., 2005.
4. **Душечкина Е.В.** Русские святки и петербургский святочный рассказ // Петербургский святочный рассказ. Л., 1991.
5. **Ильинская Т.Б.** «Алеутский духовидец» в контексте «спиритической» темы у Лескова // Русская литература. СПб., 2008. № 2.
6. **Лесков Н.С.** Святочные рассказы. СПб., 1886.

7. **Лесков Н.С.** Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 7.
8. **Полякова А.А.** Готический канон и его трансформация в русской литературе второй половины XIX века (на материале произведений А.К. Толстого, И.С. Тургенева и А.П. Чехова): автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2006.
9. Спиритизм и спириты. СПб., 1876.
10. **Тиме, Галина А.** Немецкая литературно-философская мысль XVIII –XIX веков в контексте творчества И.С. Тургенева (генетические и типологические аспекты). Мюнхен, 1997.
11. **Топоров В.Н.** Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.
12. **Тургенев И.С.** Полн. собр. соч. и писем: в 28 т.
13. **Федунина О.В.** Функции снов и видений в «Кларе Милич» И.С. Тургенева (специфика сюжета и жанровая традиция) // Новый филологический вестник. 2008. Т. 6. № 1. С. 81 –87.

ИЗУЧЕНИЕ «СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА В АРМЯНСКОЙ ШКОЛЕ

Н. Ю. Маркарян
Арцахский государственный университет

Творчество И.С. Тургенева как "центрального художника", подобно А.С. Пушкину, близко стоявшего к самому средоточию русской жизни, имеет всемирное значение. Русская литература в лице И.С. Тургенева поразила западноевропейского читателя не только силой художественного выражения, но и общественно-нравственной направленностью. Ведь главное в тургеневском произведении – мечта о самоотверженном служении родине и народу, тоска по новой, глубоко очеловеченной жизни.

Гуманистический пафос И.С. Тургенева с особой силой сказался и в тех произведениях, которые вошли в общеобразовательную программу школ Армении. В IX классе с углубленным изучением русского языка учащиеся знакомятся с творчеством И.С. Тургенева и его удивительным циклом стихотворений в прозе. При изучении творчества И.С. Тургенева большое внимание следует уделять нравственно – эстетическим проблемам, отношению к людям, к миру. Именно эти общечеловеческие вопросы начинают волновать учащихся средних и старших классов.

Изучение "стихотворений в прозе", рекомендованных учащимся, вызывает определенные трудности, требует разнообразия в построении уроков, в организации самостоятельной работы учащихся. Стремление возродить интерес к творчеству Тургенева у современного поколения школьников побудило создание целостной системы уроков по изучению повести "Ася" (X класс) и "Стихотворений в прозе", обладающих огромным эмоционально-нравственным воздействием на учащихся, разработку самостоятельных заданий, активизирующих творческую деятельность

учащихся, постановку проблемных вопросов нравственного плана, которые наиболее близки ребятам в этом возрасте.

Приступая к чтению и анализу стихотворения в прозе "Воробей", необходимо дать определение жанра стихотворения в прозе совместно с учениками. Учитель знакомит с характерными признаками стихотворения в прозе:

– небольшой объем;

– членение на небольшие абзацы, подобные строфам;

– обычно бессюжетная композиция;

– наличие лирического героя.

Учитель подводит обучающихся к выводу о том, что стихотворения в прозе – это небольшие прозаические произведения, напоминающие по своему характеру лирические стихотворения, но лишенные стихотворной рифмы.

Следующим этапом урока, как нам кажется, должно явиться знакомство учащихся с историей создания Тургеневым "Стихотворений в прозе".

И.С. Тургенев жил в Париже, общался с видными французскими литераторами, хорошо знал все модные направления в литературе. И поэтому в своих исканиях обратил внимание на стихотворения в прозе французских поэтов. Именно так возник жанр небольшого стихотворения в прозе.

"Стихотворения в прозе" И.Тургенева вызвали живейший интерес у всех, кто их прочитал. Уместно ознакомить обучающихся с высказыванием Л.П. Гроссмана, русского литературоведа, писателя о "Стихотворениях в прозе" Тургенева: "Это отшлифованное и законченное создание представляет в своем целом поэму о пройденном жизненном пути". П.В. Анненков, известный русский литературный критик, историк литературы, называл стихи в прозе Тургенева "тканью из солнца, радуги и алмазов, женских слез и благородства мужской мысли".

Познакомив учащихся с новым жанром лирики – стихотворением в прозе, целесообразно приступить к выполнению следующей цели урока: ознакомить учащихся с идейным содержанием выбранного текста, научить приемам аналитической работы с текстом, расширить читательский кругозор учеников.

Подвергнем анализу короткое стихотворение в прозе "Воробей", изучаемое в IX классе по учебнику русского языка и литературы Н.Байбуртян, Р.Грдзелян, И.Манучарян, И.Мелик-Оганджанян. По нашему глубокому убеждению, тексту должна предшествовать определенная словарная работа, необходимо дать толкование следующих слов: *красться, отчаянный, попятиться, благоговеть, порыв, трепетать от ужаса, заслонить собою, ринуться спасать, смущенный пес.* Современная методика преподавания русского языка в армянской школе отдает предпочтение объяснению слов в контексте, а не оторвано от него.

Вслед за словарной работой должно следовать образцовое чтение стихотворения в прозе учителем. Совместно с учащимися приходим к выводу, что концептуальная информация текста выражена словами: "Любовь сильнее смерти и страха смерти. Только любовью держится и движется жизнь". Этими словами Тургенев утверждает свое понимание (концепцию) движущей силы мира.

Прослеживая развертывание сюжета, можно обнаружить разную подтекстовую информацию. Важно, на наш взгляд, обратить внимание учащихся на словосочетание "камнем упал". В сознании читателя невольно возникает образ ястреба или сокола. Ведь именно эти птицы камнем падают на добычу. Следовательно, воробей здесь уподобляется им по своей смелости, стремительности, решимости. Это подкрепляется и такими, уже знакомыми детям словами, как "ринулся", "трепетал", "жертвовал", "взъерошенный", "порыв" и т.д. Подтекстовую информацию можно обнару-

жить также в словах: "…прыгнул раза два в направлении зубастой пасти". Здесь явно подразумевается угроза этому "чудовищу". Это подтверждается и тем, что автор называет воробья не птичкой, а "героической птицей".

В стихотворении с помощью учителя можно заметить и аллегорию. Собака здесь – "судьба", злой рок, тяготеющий над каждым из нас, могучая и, казалось бы, непобедимая сила. Собака медленно приближалась к птенцу, но любовь "закроет" "зубастую раскрытую пасть" и даже судьбу, даже это громадное чудовище, которое можно присмирить. Даже оно может остановиться, попятиться, признать силу, силу любви…

На примере этого стихотворения можно подтвердить слова: "Стихотворения в прозе" – цикл противопоставления". В данном случае сила любви противостоит силе зла, смерти…

Таким образом, само название этого стихотворения в прозе "Воробей" вобрало в себя значения "смелость" и "самопожертвование во имя любви". Конечно, необходимо разъяснить ученикам, что эти значения индивидуально-авторские, поскольку навязаны слову "воробей" лишь в данном тексте.

Отрадно и символично, что в учебнике "Русский язык и литература. IX класс" вышеназванных авторов непосредственно после стихотворения "Воробей" дан рассказ великого армянского писателя Ов.Туманяна "Мать". Это дает возможность провести сопоставительный анализ двух близких по содержанию произведений, найти общее между ними, прочесть строчки из двух рассказов, подтверждающих ответы учащихся. Далее можно предложить ученикам придумать другие заглавия к стихотворению в прозе "Воробей", предложить также описать выпавшего из гнезда воробышка, старого воробья, поведение охотничьей собаки.

Важное место в понимании идейного замысла автора занимает, конечно же, составление плана текста. Необходимо попросить учащихся присмотреться к форме организации текста. Он разбит на небольшие абзацы. Чтение замедляется, поскольку между абзацами пауза всегда больше, чем между предложениями внутри абзаца. Такая структура текста создает впечатление о замедленном течении действия и времени в произведении. Это повествование прерывается словом "вдруг", словами "ринулся", "сорвавшись", сочетанием "камнем упал".

Немаловажное значение в осмыслении содержания лирического текста имеет также беседа по вопросам, таким, как:

– От какого лица ведется рассказ?

– Почему собака уменьшила свои шаги?

– Почему Трезор остановился, попятился?

– В чем сила матери-воробья? и задания:

– Выделите глаголы, передающие поступок старого воробья.

– Прочитайте и передайте близко к тексту размышления автора о любовном порыве маленькой "героической птицы".

С целью закрепления пройденного материала рекомендуем следующее домашнее задание: рассказать близко к тексту стихотворение в прозе "Воробей"; прочитать и проанализировать стихотворения в прозе И. Тургенева по выбору с тем, чтобы рассказать об этом на уроке.

Литература

1. **Тургенев И.С.** ПСС и Писем: В 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 10.
2. **Анненков П.В.** Литературные воспоминания. М., 1983.
3. **Байбуртян Н. и др.** Русский язык и литература: Учебник для IX класса общеобразовательной школы. Ереван, 2000.
4. **Зотов Ю.В.** Организация современного урока. М.: "Просвещение", 1984.
5. **Стрижекурова Ж.И**. Методика изучения произведений И.Тургенева с учетом их жанра в 5-8 классах средней школы: Автореф. дис.... канд. пед. наук. М., 1999.

«СМИРЕННЫЙ СЕРДЦЕМ, ОН ДУХОМ ВЕЛИК И СМЕЛ...»

М.И. Мелкумян
Ереванский государственный университет

«Счастливец! Из доступных миру
Ты наслаждений взять умел
Всё, чем прекрасен наш удел:
Бог дал тебе свободу, лиру
И нежной любящей душой
Благословил твой путь земной»
Н.А.Некрасов. «Тургеневу»

Слова, выведенные в заголовок этой статьи, взяты из речи Ивана Сергеевича Тургенева, произнесенной 10 января 1860 г. на публичном чтении в пользу Общества помощи нуждающимся литераторам и ученым. Этими словами Тургенев характеризует самого любимого и почитаемого им персонажа мировой литературы Дон-Кихота.

Отношение Тургенева к европейской культуре и литературе известно, он всегда был закоренелым западником. В своих «Литературных и житейских воспоминаниях» он писал: «Я никогда не признавал той неприступной черты, которую иные заботливые и даже рьяные, но малосведущие патриоты непременно хотят провести между Россией и Западной Европой, той Европой, с которою порода, язык, вера так тесно её связывают. Неужели же мы так мало самобытны, так слабы, что должны бояться всякого постороннего влияния и с детским ужасом отмахиваться от него» [8: 145]. Для самого Тургенева с его глубочайшими познаниями и необыкновенным талантом художника вообще не существовало такой «черты» – он свободно ориентировался в обеих культурах, более того, мастерски «пересаживал» образы европейской литературы на русскую

почву (король Лир, Фауст, Гамлет). Ап.Григорьев отмечал «редкую способность Тургенева – художника воплощать в русские формы общечеловеческие типы и страсти» [9: 590]. И это естественно, потому что и живя в Европе, мыслями и чувствами Тургенев всегда был связан с родиной, «всё, что он видел за границей, теснее и ближе прижимало его к России» [6: 11]. В письме к своему другу В.П. Боткину за ноябрь 1856 года он писал: «Что ни говори – а мне всё-таки моя Русь дороже всего на свете, особенно за границей я это чувствую» [6: 11].

Именно вопросы и события российской жизни и побудили Тургенева обратиться к рассмотрению столь противоположных и ярких типов европейской литературы как Гамлет и Дон-Кихот. Для поколения 30-40-х годов особо остро существовала проблема гамлетизма. В среде дворянской интеллигенции самыми распространенными были типы малодушных «российских гамлетов» зараженных болезнью века – мучительным самоанализом – и не способных к практическому делу. «Мы не хотим шага сделать, не выразумев его, беспрестанно останавливаемся, как Гамлет, и думаем, думаем… Мы переживаем беспрерывно прошедшее и настоящее, всё случившееся с нами и с другими, ищем оправданий, объяснений, доискиваемся мысли, истины», – писал А.И. Герцен [6: 557].

Критики во все времена единодушно и справедливо считали И.С. Тургенева летописцем русской общественной жизни середины XIX века, наделенным даром всеобъемлющего созерцания, стремящимся к глубокому постижению жизни и законов, по которым она движется. В известной статье «Когда же придет настоящий день» Н.А. Добролюбов так характеризует писателя: «Г. Тургенева по справедливости можно назвать представителем и певцом той морали и философии, которая господствовала в образованном обществе. Он быстро угадывает новые потребности, новые

идеи, вносимые в общественное сознание, и в своих произведениях непременно обращает внимание на вопрос, стоявший на очереди и уже смутно начинавший волновать общество» [2: 99]. Так что обойти и не углубиться в проблему «гамлетизма» Тургенев никак не мог.

Тема Гамлета самым неожиданным образом или вполне нацеленно проглядывает во многих как ранних, так и поздних произведениях Тургенева. Но самый подробный и тщательный анализ этого типа дан, конечно же, в повести «Дневник лишнего человека». Форма дневниковых записей обеспечивает абсолютную открытость и искренность высказываемых мыслей героя. Почему же он «лишний»? «Люди бывают злые, добрые, умные, глупые, приятные и неприятные, но лишние… То есть без этих людей могла бы вселенная вполне обойтись, но бесполезность не главное их качество… скорее сверхштатный, нежданный. Он мнителен, застенчив, раздражителен, как все больные. По причине излишнего самолюбия… между мыслями и чувствами и их выражением находится какое-то непреоборимое препятствие». Тургенев показывает своего героя и неглупым, и проницательным, и наблюдательным – и при всём этом абсолютно никчемным. Все его усилия и мысли направлены на «разбирание себя до последней ниточки».

Образ «лишнего человека» к середине XIX века сильно отличался от своего «тёзки» начала века. Если Онегин, Печорин – во многом «лишние» поневоле, их критическая настроенность ума восходит к Чацкому, то новые исторические условия породили новый тип «лишних» людей, и Тургенев мастерски показал их ненужность не только в России, а вообще на всём свете. «Гамлеты точно бесполезны массе; они ей ничего не дают, они её никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут… они не находят ничего в целом мире, к чему бы могли прилепиться душой», – пишет Тургенев в своей статье «Гамлет и Дон-

Кихот» [7: 53]. «Ни хозяйство, ни служба, ни литература – ничто ко мне не пристало; помещиков я чуждался, книги мне опротивели, для барышень не представлял ничего занимательного… такой я был пустой, ненужный человек… опьяненный презреньем к самому себе, я нарочно подвергался всяким мелочным унижениям», – так говорит о себе герой рассказа «Гамлет Щигровского уезда».

Этот рассказ из «Записок охотника» с «Дневником лишнего человека» – как бы главы одной повести, посвященной одному герою, дополняющей и обобщающей этот образ. Над двумя этими произведениями Тургенев работал почти одновременно (в 1848–1850 годах). Щигровский персонаж «таинственно возникает в вечерних сумерках и исчезает, как призрак, на утренней заре» [3: 15].

Всё сложное, духовное перетёрлось, рассыпалось у щигровского героя на умозрительные парадоксы. У него есть своего рода претензии: «Я страшно самолюбивый человек… ты будь хоть глуп, да по-своему… мы порядочные люди, то есть эгоисты… Я Гегеля изучал, милостивый государь, знаю Гёте наизусть… Что общего, скажите, между энциклопедией Гегеля и русской жизнью?.. Я бы и рад был брать уроки у ней, у русской жизни-то, – да молчит она, моя голубушка», – оказывается вот в чем дело! Поэтому на вопрос автора о его имени герой отвечает: «Я не заслуживаю особенного имени. А уж если вы непременно хотите дать мне какую-нибудь кличку, так назовите… назовите меня Гамлетом Щигровского уезда. Таких Гамлетов во всяком уезде много, но может быть вы с другими не сталкивались». Напротив, Тургенев сталкивался много с «русскими Гамлетами» всех сословий, глубоко изучил этот образ и показал полнейшую его несостоятельность. Но дело ещё и в том, что «Гамлет потому и раздражает, что он нам ближе и понятнее» [7: 56]. Не свою ли мысль выражает Тургенев устами героя повести «Андрей Колосов»: «Я

принадлежу к числу людей, которые любят размышлять о собственных ощущениях, хотя сам терпеть не могу таких людей» или устами «лишнего человека» (Чулкатурина): «Я сам болен, а всё больное терпеть не могу». И другие современники Тургенева видели в «гамлетах» близкие себе черты. А.В. Дружинин писал: «Он истинно лишний человек, один из тех лишних людей, без которых не существует ни одного молодого общества» или Ап. Григорьев, который считал «Дневник лишнего человека» глубокой, искренней исповедью болезненного душевного момента, пережитого многими, может быть целым поколением» [9: 592].

Конечно, Тургенев отчетливо видел полную несостоятельность и неизбежный крах не только физический, но, главное, духовный этого типа героев, которые никогда не пойдут спасать людей от мрака заблуждений, так как у них у самих нет горячих слов убеждения; которые черпают удовольствия из созерцания собственного несчастья. Это неудачники из смеси претензий и бессилия. Чулкатурин сам пишет о себе, как о собаке, «которой заднюю часть тела переехали колесом» или как о перегруженной телеге, которая трещит по швам. Однако Тургенев – родной сын своего времени, «носящий в груди своей все скорби и вопросы его, обладающий верной наблюдательностью, глубокой мыслью, выхваченной из тайника русской жизни, с изящной и тонкой иронией» [8: 355] показал с определенной долей сострадания всю суть своего героя – «я хотя, конечно, лишний человек, но не по собственной охоте». Более того, он, как «близкий» человек, исполнил последнюю волю уходящего «Гамлета»: «Если б по крайней мере теперь, перед смертью – ведь смерть всё-таки святое дело, ведь она возвышает всякое существо – если б дружеский голос пропел надо мною прощальную песнь о собственном моем горе, я бы, может быть, прими-

рился с ним…», – Тургенев пропел над ним эту песнь, не дав ему «умереть глухо, глупо, в страшной пустоте».

Тургенев считал, что «поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять только самые явления – в их расцвете или увядании» [8: 9]. Ещё Н.А. Добролюбов отмечал, насколько мысль и воображение писателя подчинены «неотразимому влиянию естественного хода общественной жизни» [2: 99]. При этом в центре внимания «летописца эпохи» был прежде всего современный человек «со стороны его идейного мира, с целью изучения форм его сознания, работы его мысли и совести, т.е. идейного наполнения личности, пронизывающего весь его мир, определяющего его поведение и нравственный строй» [1: 32].

При таком подходе Тургенев не мог оставить выведенный им образ русского Гамлета, не уравновесив его другим, абсолютно противоположным типом из той же европейской литературы – обаятельнейшим рыцарем Дон-Кихотом. Свою концепцию, что вообще все люди и герои мировой литературы делятся на два главных человеческих типа, Тургенев изложил в статье «Гамлет и Дон-Кихот», конечно, предпочитая рыцарей добра и доблестных дел Дон-Кихотов безвольным, рефлексирующим Гамлетам. Замысел этой статьи возник в связи с французской революцией 1848 года, очевидцем которой был Тургенев, хотя писалась она 10 лет спустя, как бы с подведением итогов наблюдений и переживаний писателя. «Человеческие типы при всём своём разнообразии, даже противоречии – одинаково справедливы…Каждый из нас сбивается либо на Гамлета, либо на Дон-Кихота – два конца той оси человеческой природы, на которой она вертится» - пишет Тургенев [7: 50]. Всё зависит от того, что ставится на первом месте: собственное «я» или нечто другое, признанное личностью за высшее и абсолютное.

«Что выражает собою Дон-Кихот? – Веру, прежде всего веру в нечто вечное, незыблемое, в истину.., находящуюся вне отдельного человека..., требующую служения и жертв… Он верит крепко и без оглядки… Вся его жизнь – средство к водворению справедливости, к воплощению идеала… Дон-Кихоту стыдно жить для себя… Он знает, в чем его дело, зачем он живёт на земле, а это главное знание. Этот странствующий рыцарь – самое нравственное существо в мире» [7: 51]. Вот этими чертами героя Сервантеса Тургенев наделяет многих персонажей своих произведений, где они принимают истинно русские оригинальные формы и выражения, что вызвано самой природой таланта Тургенева: рисовать с натуры ту жизнь, которую он знает, видит и сам живёт ею. Уже в первом рассказе из «Записок охотника» – «Хорь и Калиныч» проглядывает портрет Дон-Кихота: Калиныч «высокого роста… его добродушное лицо внушает симпатию с первого взгляда. Это человек самого кроткого нрава… он часто прищуривал свои светло-голубые глаза и брался рукою за жидкую, клиновидную бороду… Я любовался его лицом, кротким и ясным, как вечернее небо». В другом рассказе «Смерть» Тургенев с глубочайшей трогательностью описывает уже не внешность, но суть еще одного русского Дон-Кихота. Это Авенир Сорокоумов, без ропота несший свой крест бездомного горемыки. «Как легко навёртывались слёзы на твои глаза, с каким удовольствием ты смеялся, какою искреннею любовью к людям, каким благородным сочувствием ко всему доброму и прекрасному проникалась твоя младенчески чистая душа, не знающая ни зависти, ни самолюбия… как сияли радостью лаза, захватывало дыхание от успеха, от удачи товарища». Вот без таких Дон-Кихотов «не продвигалось бы вперёд человечество – и не над чем было бы размышлять Гамлетам» [7: 61].

Рассуждая в своей статье о двух антиподах мировой литературы, Тургенев приходит к выводу, что «полных

Гамлетов, точно так же как и полных Дон-Кихотов нет… Это крайние вехи, к ним стремится жизнь, никогда их не достигая» [7: 61]. Такие смешанные характеры описаны Тургеневым с неменьшим мастерством. Один из них Пантелей Чертопханов. У него все внешние атрибуты Дон-Кихота: и «оруженосец» Недопюскин-Санчо «толстенький человек лет сорока на маленькой воронёной лошадёнке… лицо его выражало застенчивость, добродушие и кроткое смирение»; любимый и верный конь Малек-Адель – Росинант; сам он всегда при оружии; есть у него даже Маша – Дульцинея. Он истинно благороден – заступается за слабых и оскорбляемых, но «всё существо его, слова и поступки – всё дышало сумасбродной отвагой и гордостью непомерной, небывалой». Когда он лишился всего, что было ему дорого «из человека честного, щедрого и доброго, хотя взбалмошного и горячего, он превратился в гордеца и забияку», стал заботиться о мнении света. Даже перед лицом смерти он не слабеет и не сдаётся: «Столбовой дворянин Пантелей Чертопханов умирает; кто может ему препятствовать? Он никому не должен, ничего не требует… Оставьте его, люди! Идите!» Дон-Кихот умирает совсем не так: «Я прошу у всех прощения, я уже не Дон-Кихот, а снова Алонзо Добрый» – «Да, одно это слово имеет ещё значение перед лицом смерти. Всё пройдет.., но добрые дела не разлетятся дымом», – заключает Тургенев [7: 63].

Так же остаётся несгибаем перед лицом смерти ещё один герой, представляющий соединение донкихотства с гамлетизмом, уже не дворянин, а на этот раз разночинец Евгений Базаров. «Я должен сознаться, что никогда не покушался создавать образ, если не имел исходною точкою живое лицо, к которому постепенно примешивались и прикладывались подходящие элементы… Я всегда нуждался в реальной пове, по которой мог бы твёрдо ступать ногами», – писал Тургенев [8: 217]. Так встреча с провинциальным врачом Д.

послужила основой для создания одной из ярчайших знаковых фигур в классической литературе, которая вызвала шквал критических позиций, не утихающих и в последующих поколениях. Жизнь и судьба героя определяется противоречиями мировоззрения и натуры (гамлетизма и донкихотства). Человеческая натура не может подчиниться идее и теории, ареной этой борьбы оказывается личность героя. «Не должно забывать, что как принцип анализа доведён в Гамлете до трагизма, так принцип энтузиазма в Дон-Кихоте – до комизма, а в жизни вполне комическое и вполне трагическое встречаются редко» [7: 61]. Так Базаров по-гамлетовски боится раскрыть своё сердце, у него «презрение и злоба служат формой проявления любви [1: 43] – в то же время донкихотские проявления заботы о людях, чувство нежданной любви к «прекрасной даме» оказывается для него серьёзным испытанием. Но самое главное и важное испытание «смотреть в глаза смерти, предвидеть её приближение, не стараясь себя обмануть, оставаться верным себе до последней минуты, не ослабеть и не струсить» [5: 251]. Тургенев помогает выдержать своему столь неоднозначному герою, которому никак нельзя отказать в силе характера.

Для Тургенева высочайшим счастьем было «точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями» [8: 219]. Достигает этой своей цели мастер «именно потому, что весь насквозь проникнут самою полною, самою трогательною искренностью» [5: 214]. Вот с такой искренней симпатией и представляет Тургенев своего самого идеального и любимого героя Дмитрия Инсарова (тоже не вымышленного) – абсолютного Дон-Кихота, стоящего особняком в галерее тургеневских мужских персонажей. Это «человек, не выжидающий себе назначения, а самостоятельно и неодолимо стремящийся к своей цели и увлекающий к ней других. Всё обаяние Инсарова заключается в

величии и святости той идеи, которой проникнуто всё его существо», – так характеризует Инсарова Н.А. Добролюбов и продолжает: «Инсаров знает, что он прав в своей деятельности, не только пред собственною совестью, но и перед людским судом» [2: 121-123]. Этот герой Тургенева вызывает у критика хоть и «недостойное», но вполне справедливое «чувство невольной зависти к людям, живущим и знающим, зачем они живут» [2: 133]. Инсаров и живёт, и умирает по-донкихотски спокойно и возвышенно. «Из чего ему волноваться? Кто отдался весь… весь… тому горя мало…», – пишет о нём Елена в своём дневнике. Ведь «главное дело в искренности и силе самого убеждения, а результат – в руке судеб» [7: 54].

Говоря о воплощении донкихотства в тургеневских персонажах, нельзя обойти стороной и не отметить совершенно уникальный по силе натуры образ старухи (28 лет!) Лукерьи из рассказа «Живые мощи». Героиня представляется автору «иконой старинного письма – лицо не только не безобразное, даже красивое, – но страшное, необычайное». Лукерья рассказывает о своих бедах, приковавших к жалкому ложу её «почти весело, без охов и вздохов, нисколько не жалуясь и не напрашиваясь на участие – иным ещё хуже бывает, а я, слава богу, вижу прекрасно и всё слышу… одна рука ещё двигается, и пристанище какое ни на есть». Она упивается запахами и звуками природы, всей сущностью своею чувствует благодать господню – мысли и сны её только светлые. Она знает молитвы, помнит песни, которым учит навещающую её сиротку. «Ничего мне не нужно, всем довольна, слава богу», – умилённо произносит она, только просит сбавить оброк с крестьян, уж больно тяжко им. Автор «не мог не подивиться её терпению». Этой старухе, которую прозвали «живые мощи» более, чем кому-нибудь подходят слова, сказанные Тургеневым о Дон-Кихоте: «смиренный сердцем,

он духом велик и смел…» и именно перед ней он не только «снимает шляпу», но и «становится на колени», как перед иконой.

Конечно «Гамлетов в наше время гораздо более, чем Дон-Кихотов», – писал Тургенев в своей статье, – «но и Дон-Кихоты не перевелись», и именно ими полнится земля и движется жизнь. Эти два образа настолько глубоко сидели в мыслях писателя, что постоянно в той или иной форме пробивались и воплощались в его произведениях разных периодов. Так, его Пётр Петрович Каратаев, настоящий Дон-Кихот, с горечью читает строки из монолога Гамлета, как будто признавая его правоту. Старик Лукьяныч из «Трёх встреч» снится автору в образе Дон-Кихота и поражает его своим копьём в самое сердце, как бы давая ему рыцарское крещение. В той же повести Тургенев пишет: «Она села за фортепьяно. Я, как Гамлет, вперил взоры свои в г-жу Шлыкову».

Разумеется, и в самом Тургеневе тесно переплетались черты и Гамлета и Дон-Кихота. Гамлетизм, как уже указывалось, вообще был моден в высшем обществе, к которому принадлежал Тургенев. Этому способствовали исторические, и политические, и общественно-культурные обстоятельства (достаточно отметить массовое впечатление от мочаловского Гамлета). Происхождение Тургенева, его образ жизни, круг общения – всё это сближало его с Гамлетом и «примиряло» с ним. Но в душе своей Тургенев, конечно же, был самым настоящим и верным почитателем донкихотства со своим вечным служением идеалам добра, с изумительным чувством прекрасного, наконец, с неколебимой верностью даме сердца, к которой он так трогательно обращался в одном из последних стихотворений в прозе: «когда меня не будет, о ты, мой единственный друг, о ты, которую я любил так глубоко и нежно… в часы уединения закрой глаза и протяни мне руку… и образ мой предстанет

тебе…» Не случайно И.А. Гончаров называл его «трубадуром, странствующим с ружьём и лирой» [9: 573].

Говоря в своей статье о двух великих авторах, живших в одно время, даже умерших в один день и породивших столь противоположных персонажей, Тургенев сравнивает Шекспира с полубогом, берущим своих героев отовсюду: «с неба, с земли», а Сервантеса – со святым, и герои его из души автора. Что же касается героев Тургенева, то они, несомненно, из самой жизни и написаны отточенным пером и тончайшей кистью изумительного мастера-художника, который мог увидеть и описать и восхитительные картины природы, и даже передать её звуки («серебряный бисер звонких голосов жаворонков, песни которых казались орошённые росою»), и все движения и изгибы человеческих чувств и мыслей со спокойной мягкостью и «поэтической умеренностью» (Добролюбов). И как старуха Лукерья из рассказа «Живые мощи» вызывала чувство чистейшего благоговения у Тургенева, так и живая мощь тургеневского наследия и сегодня привлекает к себе интерес и внимание столь избалованного читателя XXI века.

Литература

1. **Бялый Г.А.** Русский реализм Х1Х века. Л., 1973.
2. **Добролюбов Н.А.** Когда же придёт настоящий день? // Русская литературная критика. М., 1984.
3. **Кулешов В.И.** Тургенев – мастер повести и рассказа. Вст. статья к сборнику «Повести и рассказы». М., 1979.
4. **Некрасов Н.А.** Лирика. М.1971.
5. **Писарев Д.И.** Базаров // Русская литературная критика. М., 1984.
6. **Пустовойт П.** Певец любви. Вст. ст. в сб.: Избр. произв. М., 1967.
7. **Тургенев И.С.** Гамлет и Дон-Кихот // Русская лит. критика. М., 1984.
8. **Тургенев И.С.** Литературные и житейсткие воспоминания. М., 1987.
9. **Фридлянд В.** Прим. к сб. «Повести и рассказы». М., 1979.

ХРИСТИАНСКАЯ ИДЕЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И.С. ТУРГЕНЕВА И Б.Л. ПАСТЕРНАКА

Т.А. Меликян
Гюмрийский госпединститут им. М.Налбандяна

Неоднократно говоривший о своем равнодушии к вопросам религии и всему “сверхъестественному” (5: 11, 31) Тургенев тем не менее часто обращался к идеям и образам библейских текстов. Так, художественная интерпретация образа Христа оказывается у него в диалогических отношениях с трактовками данного образа в христианском богословии и европейском искусстве. В “Записках охотника” (рассказ “Живые мощи”) и в “Стихотворениях в прозе” (миниатюры “Милостыня”, “Христос”) изобразительный и ролевой аспекты образа Богочеловека предстают в сложном переплетении традиционно-мифологических и культурно-логических тенденций. “У Тургенева, – пишет известный литературовед В.М. Головко, – мифологические представления о Христе, данные через восприятие персонажей, включаются в систему идейно-эстетического раскрытия проблем, которые не имеют прямого отношения к вопросам религиозного мировоззрения. Но и в таких представлениях обнаруживается определенная традиция, восходящая к Евангелиям от Матвея и от Иоанна. Этой традицией обусловлен изобразительный характер облика Иисуса, человеческая природа которого воспринимается не как “маска”, а как выражение единства человека и божественного абсолюта” [2: 332].

Замысел рассказа “Живые мощи” относится к концу 1840-х годов. Тургенев писал, что у его рассказа была реальная основа и называл все описанное “истинным происшествием”.

Личные переживания, безусловно, во многом составили и тематический субстрат цикла “Senilia” (1848-1882) – в

частности, образ рассказчика в стихотворении в прозе “Христос” тождественен образу автора. Поэтому особенно важным представляется вопрос о том, какова доля фактического, биографического материала в стихотворении в прозе “Христос” и в рассказе “Живые мощи”, в особенности в той его части, где описано видение Христа, пережил сам Тургенев когда-либо подобный опыт или использовал при создании стихотворения в прозе какой-то иной биографический материал.

В письмах Варвары Петровны к сыну не раз встречаются наставления о необходимости исполнения им христианского долга. Так, в частности в письме, датированном октябрем 1838 года, Варвара Петровна напоминает Ивану о том, что он должен благодарить Господа за его спасение во время пожара и за все те блага, которые он получает в жизни. Мать призывает сына к благоразумию, требует от него выполнения и внешней, обрядовой стороны православия. Просит ходить в церковь и огорчается, что он своими обязанностями пренебрегает – иными словами, она просит сына быть в своих поступках христианином. Такие напоминания не единичны. Новые штрихи добавляет ранее не публиковавшееся письмо, датированное январем 1841 года, в котором Варвара Петровна пишет сыну: “Я и подумать не смею вознести молитвы мои к Богу. – Но!.. Христос, он был человек. Я как-то в детстве видела Христа во сне на корабле. Позже Христа я видела в Италии, все его изображения черноволосы, как в моем сне. Но недавно я читала, что Христос белолиц и волосы у него светлые” [5: 11, 105].

Тургенев в стихотворении в прозе пишет: “Я видел себя юношей, почти мальчиком в низкой деревенской церкви” [5: 9, 125]. Героине рассказа “Живые мощи” Лукерье во сне Христос предстал таким, каким “его не пишут” [5: 2, 36].

Таким образом, и письмо В.П. Тургеневой, и фрагмент рассказа “Живые мощи” свидетельствуют об индивидуально-личностном восприятии Христа. “Христос был человек,” – это, пожалуй, главная мысль в письме В.П. Тургеневой, и рассуждает она об Иисусе Христе как о человеке – пишет о цвете глаз, волос – о его внешнем облике.

В свое время рассказ “Живые мощи” высоко оценила Жорж Санд за сюжет.

Лукерья, дворовая девушка деревенского помещика, красавица, певунья, плясунья, умница, влюбляется в парня, помолвленная с ним, накануне свадьбы в возрасте 21 года случайно упала, заболела, “жестокая каменная неподвижность” сковала ее, и вот она одна, лежит в старом сарае поодаль от деревни уже семь лет, почти ничего не ест, за ней иногда ухаживает девочка-сиротка. Будучи на охоте, в сарай к Лукерье зашел ее барин. Он увидел “бронзовое лицо”, “пальцы-палочки”, “металлические щеки” – не человек, а “икона старинного письма”, “живые мощи”. Их разговор раскрывает читателю удивительную душу девушки, творящую жизнь отдельно от своего умирающего тела. Страдание не ожесточило ее. Как дар божий воспринимает она свое мучение. Через него по-новому понимает смысл своей жизни. И кажется ей, что, страдая, она повторяет подвиг Иисуса. Но какую истину она несет? В ответе на этот вопрос смысл рассказа.

Лукерья видит, как к ней является сам Иисус и возносит ее на небеса. Истощенная, умирающая в болях, она заступается за людей: “Ах вот вам бы, барин, матушку вашу уговорить – крестьяне здешние бедные, хоть бы малость оброку с них убавила! Земли у них недостаточно, угодий нет… Они бы за вас богу помолились… А мне ничего не нужно, всем довольна” [5: 2, 38].

Лукерья поразительно самодостаточна, потому что через свои образы-“картинки” мыслит оппозицией “мир-я”: “Вот вы не поверите – а лежу я иногда так-то одна…и словно никого в целом мире, кроме меня, нету. Только я одна-живая! И чудится мне, будто что меня осенит… Придет, словно “тучка прольется”, свежо так, хорошо станет” [5: 2, 38].

Она отказалась лечь в больницу. Не хочет, чтобы ее жалели. Молится не много, не видит в этом большого смысла. “Да и на что я стану господу Богу наскучать? О чем я его просить могу? Он лучше меня знает, чего мне надобно…” И одновременно считает, что никто человеку не поможет, если он сам себе не поможет.

Ее мысль напряженно работает. Она обязана знать, зачем живет. И решила, что страдает не за себя – ни она сама, ни люди, ни священник грехов за ней не знают. А раз безгрешна, значит смысл ее страданий, как и страданий Иисуса – в спасении грешных людей. Вот сон Лукерьи, из-за давления цензуры не вошел в окончательный текст рассказа:

“Ко мне… много-много народу привалило – и конца тем людям не видать – голова к голове, как кочаны капусты в огороде. А я будто сижу на высоком камне и никуда мне с того камня сойти нельзя. И кричит мне весь тот народ: “Страдай, страдай за нас, Лукерья”. И я будто им всем с камня кланяюсь и говорю: “Готова я за вас страдать, люди господские, за вашу волюшку готова!” [5: 2, 39].

Тургенев здесь интерпретирует евангельскую мысль о том, что Иисус пострадал за людей, когда добровольно взошел на крест. Лукерья всех жалеет: и своего бывшего жениха Васю, который уже женился, и убитую охотником ласточку, и крестьян, и девочку-сиротку. Лукерья – одна из тургеневских интерпретаций образа Христа, она повторяет его трагическую судьбу.

Во всех авторских рукописях заглавие стихотворения в прозе “Христос” имело подзаголовок “Сон”. Ознакомив-

шись со стихотворением “Христос” по тексту, предназначенному для публикации в “Вестнике Европы”, Анненков писал Тургеневу: “В чудном рассказе “Христос” меня кольнула прибавка “Сон”. Какой же это сон, когда это лучезарное видение?” [6].

Стихотворение “Христос” было написано Тургеневым, вероятно, в связи с широко обсуждавшейся в те годы философами и историками проблемой реально-исторической личности Христа. Начатое трактатом немецкого богослова Д.Штрауса (“Жизнь Иисуса”), настаивавшего на реально-историческом объяснении возникновения христианской мифологии, обсуждение этой проблемы получило новый толчок благодаря книге Э.Ренана (“Жизнь Иисуса”, 1864), стремившегося написать реалистическую биографию Христа. Хотя такая точка зрения вступала в явное противоречие с церковной ортодоксией, она широко отразилась в русском искусстве и литературе 1870-х годов.

Произведения, в которых делались попытки создать художественный образ Христа, были Тургеневу хорошо известны. Еще в 1850-х годах он видел, например, знаменитую картину А.Иванова “Явление Христа народу”, очень любил картину И.Крамского “Христос в пустыне”.

Примечательно, что ту же картину в свое время ценил и Борис Пастернак. Цикл стихов на евангельские сюжеты в романе “Доктор Живаго” он создает именно под влиянием картины И.Крамского. Пастернак изображает Иисуса таким, каким его представил Тургенев – простым, близким людям, таким, как они.

Отметим такой немаловажный факт, как контаминация образов Христа и Гамлета, лежащих в основе стихотворения, открывающего “Тетрадь Живаго” и через первоисточник – именующего тестовую перекличку с заключительным стихотворением цикла (“Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси” – “Гамлет”; “Чтоб эта чаша смерти

миновала, В поту кровавом он молил отца" – "Гефсиманский сад"). Между тем, контаминация двух образов присутствует в определении содержания картины "Христос в пустыне", данном в одном из писем И.Н.Крамского: "…теперь я написал "Быть или не быть" или около этого" [3: 161]. Что означает "быть или не быть" в отношении образа, созданного Крамским, раскрывается в другом письме художника: "…есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобно божьему, когда на него находит раздумье – пойти ли направо или налево, это – такого рода характер, который, имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не делать того, куда влекут его животные наклонности" [3: 158-159].

В стихотворении "Гефсиманский сад" Пастернак рисует именно такого Иисуса:

Он отказался без противоборства,
Как от вещей, полученных взаймы,
От всемогущества и чудотворства.
И был теперь, как смертные, как мы. [4: 391]

Группа стихов на евангельские сюжеты "Дурные дни", "Магдалина", "Гефсиманский сад" отражают попытку поэта дать ответ на вопрос, поставленный в "Гамлете": как жить, что делать в условиях торжествующего мещанства. В них художник обращается к образу Иисуса Христа как вечному примеру служения вечной истине.

В "Дурных днях" и "Гефсиманском саду" Б. Пастернак как бы перевоплощается в Иисуса: повествуя о его муках, в то же время исповедуется сам. Поэту ближе традиция раннего христианства с его демократизмом, отсутствием пышности. Отсюда "лачуга", "хижина" как детали пейзажа. Нельзя не заметить здесь перекличку с тургеневским

Иисусом, с рассказом “Живые мощи” из цикла “Записки охотника” И.Тургенева, где Иисус для Лукерьи представлен просто родным человеком, живым, понятным.

Фантастико-мифологический элемент, связанный с описанием чудес Иисуса, наиболее полно представлен в стихотворении “Дурные дни”:

И брачное пиршество в Кане
И чуду дивящийся стол
И море, которым в тумане
Он к лодке, как по суху, шел
И сборище пьяных в лачуге,
И спуск со свечою в подвал,
Где вдруг она гасла в испуге
Когда воскрешенный вставал… [4: 388].

Не отступая от основных канонов христианского вероучения, поэт лишает окаменелости, догматизма, представляет живым, вечно современным.

Жертвенность подвига Христа, величие сделанного им нравственного выбора, трагическое непонимание и незащищенность в земной жизни – вот что акцентирует Б.Пастернака в трактовке этого образа в “Стихотворении Ю.Живаго”.

Несколько магистральных тем пронизывают все стихи – это тема чуда, тема духовного одиночества и неопределенности судьбы героя, тема трагических взаимоотношений с окружающим.

Центральный образ цикла – Иисус Христос. Каждое стихотворение раскрывает новую грань его личности. Такая объемность образа достигается в результате смены повествователей в пределах даже одного стихотворения. “Рожденственская” – часть текста организована от лица

пастухов, часть – от лица автора, “Чудо” – часть от лица Иисуса, “Магдалина” – часть от первого лица.

Почти все стихотворения цикла позволяют говорить о преобладании трагедийного начала в образе Христа. Только в первом стихотворении он ясен, гармоничен и безмятежен, хотя уже здесь оптимистическая основа сюжета осложнена диссонансным образом народа-сброда. Дальше в цикле раскрывается трагедия неуслышанного пророка.

Наиболее связана с этой темой тема духовного одиночества Христа. Эта тема начинает развиваться с “Рождественской звезды”. Все идут поклоняться чудесному младенцу, и уже здесь Б.Пастернак называет “несметным сбродом” людей, пришедших поклониться Христу, а в других стихах автор именует окружающих “толпой”: “скопищем”, а верных учеников – “сборищем”. Автору важно показать, что в течение всей жизни Христос был действительно одинок. Единственно верная ученица – великая грешница Магдалина, отвергнутая людьми, но прощенная Христом. Но и для нее Христос – это Учитель и Спаситель, и она не может смягчить его смертной истомы.

Пастернак подчеркивает одиночество Иисуса, как если б он был человеком. В евангельском цикле поэт остается верен традициям русской классической литературы, в данном случае он убедительно возрождает тургеневские образы.

Литература

1. **Альфонсов В.** Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов.писатель, 1990.
2. **Головко В.М.** Черты национального архетипа в мифологеме Христа произведений Тургенева // Сб.: Проблемы исторической поэтики. – Вып. 3, М., 1994. С. 321-348
3. Крамской об искусстве. М.: Изобразительное искусство, 1988.
4. **Пастернак Б.Л.** Стихотворения и поэмы. Переводы. М.: Изд. “Правда”, 1990.
5. **Тургенев И.С.** Полн.собр.соч.: В 28 т. Л., 1960-1968.
6. rvb.ru/turgenev/02 comm

ТОСТМАСТЕР В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Работа выполнена при поддержке Программы стратегического развития (ПСР) ПетрГУ 2012-2016 гг.

З.И. Минеева,
В.Н. Минеев
Петрозаводский государственный университет

Тостмастер – один из неологизмов, пополнивших класс русских nomina agentis, имен существительных со значением лица. Новый агентив является заимствованием из английского языка, как и многие другие профессиональные номинации человека: *спичрайтер, дилер, промоутер, риэлтор* и т.п.

Тостмастер представляет интерес типичностью и ординарностью своего вхождения в язык. Это своего рода образец, pattern, который может быть охарактеризован в аспекте семантики, словообразования, стилистики и прагматики. Новый агентив следует рассматривать с точки зрения диахронии, генетического словообразования как иноязычное заимствование. Действительно, лексема *toastmaster* известна в английском языке с 1749 года. С точки зрения синхронического словообразования *тостмастер* является мотивированным дериватом, композитом, образованным сложением двух самостоятельных изменяемых слов. Новое сложное слово заняло свое место в словообразовательном гнезде с вершиной, исходным словом *тост*. Словари современного русского языка включают два омонима. 1. Тост. –а; м. (англ. toast). Застольное пожелание, предложение выпить вина в честь кого-, чего-л.; здравица. *Провозгласить, произнести т. Поднять т. Выпить т. за здоровье хозяйки дома. Т. в честь именинника.* 2. Тост. –а; м. (англ. toast). Поджаренный или подсушенный тонкий ломтик хлеба. *Т. с джемом, с сыром. Позавтракать тостами и кофе.*

Пересушить т. [3: 1335]. Оба омонима включены и в другие словари: иностранных слов [4: 613] и современного литературного языка [1: 2, 788]. Тост-2 имеет одно производное: *тостер* [1: 2, 788; 3: 1335], что отнюдь не означает неизменности этой части словаря (в 2006 году в Интернете была размещена информация о том, что еще в 1926 году «состоялся дебют первого бытового тостера «Тостмастер»). Тост-1 в настоящее время является крайним словом словообразовательной цепочки: *тост – тостовать – тостующий и тостуемый*. Следует отметить, что *тостующий и тостуемый* включены в словарь как агентивы, а не как формы действительного и страдательного причастия глагола. Тостовать, -тую, -туешь; нсв. Разг. Произносить тост. *Чья очередь т.?* Тостующий, -его, м. Разг. Тот, кто произносит, говорит тост. Тостуемый, -ого, м. Разг. Тот, в честь кого произносят, говорят тост [3: 1335]. Все производные от *тост-1* ограничены в своем употреблении рамками разговорного стиля, что обусловило их фиксацию в «Большом словаре русской разговорной экспрессивной речи» В. В. Химика. Тостовать, нсв. Шутл. разг. Произносить тост – застольное пожелание выпить вина в честь кого-, чего-л. *Шампанское лилось рекой, гости тостовали один за другим. Тостуемый юбиляр* [6: 613]. Тостующий, -его, м. Тот, кто произносит тост в застолье. *Из мужчин помимо Филиппа успешней всех – Николай Басков. Околооперную звезду «пиарили» с нечеловеческой активностью. Апофеозом этой «пиар-компании» стало празднование 25-летия певца, на котором в числе тостующих были замечены даже министры и видные представители Госдумы.* АиФ52/01 [6: 613-614]. Важно, что последний словарь содержит не только дефиниции и стилистические пометы (*тостовать* квалифицируется как шутливое и разговорное), но также приводит иллюстративный материал современных СМИ, который позволяет

отнести субстантив *тостующий* к числу стилистически нейтральных единиц. Пример единичный, но вполне убедительный. Репрезентативный материал может быть сформирован за счет привлечения Национального корпуса русского языка [3]: в общем корпусе содержится 4 документа 1993-2001 гг., которые приводятся ниже, упорядоченные по дате создания в обратном порядке.

До этого места все понятно? Пойдем дальше. Речь тамады – большое искусство. Некоторые думают, что тамада поздравляет с чем-нибудь ***«тостуемого»*** *или просто льстит ему. Это не так! Это плохой тамада. Хороший тамада говорит ПРАВДУ о человеке, он всесторонне понимает его, но В ДАННЫЙ МОМЕНТ предлагает всем присутствующим увидеть ЛУЧШЕЕ в нем*. [2: Юрский С. Вспышки. Заключительная глава книги // Октябрь (2001)]

Однако не скрою: мне непонятны были мотивы, по которым Юра, как директор, категорически отказал Олегу в проведении шестидесятилетнего юбилея на манеже Цирка на Цветном. И неприятно было об этом услышать… Боюсь, что вызову своим высказыванием волну негодования. Но я ведь не на день рождения или какой-либо другой праздник пришёл, чтобы произносить здравицы и тосты с грузинским преувеличением достоинств ***"тостуемого"*** *(поверьте мне на слово, что я владею искусством подобных спичей и за свою жизнь произнёс их больше чем достаточно)… Я работаю над книгой, в которой стараюсь разобраться в себе, в своём деле, в характерах и предназначении людей, с коими свела или столкнула жизнь. И судьба… Тема судьбы в актёрских биографиях — самое, на мой взгляд, интригующее* [2: Кио И.Э. Иллюзии без иллюзий (1995-1999)].

Вся эта публика полагала, что с моим отъездом из страны в небытие уйдет и Людмила, чье депутатское

место они рассматривали уже как вакантное. Нетерпеливая и гнусная публика требовала от фракции «Наш дом – Россия» немедленно заменить Нарусову по партийному списку другим депутатом. Как ни странно, горячо ликовал в связи с появлением моей жены в Думе Владимир Жириновский, лидер фракции ЛДПР и непревзойденный делатель думских сенсаций. В парламентском буфете он обрызгал Людмилу шампанским и ***тостовал*** *в ее честь как «настоящей русской женщины, спасшей мужа от тюрьмы».* [2: Собчак А. Дюжина ножей в спину (1999)]

Вспомни наши лихие студенческие попойки! Кто в жизни свое не выпил, тот для науки человек потерянный! За тебя! Нет, нет, – пресек он попытку Телятникова симулировать, – ***тостуемый*** *пьет до дна!* [2: Дежнев Н. В концертном исполнении (1993)].

Газетный подкорпус НКРЯ содержит 17 документов 2002 – 2010, включающих 22 словоупотребления: *тостовать* – 3 (форма *тостуем*), *тостуемый* – 16; *тостуемая* – 2, *тостуемые* – 1. Приведем одну иллюстрацию употребления слова как вполне нейтрального в стилистическом отношении; этот пример является самым ранним по времени.

*А что оставили бы, получив такую возможность? В роли Дедов Морозов с новогодними тостами и предсказаниями специально для читателей "Труда" выступают известные российские политики и политологи. – Философ Диоген сказал: "Быть богатым и иметь много денег–не одно и то же. По-настоящему богат тот, кто доволен своей жизнью",–****тостует*** *Элла ПАМФИЛОВА, председатель Комиссии по правам человека при президенте РФ.* [2: Труд-7. 31.12.2002].

Таким образом, до появления слова *тостмастер* группа однокоренных слов включало два агентива, так что в этом

плане новообразование существенных новаций в семантическую структуру словообразовательного гнезда не привнесло.

Слово «*тостмастер*» отсутствует в словарях современного литературного языка [1: 4], в том числе в словарях заимствованной лексики [5], однако используется в интернет-ресурсах. Их анализ позволяет определить семантику нового агентива.

Тостмастер в современном русском языке имеет два лексико-семантических варианта: 1. ‘организатор и ведущий торжественных праздничных мероприятий; тамада’. 2. ‘член клуба «Тостмастерс Интернешнл»’.

Оба значения представлены в материалах Интернета, датированных 2011–2013 гг. В объявлениях отмечено использование слова *тостмастер* как синонима к *тамада*. Так, актер театра предлагает свои услуги в качестве организатора и ведущего праздников, свадеб; его сайт включает освоенное русским языком *тамада*, между тем как новое, более модное, престижное *tostmaster* включено в название сайта. Выбор двух номинаций позволяет привлечь потенциальных клиентов, которые ищут привычного «тамаду», а также тех пользователей Интернета, которые заинтересованы в том, чтобы общаться с современным профессионалом.

Использование свежего англоязычного заимствования вместо освоенного *тамада* повышает статус референта, придает ему значимость, предполагает высокую степень мастерства, требование и наличие специальной профессиональной подготовки, высокой культуры.

Важно то, что признанный превосходный стилист и знаток русского языка Иван Сергеевич Тургенев «благословил» *тостмастера* как потенциальное русское слово еще в середине XIX века.

И.С. Тургенев обратился с письмом к автору статьи «О литературном фонде» в «Библиотеке для чтения» и поделился своими впечатлениями об обеде, данном Обществом лондонского литературного фонда. Письмо было написано в Спасском 30 октября 1858 г. и содержало подробное описание ежегодного обеда, который в 1858 году проходил под председательством лорда Пальмерстона. Тургенев передал атмосферу приема, отдал дань гостям и подававшимся блюдам и включил в текст звучавшие восклицания («cheers»), фрагменты фраз, соответствовавших передаваемым впечатлениям (девять оглушительных «ура» – three times three). Одним из действующих лиц оказался *тостмастер*. Интересно, что английское слово автор упомянул четырежды:

«Вместе с жарким появилось шампанское, и стоявший за креслом Пальмерстона *«тостмастер»* провозгласил здоровье королевы. Все поднялись, и раздалось девять оглушительных «ура» – three times three – три раза по три. *Тостмастер* кричал первый и подавал знак свитком, вроде жезла, который держал в руке. Не всякий может быть *тостмастером*; для этого нужно иметь представительную наружность и сильный голос. Хорошему *тостмастеру* платят довольно дорого» [6: 188].

Важно, что новая лексическая единица воспроизводится И.С. Тургеневым средствами русской графики, кириллицей, и только первый раз – в кавычках, как необычное для русского языка слово, отсутствовавшее в России того времени и именовавшее человека со специфическими функциями. Способ включения слова в текст, равно как и отсутствие лексемы в толковых словарях русского языка, позволяет отнести данный агентив XIX века к варваризмам. Тургенев повторяет слово неоднократно и с удовольствием, как бы примериваясь к англицизму и не находя нужным заменять его синонимом или перифрастическим оборотом.

Кавычки используются только для «представления» слова, а последнее словоупотребление – форма дательного падежа, это означает, что графически и грамматически новая единица вполне соответствует требованиям освоения иноязычного заимствования русским языком.

То, что слово *тостмастер* отсутствовало в русском литературном языке времени Тургенева, доказывает тот факт, что Национальный корпус русского языка не содержит примеров употребления лексемы ни в основном, ни в специальных корпусах.

Однако в современном русском языке прослеживается тенденция замены привычного русского или освоенного иноязычного слова англицизмом (*кегельбан – боулинг*), особенно в профессиональной сфере (*парикмахер – стилист*). М.А. Кронгауз не без иронии заметил, что прагматически использование свежего английского заимствования часто заключается в том, что профессионал, называемый новым словом, требует более высокой оплаты: «Второй, и. по-моему, более точный взгляд, оказывается более приземленным. Суть, конечно же, в престиже и деньгах. В новых словах присутствует какая-то трудноуловимая аура, привлекательность актуальности и новизны. Естественно, что стилист вправе запросить за стрижку больше, чем парикмахер, а гонорары моделей несопоставимы с зарплатой манекенщиц. Маклер не мог не превратиться во вполне респектабельного риэлтора, и неважно, что их функции и уровень профессионализма порой никак не различаются» [3: 45].

Тостмастер имеет коннотации, аллюзии к инореалиям. Тесная связь слова с культурой англоязычного общества сохраняется и в настоящее время; она прослеживается в том, что контексты содержат вставки на английском языке при использовании слова и в первом, и во втором значениях: «Добро пожаловать в сообщество Toastmasters в

России!» (www.the moscow free speakers club); в другом материале сообщается, что в Москве организован «Moscow Free Speakers Club» как ветвь Toastmasters International, деятельность которого заключается в проведении заседаний с участием *тостмастеров* и гостей. Целью клуба является развитие навыков свободной речи. На основании анализа материалов интернет-источников можно говорить о том, что новый дериват активно используется в 1 и 2 значениях. Ниже приводятся некоторые примеры с указанем года и названия сайта.

(1) *А у нас в городе новая фишка – называть себя тост-мастером* (vk.com 2013); *Кто же такой тостмастер? Как вы догадались из самого названия организации, речь идет о мастерстве…тостов* (presentphoto.com.ua 2012); *современный тост-мастер и ди-джей; индивидуальный сценарий* (agentstvo-prazdnikov.ru); *ведущие и тостмастера* (parmesan.org); *В Европе и США такая профессия носит название «тостмастер», в России и некоторых странах СНГ – «тамада»* (paradnevest.com.ua); *а в датском застолье есть даже свой тамада – тостмастер* (pressarchive.ru/mn 1999).

(2) *Тостмастер Полина Телегеева* (youtube.com 2013); *Заслуженный тостмастер; Тимур Бережной, член нашего клуба, стал первым Тостмастером* (rubashka.org.ua/ru/novosti 2013); *Toastmaster – тамада или спичрайтер; к концу 20 века клубы тостмастеров вышли далеко за пределы Калифорнии и расцвели пышным цветом на всех континентах (кроме Антарктиды)* (brrabbat.chat.ru); *Тостмастер проводит сессию подготовительных выступлений* (groups.google.com 2012); *Дмитрий Сикорский, заслуживший приз зрительских симпатий на состоявшемся 13 октября Конкурсе одесских тостмастеров!* (orators.od.ua 2013).

В авторитетных словарях английского языка, таких как словари Вебстера, Лонгмана, Макмиллана, имеются следующие дефиниции.

1) Toastmaster: ‘a person who introduces the speakers at a formal occasion (such a banquet)’ (‘человек, который представляет выступающих на официальных мероприятиях (таких как банкеты) [9].

2) Toastmaster: ‘one who presides at a banquet and introduces the after-dinner speakers’ (‘тот, кто является ведущим банкета и представляет выступающих с тостами’) [10]

3) Toastmaster: ‘someone who introduces the speakers at a formal occasion such a banquet (=large formal meal)’ (‘кто-либо, кто представляет выступающих на таких официальных мероприятиях, как банкет (=большой официальный приём)’) [11].

4) Toastmaster: ‘Someone who introduces the speakers at a formal meal and is in charge of the toasts’ (‘кто-либо, представляющий выступающих на официальных обедах и ужинах и отвечающий за произнесение тостов’) [12].

Первая фиксация английского слова относится к 1749 году [10]. Привлеченный лексикографический материал не содержит ЛСВ, связанного с деятельностью международной некоммерческой образовательной организации «Toastmasters International», которая с 1924 года занимается развитием навыков устных выступлений и воспитанием лидерства через местные локальные клубы, которые действуют в настоящее время в 122 странах, в том числе в России.

Тостмастер встраивается в сегмент словаря современного русского языка, в котором уже имеется большой пласт заимствованных агентивов, и расширяет группу однокоренных мотивированных дериватов. Утверждение слова в языке связано с его комплексным освоением и использованием, поддержкой авторитетными носителями языка. Можно считать, что новообразование прошло проверку на

графическое и грамматическое освоение у И.С. Тургенева, признанного знатока и тонкого ценителя русского языка.

Литература

1. **Ефремова Т.Ф.** Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: в 2 т. Т. 2. – М.: Рус.яз., 2001.- 1088 с.
2. Комментарий к Федеральному Закону «О государственном языке Российской Федерации». Часть 2: Нормы современного русского литературного языка как государственного (Комплексный нормативный словарь современного русского языка).: а 2 кн. / под общ. ред. Г.Н. Скляревской, Е.Ю. Ваулиной. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2012. Кн. 1 – 1032 с.; кн. 2 – 1040 с.
3. **Кронгауз М.А.** Русский язык на грани нервного срыва. М.: Знак, 2009. – 232 с.
4. Национальный корпус русского языка: www.ruscorpora.ru (НКРЯ).
5. Новейший большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт»; М.: «РИПОЛклассик», 2008. – 1536 с.
6. Современный словарь иностранных слов. М.: Рус.яз., 1993. 740 с.
7. **Тургенев И.С.** Обед в обществе английского литературного фонда // Собр.соч.: в 12 т. Т. 12. М.: «Художественная литература», 1979. С. 186-191.
8. **Химик В.В.** Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи/ Санкт-Петербургский государственный университет, СПб., 2004. – 768 с. (БСХ)
9. http://www.learnersdictionary.com/search/toastmaster">toastmaster</a
10. http://www.merriam-webster.com/dictionary/toastmaster
11. http://www.ldoceonline.com/dictionary/toastmaster
12. http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/toastmaster

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ И.С. ТУРГЕНЕВА В ЖИЗНИ СВЯЩЕННИКА А.А. ЗОЛОТАРЕВА И ЕГО СЕМЬИ

М.П. Мохначева
Российский государственный гуманитарный университет

Проблема мемориальной части личной и семейной библиотеки и ее роли в формировании культуры чтения сравнительно недавно обрела собственную нишу среди актуальных междисциплинарных проблем, где историческая психология все чаще выступает доминантой в таких литературоведческих и историографических практиках как персональная история (биография и творческая биография), биографика и биографистика творческой личности (творческого цеха, социальных страт), повседневная жизнь личности в контексте истории общества (истории семьи и истории социальных и профессиональных страт), круг чтения и библиотеки (в контексте истории городского и усадебного быта), мир культуры и культура эпохи, а также в контексте текстологии и истории литературного процесса, амбивалентного в этом плане наукотворчеству, определявшему в середине XIX с. «новое» понимание менталитета личности той или иной эпохи, формировавшего «новое» понимание роли литературы в жизни человека и общества, и шире – в истории мировой культуры…

Творчество И.С. Тургенева – уникальная совокупность «текст-источников», объективирующий роль русской литературной классики в формировании личности и сотворении культурной истории эпохи. В рамках данного доклада мы остановимся лишь на одном из аспектов источниковедения творческого наследия И.С. Тургенева – на роли романа «Отцы и дети» в истории отдельно взятой семьи, жившей в середине – второй половине XIX в. в русской провинции, в городе Рыбинске, едва ли известном европейскому

обывателю, но чрезвычайно богатом на исторические и историко-культурные события, причем не только российского, но и европейского масштаба.

Обратимся к истории семьи священника А.А. Золотарева, круг чтения которой дал российской литературе, науке и культуре, а также истории Русского Зарубежья имена четырех незаурядных личностей, сумевших ранее многих профессионалов понять феномен западничества И.С. Тургенева, значение его творческого наследия в истории отечественного и европейского литературного, научного и мирового культурного процесса, а также глубину европеизма русской культуры благодаря именно Тургеневу, его энциклопедии жизни в пореформенной России, представленной в портретах литературных героев романа «Отцы и дети», показавших читателю путь воспитания «новых людей», способных продолжить дело отцов не по старинным обрядам, а в соответствии с требованиями времени, не по канонам российских традиций бытия, а вопреки им, с учетом происходящих экономиических и политических преобразований в Европе и мире.

Комментарием именно такого воздействия творческого наследия И.С. Тургенева на умы и сердца широкого круга российских читателей может послужить часто цитируемая, подчеркнем, в разных контекстах, мысль Н.Н. Страхова, прозвучавшая в его статье «Поминки по Тургеневе», опубликованной 1 декабря 1883 г. в газете «Русь»: «…Западники должны вполне гордиться Тургеневым и с великим почетом вписать его имя в историю нашей литературы. Из всех значительных писателей он один остался почти вовсе чужд того, что в нашем обществе принято называть "элементами славянофильства"». И далее: «Он первый не подходит под общий закон, по которому наши писатели сперва подчиняются влиянию Запада, но, по мере созревания своих сил,

начинают обнаруживать стремления, вытекающие из самобытного духовного строя их родины» [7: 137].

Культурный феномен рыбинского священства пореформенной эпохи сопряжен с появлением выходцев из его семейного круга более десятка выдающихся представителей российской литературы, науки и культуры [8]. Назовем лишь несколько имен. В числе лиц с мировым именем востоковед Николай Александрович Невский, признанный мировым научным сообществом одним из основоположников российской школы японской этнографии, внесший неоценимый вклад в изучение тангутской культуры. Он был внуком протоиерея Николая Соснина, за что по определению («выходец из поповской семьи») пострадал в годы сталинских репрессий: был арестован в 1937 г. и лишь посмертно реабилитирован и признан в родном отечестве (в 1962 г. стал лауреатом Ленинской премии). В этом же списке есть имя академика-математика Петра Стратилатов, сына рыбинского священника Валентина Стратилатова, а также имя народного артиста СССР Геннадия Соколова – сына священника рыбинской Покровской церкви, ставшего профессором Московской консерватории. В списке известных имен Русского Зарубежья отметим уроженца г. Рыбинска поэта Юрия Кублановского, лауреата Литературной премии Александра Солженицына живущего в Париже, он долгое время вел на радиостанции «Свобода» передачу «Вера и слово», его прадед тоже был священником…

Культурный феномен российского священства в зеркале историко-культурного воздействия русской литературной классики на читающую публику – один из перспективных, на наш взгляд, междисциплинарных проектов, требующих коллективных усилий гуманитариев. Обращение к жизни семьи рыбинского священника Алексея Золотарева – попытка автора данного доклада обратить внимание специалистов на вышеуказанную проблематику, привлечь их к коллек-

тивному сбору профильной информации, а также к разговору о методах и методиках изучения междисциплинарной проблематики гуманитарных исследований.

Увы, мы все еще очень мало знаем о священнике А.А. Золотареве. Знаем, что жил в Георгиевской слободе г. Рыбинска, а его предки – в г. Угличе. Знаем, что он начинал свой путь в «со-работники у Бога» в качестве кладбищенского священника, стал протоиерем, дослужился до должности смотрителя Спасо-Преображенского собора – древнейшей святыни этого испокон веков российского города, указанного в летописях XI в. как одно из древнейших поселений славян на Волге. Спустя шесть столетий Рыбинск стал вторым по величине городом в Ярославском крае, а в XIX столетии – крупнейшим в России центром торговли зерном, за что получил прозвище «столица бурлаков». В этой краткой исторической справке кроется глубинный историко-культурный и историко-научный коммуникативный потенциал интеграции российской, науки, литературы и культуры в европейскую. Рыбинск расположен в 80 км к северо-западу от Ярославля и в 330 км от Москвы, география города нельзя не учитывать, когда речь идет о культурных коммуникациях и истории российской столичной и местной литературы и журналистики в жизни россиян и европейского населения…

В 1872 г. в семье Алексея Алексеевича Золотарева родился первенец – Сергей Алексеевич Золотарев (1872-1941/1943?), будущий педагог и историк литературы, профессор Ленинградского государственного университета. Через четыре года родился второй сын – Николай Алексеевич (1877-1015), будущий журналист, заведующий знаменитой Тургеневской библиотекой в Париже. Еще через два года в семье появился третий ребенок, полный тезка отца – Алексей Алексеевич Золотарев (1879-1950), будущий писатель-прозаик и философ, журналист, общест-

венный и культурный деятель, наиболее известный среди братьев Золотаревых, каждый из которых зарекомендовал себя еще и как историк-краевед. Четвертый ребенок в семье, и снова сын – Давид Алексеевич Золотарев (1885-1935) – стал антропологом и этнографом, вторым Золотаревым – профессором Ленинградского университета. Эта справка о сыновьях А.А. Золотарева снова и снова возвращает к поиску ответов на многие вопросы о духовном и культурном мире семьи рядового российского священнослужителя, о том, какую роль в этом мире играл круг чтения, религиозная и гражданская литература, в частности какую миссию совершил роман «Отцы и дети» в пореформенной России и какой обладает теперь, спустя полтора столетия со дня первого появления на страницах знаменитого «Русского вестника».

Показательно, что выбор места издания романа И.С. Тургеневым пал не на «Современник» или «Отечественные записки», а на «Русский вестник», это не менее любопытная тема исследования в плане междисциплинарной проблемы воздействия автора на читателя сквозь призму журналистики – «срочную словесность» XIX в.

Отец и сыновья Золотаревы представляют два поколения искателей «чистой истины». Полноценных биографий они еще не имеют, кроме небольших статей, очерков и заметок, а также прижизненных и первых посмертных публикаций сочинений пока ничего нет [4]. Но уже очевидно, что жизнь каждого члена этой семьи – история двух поколений разночинной интеллигенции пореформенной России, выросших на отечественной литературе и журналистике. Подчеркнем, именно в это время российский журнал стал главным средством коммуникации в разговоре пишущего сословия с массовым читателем. И именно в это время «срочная словесность» (литературная и научная критика) определяла

проблематику и сюжетику высокой литературы и исторической науки [6].

Не менее любопытно рассмотреть этот факт издательской практики в контексте истории нигилизма и нигилистов в России… Только один факт для размышления: Базаров приезжает в Марьино в мае 1859 г., а за полтора года до этого (в 12-м номере «Современника» за 1857 г.) выходит статья Н.А. Добролюбова, посвященная анализу «Губернских очерков» М.Е. Щедрина, в которой критик говорит с читателем о «новых людях», которых, подчеркивает он, еще мало в обществе, но они уже есть, и именно им принадлежит будущее, потому что они «решают собственным умом проверить чужие внушения, внести в чужие системы свет собственной мысли и ступить на дорогу беспощадного отрицания для отыскания чистой истины» [1].

Знакомясь с архивными материалами (РГАЛИ, ф. 218), нам посчастливилось обнаружить одну любопытную деталь – братья Золотаревы отмечали, что круг их семейного чтения был довольно широк, но особенно увлеченно они обсуждали произведения И.С. Тургенева. Установить, какие именно из них были в составе семейной библиотеки, какие сопровождали детей священника Золотарева по жизни, были в числе их любимых книг, пока не удалось. И все же со ссылкой на «места памяти» творческого наследия и архивных материалов С.А. и А.А. Золотаревых можно предположить, что одним из основных «пособий» в их воспитании и становлении в годы отрочества, юности, но особенно в годы студенчества, когда каждый выпорхнул из отчего дома, вырвался из «столицы бурлаков» и устремился в первопрестольную, а затем в имперскую столицу Российской империи, был роман «Отцы и дети». Характерно, что в жизни их отца и его «самосотворения» таким «пособием» был «Словарь церковно-славянского языка» (тт.1-4, 1842-1843 г.), хранившейся в библиотеке Спасо-

Преображенского собора г. Рыбинска. Очевидно, именно этот источник знания открыл Золотареву – отцу, а через него и его сыновьям главную заповедь научного подхода к истории языка и словесности: словарь всегда должен быть и «будет пособием к уразумению не только устной речи и современного языка писателей, но и к изучению истин»… Именно этот словарь, вспоминал Алексей Золотарев – сын, открыл ему и его братьям значение таких слов как *автор, артельщик, археограф, археология, библиография, газетчик, журналист, исследование, изыскание, диссертация, генеалог, истина, издание, историк, литератор, писатель, произведение* и др., связанных с наукотворчеством и определяющих литературный процесс и его историю, тогда как жизненный путь героев романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» сформировал у сыновей священника А.А. Золотарева глубинное понимание смысла «исходных точек гармонического строения жизни», «нравственных миродержавных устоев» [2:39].

Весьма скромного достатка семья священника Золотарева сумела дать всем сыновьям высшее образование. Сергей Алексеевич окончил историко-философский факультет Московского университета. Начинал свою преподавательскую деятельность в Прибалтийском крае. В 1906 г. перебрался в Петербург, работал в столичных гимназиях и реальных училищах. Вскоре был избран председателем Петербургского педагогического общества, входил также в состав различных просветительских обществ. Уделял большое внимание и такой педагогической сфере деятельности как общедоступные лекции в народном университете. Николай Алексеевич учился на юридическом факультете Московского университета, но за участие в студенческих волнениях был арестован и отчислен из университета. И все же смог его окончить в 1902 г. В тот год младший брат Алексей, за плечами которого было три

года обучения (с 1897 г.) в Киевской духовной академии и два курса (с 1900 г.) Петербургского университета по программе естественнонаучного образования, был отчислен из университета за участие в студенческой демонстрации у Казанского собора, оказался в тюрьме. Университетское образование он смог продолжить уже за границей, в Сорбонне, когда после года ссылки в Нарымский край был выслан за границу (мотивацией такого решения царских властей было ходатайство Золотарева-отца со ссылкой на прогрессировавший туберкулез легких сына). Пожалуй, только самый младший из братьев Золотаревых Давид был далек от студенческих сходок, всецело предан науке. Окончил естественный факультет Петербургского университета, в 1916 г. стал магистром антропологии и географии, за три года до этого был избран в действительные члены Русского географического общества (РГО), в этнографических экспедициях которого участвовал с 1909 г.

Любопытно, что старший и младший сыновья священника А.А. Золотарева, Сергей и Давид, придерживались традиционных взглядов в отношении «нравственных миродержавных устоев», тогда как Николай и Алексей стремились их кардинально изменить, поэтому с головой ушли в общественно-политическую жизнь, сначала в родном крае, затем всюду, куда их бросала судьба. Во время русско-японской войны Николай служил в Иркутске, в конце 1905 г. принял активное участие в восстании Иркутского гарнизона, после которого почти год просидел в тюрьме в камере предварительного заключения, был выпущен на свободу под большой залог, собранный по крупицам отцом и друзьями. Не дожидаясь суда, эмигрировал во Францию, обосновался в Париже, был хорошо известен среди первой волны русской эмиграции, доверившей ему в 1908-1914 гг. руководство Тургеневской библиотекой. В годы Первой мировой войны вступил

волонтером во французскую армию, был дважды ранен. Его храбрость и воинская доблесть были отмечены французским правительством орденом Почетного легиона. Он погиб 12 сентября 1915 г. в боях на реке Марне. Ему было 37 лет…

Смерть Николая не остановила младшего брата Алексея в его стремлении принимать самое активное участие в политической борьбе, сделала более твердым, решительным, но не ожесточила. Не сломили и годы ссылок и скитальческой жизни. Со временем он превратился в «тихого и безгневного философа» (определение С.А. Аскольдова), о чем свидетельствует его монументальный труд «Campo Santo моей памяти: Образы усопших в моем сознании». Весьма примечательное название – campo santo, на итальянском языке оно означает священный луг, кладбище.

В книге 497 биографических очерков – своеобразная летопись человеческих судеб XIX – XX вв., сочетающих в себе черты документальной хроники, мемуаристики и агиографии, исповедальной и житийной литературы, а также некроложного жанра в виде памятных речей, погребальных слов и молитв… Современный читатель найдет здесь много неожиданного в хорошо, казалось бы, известных портретах Н.А. Бердяева, В.В. Вересаева, И.М. Гревса, М.А. Горького, В.И. Качалова, Н.А. Морозова, В.И. Немировича-Данченко, А.С. Новикова-Прибоя, К.П. Пятницкого, А.А. Ухтомского, Ф.И. Шаляпина, и других выдающихся деятелей российской науки и культуры, с которыми автора свела его удивительная судьба.

Отметим, что список незабываемых лиц памяти А.А. Золотарева содержит немало имен людей духовного звания, они были в его сознании «богатырским сословием». Благодаря им в душах и сознании россиян «изо дня в день, – писал Золотарев в 1914 г., – и в наши дни – как давным –

давно назад – совершается громадная, исполинская работа» [3: 110, 108, 227].

В 1949 г., за год до кончины, А.А. Золотарев выскажет эту мысль еще более твердо в плане понимания историко-культурной миссии духовенства: «в течение веков» русское духовенство отдавало «своих детей на службу светскому государству, его науке, литературе, искусству и вообще <...> гуманитарной культуре», обогащала их «светом истины». Войны и другие общественные катаклизмы XX столетия превратили россиян в «объединение антихристовых сил» и полную «бессемейственность»: «Мы все, без конца и краю безотцовщина, выронили самое драгоценное, что было в старой тысячелетней культуре, сохраненной и переданной нам нашими отцами, – это чувство сыновней близости к Творцу мира и сыновней ответственности за несовершенство мира, чувство греха и раскаяния. … Мир перестал быть семьей» [2:44]. Но это не конец истории России, это следующий после царства крепостничества и эпохи имперского сознания этап ее развития, результат предыдущей истории борьбы «старого» с «новым», «своего» с «чужим» (чуждым внутреннему миру Я), который неизбежно завершится духовным единением и общественно-политической консолидацией российского общества.

Эта мысль глубоко созвучна тургеневским размышлениям о судьбах отцов и детей в переломные эпохи истории, его пониманию и разумению вызовов времени, зигзагов истории, сопряженных с критикой духовных и нравственных устоев, с болезненной сменой универсальных норм жизни, выработанных вековыми традициями семейных и общественных отношений.

И.С. Тургенев исповедовал «западническую русскость». Воспитанный на близкой тургеневскому пониманию культурной миссии христианской веры А.А. Золотарев был

убежден в том, что в современной ему России наступит «возрожденческое восприятие христианской истины», причем наступит довольно скоро: конец XX в. «будет временем особо чуткого и возрожденческого восприятия христианской истины», временем перехода от этапа «поклонения Солнцу» к этапу «Правды воцерковления». Путеводными и наиболее «действенными» в этом движении человеческих умов и сердец будут две идеи, первая – «идея спасения через отцов своих, идея служения отцу-матери» и «другая основная, ведущая и организующая не только наше самосознание, но и поведение наше, … которую можно назвать идеей персонализма или идеей личности, пронизывающей собою все мироздание» [4:227].

Прочный духовный фундамент нравственного мира Золотаревых, «отцов» и «детей» этой семьи, демонстрирует также творческое наследие Виталия Сергеевича Золотарева (1903-1942), внука протоиерея Золотарева, племянника религиозного философа Золотарева – сына. В науке и общественной жизни В.С. Золотарев шел по стопам отца и дяди Алексея, ушел из жизни в возрасте 39 лет, но как и его дядя Николай, успел оставить после себя неизгладимый след в изучении истории русской литературы. В 1920-х годах печатался в «Русском евгеническом журнале», кропотливо собирал материалы по истории родословных А.С. Пушкина, П.Я. Чаадаева, А.И. Герцена, П.А. Кропоткина, Ю.Ф. Самарина, Л.Н. Толстого, С.Н. Трубецкого и др. Результатом этой работы стала его совместный с отцом труд «Литература в цифрах и схемах. Русские писатели» (М.-Л., 1929). Память о нем А.А. Золотарев увековечил в очерке-некрологе в восьмой тетради «Campo Santo моей памяти».

В нашей памяти семейный портрет трех поколений Золотаревых (протоиерей А.А. Золотарев, его дети и внуки) прочно ассоциируется с тургеневскими героями романа

«Отцы и дети», а также благодаря архивным материалам и неизвестным ранее историко-краеведческим сочинениям членов этой уникальной семьи, каждый из которых вписал свою яркую страницу в летопись истории «богатырского сословия» рыбинского священства.

Литература

1. **Добролюбов Н.А.** Губернские очерки («Из записок отставного надворного советника Щедрина. Собрал и издал М.Е. Салтыков. Том третий. М., 1857») // Электронный ресурс: **Error! Hyperlink reference not valid.**
2. **Золотарев А.А.** Campo Santo моей памяти. Вступит. ст. В.Е. Хализева. Подгот. текста и прим. А.Н. Аниковской // Новая Европа. 1996. № 9 // Электронный ресурс: **Error! Hyperlink reference not valid.**
3. **Золотарев А.А.** Богатырское сословие // Литературное обозрение. 1992. № 2.
4. **Золотарев А.А.** Вера и знание. // Континент 82. – Москва – Париж, 1994.
5. Из истории русской публицистики и критики 1910-х годов. Наследие А.А. Золотарева. // Контекст. Литературно-теоретические исследования. 1991. - М., 1991.
6. **Мохначева М.П.** Журналистика и историческая наука. В 2 кн.: Кн. 2: Журналистика и историографическая традиция в России 30-70-х гг. XIX в. - М., 1999.
7. **Страхов Н.Н.** Поминки по Тургеневе // Страхов Н.И. Критические статьи об И.С.Тургеневе и Л.Н.Толстом (1862-1885). 5-е изд. – Киев, 1908.
8. **Тишинова О.И.** «Алеши Поповичи» Рыбинской земли // Электронный ресурс: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2004/05/01/aleshi_popovichi_ rybinskoj_zemli/http://www.le-eparchy.ru/

ТУРГЕНЕВ И ТОЛСТОЙ: ГРАНИ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА

И.И. Мурзак
Московский городской педагогический университет
А.Л. Ястребов
Российский университет театрального искусства (ГИТИс)

Современники свидетельствуют: Лев Николаевич Толстой нечасто говорил добрые слова о собратьях по перу. В статье «Что такое искусство» он пытается развенчать даже Пушкина, ссылаясь на авторитетные для него письма крестьян, переполненные вопросами: «Зачем так возвеличили Пушкина? За что?» Тем не менее, Тургенев удостоился благосклонной толстовской характеристики: «Это был типичный представитель людей 50-х годов: либеральный в лучшем смысле этого слова. Замечательна его борьба против крепостничества и потом его любовь к тому, что он описывает. Потом его чуткость к красотам природы» [3: 69]. Другой зафиксированный отзыв звучит строже: «У Тургенева мне нравятся только «Записки охотника», хотя теперь уж нельзя так изображать народ, как он там изображается. Все остальное у Тургенева я не очень ценю, и мне кажется, что слава его сочинений не переживет его. Мне кажется, что о Тургеневе сохранится память, похожая на ту, какую оставил по себе Жуковский. Он такой добрый, гуманный, обязательный, стольким помогал» [9: 297]. В снисходительных словах слышится оттенок высокомерия, который свидетельствует не столько о личных трениях между писателями, сколько о максимальной по драматизму степени несхожести в мировоззрении.

Сопоставление биографий и творчества Тургенева и Толстого, – на первый взгляд, задача, решение которой обещает зрелищную ретроспективу – ссоры, примирения, гневные письма, слезы умиления. Общеизвестны факты

неоднозначных дружеских отношений художников, запутана и эффектна история их схождений и разногласий. Для нас важен тот аспект проблемы, который выявляет различия возрастной природы ощущений и переживаний русских писателей, проливающей дополнительный свет на их художественное и жизненное творчество. Биографии писателей предлагают богатый материал для уяснения метафизического характера устремлений человеческой натуры. Выявление некоторых аспектов писательских индивидуальностей на перекрестках возраста позволяет обнаружить векторы самосознания Толстого и Тургенева, – как художников, так и людей, – и определить некоторые вехи традиций, ими намеченных.

Б.Зайцев, сопоставляя жизнь и творчество Тургенева и Толстого, создает эскизные портреты молодых писателей и их взаимоотношений. Тургенев поначалу опекает молодого писателя толстого, который с теплотой отзывается на заботу и доброту старшего друга. разница в возрасте – десять лет. Смиренная роль благодарного ученика выдерживается толстым недолго. В отношениях происходит охлаждение – «жизненные привычки были у них разные», – замечает Б.Зайцев. Тургенев «изящно одевался, любил порядок и опрятность, от него пахло духами, он носил тонкое белье. Выезжая в общество, надевал отличный фрак. Обедать любил вовремя и был гастрономом. Понимал в вине, но никогда не напивался. Сидел в салонах и беседовал с дамами, но не катал по кабакам, не любил троек, цыган, кутежей». Толстой, рассуждает Зайцев, относился к иной породе людей. В его комнате «все было разбросано, сапоги могли стоять на туалетном столике, брюки могли валяться на рукописях или рукописи на брюках, нередко возвращался он на рассвете, вставал бог знает когда, полдня ходил по квартире немытый, угрызался за «недолжную» жизнь и тотчас начинал громить первого встречного, ел бог знает

что, на ходу, решая вопрос о правде в человеческих отношениях и чаще всего находя, что все неправда и хорошо бы вообще весь мир переделать сверху донизу» [6: 108]. Творческая индивидуальность человека порой выражается в повседневных привычках не менее ярко, чем в литературном стиле. Общее мнение о 28-летнем Толстом – создателе «детства», «Отрочества», «Утра помещика», «Двух гусаров», «Севастопольских рассказов», если судить по письмам 1856 года, – что он «*дикий*». Дружинин называет его «*башибузуком*» и «*вандалом*». чернышевский – «*диким человеком*», Тургенев – «за дикую рьяность и упорство буйволообразное» – «*троглодитом*» [7: 65].

Постепенно между писателями возникают болезненные и тяжелые отношения. Редкие их встречи не заканчиваются спорами или ссорами. Н.Н. Толстой так объясняет причины обоюдной раздражительности: «Тургенев никак не может помириться с мыслью, что Левочка растет и уходит из под его опеки» [13: 82].

Сопоставляя писателей, Зайцев склоняется к обобщениям: Тургенев жизнь окружающую признавал, считая, что ее нужно улучшить. В Толстом сидело зерно всеобщего разрушения и постройки всего заново. Тургенев любил культуру, искусство, всякие утонченности и «хитрости». Толстой все это отвергал. Тургенев никогда не проповедовал и не особенно моралью интересовался. Толстой к этим вопросам с присущей ему страстностью. И так как был малообразован, но безмерно самолюбив и силен, то ему «доставляло наибольшее удовольствие оспаривать неоспоримое» [6: 266-267].

Разумеется, любой парный портрет грешит шаржированностью, принижением одного из объектов сопоставления. И на эту роль обычно интуитивно выбирается то лицо, которое в большей степени отмечено пренебрежением нормами. В зайцевском этюде на фоне Тургенева-аристократа

Толстой смотрится угловатым простолюдином, сапожником-правдоискателем.

Следует все же отметить, что портреты еще молодых писателей нарисованы приближенными к реальному состоянию их человеческих натур и творческих темпераментов. И доказательством этому станет развитие указанных черт характеров. Пройдет время и обнаружится, что Тургенев почти не переменился. С привычками, закрепленными за ним природой, мало что сталось. В ранней юности он величал себя гегельянцем, но этим и ограничился в постижении отвлеченных идей, и в зрелые годы он остался так же безучастен к философским размышлениям, обостренным дискуссиям о нормах жизни и нравственности. Постижение важнейших вопросов бытия приходило к нему интуитивным путем, с годами развивалась в нем мистическая чуткость.

Толстой развил в себе качества полемиста, стал авторитетным проповедником радикально противоречивых мыслительных построений, стремясь довести любую идею до логического предела. Мистицизм ему чужд; как отмечает М. Алданов, толстовство – наиболее рационалистическая система взглядов.

Сближает писателей страстное стремление быть законодателями моды на любезные им идеи, что выражается в ангажированности их произведений, связи с общественно-политическими дискуссиями. Даже масштаб их мировмешательства обнаруживает сходство. К шестидесятым годам XIX века создается впечатление, что разница в возрасте нивелируется, и они неожиданно становятся почти ровесниками. При этом Тургенев, живо откликаясь на политические события современности, остается верным теме живописания дворянских гнезд, а Толстой задается целью обсудить все без исключения проблемы – судьбы крестьян, духовные перспективы дворянства, несовершенство

государственности, хитросплетения любовной психологии и взаимоотношения человека с Богом.

Допустимо сделать предположение, что возраст писателей не всегда совпадает с их самоощущением. Тургенев испытывает возрастные спады и подъемы, Толстой пребывает в борении с душевными, мировоззренческими кризисами, вызванными поисками тем, жанров новых произведений. Достаточно сравнить метрику творческой активности писателей, чтобы понять одну из причин различий природы указанных кризисов. Толстой пишет свои произведения медленно, за сорокалетие творческой деятельности созданы «Война и мир» (1863-69), «анна каренина» (1873-77), «Воскресение» (1889-99), «Смерть Ивана Ильича» (1884-86), «Крейцерова соната» (1887-89), «Хаджи Мурат» (1896-1904). Толстой стремится раздвинуть идейно-тематические рамки художественных поисков. «Мысль народная» «Войны и мира» сменяется «Мыслью семейной» «Анны Карениной», затем возникает замысел нового произведения с мыслью «русского народа в смысле *силы завладевающей*» [10: 148].

У Тургенева всего лишь за шесть лет – с 1856 года по 1862 – выходят в свет основные произведения писателя («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Ася», «Отцы и дети»), которые, собственно, и составили его славу. Тургенев пишет много, активно, но ощущается кантиленность темы – прощание с прошлым, которая навязчиво преследует художника.

Толстой – по характеру разнополюсный, разнополярный, стоит над частной проблематикой своего времени. Тургенев – человек, находящийся в плену убывающих лет и эпохи, которую так хочется понять, но не хватает сил, желания, времени, характера. Он постоянно размышляет о прожитом и о том, чего уже не случится. Толстого «повторение пройденного» нимало не заботит: он находится в состоянии

перманентного поиска новой литературной темы, замышляет создать «Азбуку», роман об Илье Муромце, чтобы «описать его образованным и очень умным человеком, происхождением мужик, и учившийся в университете» [10: 142]. Затем собирается писать комедию, драму про Петра Великого, о материализме, позитивизме, разладе церкви с христианством.

Поведение Толстого демонстративно: он пашет землю, тачает сапоги; Репин его рисует, яснополянские гости умиляются и т.д. Тургенев не так часто оказывается в центре общественного внимания. Полемика, разразившаяся после выхода «Отцов и детей» и горячая встреча, оказанная студентами после пушкинской речи – наиболее выразительные сюжеты популярности писателя в России.

Не одинаково переживают писатели смену литературных поколений. Она остро ощущается Тургеневым, которого пугает популярность писателей-критиков, пренебрегающих культурой в пользу общественно-обличительной проблематики. Вот, к примеру, строки из тургеневского письма П.В. Анненкову от 6 августа 1861: «Читаю я мало, и то, что мне попадается из русских журналов, не очень способно возбудить желание подобного упражнения. Совершился какой-то наплыв бездарных и рьяных семинаристов – и появилась новая, лающая и рыкающая литература. Что из этого выйдет – неизвестно, – но вот и мы попали в старое поколение, не понимающее новых дел и новых слов» [7: 358-359].

Толстой, напротив, весьма приветливо относится к новоявленным рассказчикам историй из народного быта и прочим малоталантливым осудителям общественных несправедливостей. Он демонстрирует образцовое смирение, размышляя о том, что его ровесники уходят в прошлое. При этом он не допускает мысли, что устарел сам. Ощущение надвечности и актуальности собственного гения рожда-

ет нелицеприятные и лишь отчасти сентиментальные аттестации писателей, которые даже его моложе: «Мне всегда жалко Гончарова, когда я подумаю о нем. Старик, один, забытый… Он сильно страдает <…> неудовлетворенным славолюбием. <…>» [9: 297].

Осуждает Толстой и собратьев по перу, описывающих на склоне лет нежные чувства. В. Булгаков прилежно конспектирует: «Если есть духовная жизнь, то любовь представляется падением. Любовь ко всем поглощает чувство исключительной любви. Начинается чувство исключительной любви бессознательно, но затем возможно разное отношение к нему. Все дело в мыслях: можно или останавливать себя, или подхлестывать. И такое подхлестывание – описания всех тургеневых, тютчевых, которые изображают любовь как какое-то высокое, поэтическое чувство. Да когда старик Тютчев, у которого песок…сыплется, влюбляется и описывает это в стихах, то это только отвратительно!.. Это как сегодня был у меня посетитель: говорит о религии, о Боге, а я вижу, что ему водки выпить хочется!» [2: 189].

Обнаруживается кардинальное различие во взглядах писателей на человека. Тургенев остается заложником переживаемого возраста, а Толстой настолько увлекается изучением феномена проникновения вечного в ежеминутность жизни, что начинает игнорировать факт принадлежности человека определенному времени. Соотношение мгновения и надвременности происходящего категорично решается писателем в пользу бесконечного.

Романы Тургенева создают впечатление, что автор свое присутствие в сюжетах сводит к чуть ироничному и всегда печальному наблюдению за тем, как герои влюбляются, мучаются, произносят слова и расстаются. Объективность гостя на чужом пиршестве споров на время покидает Тургенева, когда он пишет о молодых героях. Писатель до

поры перестает быть беспристрастным, он портретирует энтузиазм молодости, торопиться развенчать обольщение всесилием и неумение расчетливо относиться к отпущенному судьбою времени. Инсаров и Базаров обречены, потому что в них слишком много витальности, и они не научены умеренно распределять свои силы, интересы и требования.

По отношению к героям-ровесникам автор философски деликатен. Он боится спугнуть свою собственную судьбу, опасается трагической биографией романного персонажа напророчить себе дурную будущность. В этом смысле смерть Рудина на баррикадах – не более чем печальная ирония писателя над самим собой, боящимся случайности нелепой и бессмысленной жизни, а не театрального революционного предсмертного порыва. Будущность Рудина, убежден Тургенев, ему самому не грозит.

Писатель настойчив в отстаивании интересов тех персонажей, которые близки ему по возрасту и психологическому самочувствию. Лаврецкий обречен на страдание, неизбывно печален Павел Петрович. Как бы ни была грустна их участь – автор сохраняет им жизнь, чтобы тьфу-тьфу себя не сглазить. Он продлевает жизнь в фигуре четко простроенной героем фразы, во взвешенности бытийной позиции, в ее охранительности, в соблюдении баланса между мыслью, словом и поступком героев-ровесников.

Иногда случаются сбои – любовь, неожиданное открытие, что жизнь не задалась, нападки оппонентов, – но они не нарушают строгой выверенности словесного мира, описывающего существование, утратившее искренний пафос молодости и энергию, и смирившееся: ничего не поделать, надо утихомириться. Тургенева можно назвать выразителем интимно-рефлексивного сознания. Жизнь жестока и несправедлива, в качестве чаевых за муки творчества и душевные

труды она дает крохи тихой любви и спокойствия. Письма и романы Тургенева пронизаны настроением философской застенчивости. Писатель и его герои идут по жизни, ориентируясь на стук собственного сердца и башмаков. Убывание жизни принимается как печальная мудрость жестокой природы.

Лев Толстой на протяжении всей своей жизни являет собой пример дидактического и административно-философского мышления. Б.Н. Чичерин в воспоминаниях о сороковых годах весьма категорично аттестует Толстого, уже автора «Детства и юности», «Севастопольских рассказов»: «…серьезные умственные интересы были вовсе не его сферою… Образования он не имел почти никакого, ничего не читал… в то время проявилась у него погубившая его впоследствии наклонность к резонерству. Уединенная жизнь в деревне еще более развила в нем эту болезнь. Его занимали высшие вопросы бытия, а подготовки для решения их не было никакой. Он и предавался своеобразному течению мысли, перемешанной с фантазиею…. Он сам и его близкие рассказывали мне со смехом, что с самой ранней молодости на него по временам находила разная дурь… Затем эта дурь проходила и являлась какая-нибудь другая, которой он держался так же упорно, как и первой. С летами это упорство в исключительно овладевшей им мысли, это радикальное отрицание всего, что к ней не подходило, получало все большее развитие» [14: 83-84].

Не лишним будет заметить, что «невежество» Толстого было легендой, им же созданной: писатель знал несколько языков, в том числе греческий и еврейский, изучал античных авторов в подлинниках, интересовался философией, астрономией, богословием, естественными и педагогическими науками. «Люди, видевшие два десятка книжных шкафов в Яснополянском доме, знают, что такое – невежество Л.Н. Толстого» [1: 32], – комментирует М.Алданов.

Разумеется, одно дело – собирать книги, другое – читать их, однако начитанность Льва Николаевича очевидна: «Поля книг часто испещрены рукой Толстого» [1: 32]. Однако науку Толстой ненавидит – потому что она, по мнению писателя, не способна дать ответы на главные вопросы бытия. Интеллектуалы становятся мишенью для самой радикальной критики со стороны Льва Николаевича: «Ведь это не парадокс, как про меня говорят, а мое истинное убеждение, что тем ученее человек, тем он глупее… Я читал статью N, тоже ученого, так ведь это просто дурак, прямо глупый человек. И что ни ученый, то дурак. Для меня слова «ученый» и «глупый» сделались синонимами» [1: 44]. Вот отрывок из другого разговора - по поводу полученной Толстым книги от индуса о науке в Индии.

«– Что же, наука в Индии развивается? – спросил кто-то.

– Слава богу, не развивается, – засмеялся Лев Николаевич. – А у нас так вот развивается: профессоров много» [1:46].

В 1857 году Толстой увлекся проектом заселения всей России лесами, после чего прошел слух, будто он предполагает заняться лесоразведением. Новость активно обсуждается Тургеневым. В письме к П.В. Анненкову от 1 декабря 1857 г. он иронизирует: «Удивили вы меня известием о лесных затеях Толстого! Вот человек! С отличными ногами непременно хочет ходить на голове (…) я у него спрашивал – что же он такое: офицер, помещик и т.д.? оказывается, что он лесовод». Тургенева коробит в Толстом морализаторский категоризм суждений, театрализованная всеядная активность. Чем только Толстой не занимается: печки кладет, траву с мужиками косит, пожары тушит, пчел разводит, сапоги крестьянам тачает, поучает китайцев, Шекспира поругивает, школу открывает, учителей гоняет, а тут еще и проект, как обустроить Россию с помощью лесоводства.

Толстой и офицер, и помещик, и пчеловод, и лесовод, но, прежде всего, моралист. Достается всем, и даже смиренным крестьянам: «Я встретил бабу, – говорил Лев Николаевич, – она жалуется, что трудно жить: шесть человек детей. Я и говорю: откуда они у тебя взялись-то? Из лесу, что ли, пришли? В самом деле, от чего бы так не делать, чтобы родить двоих, троих детей – и будет. А после жить как брат с сестрой. А то много детей, так ведь это от чего? От плотской похоти» [2: 243]. В своем радикальном анархизме Толстой обрушивается не только на человеческие установления, но и, по выражению Алданова, на «вечные институты природы» [1: 71].

С.Цвейг заметил, что толстой «совсем по-купечески открывает счет своим обязанностям, дебет и кредит предписаний и достижений» и уже «в 19 лет дает полный отчет в своих денежных делах». Казалось бы, подобное поведение аттестует писателя в качестве образца не по летам степенного человека. Поспешность подобного вывода будет очевидной. Достаточно посмотреть оборотную сторону моральной бухгалтерии писателя. с ранней юности он пишет для себя строжайшие моральные правила, которые тотчас нарушает. «Характерная для дневников Толстого черта, – отмечает А.Евлахов, – полная разобщенность между содержанием записей и характером жизни». В дневнике Толстой себя придумывает – «отчасти для самонаблюдения, отчасти для самоиспытания. Дневник для него – «какая-то замена гувернера, диктующего ему правила поведения и наказывающего за их неисполнение. И поэтому, чем суровее и педантичнее становится тон этого молчаливого гувернера, тем решительнее срывается с цепи воспитанник [5: 85].

Показательно отличие от Толстого Тургенева, который воспринимает славу не как противодействие силы таланта порочной заданности природы, а как возблагодарение за свершенные труды. Успех всегда сопутствовал писателю,

который очень робко относился к славе: Известным хотелось быть, но высокие оценки сталкивались с очередным возрастным кризисом. любая похвала жизненности, к примеру, Рудина или Лаврецкого воспринималась как свидетельство умения автора описывать трагедию стареющих ровесников. Острое ощущение возрастной драмы Тургеневым становится препятствием на пути обращения к проблемам божественной самопредставленности человека в мире. В отличие от Толстого Тургенев описывает процесс постепенного умирания самого себя вместе со своими художественными воплощениями.

Слава для Тургенева – явление желанное, выстраданное. чего стоит хотя бы радостное признание писателя на Пушкинском юбилее, на который Толстой так и не явился, будучи в этот период противником бренного славословия своего таланта. Толстой исповедует идею абсолютной соразмерности себя, рожденного на столетия, духу человечества. Подобно человечеству он равно юн и стар, великолепен и порочен, материален и духовен.

Многие радикально-критически настроенные биографы называют Толстого лицемером, фарисеем, ханжой, циником, притворщиком, брюзгой. комментируя дневники Толстого, А. Евлахов гневно произносит: «тут у него все подряд: и нравственность, и приятное, и туалет, и гигиена – настоящий цинизм морали эпилептика!» [5:86]. Более деликатна точка зрения, отчасти учитывающая компромиссный, находящийся между старчеством и юношеством, характер психологии писателя: «Толстой, – замечает Б.Эйхенбаум, – часто выглядит ребенком, с удовольствием пишущим «прописи», но легко забывающим о них, как только «урок сделан» [5: 98].

Нередко кажется, что Толстой жесток, но это качество объяснимо верностью писателя и человека своей моралистической позиции. Дневниковая запись Гольденвейзера от

27 декабря 1900 года: «…Известие о том, что Татьяна Львовна родила преждевременно мертвую девочку, а накануне узнали о смерти Левочки, старшего двух-трехлетнего сына Льва Львовича…

По поводу несчастья Татьяны Львовны Лев Николаевич сказал: «Я не огорчаюсь, что у дочерей моих нет детей, я не могу радоваться внукам. Я знаю, что из них непременно вырастут дармоеды. Конечно, мои дочери очень желают, чтобы это вышло не так, но в той среде, где им придется воспитываться, избежать этого так трудно. Я всю жизнь окружен этим, и, сколько ни борюсь, ничего не могу сделать» [3: 78-79].

Толстой не желает знать возраста. С неукротимостью морализирующего подростка, он стремится вмешаться во все проблемы мироздания. И часто делает это хоть и поверхностно, но всегда искренне, будучи убежденным в истинности пути морального самоусовершенствования. Анненков назвал ум толстого «сектантским», а Тургенев скорбел, что младшему современнику не хватает умственной свободы.

На конкурсе самых противоречивых людей и мыслителей Толстой, без сомнения, стал бы победителем. А Тургенев вряд ли прошел в четвертьфинал. Толстой устанавливает чрезвычайно важный метафорический коэффициент, с помощью которого можно вычислить реальную стоимость философии творчества: самостоятельность суждений, помноженный на любую идею, не только не исключает, но подразумевает противоречивость оценок.

Противоречивость – главное свойство натуры Толстого. Алданов отмечает: «в «Анне Карениной дана апология брака, в «Крейцеровой сонате» брак смешан с грязью. «Смерть Ивана Ильича» призывает людей жить по-божески, чтобы спокойно умереть. «Хаджи-Мурат показывает, что жизнь хороша, даже если не жить по-божески» [1: 93]. Враг

пьянства, Толстой «любил слегка подвыпивших и охотно беседовал с ними. Он говорил: «я люблю пьяненьких» [3:272]. Толстой велеречиво рассуждает: «попробуйте сшить сапоги, если вы не сапожник, или печь сложить, если вы не печник…» [3: 163]. И при этом, не являясь ни сапожником, ни печником, пробует себя в сапожном и печном деле.

Тургенев никогда себя не обременял моральными обязательствами. Его ранние письма свидетельствуют о молодом человеке, чья жизнь приводима в движение реальными обстоятельствами, благоволящими развитию тех или иных черт характера. Писатель не спорит с жизнью, он приспосабливает к рассеиваемой материи существования свои истощающиеся силы.

В этом смысле Тургенев – неудачный пример морального учительства. В его произведениях и письмах отсутствует ригористический дидактизм, даже в посланиях к дочери не встречается общетеоретических рассуждений о том, как следует достойно себя вести в той или иной ситуации. Тургенев-отец, не желая «изображать педанта» журит Полину, предпочитающую занятия балам и нарядам: «Дитя мое, у тебя еще будет время для развлечений; но бойся упустить то время, когда ты можешь еще трудиться, танцы плохо вяжутся с орфографией, – у тебя же она еще немного хромает» [6: 407]. В письмах к дочери вопросы орфографии оказываются значимей этических нравоучений.

Толстой создает все новые и новые преграды на кажущемся ему легким пути к усовершенствованию человека. и почти всегда добивается противоположного результата. Сын Толстого Андрей записал в своем дневнике 12 июня 1890 года: «Да разве можно делать все то, что говорит папа?». Подчас юношеская наивность писателя в сочетании с навязчивым дидактизмом обремененного годами человека приводит к трагикомическим казусам. Так, к примеру, Лев

Николаевич комментировал свою встречу с автомобилистами: «Вот аэропланов я, должно быть, уже не увижу, – говорил он. – А вот они будут летать, – указал он на ребятишек, – но я бы желал, чтобы лучше они пахали и стирали» [2: 221]. Однажды знаменитый авиатор уточкин посетил толстого в ясной поляне, где тот, услыхав о его профессии, назидательно произнес: «Лучше бы вы учились хорошо жить на земле, чем плохо летать по воздуху».

Возрастные печали предельно трагически характеризуют Тургенева, для Толстого они не обязательны. А.А. Толстая отмечает ведущую черту характера Толстого, оставшуюся неизменной на протяжении всей жизни писателя: «Он постоянно стремился начать жизнь сызнова и, откинув прошлое, как изношенное платье, облечься в чистую хламиду» [10: 90]. На протяжении всей жизни он испытывал психологические кризисы, которые были вызваны не трагедией возрастного самочувствия, а особенностями психической конституции. Стиль жизни и произведений Толстого во многом вызван стабильностью самовосприятия писателя.

Обманчивый образ благообразного и мудрого Толстого-старичка, взирающего на школьника со страницы учебника литературы, неминуемо вводит в заблуждение всякого читателя и идеалистически настроенного биографа. Между тем, в крутом нраве с Толстым мог бы посоревноваться разве что Лесков. Залогом молодой активности, проявляющейся в повествовательном мастерстве писателя стала физическая одаренность. привычное заблуждение «правоверных историков литературы» состоит в том, что Толстой с первых жизненных шагов и до последних неизменно воспринимается как сильный, свежий, здоровый человек, философ. О его силе поклонники любили рассказывать легенды.

«Атлетизм» писателя сделался для героев иммунитетом против телесных хворей. Возраст относится не к тем катего-

риям, которые определяют поведение персонажей. Смерть в произведениях Толстого – факт, не связанный с прожитыми летами. Смерть (за редким исключением: «Смерть Ивана Ильича», «Три смерти») – это воление автора-демиурга, ощущающего избыточность жизни в самом себе и в героях, которым симпатизирует.

Между тем, карта болезней Толстого заняла бы не один том: наследственные недуги, причуды, эксцентричность, припадки эпилепсии, галлюцинации, меланхолия, душевное возбуждение, раздражительность, резкая смена настроения, ненужная горячность, забывчивость, беспричинные слезы. От такого букета хворей Тургенев бы захотел умереть, еще не родившись.

В жизни Толстого кризисы, кажется, распределяются равномерно. Или являются стабильной величиной физического и психического состояния здоровья писателя, что позволяет говорить одинаково как о болезни, так и завидном здоровье, имеющем достаточные ресурсы для творческой жизни, а подчас для самых экстравагантных поступков, на которые тургенев никогда не решился бы.

После завершения очередного романа Толстого обуревают мысли, – свидетельствует Софья Андреевна, – что все «кончено, и ничего еще серьезно не предпринято... он говорил часто, что у него мозг болит, что в нем происходит страшная работа; что для него все кончено, умирать пора и прочее… не могу выразить, что делалось в его голове во время его бездействия» [10: 142-144].

Подозрения на психическую болезнь писателя датируются концом шестидесятых. если прислушаться к Т.А. Кузьминской, то «…ход болезни Толстого, в последовательном ее развитии можно проследить уже с 1867 года, когда она впервые проявилась уже в резкой форме, обратив на себя внимание и окружающих». Т.А. Кузьминская свидетельствует, что в это время, то есть в возрасте 39 лет, Толстой

начинает часто жаловаться на нездоровье, хандрит, бывает желчен и раздражителен. Случаются припадки немотивированной агрессии и жестокости [8: 93].

Накоплен богатый биографический материал, свидетельствующий о физических хворях и приступах меланхолии, посещавших писателя, однако случай Толстого не укладывается в четкую систему возрастных драм. Физическое нездоровье и психологические сломы случаются у писателя и в 28, и в 50, и в 70 лет, однако эти этапы обострения трудно идентифицировать в пределах системы кризисов возрастной идентификации, в которую вписываются многие другие творческие личности, и которую идеально иллюстрирует жизнь и творчество Тургенева.

17 февраля 1857 года в письме к В.П. Боткину 39-летний И.С. Тургенев сообщал о своем «намерении отказаться от творчества. При этом писатель не скрывал, что творческий его кризис вызван изменением «вкуса» читающей публики и появлением писателей такой огромной силы и такой оригинальности, как Толстой и Щедрин» [3: 441]. Другая причина – биографическая – ощущение предначертанности жизненного предела. Отец Тургенева умер довольно молодым, сорока одного года.

Хроника жизненного кризиса 50-летнего Тургенева: упадок сил, впечатлительность, мнительность, уныние, потрясения здоровья вызывают грустное расположение духа. Он сообщает И.П. Борисову в письме от 18 (30) июня 1869 года: «...он подтвердил мнение здешнего врача – у меня болезнь сердца – и я должен избегать всякой усталости – а потому навсегда расстаться с охотой! Можете себе представить, как на меня подействовали эти слова... Я только это и любил. В противном случае Фридрейх грозит мне участью Панаева – т.е. внезапным переселением туда. У Панаева болезнь сердца открылась так же неожиданно и поздно. Остается беречь себя; дело полезное – но невеселое.

Вот чем разрешился мой жизненный кадрильчик. Впрочем, могло бы быть хуже: я мог бы ослепнуть. Ну, будем беречь себя – и не будем говорить об этом» (X, 15). Тургенев редко испытывает приступы немотивированной раздражительности. Если она случается, то как следствие сбоев в физическом здоровье. И при этом писатель старается сдерживать себя, не позволяет вырваться поспешной оценке или категоричному слову. Во всем ощущается понимание, что рассчитывать на здоровье и милосердие лет не приходится.

Тургенев не демонстрировал физической силы. Спортивно-барские увлечения писателя ограничивались охотой, этой непрекращающейся всю его жизнь патриархальной войной с лесной живностью. В письмах Тургенева к Аксакову не найти рассуждений о России, которые были бы, следует отметить, очень уместны. Тургенев предпочитает идеологическим спорам и философским размышлениям охотничью тему. С какой искренней радостью он сообщает Аксакову о «плодах своей войны: всего 304 штуки – 69 вальдшнепов, 66 бекасов, 39 дупелей, 33 тетерева, 31 куропатка, 16 зайцев и т.д., вплоть до бедного куличка, и того записал <…>. Аксаков ответил, что это, конечно, не дурно… сам же он взял 1200 штук» [6: 259].

Б.Зайцев рассказывает о посещении Тургеневым Толстого в Ясной Поляне. Дело происходит накануне пушкинского юбилея, Толстой в очередной раз «находился в разгаре внутренней перестройки. «О Льве Толстом и Катков подтверждал, что, слышно, он совсем помешался», – писал <…> Достоевский жене. И вот, несмотря на то, что «помешался», – опять встретился с Тургеневым ласково. Писал «Краткое изложение Евангелия» и ходил с гостем на тягу – стреляли вальдшнепов <…> Почему занимались стрельбой мирных, любовью влекомых птиц непротивленец Толстой и отдавший любви жизнь Тургенев – этого понять нельзя» [7: 336-337], - недоумевает Зайцев. В последние

годы жизни Толстой от охоты сурово отрекается. Булгаков свидетельствует, что писатель не позволял даже убивать мух [7: 244], и признавался: «До 50 лет охотился на зайцев, на медведей… теперь я не могу вспомнить об охоте без чувства стыда и мучительного раскаяния» [7: 288].

С Тургеневым все иначе. В юности он охоту и не изменил своим привычкам и в старости: «Лето я проведу в окрестностях Петербурга: я буду охотиться с утра до вечера. Так хорошо целый день быть среди полей: там можно мечтать в свое удовольствие, а ведь вы знаете, что от природы я немного мечтатель» [7: 355].

Тургеневская страсть к охоте – паспорт аристократического существования и своеобразное удостоверение, что он на что-то еще способен. Когда медики запретили писателю ходить на охоту, Тургенев весьма опечалился, но потом все наладилось, «вышло как надо»: Охота, подробный выразительный перечень Трофеев, добротное застолье. Напротив, Толстой в беседах 1900-1910 гг. настойчиво проводит мысль: раньше мне была близка барская забава убивать неповинных животных, а потом поумнел и подобрел.

Тургенев, как был гурманом, так и старался оставаться им по мере отпущенных жизненных возможностей. Как был барином, так и силился по мере возможностей получать удовольствие от сельской жизни. Из письма Тургенева М.А. Бакунину и А.П. Ефремову из Мариенбада от 3 сентября 1840: «Целый день никого не видишь кроме <…> моих любезных уток. Их всего 11; я им дал разные названия <…> Так текут мои дни – и-ди-личе-ки» (167-8). Толстой не менее страстен в посвящении себя полюбившимся занятиям, не менее экстравагантен, но ему более предпочтительны иные трофеи – лавры охотника в чащах самоусовершенствования, торжествующего над искушениями и пороком. Даже эта позиция писателя отмечена противоречивостью, объеди-

няя в себе феноменальное сочетание юношеского максимализма и старческой рефлексии. Таким он вошел в литературу, таким и остался до конца своих дней.

Парный портрет писателей выявляет различные типы самоощущений, которые передаются читателю и становятся основой разных типов философской и психологической идентификации.

Толстой привлекателен читателю в качестве примера экзальтированного поиска истины, нервического самоанализа, изобличающего человека, сотворенного природой на долгие годы. Тургенев – это один из первых писателей в русской литературе, на своем собственном опыте показавших драму возрастных переживаний. Он противник идеи порочности человека, точнее, его позиция чужда ригоризму. Тургеневу непонятен пафос Толстого, та критическая беспощадность, с какой его современник расправляется с любыми бытийными проблемами. Тургенев исповедует идею умеренности, приятия очевидного и делает это с печально-ироничной улыбкой уставшего от жизни и болезней человека. И в 30, и в 50, и в 60 лет налицо все атрибуты возраста. Основной предмет и направленность экзистенциальных печалей Тургенева со всей очевидностью связаны с возрастными переживаниями.

Толстой дает читателя картину вселенной и требует не доверять никому – ни картине, ни вселенной. Толстой делает исключение только для самого себя.

Читателю Тургенева даруется возможность на примере жизненного и творческого опыта писателя увидеть, как грустно жить, болеть и быть неприкаянным и продолжать жить, став свидетелем того, как ты пережил свою популярность, как твоя искренность воспринимается позерством, верность жизненной теме становится поводом для критики. Не лишне вспомнить, что Ф.М. Достоевский в образе Кармазинова в «бесах» создал пародию на Тургенева.

Биография и творчество Толстого противится дифференциальному возрастному исчислению. Создается впечатление, что Толстой торжествует над временем, воспаряет над десятилетиями, заботясь об уяснении феномена бесконечности. Он воспринимает безграничное в качестве исходного пункта жизнетворчества и не желает принять ограничений, налагаемых пространством и времени. В этом смысле плодотворно обратиться к хрестоматийным тезисам, без которых ни одному школьнику не будет понятен Толстой. Ключом к прочтению основных романов писателя становятся популяризируемые школьной программой «мысль семейная» и «мысль народная» - глобальные в своем метафорическом масштабе.

Если грандиозные толстовские построения применить к Тургеневу, то они покажутся, по меньшей мере, избыточными. Отечественной читательской мысли куда более привычно сводить основную направленность творчества писателя к созданию образов «дворянских гнезд» и «тургеневских девушек». Сделать подобный комплимент Толстому – с восторгом произнести, к примеру, «толстовские девушки» – означает подметить несущественные факты из творческой биографии писателя, который более увлечен ответом на вопрос «для чего существуют люди и какова будущность их попыток достичь недостижимого».

Тургенев пребывает в цепях первопричин, и толстовская мысль о жизнетворчестве воспринимается им в качестве опыта софистических представлений. Более приемлемой для него делается мысль о невозможности расширить ограниченность отпущенного человеку пространства и времени.

Философские репутации писателей связаны с различиями в понимании целей и задач человека. Толстой ориентирован на астрономическое наблюдение за абсолютной бесконечностью. Он задействует умозаключения, обнаруживая в единичном действие универсальных законом нескончаемого

мира. Эмпирика существования толстовских персонажей настойчиво находит подтверждение в человеческом стремлении быть частью единого бытия. И поэтому смерть любого героя означает его несовпадение с априорной и апостериорной идеей мироздания, не доступной для обозрения, но открытой для интуитивного проникновения.

Тургенев предпринимает попытку изучить проблему конечного и исчерпываемого, сводит все многообразие пестрого мира и его разнородность к безотносительной констатации: для толстовской идеи чрезмерности (человека, мира, мысли) нет ни одного убедительного аргумента. Геометрия жизни, по мысли автора «Дворянского гнезда», основана на мысли о неизбежном финале; вариативность осуществленных жизненных опытов, если и значима, то только до определенного переломного момента, который связан с нарушением пропорций между осуществленными годами и инерционными желаниями человека. Тургеневский герой, не зависимо от того, насколько он инициативен, жизнелюбив и деятелен, обязательно подпадет под сокращение, покинет сюжет бытия. Для Тургенева нет понятия «вселенной». Камерность избранных тем и конфликтов подразумевает исследование наглядного материала, чрезвычайно концентрированного во времени и обособленного в пространстве.

Возможно, именно «вселенский» размах Толстого постепенно делает его фигурой сакральной. В начале двадцатого века одни видят в нем «святого старца», другие – чуть ли не антихриста. Показательно, что и для тех, и для других Толстой – богатырь, только остается вопросом, на добро или зло направлены его богатырские силы. Александр Блок, склонный воспринимать действительность в ее мистическом аспекте, называет свою статью о Толстом «Солнце над Россией». Писатель превращается у него в былинного богатыря-крестьянина, который «идет по борозде за плугом,

за своей белой лошадкой», являя собой залог прочности бытия: «Толстой идет – ведь это солнце идет. А если закатится солнце, уйдет Толстой, умрет последний гений, – что тогда?» [8: 303] А гнев отца Иоанна Кронштадтского ставит Толстого буквально во главе сил зла – тоже в своем роде почетное место, хотя и с противоположным знаком: «Геройство – чисто сатанинское, да еще и в превосходной степени, ибо и сам сатана боится Бога и трепещет уготованных ему мучений, а ученик его превзошел и своего учителя» [11: 129] Тургенев же – рыцарь умеренности, либерал и западник – никогда не покидал скромной ниши секулярной культуры, и даже его легендарная любовь к Полине Виардо осталась в рамках светского мифа.

Парадоксальным при этом является то, что Тургенев, невзирая на «камерность» избранных им тем, является чрезвычайно мистически чуткой и, по выражению В.Н. Топорова, «архетипически богатой» натурой. В произведениях Тургенева возникает своеобразный «подъязык» сновидений [11: 432], но вся эта мистика носит глубоко личный, интимный характер. Рационалистическая же природа Толстого подвергала религию цензуре рассудка, воспринимая мистику как «дикость» и «суеверие». Все, выходящее за пределы разума, Толстым решительно отвергалось, отсюда и его непонимание многих творений искусства. Из своей редакции Евангелия Толстой последовательно изгоняет чудеса.

Глубина и духовная многогранность мировосприятия Тургенева, выражавшаяся не только в художественном творчестве, но и во множестве парапсихологических явлений, предчувствий, совпадений, стала предметом отдельного исследования В.Н. Топорова [11: 214]. Однако Тургенев, в отличие от Толстого, не обретает в сознании современников статуса пророка: его мистицизму недостает вселенского размаха. Подчиненность писателя потоку

времени умаляет его фигуру в глазах окружающих. Толстой же, несмотря на свою полную религиозную «немузыкальность», чтобы не сказать «глухоту», стал как в последние годы жизни, так и после смерти, героем некоего сакрального мифа, переросшего даже национальные рамки. Его завороженность вечностью, широта и бескомпромиссность его мысли окружают фигуру писателя особым ореолом. При том, что Толстой в своих произведениях последовательно развенчивает ряд архетипических образов, его собственная личность неуклонно приобретает архетипические черты, внушающие публике восхищение или же священный ужас.

Литература

1. **Алданов М.А.** Загадка Толстого. Сочинения. Кн.6. М., 1996.
2. **Булгаков В.** Л.Н. Толстой в последние годы жизни (дневник секретаря писателя). М., 1957.
3. **Гольденвейзер А.Б.** Вблизи Толстого, М., 1959.
4. Духовная трагедия Льва Толстого. М., 1995.
5. **Евлахов А.** Конституциональные особенности психики Л.Н.Толстого. М., 1995.
6. **Зайцев Б.К.** Жизнь Тургенева. М., 2000.
7. **Зайцев Б.** Жуковский. Тургенев. Чехов. М., 1994.
8. **Кузьминская Т.А.** Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Ч.3, гл. XX. М., 1935.
9. **Русанов Г.А.** Поездка в Ясную поляну (24-25 августа 1883 г.) // В кн.: Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960.
10. **Толстая С.А.** Женитьба Л.Н.Толстого // Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960
11. **Топоров В.Н.** К архетипическому у Тургенева: сны, видения, мечтания // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001.
12. **Топоров В.Н.** Странный Тургенев. М., 1998.
13. **Фет А.А.** Мои воспоминания // Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960
14. **Чичерин Б.Н.** Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960.

В ГУМАНИТАРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

В.А. Недзвецкий
МГУ

Вскоре после кончины Тургенева (1818-1883) Л.Н. Толстой так охарактеризовал его общее художественное мировосприятие. «По-моему, – писал он А.Н. Пыпину, – в его (Тургенева. – В.Н.) жизни и творчестве есть три фазиса: 1) вера в красоту (женскую любовь – искусство). Это выражено во многих и многих его вещах; 2) *сомнение* в этом и сомнение *во всём*. И это выражено и трогательно, и прелестно в «Довольно», и 3) не формулированная, как будто нарочно из боязни захватать ее <…>, не формулированная, двигавшая им в и в жизни, и в писаниях, вера в *добро* – любовь и самоотвержение, выраженная всеми его типами самоотверженных и ярче, и прелестнее всего в Дон-Кихоте…» (т.е. в речи «Гамлет и Дон Кихот»; Курсив мой. – В.Н.) [5, т. 63. С. 150].

Принимая эту характеристику в ее основе, внесем в нее, однако, необходимое уточнение. Дело в том, что вера Тургенева-художника и его героев в торжество любви (и даруемого ею счастья), добра, красоты, а также, дополним Толстого, в добрую отзывчивость к ним родины, природы и мироздания в целом сочеталась с их сомнениями «во всем» этом не в отдельный период тургеневского творчества, а на всем его протяжении. Так, мысль о недостижимости подлинного счастья звучит уже в ранних лиро-эпических поэмах писателя «Параша» и «Андрей», она же определит судьбы центральных героев его повестей и романов, положение о непреодолимом «равнодушии» к смертному (конечному) человеку вечной природы и бесконечного мироздания присутствует и в «Дневнике лишнего человека» (1850) и в тургеневских стихотворениях в прозе (1882).

Единство высоких гуманистических запросов и устремлений, отличающее творчество Тургенева, с сознанием их неосуществимости в итоге наложило на него печать немалого внутреннего драматизма.

Как и в случае с мироощущением любого крупного художника, источник его надо искать прежде всего в психофизическом складе тургеневской личности и условиях ее формирования. Вместе с тем нисколько не меньше, чем у таких современников Тургенева, как И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, в нем отразился, – конечно, опосредованно и неповторимо, – и драматизм тургеневской эпохи. А это – далеко не рядовое сорокалетие России с рубежа 30-40-х годов, когда Тургенев вступает на литературное поприще, по рубеж 70-80-х, когда оно заканчивается. Это период ее самого длительного переходного состояния, одновременно ставшего и крупнейшим в ней общественным кризисом и великим перевалом российской истории.

Назревающий уже с начала означенного сорокалетия и косвенно обостренный антифеодальными революциями 1848 года во Франции и Германии кризис патриархально-крепостнического уклада России в шестидесятые годы (1855-1866) переходит в системный, захватывающий вместе с экономическими отношениями страны и ее религиозно-философские, морально-нравственные, этические и эстетические устои и нормы. По словам одного из современников, «все, традиционно существовавшее и принимавшееся ранее без критики, пошло в переборку. Все, начиная с теоретических вершин, с религиозных воззрений, основ государственного и общественного строя, вплоть до житейских обычаев, до костюма и прически волос» [1. С. 6]. «Охлаждение к религии, к авторитетам власти, семьи», «к тому, что считалось священным, неприкосновенным», и в целом почти «химическое разложение» [3. С. 271, 272, 273]

прежней российской жизни констатирует в своей «Необыкновенной истории» (1875-1878) И.А. Гончаров. О «хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь» [4, т. 25. С. 35] России, неоднократно пишет в своем «Дневнике писателя» (1873-1881) Ф.М. Достоевский. «В России все переворотилось и только еще начинает укладываться» [5, т. 18. С. 346] – фиксирует в «Анне Карениной» и Л.Н. Толстой. Красноречивой характеристикой отечества этой поры становятся даже названия синхронных ей романов – «Взбаламученное море» (1863), «В водовороте» (1871) А.Ф. Писемского, «Некуда» (1864) и «На ножах» (1872) Н.С. Лескова, «Обрыв» (1869) И.А. Гончарова. Наконец, аналогичное вышеназванным суждениям отечественных авторов емкое определение России в данный ее период дает в своем «Дыме» (1876) и Тургенев: это страна, где «весь поколебленный быт ходил ходуном, как трясина болотная…» [6. Сочинения, т. 7. С. 400]. Всеобщий и всесторонний кризис феодально-патриархальной России в то же время открывал перед россиянами 60-70-х годов и историческую возможность для формирования-построения «на новых уже началах» (Ф. Достоевский) как качественно иного человека, так и всего общества. Более того: сам процесс распада патриархальных общественных связей объективно заключал в себе и глубоко позитивный для россиян гуманитарный результат. Говорим о подъеме и быстром росте в них (при этом не только у представителей образованных сословий, но в известной мере и у крестьян) индивидуально-личностного начала и самосознания.

Конечно, люди неповторимые и самобытные встречались в России всегда и в любом патриархальном социуме: семье, сословии, государстве в целом. В их литературном отражении таковы, например, «брат» полковника Скалозуба в грибоедовском «Горе от ума», тоже офицер и дворянин,

который, однако же, по словам его недоумевающего родственника, «крепко набрался каких-то новых правил. / Чин следовал ему: он службу вдруг оставил, /В деревне книги стал читать»; и упомянутый там же «князь Федор», «племянник» княгини Тугоуховской, сделавшийся в отличие от дворян его круга «химиком и ботаником». А в реальности, – разумеется, и сам А.С. Грибоедов и все современные ему и позднейшие русские художники слова, а также талантливые живописцы, музыканты, ваятели, певцы, актеры и т.д.

Тем не менее господствующим человеческим типом в феодальной России являлся человек, мыслящий и действующий в соответствии с понятиями, представлениями и нормами, выработанными не самостоятельно, а свойственными сословию (корпорации), к которому он принадлежал. Как для окружающих людей, так и в своем самосознании он прежде всего был частицей дворянства, духовенства, купечества, крестьянства и т.д., т.е. сословным индивидом. Это и понятно. Ведь и общественную ценность своих членов феодальное общество определяет не их персональными дарованиями и заслугами, а прежде всего их местом в сословной или служебной иерархии, где дворянин и бюрократ, будь то гоголевские Ноздрев и чиновник-взяточник по прозвищу «Кувшинное рыло», всегда почитались неизмеримо выше, чем мещанин и тем более крестьянин, хотя бы первый был смекалистым, как изобретатель-самоучка Кулигин из «Грозы» А.Н. Островского, а второй художественно даровит, как тургеневский Яков Турок из «Записок охотника».

Ярким примером сословного индивида в творчестве Тургенева может послужить, в частности, герой рассказа «Отчаянный» (1882), некто Андрей Николаевич Полтев. «Это, – сообщает повествователь – был настоящий старозаветный помещик, богобоязненный, степенный

человек, достаточно – по тому времени – образованный, немного, правду сказать, придурковатый, да и к тому же страдавший падучей болезнью… Это тоже старозаветная, дворянская болезнь… <…> Вся жизнь Андрея Николаевича протекла в неукоснительном исполнении всех с давних времен установившихся обрядов, в строгом соответствии со всеми обычаями древнеправославного, святорусского быта. Он вставал и ложился, кушал и в баню ходил, веселился и гневался (то и другое, правда, редко), даже трубку курил, даже в карты играл (два больших новшества!) не так, как бы ему вздумалось, не на свой манер, а по завету и преданию отцов – истово и чинно. <…> Всегда, при всех возможных случаях и встречах Андрей Николаевич несомненно знал, как надо поступать, что надо говорить и какие именно выражения употреблять; знал, когда должно лечиться и чем именно, каким приметам должно верить и какие именно оставлять без внимания… словом, знал все, что следует делать… Ибо все, мол, стариками предусмотрено и указано – *своего только не придумывай*…» (курсив мой. – В.Н.) [6. Сочинения, т. 10. С. 27].

«Человек, – между тем еще в 1849 году заявлял А.И. Герцен, – мне кажется, имеет совершенно столько *же аутономии* (автономии – независимости и самоценности. – В.Н.), как целая эпоха, как все люди вместе» (курсив мой. – В.Н.) [2, т. XXIII. С. 83]. Пройдет полтора десятилетия, и уже Ф.М. Достоевский без всяких оговорок подтвердит естественность автономизации человека и его духовно-нравственных представлений (исканий, идеалов) от тех или иных патриархальных социумов и их морально-этических норм как общеисторическую закономерность, присущую в определенные эпохи всем народам. «Когда, – пишет он в статье «Социализм и христианство» (1864), – человек живет массами (в первобытных патриархальн<ых> общинах, о

которых остались предания) – то человек живет непосредственно.

Затем наступает время переходное, то есть дальнейшее развитие, то есть цивилизация. В этом дальнейшем развитии наступает феномен, новый факт, которого никому не миновать, это развитие личного сознания и отрицание непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных, законов масс). Человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становился во враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и *всех* [4, т. 20. С. 191-192].

Явно подкрепленное и зрелищем аналогичного процесса в России 60-70-х годов, это замечательное наблюдение требует уточнения лишь в выражениях «человек как личность» и «личное сознание», вместо которых следовало бы поставить: «человек как особь (атом)» и «индивидуализированное сознание». Ведь если личность это, по глубокому определению Н.А. Бердяева, – «не часть и не особь; она – целое», то автономизация россиян в результате общероссийского кризиса сама по себе приводила только к атомизации и их самих и отдельных сфер прежнего общества.

Не довольствуясь уже тесными для них традиционными связями и нормами (семейными и сословными, а также государственными), но и не выработав еще никаких новых, многие россияне кризисного периода страны ощущали себя в противостоящем им человеческом скопище, где «всё смешалось» (Л. Толстой), «всё прерывается, падает, отрицается, как бы и не существовало» (Ф. Достоевский), именно ни с чем не связанными частицами и одинокими особями. И требовалось время и большая внутренняя работа тех же людей над собой, чтобы по крайней мере часть из них смогла сформироваться в собственно личности. Потому что для этого было мало сознать свою индивидуальную

самоценность; необходимо было духовно-нравственно укоренить себя все-таки в какой-то сверхиндивидуальной целостности (по А. Герцену – «общинности»), хотя и несравненно более широкой и свободной, чем патриархальная семья, сословие или каста, даже самодержавное государство с царем-«батюшкой» во главе. Такими «общинностями» могли стать для россиянина соплеменный ему народ, родная страна в ее национальном единстве, общечеловеческая культура, природа и мироздание, творчество или наука, наконец, Божество. Только в духовной связи с одной или несколькими из них прежний российский человек обретал ту полноту своей природы и высшую цельность, которые и превращали его в личность. При этом – не растворяющуюся в какой бы то ни было из названных «общинностей», а сопряженную с ней на условиях взаимодополнения и взаимообогащения, т.е. гармонически.

Это было величественное, в той же мере национально-российское, как и давнее общечеловеческое устремление. Но именно его актуализирует на рубеже 40-50-х годов для своих соотечественников, например, А. Герцен. «Понять всю ширину и действительность, – говорит он в «Письмах из Франции и Италии», – понять всю святость *прав личности*, и не разрушить, не раздробить *на атомы* общество – самая трудная социальная задача. Ее разрешит, вероятно, сама история для будущего, в прошедшем она никогда не была разрешена» (курсив мой. – В.Н.) [2, т. 5. С. 162]. О своей преданности «праву личности», за которое он «сражался до сих пор и будет сражаться до конца» [6. Письма, т. 3. С. 98] пишет в 1856 году С.Т. Аксакову и Тургенев. Но и он в другом месте подчеркивает: «…Краеугольный камень человека не есть он сам, как неделимая *диница*, но *человечество, общество*…» (курсив мой. – В.Н.) [6. Письма, т. 5. С. 216]/ Иначе говоря, свою

полноту и истину человек может обрести не в обособлении от других людей, а лишь при свободном союзе с ними.

Сам основатель вольной русской прессы за границей, издатель «Полярной звезды» и «Колокола», станет содействовать созданию нового общества, гармонично сочетающего права (интересы) личности и права целого, посредством революционно-социалистической деятельности. Не приемлющие этот путь, но равно чуждые ограниченности и сословных и атомизированных индивидов, Тургенев, Гончаров, Ф. Достоевский, Л. Толстой той же задачей одухотворят свое художественное творчество. Что придаст ему, вместе с исключительной эстетической ценностью, и смысл русской социологии и онтологии, этики и морали, философии и эсхатологии, обусловливая тем самым его непреходящее национальное и всемирное значение в виде как литературной «энциклопедии русской жизни» в один из рубежно-ключевых периодов ее развития, так и своего рода коллективной «книги бытия», ставящей и ищущей ответы на основополагающие вопросы человеческого существования.

В ряду последних главными для названных русских художников в 60-70-е годы становятся вопросы о морально-нравственных, этических и религиозно-философских основах для чаемых, уже гармонических, «отношений обоих полов между собою» (Гончаров), т.е. любви и семьи, и для такого же союза личности со сверхличностными началами, общественными и природно-космическими. Их поиск, однако, крайне осложнялся не только туманностью самих исторических перспектив России, еще не знавшей, по словам Достоевского, эпохи, «которая столь менее представляла бы данных для предчувствования и предузнания всего загадочного нашего будущего, как теперешняя эпоха» [4, т. 25. С. 173]. Ведь искомые духовно-нравственные основания для нового российского общества

нельзя было ни вычислить умозрительно (как очередную теорию, доктрину), ни позаимствовать в другой стране, несхожей с Россией, а следовало, по точному слову того же Достоевского из подготовительных материалов к роману «Подросток», самостоятельно «выжить» т.е. обрести в итоге целостного жизненного опыта и отдельных россиян и всей страны.

В русской литературе данного периода, правда, есть произведение, автор которого изображает будущее гармоническое общество, базирующееся как раз на теоретических и к тому же чужеземных принципах. Это роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863), герои которого руководствуются в своем миропонимании и поведении немецким антропологическим (Л. Фейербах) и естественнонаучным материализмом (К. Фогт, Л. Бюхнер, Я. Молешотт), утилитаристской английской этикой «разумного эгоизма» (И. Бентам, Дж. Ст. Милль) и общественными утопиями французских социалистов Ш.Фурье, В.Консидерана. Показательно, однако, что, увлекшие радикально настроенную русскую молодежь 60-70-х годов, «рассказы о новых людях», как назывался «Что делать?» в его подзаголовке, были в качестве руководства к действию единодушно отклонены Тургеневым, Гончаровым, Н.С. Лесковым, Ф. Достоевским, Л. Толстым.

С течением лет все более скептически самими ее провозвестниками воспринимается уверенность в гармонизации российского человека и общества на основе народно-крестьянской нравственности – в ее преимущественно трудовых (как у Н.А. Некрасова и М. Салтыкова-Щедрина) или (у Достоевского, отчасти и у Л.Толстого) «богоносных» мистико-метафизических истоках. Автор «Истории одного города» (1869-1870) и в начале восьмидесятых годов полагает, что стать полноценной личностью можно лишь в связи с народом, потому что

именно в нем «заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности» [7. С. 285]. Но в том же произведении он создает беспощадную сатиру на такие «характеристические черты» реального русского народа, как «благодушие, доведенное до рыхлости», бессознательность и пассивность, бесконечное долготерпение к Брудастым, Бородавкиным и Угрюм-Бурчеевым. Посвятивший, по его собственному признанию, лиру «народу своему», Некрасов в «Размышлениях у парадного подъезда» (1858) адресует этому народу горький вопрос-упрек («Ты проснешься ль, исполненный сил, / Иль, судеб повинуясь закону, / Все, что мог, ты уже совершил, – / Создал песню, подобную стону, / И духовно навеки почил?..»), а в «Элегии» 1874 года высказывает и сомнение в том, что его поэзия народу будет «ведома».

Как показывают толстовские «Утро помещика» (1856), «Казаки» (1863), «Анна Каренина» (1877), проблема взаимопонимания личностно развитого современника с представителями русского народа оставалась драматичной и для художника, готового нравственно у народа поучиться. Такого понимания не находят ни искренно заботящийся о своих крепостных крестьянах Дмитрий Нехлюдов, ни готовый поселиться среди гребенских казаков Дмитрий Оленин, ни пытающийся установить дружеские отношения со своими наемными работниками Константин Левин. Необходимость смирения и преклонения «гордого человека» перед народной «правдой» многократно провозглашалась Достоевским-публицистом. Однако уже в «Записках из Мертвого дома» взаимоотношение личностной и народной правд выливается в напряженную контроверзу, когда каждая из позиций испытывается и корректируется противоположной. Народопоклонство, полное «опрощение» развитой личности как путь к цельности и ее самой и всего общества останется в русской

литературе лишь на ее периферии – у авторов так называемой «народнической» прозы.

Что же касается крупнейших отечественных художников 60-70-х годов, то для центральных героев их произведений и их самих было приемлемо, по существу, лишь то решение проблемы личность – народ, которое Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 год сформулировал так: «…мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, – и мысли и образа. Но преклониться мы должны под одним лишь условием, и это sine qua non (совершенная необходимость. – В.Н.): чтоб народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой. Не можем же мы совсем перед ним уничтожиться, и даже перед какой бы то ни было его правдой; пусть наше останется при нас, и мы не отдадим его ни за что на свете, даже в крайнем случае, и за счастье соединения с народом. В противном случае, пусть уж мы оба погибаем врозь» [4. т. 22. С. 45].

В целом этой позицией характеризуется отношение к народу и Тургенева, а также его, близких самому писателю героев. Обстоятельно оно будет рассмотрено в специальной лекции из второго раздела настоящего курса. Здесь же заметим, что своеобразное хождение автора «Записок охотника» (публиковались с 1847, отд. изд. вышли в 1852 г.) «в народ» имело своим следствием не только открытие в нем и высокохудожественное изображение ярких крестьянских индивидуальностей. Самый процесс общения с их реальными прототипами не мог не способствовать формированию Тургенева в качестве сословно и классово неограниченной личности, поддерживая ее в возрастающем нравственном противостоянии именно сословной – за редким исключением, своекорыстной и О физическом разрыве с которой уже в двадцатилетнем возрасте Тургенев в своих «Литературных и житейских воспоминаниях» (1869-1874) напишет так: «Тот быт, та среда и особенно та

полоса ее <…> – полоса помещичья, крепостная, – не представляли ничего такого, что могло бы удержать меня. Напротив, почти все, что я видел вокруг себя, возбуждало во мне чувства смущения, негодования, отвращения – наконец. Долго колебаться я не мог. Надо было либо покориться и смиренно побрести общей колеей, по избитой дороге; либо отвернуться разом, оттолкнуть от себя «всех и вся», даже рискуя потерять многое, что было дорого и близко сердцу. Я так и сделал… Я бросился вниз головою в «немецкое море», долженствовавшее *очистить и возродить* меня…» (курсив мой. – В.Н.) [6. Сочинения, т. 11. С. 8].

Внутренний, нередко и бытовой, разрыв с наследственной, но неприемлемой сословной средой и политическим укладом страны – вообще знаковая примета российской творческой интеллигенции уже с середины 40-х годов XIX века. Так поступят купеческий сын В.П. Боткин, позднее сыновья священников Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, А. Левитов, Н. Успенский, Н. Помяловский, дворяне Н. Некрасов, М. Салтыков, В. Слепцов, на рубеже 70-80-х годов и Л. Толстой. Для Тургенева он, однако, оборачивался и десятилетними расставаниями с родиной, что и при благоприятных внешних условиях углубляло драматизм его положения как подобного многим из его героев «бесприютного скитальца». К тому же по своему душевному складу Тургенев не имел, в отличие от А. Герцена, влечения к политической деятельности и не был, как автор «Дневника писателя» и поздний Л. Толстой, публицистом. Единственным делом, которым он и хотел и мог содействовать гуманизации и гармонизации своей страны, было его художественное творчество. Но тут начиналась уже другая драма, определенная участью независимого творца в несвободной и раздираемой социально-идеологическими противоречиями России.

Как автор «Записок охотника» Тургенев в 1852 году был наказан почти двухлетней ссылкой (поводом послужила публикация – в обход цензурных правил – некролога на смерть Н.В. Гоголя) в его родовое имение Спасское-Лутовиново. Впоследствии откровенное неудовольствие власти и самого императора Александра II Тургенев вызовет только однажды. Но вот что сообщал в своей «Необыкновенной истории» об отношении к русским писателям со стороны государства даже вполне лояльный ему И.А. Гончаров: «Ни для кого из нас, не только литераторов, но и в публике не было тайною, что за нами, то есть литераторами, правительство наблюдает особенно зорко. Говорят даже, что в III-м Отделении есть и своего рода «Книга живота», где по алфавиту ведутся их кондуитные списки. За ними наблюдают, что они делают, где, у кого собираются, о чем говорят, кто какого образа мыслей, какого направления» [3. С. 258] («Необыкновенная история»). Неукоснительный, а во время так называемого «мрачного семилетия» (1848-1855) и сверхжесткий надзор за творениями российских художников слова вместе с цензурой осуществляла и «ультра-консервативная партия» (И. Гончаров) страны, факт, вызвавший, в частности, такую реакцию со стороны автора «Обломова»: «Оставьте, скажу я, художника, ученого, всякого, кому Бог дал творческий талант, оставьте его на свободе, не троньте, если он сидит у себя и не просится в ваши салоны, не ищет успеха в свете. <…> Оставьте умы и таланты работать и у нас – не на узде, а свободно творить свое дело на всех поприщах деятельности – и не старайтесь направлять их насильственно на тот или иной путь! <…> Тогда только Россия может созреть и стать рядом с другими!» [3. С. 274] («Необыкновенная история»). Увы, рассчитывать на то, что эта просьба будет закоренелыми консерваторами-

крепостниками и политическими охранителями удовлетворена хотя бы в период реформ, не приходилось.

Другой внешней причиной, усугублявшей драматизм русского художника Тургенева (а также и близкого ему в этом И. Гончарова) явился непримиримый идеологический раскол в 60-е годы среди самых близких ему соотечественников – российских писателей, журналистов и критиков (за ними и читателей), разделившихся на враждебных друг другу «людей сороковых годов» и – «шестидесятников». Еще недавно соратники-сотрудники журнала «Современник», порой и друзья, Н. Некрасов, Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, с одной стороны, и И. Гончаров, В.П. Боткин, Л. Толстой, И. Тургенев, с другой, с 1859 года занимают несовместимые позиции как в плане общефилософском, так и в вопросах о природе искусства, месте и роли художника в обществе. Частично эта ситуация в том или ином свете воспроизводится в романах Н.С. Лескова «Некуда» (1864) и «На ножах» (1872), в гончаровском «Обрыве» (1869), в «Что делать?» Н. Чернышевского, но наиболее глубоко и ярко в тургеневских «Отцах и детях» (1862). Где представлена сначала как неразрешимое мировоззренческое, а затем значительно более сложное онтологическое противостояние двух культурных поколений России: «гегелистов», т.е. последователей классической немецкой философии и эстетики, и «нигилистов» – на деле материалистов и позитивистов.

Удрученный уже конфликтом с редакцией «Современника», Тургенев все же не теряет надежды на объединение всех гуманистических сил российской интеллигенции. Летом 1860 года он составляет проект программы «Общества для распространения грамотности и первоначального образования», адресуя его всем просвещенным людям России, с призывом «свести в это благое дело могущество единодушных дружных усилий и

светосознательной мысли». Примирению двух групп образованных россиян ради соединения их усилий в борьбе с антигуманными общественно-политическими порядками страны должен был, по замыслу Тургенева, послужить и роман «Отцы и дети». Кроме самого названия произведения, где конфликтующие персонажи предстают все же возможными родственниками, на это указывает по существу равная авторская уважительность и к братьям Кирсановым и к Евгению Базарову и содержательно важные сцены после дуэли Павла Петровича с Евгением Васильевичем, в которых старший Кирсанов отдает должное личностным качествам своего противника, впервые равняя его в этом отношении с собой.

Призыв Тургенева к согласию, однако, услышан не был. Как свидетельствовала ожесточенная идейная полемика вокруг и по поводу тургеневского романа, он еще дальше развел враждующие стороны, безосновательно увидевшие в фигуре Базарова либо «разрушительную критику молодого поколения» россиян (М.А. Антонович), либо его «апофеозу» (М.Н. Катков). Но в обоих случаях резко и жестко обвинявших в том самого автора произведения. Нежданное искажение соплеменниками его благого намерения ввергло Тургенева почти в состояние того отчаяния от сознания бессмысленности своего труда, в неоднократном переживании которого он много позже признается в знаменитом прозаическом стихотворении «Русский язык» (1882) и которое ясно слышится и в следующем фрагменте из его исповедального эссе «Довольно», опубликованного в 1865 году: «Что сказать, – вопрошает он здесь своего современника, – об обыкновенных <…> тружениках, кто бы они ни были – государственные люди, ученые, художники – особенно художники? Чем заставить их стряхнуть свою немую лень, свое унылое недоумение, чем привлечь их опять на поле

битвы, – если только мысль о тщете <…> всякой деятельности, ставящей себе более высокую задачу, чем добывание насущного хлеба, закралась им в голову? <…> Из чего они станут снова подвергаться «смеху толпы холодной» или «суду глупца» – старого глупца, который не может простить им, что они отвернулись от прежних кумиров, молодого глупца, который требует, чтобы они тотчас вместе с ним встали на колени, легли плашмя перед новыми, только что открытыми идолами?» [6, Сочинения, т. 7. С. 230].

Не встречая желанного отклика своим общественно-созидательным устремлениям в России, Тургенев с конца 50-х годов подолгу живет во Франции, где главным образом проведет и свое последнее двадцатилетие. Так уже и в бытовом плане определяется тургеневское западничество – комплекс приоритетных ценностей, главными из которых для автора «Дыма» (1867) стали западноевропейская гуманитарная (в особенности художественная) культура в ее высочайших проявлениях и цивилизация как завоеванная прежде всего Францией относительная общественно-политическая демократия и стимулированная ею разнородная творческая самодеятельность личности. В своей «преданности <…> началам, выработанным западною жизнью», сам Тургенев не видел никакого противоречия с долгом русского патриота и с полным основанием ставил себе в заслугу, в частности, тот факт, что и вне родины он продолжал «живо чувствовать и ревниво оберегать чистоту русской речи». «Отечественная критика, – писал он в «Литературных и житейских воспоминаниях», – возводившая на меня столь многочисленные, столь разнообразные обвинения, помнится, ни разу не укоряла меня в нечистоте и неправильности языка, в подражательности чужому слогу» [6, Сочинения, т. 11. С. 10]. Но у западнических симпатий Тургенева были и более

крупные аргументы. «Скажу также, – говорит он о них в тех же воспоминаниях, – что я никогда не признавал той неприступной черты, которую иные заботливые и даже рьяные, но малосведущие патриоты непременно хотят провести между Россией и Западной Европой, той Европой, с которою порода, язык, вера так тесно ее связывают. Не составляет ли наша, славянская раса – в глазах филолога, этнографа – одной из главных ветвей индо-германского племени? И если нельзя отрицать воздействия Греции на Рим и обоих их вместе – на германо-романский мир, то на каком основании не допускается воздействие этого – что ни говори – родственного, однородного мира на нас? Неужели же мы так мало самобытны, так слабы, что должны бояться всякого постороннего влияния и с детским ужасом отмахиваться от него, как бы он нас не испортил? Я этого не полагаю…» [6, Сочинения, т. 11. С. 9].

Сам человек энциклопедической образованности и огромной культуры, Тургенев был принят современными ему французскими (Жорж Санд, Г. Флобер, братья Эдмон и Жюль Гонкуры, Альфонс Доде, Ги де Мопассан) и немецкими (Бертольд Ауэрбах, Теодор Шторм, Пауль Гейзе и др.) писателями не только как даровитый коллега, но и как учитель. Казалось бы, автор «Дневника лишнего человека» по крайней мере в кругу лучших европейских художников слова обрел ту благотворную для его личности «общинность», которой недоставало ей в России. Однако вполне укорениться в иноземном образе жизни Тургенев, конечно, не мог. С годами возрастало питаемое уже своеобразием российского менталитета неприятие рационализма и формализованного человеколюбия, отличающих западных европейцев и с равно негативным отношением зафиксированных в «английских» главах «Фрегата «Паллада» (858) И.Гончарова, в рассказе Л.Толстого «Люцерн» (1857), в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), позднее в

«Идиоте» (1869) Ф.Достоевского. Но главное, что ввергало Тургенева в мучительную тоску и в Западной Европе, было все большее сомнение писателя в способности культуры и искусства спасти не только современного человека, но и самое себя.

Глубоким пессимизмом в ответе на этот вопрос проникнута фантастическая тургеневская повесть 1864 года «Призраки». Ее автобиографический герой, обретший благодаря своей необыкновенной ночной гостье по имени Эллис – женщине, как бы «сотканной из полупрозрачного, молочного тумана», – способность пересекать огромные земные пространства и время, лично наблюдает ряд, с его точки зрения, показательнейших сцен как из древней, так и новой истории разных народов, будь то явления римского императора Кая Юлия Цезаря перед солдафонами его армейских легионов, русского Степана Разина с его разбойничьей ватагой или деспотов нового времени – Наполеона Бонапарта, Наполеона третьего и не названного по имени, но легко угадываемого по его столице – казарменному Петербургу – Александра II. И повсюду, видит он, высочайшие произведения человеческого гения и плоды культуры вместе со своими создателями грубо и злобно попираются примитивной, бездуховной и жестокой толпой с ее предводителями. Так было в некогда «священной земле» римской Кампаньи и в захваченных разинцами российских городах; такое происходит и в современной Италии, нынешнем Париже, Петербурге. На высокой ноте обрывается прекрасная итальянская ария, исполняемая молодой красавицей на острове Изола Белла, что в озере Лаго-Маджоре на южном склоне Альп; в парижский «Тюльерийский сад», со «старыми каштановыми деревьями» и великолепными памятниками архитектуры и продолжающий его Итальянский бульвар врывается «резкий, как лязг железных полос, голос уличной лоретки»

с ее «каменным, скулистым, жадным, плоским <…> лицом, ростовщичьими глазами, белилами, румянами, взбитыми волосами и букетом ярких поддельных цветов под остроконечной шляпой…»; «кучка молодых людей с испитыми лицами», толкующих «о танцклассах» да «девица в измятом шелковом платье, без рукавчиков <…> и с папироской во рту» заслоняют в Петербурге даже Александровскую колонну. Сама Эллис, в виде то бестелесного призрака, то молодой «прелестной женщины» «в белом платье» олицетворяющая собой и творческое воображение и Музу автора повести, в конце ее становится добычей смерти – силы, говорит повествователь «Призраков», «которой всё подвластно, которая без зрения, без образа, без смысла – всё видит, всё знает, и как хищная птица выбирает свои жертвы, как змея их давит и лижет своим мерзлым жалом…» [6, Сочинения, т. 7. С. 211, 215, 217]. Всё – значит, и культуру, искусство.

Ощущение своего социального одиночества, должным образом не преодоленного и в жизни за рубежом, могло лишь усилить и действительно усилило рано пробудившуюся у Тургенева устремленность к гармоническому союзу со сферами сверхземными (метафизическими) – природой и мирозданием в целом. Общая для русских интеллигентных «людей сороковых годов», которые, по свидетельству А. Герцена, в бытность студентами Московского университета ходили в Сокольники не просто гулять, а «отдаваться пантеистическому чувству своего единства с Космосом», эта устремленность в период всеобщего российского кризиса активизируется и у Гончарова, Л.Толстого, Достоевского, не говоря уже о Ф. Тютчеве и А.Фете. Все эти художники разделяют в русской и мировой литературе заслугу нового восприятия-открытия природы, не известного ни человеку древности, ни сословно-патриархальному индивиду. Однако в творческом исследовании

проблемы современный человек – природа автору «Поездки в Полесье», думается, и среди названных прозаиков и поэтов принадлежит все же особое место.

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, --
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в *общем хоре*
Душа не то поет, что море,
И *ропщет* мыслящий тростник?
(курсив мой. – В.Н.),

– спрашивает в стихотворении 1865 года, констатируя драматизм взаимоотношения своего современника с природой (а также и пространством «от земли до самых крайних звезд», т.е. мирозданием) Ф. Тютчев. И это драматизм немалый: ведь возникший между человеком и природой разлад превращает этого человека в «душу отчаянную», подавленную своим одиночеством в природно-космической «пустыне».

Тем не менее безысходности в тютчевском стихотворении нет: и в процитированной части и в последней строфе оно заканчивается вопросом о причине разлада, а не утверждением невозможности его преодоления. Но именно его содержит, например, зачин тургеневской повести «Поездка в Полесье» и прозаическое стихотворение

«Природа» (нап. в августе 1879). Герои Тургенева при огромной тяге к равноправному, взаимообогащающему сопряжению-союзу с природой и мирозданием обретают его только в редчайшие мгновения и на мгновение, потому что в качестве существ смертных, конечных они вечной и бесконечной природе и такому же космосу изначально несоразмерны.

Тютческий драматизм в отношении человека с природно-космической стихией преображается у Тургенева в трагизм. Не случайно только у Тургенева мы встречаем не человеческий ропот то ли на самую природу, то ли на возникший между ними разлад, а прямое обвинение (инвективу) ей как «глухонемой, слепорожденной силе, которая даже не торжествует своих побед, а идет, идет вперед, все пожирая» («Довольно»).

Высшее сверхиндивидуальное начало («общинность»), единение с которым одновременно укореняет индивида и в космическом и в земном человеческом мирах, гарантируя ему высшую же полноту его личности, есть Бог. «Бог, – писал Достоевский в статье “Социализм и христианство”, – есть идея, человечества собирательного, массы, всех» [4, т. 20. С. 191]. Но таков Он только для людей верующих, между тем Тургенев при глубочайшем уважении к последним (о нем свидетельствуют, в частности, замечательные образы подлинных христианок Лукерьи из рассказа «Живые мощи» и Лизы Калитиной из «Дворянского гнезда») был атеистом, хотя, сообщая, что он «не христианин», мог добавить: «это мое личное дело – пожалуй, мое личное несчастье» (письмо Е.Е. Ламберт, от 28-го октября / 9-го ноября 1862 г.).

Утрата веры в патриархальном ее виде, неверие или мучительные поиски веры по-новому, богоборчество и богоискательство – в свою очередь отличительная черта россиян 60-70- годов. Вот замечательная характеристика

духовной ситуации этой эпохи в стихотворении Ф. Тютчева «Наш век» (10 июня 1851 г.):

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует…
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.

Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесьвыносит…
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры – но о ней не просит…

Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:
«Впусти меня! – Я верю, боже мой!
Приди на помощь моему неверью!..

По глубокому наблюдению Ф.Достоевского, «потеря живой идеи о боге» всегда сопровождала высвобождение индивида из патриархальных «законов», а крайняя индивидуализация (атомизация) людей вела к такому же и неверию («Социализм и христианство») [4, т. 20. С. 191]. Отнюдь не избежал искушений атеизма и сам Достоевский. «Скажу вам про себя, – писал он в 1854 году к жене ссыльного декабриста Н.Д. Фонвизиной, – что я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) – до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» [4, т. 28. Кн. 1. С. 176]. Не считал себя христианином А.Фет, сомнения в божественной основе миропорядка посещали Ф.Тютчева (см. стихотворение «И чувства нет в твоих очах…»), выработку собственной «практической религии» противо-

поставил официальному церковно-русскому православию Л. Толстой.

«…Я, – говорит в письме от 19 декабря 1847 года к Полине Виардо Тургенев, – предпочитаю (Богу. – В.Н.) Прометея, – я предпочитаю Сатану, образец бунтаря-индивидуалиста. Пусть я всего лишь атом, но все-таки я сам себе господин, я хочу истины, а не спасения, я жду его от собственного ума, а не от благодати» (курсив мой. – В.Н.).

В этом тургеневском заявлении есть, конечно, известная дань литературной традиции – именно настроениям романтического титанизма, восходящего к заглавным героям «драматических поэм» Дж. Г. Байрона «Манфред» (1817) и «Каин» (1821): о «рабском подражании» первой в своей юношеской, также «драматической поэме» «Стено» (нап. в 1834) писатель через тридцать лет сообщит в очерке «Литературный вечер у П. Плетнева»; «Байрон был моим кумиром» скажет он и в прозаическом стихотворении «У-А… У-А!» (ноябрь, 1882). Его можно расценить и как раннее предчувствие будущей идеи человекобожества (даже ницшеанства) и идеала Человекобога, искусившего в русской литературе 60-70-х годов ряд героев Достоевского (Раскольников, инженер Кириллов, Иван Карамазов), а также и «новых людей» Н. Чернышевского. Но в первую очередь это неповторимо тургеневское проявление того «отрицательного отношения» к прежним патриархальным устоям, которое, при их всестороннем кризисе, охватывает человека с индивидуально-личностным пафосом, теряющего «поэтому всегда веру и в бога» (Ф.Достоевский). Дело в том, что безусловная вера в Бога, опора в своем действовании только на Него и Его Заповеди способна обернуться в глазах такого человека полным растворением в Нем, т.е. утратой своей, уже безмерно дорогой ему самоценности и самодеятельности. Напротив, предельная автономия и от Бога, атеизм, могут предстать его взору как

необходимый залог действенного гуманизма. Думается, здесь надо искать корень неверия как самого Тургенева, так и близких автору героев его творчества. Автор повести «Фауст» не мог пассивно слиться с Божеством в той же мере, как и с природой, мирозданием, наличным российским народом, современной ему Россией и западноевропейской цивилизацией. Однако драматизм его положения в мире социальном и метафизическом этот факт обострял, разумеется, еще больше.

В сущности, единственным способом и средством противостояния ему и определенного его преодоления для Тургенева становилось только литературно-художественное творчество как преображение реальной действительности силой «творящей фантазии (В. Белинский) и в свете эстетического идеала творца. В течение сорока лет Тургенев, поэт, очеркист, драматург, новеллист и романист, создает художественный мир со своим отличительным героем, пространственно-временными отношениями, равно охватывающими сферы земные и космические, и связующими его разнообразными мотивами, а также в целом общей для большинства произведений тональностью.

Главным предметом наблюдений Тургенева-писателя были, по его признанию в статье «Предисловие к романам», «русские люди культурного слоя», т.е. образованные дворяне или разночинцы. Однако их наследственная сословная принадлежность уже не заслоняет и не определяет у Тургенева их персонально-личностные свойства как представителей переходного времени России. И в качестве центральных героев тургеневских произведений каждый из них, подобно персонажам повестей «Переписка» и «Фауст», – не дворянин (барин, помещик), чиновник, мещанин и т.д., а – «современный человек».

Понятие это восходит к «Евгению Онегину» А.Пушкина, впервые в русской литературе назвавшего так своего

заглавного героя в XXII строфе 7-ой главы, в связи с «двумя-тремя» западноевропейскими романами, которых Онегин, издавна чтенье разлюбивший, тем не менее внимательно читал. Это были сочинения,

В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

В качестве «современного человека» Онегин перечисленными здесь негативными чертами, впрочем, отнюдь не ограничен. Еще в главе первой (строфа XLIV) Пушкин говорил о нем: «Мне нравились его черты, / Мечтам невольная преданность, / Неподражательная странность / И резкий, охлажденный ум». А в главе восьмой он и вообще возьмет сторону своего героя в обращении к хулящей его завистливой посредственности: «– Зачем же так неблагосклонно / Вы отзываетесь о нем? / За то ль, что мы неугомонно / Хлопочем, судим обо всем, / Что пылких душ неосторожность / Самолюбивую ничтожность / Иль оскорбляет, иль смешит, / Что ум, любя простор, теснит, / Что слишком часто разговоры / Принять мы рады за дела, / Что глупость ветрена и зла, Что важным людям важны вздоры, / И что посредственность одна / Нам по плечу и не странна? (строфа IX).

Еще менее однозначен «современный человек» Тургенева. Отмеченный одиночеством среди большинства окружающих его людей (вплоть до участи человека «лишнего», «заштатного» или бесприютного «скитальца»),

рефлексией (к нему применимы слова Достоевского из статьи «Социализм и христианство» об индивиде, потерявшем веру в Бога: он «чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник живой жизни, не знает непосредственных ощущений и все сознает» [4, т. 20. С. 192]) «самоломанностью», слабостью воли при жажде «бессмертного», «безмерного» счастья, «счастья потоком», он вместе с тем уже личность, поскольку сознает свою автономность от любой сверхиндивидуальной общности, свои неповторимые права, вплоть до права на физическое бессмертие и не желает отказаться от них, хотя и устремлен к поиску нового гармонического единения с людьми, природой и мирозданием.

Пребывание и действия этого человека в хронотопе того или иного из тургеневских произведений художественно реализовано системой мотивов как общих, проходящих через все творчество писателя (лейтмотивов), так и относительно частных. Мотив (от лат. moveo – двигаю) – это «компонент произведения, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). А.А. Блок писал: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Из-за них существует произведение». То же самое правомерно сказать о некоторых словах и обозначаемых ими предметах в романах, новеллах, драмах. Они являются мотивами. <…> Мотив так или иначе локализован в произведениях, но при этом присутствует в формах самых разных. Он может являть собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или представать как нечто обозначенное посредством различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпиграфа или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. Прибегнув к иносказанию, скажем, что сферу мотивов составляют звенья произведения, отмеченные внутренним, невидимым курсивом, который подобает ощутить и распознать чуткому читателю…» [8. С. 280].

В числе общих и главных мотивов Тургенева назовем слова-концепты любовь и счастье, добро (вариант – долг, самоотверженность), природа и мироздание, Россия, женщина, искусство, красота, земля и небо (вариант – звезды), «глухие и немые законы» бытия, Неведомое (вариант – судьба, некое колесо, под которое попадает герой писателя), смерть. Это своего рода константы – постоянные величины тургеневского художественного мира, в том или ином количестве присутствующие, непосредственно или в виде синонимов, метафор, фактически в каждом из романов писателя и большинстве его повестей, драм, поэм и стихотворений.

Среди мотивов относительно частных выделяются словообразы дали (уходящей за материально-земные пределы; такова она в повестях «Переписка», «Затишье», «Ася», опосредованно – в «Отцах и детях»); счастливого мгновения, креста (в повестях «Ася», «Фауст», в романе «Отцы и дети»); бездны (как метафоры любви, а также как синонимов Вселенной и небытия; в этом значении она употреблена в повести «Фауст», в романах «Накануне», «Отцы и дети»); молодости (в повестях «Затишье», «Первая любовь», «Переписка», «Вешние воды», в прозаическом стихотворении «Как хороши, как свежи были розы…»); сада (см. в частности «Дневник лишнего человека», «Фауст», «Вешние воды», «Первая любовь», «Отцы и дети»), садовой беседки («Фауст», «Дневник лишнего человека», «Отцы и дети»), темной, сырой комнаты (как метафоры гроба, смерти в «Дневнике лишнего человека», в «Асе», в «Первой любви»), могучего лесного бора (как символа неодухотворенной и враждебной человеку природы в зачине «Поездки в Полесье», в «Вешних водах», в «Отцах и детях»), утренней, свежепахнущей земли (например, в повести «Затишье») и др.

«Современный человек» Тургенева типологически схож и сопоставим с центральными героями романной «трилогии» И.Гончарова Александром Адуевым, Ильей Обломовым, Борисом Райским, а также главных произведений Л.Толстого (Дмитрий Нехлюдов, Дмитрий Оленин, князь Андрей Болконский, Пьер Безухов, Константин Левин), в известной мере и Ф.Достоевского (Родион Раскольников, Иван Шатов, инженер Кириллов, Иван Карамазов). Но в большей степени, чем персонажи других русских писателей 1860-1870-х годов, овеян повествовательным авторским лиризмом, не исключающим начальную иронию (например, в изображении гегельянца Рудина в одноименном романе или несостоявшегося «народника» Алексея Нежданова в «Нови»), однако всегда побеждаемую итоговым писательским сочувствием, определяющим элегическую тональность большинства творческих созданий Тургенева.

Творчество Тургенева разножанрово. Будущий автор «Отцов и детей» начинал как поэт, в течение десятилетия был драматургом, со времени «Записок охотника» отдавал свои симпатии повествовательным формам и закончил свой творческий путь в качестве новеллиста и автора стихотворений в прозе. Вместе с тем главенствующий пафос тургеневского «современного человека» – устремленность к гармоническому союзу со своей родиной, человечеством, природой и мирозданием в целом и поиск морально-нравственных, этических, мировоззренческих оснований для него – предопределили ведущую жанровую тенденцию творчества Тургенева как стремление к роману. Разделяя в этом общую закономерность русского литературного процесса 60-70-х годов XIX века, Тургенев стал одним из создателей российского классического романа, уже к 1880-м годам вышедшего на общеевропейскую, затем и

всемирную арену и с тех пор оказывающего огромное плодотворное влияние на романистов всех стран.

Литература

1. **Богданович Т.А.** Любовь людей шестидесятых годов. Л., 1929.
2. **Герцен А.И.** Собр. соч.: В 30 томах. М., 1954 – 1966.
3. **Гончаров И.А.** Необыкновенная история // И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 102. М., 2000.
4. **Достоевский Ф.М.** Полн. собр. соч.: В 30 томах. Л., 1972 – 1990.
5. **Толстой Л.Н.** Полн. собр. соч. Юбилейное. М., 1928 – 1958.
6. **Тургенев И.С.** Полн. собр. соч. и писем.: В 30 томах. Изд. 2-е. М., 1978 – 2008.
7. **Салтыков-Щедрин М.Е.** Литературная критика. М., 1982.
8. **Хализев В.Е.** Теория литературы. Изд. четвертое. М., 2005.

И.С. ТУРГЕНЕВ И МУЗЫКА БЕТХОВЕНА

М.С. Николаишвили
Тбилисский государственный университет им. И. Джавахишвили

Никогда, никогда ни о чём не жалейте.
Поздно начали вы или рано ушли.
Кто-то пусть гениально играет на флейте.
Но ведь песни берёт он из вашей души.

Никогда, никогда ни о чём не жалейте.
Ни потерянных дней, ни сгоревшей любви.
Пусть другой гениально играет на флейте.
Но еще гениальнее слушали вы.
Андрей Дементьев

Эти слова Андрея Дементьева очень точно передают отношение И.С. Тургенева к музыке. «Для меня – музыкальные наслаждения выше всех других», писал он в одном из писем к Полине Виардо. Писатель не учился музыке в детстве, не умел играть ни на одном музыкальном инструменте, но он был гениальным слушателем и ценителем этого вида искусства. Ради того, чтобы послушать любимые произведения, он был готов преодолеть любые расстояния. В одном из писем к Полине Виардо он пишет о том, что собирается ехать «за 50 верст к одному богатому помещику… У этого самого помещика есть довольно большой оркестр… Попрошу его капельмейстера-немца сыграть мне Бетховена – 7-ю симфонию, или же доминор, или героическую, или пасторальную…» [Письма I. Т. 2. С. 402]. Музыка Бетховена – это бездна мыслей, чувств, красоты, гармонии. Этим она была близка Тургеневу. В многочисленных письмах Тургенева часто

встречаются названия произведений Бетховена, которые писатель был готов слушать вечно. В письмах рассказывается о многочисленных эпизодах, связанных с исполнением произведений Бетховена в кругу друзей и знакомых, причем Тургенев нередко сам становился инициатором подобных импровизированных концертов: «Я так преследовал госпожу Т<ютчеву>, что она вчера села за рояль и вместе со своей сестрой несколько раз подряд сыграла мне увертюру к „Кориолану“ Бетховена (в четыре руки). Какое совершенное произведение! Я не знаю другой подобной увертюры» [Письма I. Т. 2. С. 398; Письма I. Т. 2. С. 259]; *Из письма к Боткину:* «Каждый день казался подарком. Мы играли отрывки из комедий и трагедий. Переиграли все симфонии и сонаты Бетховена (всем сонатам даны были сообща имена)» [Письма I. Т. 3. С. 134]. Двух художников – Тургенева и Бетховена – объединяет многое: общность тем, лиризм, эмоциональность. И Тургенев, и Бетховен превыше всего ставили в жизни искусство и добродетель, любовь к людям... Мы читаем произведения Тургенева и видим, что многие персонажи показаны в связи с музыкой: они или музицируют, или слушают музыку, или высказывают свое мнение о ней. Такие «музыкальные штрихи» не случайны. Многие герои как бы проходят «испытания музыкой». Любовь к музыке или «глухота» персонажа – это своеобразный «тест» на духовность, эмоциональную отзывчивость, богатство внутреннего мира. Любовь к музыке или музыкальная одарённость – это всегда признак глубокой утончённой натуры. Тургенев передает музыкой переживания своих героев, выявляет весь строй их чувств. Один из волнующих эпизодов – эпизод в романе «Дворянское гнездо». Лаврецкий, признавшись в любви к Лизе и ощущая, как «чувство неожиданной, великой радости наполнило его душу», внезапно услышал ночную импровизацию старого музыканта Лемма... «...Вдруг ему почуди-

лось, что в воздухе над его головой разлились какие-то дивные, торжествующие звуки; он остановился: звуки загремели еще великолепней, певучим сильным потоком струились они, – и в них, казалось, говорило и пело все его счастье... Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного: сладкая страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотой, она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял похолодевший и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу, только что потрясенную счастьем любви. Они сами пылали любовью». Описание музыки в этой сцене волнует нас не меньше, чем сама музыка. Какой прекрасный и огромный мир чувств раскрывает перед нами писатель! Во многих известных произведениях Тургенев обращается к имени великого немецкого композитора. В романе «Рудин» (1855) это делается для придания особенных черт образу Константина Диомидовича Пандалевского. Так, в беседе с Александрой Павловной Липиной, рассуждая о бароне Муффеле, Пандалевкий утверждал, что барон – не педант, «напротив, светский человек», и доказывал свою мысль склонностью Муффеля говорить о Бетховене красноречиво и восторженно [см.: Письма. Т. 5. С. 205]. В другом эпизоде романа, описывающем салонную обстановку, Рудин, который «не был в ударе», «все заставлял Пандалевского играть из Бетховена» [Сочинения. Т. 6. С. 243].

Произведения Бетховена предстают в художественном творчестве Тургенева в качестве характерного явления повседневной культурной жизни просвещенного российского дворянства. Например, в романе «Дворянское гнездо» (1858) композитор упомянут в контексте музыкальных занятий Лемма: «...Лемм оживился, расходился,

свернул бумажку трубочкой и дирижировал. Марья Дмитриевна сперва смеялась, глядя на него, потом ушла спать; по ее словам, Бетговен слишком волновал ее нервы» [Сочинения. Т. 6. С. 67-68].

В повести «Два приятеля» (1853), создавая образ Бориса Андреевича Вязовнина, справедливо относимого русской критикой к категории «лишних людей», Тургенев вплетает в характеристику героя такую, казалось бы, незначительную, но яркую деталь: «Борис Андреич… без восхищения не мог произнести имени Бетховена и все старался выписать из Москвы фортепьяно» [Сочинения. Т. 4. С. 326].

Бетховен характеризуется тургеневским героем Вязовниным как «гений первой величины», который «между тем... оценен не всеми» [Сочинения. Т. 4. С. 344].

Глубокое знание творчества Бетховена, а также общий уровень музыкальной культуры позволили Тургеневу достаточно компетентно судить об исполнении произведений любимого композитора различными музыкантами: «Сегодня я слушал 127-й (посмертный) квартет Бетховена, безукоризненно сыгранный Венявским и Давыдовым. Это совсем иное дело, нежели Морен и Шевийар. Венявский чрезвычайно вырос с тех пор, как я слышал его в последний раз…» [Письма I. Т. 5. С. 374]; «Вчера утром я потащился на концерт камерной музыки с участием Лауба, Коссмана… и Н. Рубинштейна. Играли… трио си бемоль мажор Бетховена… Лауб немного слишком однообразно слащав для Бетховена» [Письма I. Т. 7. С. 273]. В своих художественных произведениях Тургенев называл конкретные музыкальные сочинения Бетховена, значимые для восприятия того или иного контекста. В строфе XXXII первой части поэмы «Андрей» (1845) упоминается существовавший в облегченных транскрипциях для фортепиано «Похоронный марш» – вторая часть Третьей (Героической) симфонии (1804): «...поет она – сперва // Какой-нибудь романс

сентиментальный... // Звучат уныло страстные слова; // Потом она сыграет погребальный // Известный марш Бетховена...»5 В повести «Несчастная» (1868) герой-рассказчик ведет речь об «Аппассионате» (1804). Юношу Тургенева потрясла знаменитая «Аппассионата» Бетховена, его впечатления от услышанной музыки мы можем прочитать в повести «Несчастная».

Героиня произведения Сусанна исполняет «Аппассионату» Бетховена. Вчитываясь в эти строки, понимаешь, как велика была власть музыки над поэтически чуткой и впечатлительной душой писателя *«*Я с детства любил музыку, но в то время я еще плохо понимал ее, мало был знаком с произведениями великих мастеров**,** и если бы г. Ратч не проворчал с некоторым неудовольствием: „Aha, wieder dieser Beethoven!“, я бы и не догадался, что выбрала Сусанна. Это была, как я потом узнал, знаменитая Ф-мольная соната, opus 57» [Сочинения. Т. 8. С. 79]. «Игра Сусанны меня поразила несказанно: я не ожидал такой силы, такого огня, такого смелого размаха. С самых первых тактов стремительно страстного Аллегро, начала сонаты, я почувствовал то оцепенение, тот холод и сладкий ужас восторга, который мгновенно охватывает душу, когда в нее неожиданным налетом врывается красота. Я не пошевельнулся до самого конца, я все хотел и не смел вздохнуть» [Сочинения. Т. 8. С. 79]. В раннем рассказе «Гамлет Щигровского уезда» (1848; из книги «Записки охотника»), отразившем авторский интерес к судьбам русской дворянской интеллигенции, безымянный рассказчик, типичный российский Гамлет, говорил о характерном внимании к Бетховену «старых девиц», – в чем-то композитор становился одним из символов их образа жизни: «...в гостиной, за фортепьянами, сидела Софья и беспрестанно наигрывала какую-нибудь любимую, страстно задумчивую фразу из Бетховена. <...> В жену мою до того

въелись все привычки старой девицы – Бетховен, ночные прогулки, резеда, переписка с друзьями, альбомы и прочее, – что ко всякому другому образу жизни, особенно к жизни хозяйки дома, она привыкнуть не могла» [Сочинения. Т. 3. С. 268-269]. Бетховен упомянут Тургеневым и в дневниковой записи, сделанной на самом излете жизни, 5 декабря 1882 г., и лаконично характеризующей быт пожилого русского интеллигента из дворянской среды: «По вечерам музыка (бетговенские сонаты, гайденовские симфонии) – и карты» [Сочинения. Т. 11. С. 206]. Особенно часты упоминания о Бетховене в создававшейся Тургеневым во второй половине 1840-х – первой половине 1850-х гг. повести «Переписка», которая включала в себя цикл писем двух героев – Марьи Александровны и Алексея Петровича – друг к другу. На открытии памятника Пушкину в Москве И.С. Тургенев произнес речь, в которой сравнивал творчество великого поэта с творчеством Бетховена и Моцарта: «Бетховен, например, или Моцарт, несомненно, национальные композиторы, между тем ни в одном из их произведений вы не найдете следа не только заимствований у простонародной музыки, но даже сходства с нею, именно потому, что это народная, еще стихийная музыка перешла к ним в плоть и кровь, оживотворила их и потонула в них». Что роднит этих двух гениальных людей – Тургенева и Бетховена? Еще в молодые годы Бетховен заметил в себе признаки страшного недуга, начались мучительные страдания, которым суждено было длиться двадцать пять лет. В письме к своим братьям Бетховен пишет: «О вы, люди, полагающие или толкующие, будто я злобен, упрям, мизантропичен, как вы ко мне несправедливы! Вам неведома тайная причина того, что во мне скрыто. Всем сердцем моим и разумом я сызмальства предрасположен к нежному чувству доброты...».

Человек, обреченный на одиночество, страдания, не нашел покоя ни *в* жизни, ни в любви. На следующий день после смерти Бетховена в потайном ящике его стола было найдено несколько листков, исписанных карандашом. До сих пор неизвестно, кому предназначалось это письмо, оно ведь так и осталось неотправленным. В литературе о Бетховене оно называется «письмом к бессмертной возлюбленной».

«Мой ангел, моё всё, моё я... Я был полон мыслей о тебе, моя бессмертная возлюбленная, то радостных, то опять грустных. Я вопрошал судьбу, я спрашивал, услышит ли она наши молитвы. Я могу жить только рядом с тобой, иначе это не жизнь для меня. Какая тоска и слезы по тебе – тебе – тебе – моя жизнь – моё всё!... Прощай!».

Тургенев в жизни своей тоже страдал от неустроенности, душевного одиночества. На двадцать пятом году жизни он встретил свою любовь. Эта любовь мучила и жгла его всю жизнь. «Милая, любимая Полина, – пишет Тургенев Виардо из России, – всё то же, что и прежде, горькое и презрительное одиночество. О будущем я бы сказал – неопределенное. Помните ли вы тот день, когда мы смотрели на небо, чистое, спокойное, сквозь золотистую листву осин. Я опять вижу золотистые листы на светло-голубом небе, красные ягоды шиповника в изгородях. Милая, единственная...»

Закончим эту статью цитатой из письма Тургенева к Полине Виардо, в котором он пишет о своих попытках сочинять музыку:

«*Париж, воскресенье вечером, июнь 1849.*

Добрый вечер. Как вы поживаете в Куртавенел? Держу тысячу против одного, что вы не угадаете того, что... Но хорош же я, держа тысячу против одного – потому что вы уже угадали при виде этого лоскутка нотной бумаги. Да, сударыня, это я сочинил то, что вы видите – музыку и слова, даю вам слово! Сколько это мне стоило труда, пота лица,

умственного терзания, – не поддается описанию. Мотив я нашел довольно скоро – вы понимаете: вдохновение! Но затем подобрать его на фортепиано, а затем записать... Я разорвал четыре или пять черновых: и все-таки даже теперь не уверен в том, что не написал чего-нибудь чудовищно-невозможного. В каком это может быть тоне? Мне пришлось с величайшим трудом собрать все, что всплыло в моей памяти музыкальных крох; у меня голова от этого болит: что за труд! Как бы то ни было, может быть, это заставить вас минуты две посмеяться.

Впрочем, я чувствую себя несравненно лучше нежели я пою, – завтра я в первый раз выйду. Пожалуйста, устройте к этому бас, как для тех нот, которые я писал наудачу. Если бы ваш брат Мануэль увидел меня за работой, – это заставило бы его вспомнить о стихах, которые он сочинял на Куртавенельском мосту, описывая конвульсивные круги ногой и делая грациозные округленные движения руками. Черт возьми! Неужели так трудно сочинять музыку?».

Литература

1. **Алексеев М.П.** Тургенев и музыка / М. П. Алексеев. Киев, 1918.
2. **Борисова И.В., Жаткин Д.Н.** Проблемы немецкой музыкальной классики в художественном творчестве и эпистолярии И.С. Тургенева / Научно-методический журнал "Интеграция образования"/ 2007, № 1.
3. **Крюков А.Н.** Тургенев и музыка / А. Н. Крюков. Л., 1963.
4. **Тургенев И.С.** Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: В 12 т. / И. С. Тургенев. М., 1977 –1986. Т. 1. С. 123. Ссылки на это издание приводятся в тексте и обозначаются: Сочинения (том и номер страницы).
5. **Тургенев И.С.** Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. / И.С. Тургенев. М., 1982. Т. 1 –10. Ссылки на это издание приводятся в тексте и обозначаются: Письма I (том и номер страницы).
6. И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 102.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «АСЯ»

Г.С. Оганесян
Ереванский госуниверситет

Еще современники Тургенева считали поэзию, стихию лиризма характерным признаком его стиля. Романтика чистой, идеальной любви, бескорыстного наслаждения прекрасным играла большую роль в реализме Тургенева, была источником поэтичности его произведений. «Больше следуя влечениям своего внутреннего мира, чем логике развития объективной реальности, писатели-романтики неизбежно способствовали преобладанию субъективного над объективным, идеального над реальным в образе» [5; 9].

Романтические традиции настолько сильны в творчестве Тургенева и порой даже преобладают, что некоторые ученые, к примеру, В.В. Виноградов, и вовсе считали Тургенева писателем-романтиком. Преемственные связи Тургенева с романтизмом сказались, в частности, в признании абсолютного приоритета внутреннего духовного «я» человеческой личности. Она постоянно тянется к недостижимому идеалу.

Когда вчитываешься в тургеневские образы, то на ум приходят выражения «созерцательность», «созерцающий тип человека». Таким предстает перед нами Н.Н., главный герой повести «Ася». Это подтверждается его словами о себе: «Я путешествовал без всякой цели, без плана; останавливался везде, где мне нравилось, и отправлялся тотчас далее, как только чувствовал желание видеть новые лица – именно лица. Меня занимали исключительно одни люди; … лица, живые человеческие лица – речи людей, их движения, смех – вот без чего я обойтись не мог» [9; 33].

Это определение – «созерцательность» – часто применяет по отношению к тургеневским героям Курляндская Г.Б. «Идеализация созерцательного возвышения была следствием некоторой отвлеченности идеала, осуществления идеала лишь в субъективном мире избранной личности, хотя писатель до конца и не удовлетворялся такой реализацией», – пишет она о творческой концепции Тургенева. Подобное описание контрастирует с отзывами тех критиков, которые называют Н.Н. «дряблым, совершенно «лишним» человеком, безвольным, отступающим перед трудностями жизни» [7; 143], и претендует, как нам кажется, на более внимательное прочтение персонажа. Созерцательное мировосприятие тургеневских героев время от времени обращало на себя внимание ученых разных эпох, и они, каждый по-своему, давали ему определение. «Слезный аспект мира», – так говорит об этом М.Бахтин, выделяя «миросозерцательное значение слез и печали» [2; 365]. Герои в «Асе» очень часто плачут: «Хорошенькая служанка с заплаканными глазами принесла мне кружку пива: я взглянул в ее лицо» [9; 69], «Она по-прежнему вся сжималась, дышала с трудом и тихонько покусывала нижнюю губу, чтобы не заплакать, чтобы удержать накипавшие слезы…» [9; 68], «Слезы закипали у меня на глазах, но то не были слезы беспредметного восторга» [9; 59].

В 1920 г. в печати появляется статья Петровского М.А. «Таинственное у Тургенева». «Согласно концепции Петровского, суть дела состоит не только в том, что Тургенев – реалист, но и в том, что в окружающей его жизни писатель «усматривает две сферы бытия, две стихии: одну стройную, логически ясную, гармонирующую в своих проявлениях с рациональным его миросозерцанием, и бок о бок с нею другую – иррациональную, в отношении познавательном – «непонятную», «неестественную», «неведомую», «необыкновенную», «странную», «загадочную», «таинственную». Оп-

ределения, взятые исследователем в кавычки, представляют собой синонимы романтического восприятия действительности» [1; 229].

Тургенев придавал нравственное значение красоте жизни, постижение прекрасного считал необходимым для человека. «Вся эта романтика и возвышала беспомощных созерцателей над миром социальной лжи и утверждала идею земной жизни, *только потенциальной* (выделено мною. – Г.О.), более истинной и красивой, более реальной, чем призрачная действительность крепостнического общества» [5; 21].

В молодости Тургенев зачитывается немецкой романтической и философской мыслью. Это Гегель, Шеллинг, Фейербах, Шопенгауэр, Гете, Шиллер. Их труды формируют его творческое мировоззрение. «Творческий метод Тургенева нельзя понять, не изучив отношения писателя к философии, к эстетике, к прекрасному в природе и обществе, к внутреннему миру человека. Еще 22-летним юношей… он приравнивает философию к искусству, говоря, что выработать философское убеждение – это создать величайшее творение искусства» [8; 6].

Поиски эстетического начала, восходящие к «Науке изящного» Г.В.Ф. Гегеля, проходят лейтмотивом через все его творчество. Во всем важен принцип эстетизма. И искать его следует прежде всего в искусстве, особенно в музыке. Очень часто герои его произведений увлекаются искусствами: рисуют, играют на фортепиано, сочиняют, поют, зачитываются Шиллером. На фоне увлечения искусством происходят их проникновенные диалоги, рождаются чувства. Ланнеровский вальс встречается не в одном произведении Тургенева, Ася вальсирует под его звуки «прекрасно, с увлечением» – «началом музыки служит чувство во всей своей глубине» [4; 87]:

– Умеете ли вы вальсировать? – спросила она вдруг.

– Умею, – отвечал я, несколько озадаченный.

– Так пойдемте, пойдемте... Я попрошу брата сыграть нам вальс... Мы вообразим, что мы летаем, что у нас выросли крылья [9; 59].

Они с Н.Н. читают пушкинского «Онегина», что символично для Тургенева: «в творчестве Пушкина он нашел высший синтез жизненной правды и личного чувства» [5; 9].

Такими предстают перед нами персонажи «Аси», таким мы видим Н.Н. Писателя занимает не деятельная сторона его героя, а прежде всего его нравственно-психологическое состояние. Перед читателем предстает человек, который воспринимает мир «с эстетических позиций бескорыстного, незаинтересованного созерцания» [6; 119]. Внимательно ко всему присматриваясь, он проникает в суть: «Я понял, почему эта странная девочка меня привлекала; не одной только полудикой прелестью, разлитой по всему ее тонкому телу, привлекала она меня: ее душа мне нравилась» [9; 56]. Современные Тургеневу критики наименее обращали внимание на нравственно-психологическое состояние героев повести, в то время как писатель прежде всего проявляет себя с позиции романтика и созерцателя, ее он и выражает в своем герое Н.Н. Нерешительность героя в определении своего отношения к Асе – реакция, продиктованная созерцательным постижением красоты. Романтическое переживание любви предполагает эстетизацию этого чувства и погружение в себя, а не выражение его: «именно задержка наружного проявления является симптомом художественной эмоции при сохранении ее необычайной силы» [3; 252].

Форма повествования в повести от I лица способствует непосредственному выражению самосознания героя, лирическому раскрытию, выявлению эстетических переживаний. Притом что Н.Н. говорит, что природные пейзажи не вызывают в нем восторгов, ему больше нравится наблюдать людей, Тургенев делает природу одним из действующих лиц

своего произведения. Описания героев и их переживаний перемежаются с пейзажными зарисовками.

Таким образом, обозначим основные положения, вытекающие из нашего прочтения повести.

I. Природу можно по праву считать одним из «действующих лиц» повести: «Старик поднял весла – и царственная река понесла нас» [9; 59]. Тургенев в своих произведениях, в письмах и статьях стремится постигнуть гармонию природы. Герои его романов и повестей размышляют о природе; одни считают ее величественным храмом, другие – мастерской, в которой человек – работник. Писатель ищет прекрасное, гармоничное в каждой частице природы, пытается разгадать ее вещий язык. Чувство формы и красок (нем. Formen und Farbensinn) – так определяет писатель философское восприятие природы, прекрасного. Он с упоением рисует пейзаж: «Я любил тогда бродить по городу; луна, казалось, пристально глядела на него с чистого неба; и город чувствовал этот взгляд и стоял чутко и мирно, весь облитый ее светом, этим безмятежным и в то же время тихо душу волнующим светом. Петух на высокой готической колокольне блестел бедным золотом; таким же золотом переливались струйки по черному глянцу речки; тоненькие свечки (немец бережлив!) скромно теплились в узких окнах под грифельными кровлями; виноградные лозы таинственно высовывали свои завитые усики из-за каменных оград; что-то пробегало в тени около старинного колодца на трехугольной площади, внезапно раздавался сонливый свисток ночного сторожа, добродушная собака ворчала вполголоса, а воздух так и ластился к лицу, и липы пахли так сладко, что грудь поневоле все глубже и глубже дышала...» [9; 34].

Однако по мере наблюдения за красотой природы писатель делает вывод, что прекрасное в природе находит непременное свое отражение в человеке. Человек – единица, которой измеряется прекрасное. Он приходит к невозмож-

ности видения пейзажа без присутствия на его фоне человека. Этим тоже он приближается к пушкинскому восприятию природы, ее красоты (вспомним известную сцену описания январского утра из «Евгения Онегина»). «Прекрасное – единственная бессмертная вещь, – пишет Тургенев 28 авг. 1850 г. Полине Виардо. – Но нигде оно не сияет с такой силой, как в человеческой индивидуальности» [8; 9]. Опираясь на традиции народного устного поэтического творчества, именно из природы, окружающей человека, писатель черпает большинство своих сравнений и метафор: «Не ноги меня несли, не лодка меня везла: меня поднимали какие-то широкие, сильные крылья. Я прошел мимо куста, где пел соловей, я остановился и долго слушал: мне казалось, он пел мою любовь и мое счастье» [9; 73]. Его привлекают не яркие и броские ее краски, а оттенки, едва уловимые полутона. Его герои объясняются в любви при серебряном свете луны или слабом отблеске зари, под едва слышные шорохи листьев: «Вечерние тени уже разливались в воздухе, и узкая полоса неба, над темной улицей, алела отблеском зари. Я слабо стукнул в дверь; она тотчас отворилась. Я переступил порог и очутился в полной темноте» [9; 67].

II. Образы героев, их характер раскрываются на фоне природы, человек является ее неотъемлемой частью. Романтические томления героя отбрасываются на внешний мир, расцвечивая и обогащая его человеческой чувственностью. Внутренняя тревога как бы сообщается природе и она гармонически отвечает настроению героя. Люди переплетены с природой, в мировидении Н.Н. они часто сливаются в одну картину действительности, являясь частями органического целого: «Я отдал себя всего тихой игре случайности, набегавшим впечатлениям: неторопливо сменяясь, протекали они по душе и оставили в ней наконец одно общее чувство, в котором слилось все, что я видел, ощутил слышал в эти

три дня, – все: тонкий запах смолы по лесам, крик и стук дятлов, немолчная болтовня светлых ручейков с пестрыми форелями на песчаном дне, не слишком смелые очертания гор, хмурые скалы, чистенькие деревеньки с почтенными старыми церквами и деревьями, аисты в углах, уютные мельницы с проворно вертящимися колесами, радушные лица поселян, их синие камзолы и серые чулки, скрипучие, медлительные возы, запряженные жирными лошадьми, а иногда коровами, молодые длинноволосые странники по чистым дорогам, обсаженным яблонями и грушами…» [9; 50]. Природа вдохновляет героев на откровение и диалоги: «Мы вместе с Гагиным переправились через Рейн и, проходя мимо любимого моего ясеня с статуйкой мадонны, присели на скамью, чтобы полюбоваться видом. Замечательный разговор произошел тут между нами» [9; 51]. Здесь и пейзаж, как будто откликаясь, становится абсолютным отражением психологического состояния героя: «город весь облит светом луны, … этим безмятежным и в то же время тихо душу волнующим светом». Эпитет «безмятежный» в большей степени выявляет созерцательное настроение рассказчика, нежели описывает саму луну. Свет луны находит непосредственный отклик в душе героя, способен *тихо волновать*. «Пейзаж как бы вовлекается во внутреннее психологическое действие и как бы вбирает в себя духовность человека…, он сильно романтизируется, становясь «пейзажем души» [6; 127]: «Глядя кругом, слушая, вспоминая, я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... поднял глаза к небу – но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке... но и там, и в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды; тревожное оживление мне чудилось повсюду – и тревога росла во мне самом» [9; 59].

Каков же жизненный итог для романтика с душой, устремленной к прекрасному?

III. Получается, что человек, созерцательно воспринимающий мир, обречен быть отстраненным от своей судьбы. Когда от Н.Н. требуется принять решение, то он думает о том, что ему разрешено сделать, что возможно в силу объективных причин, что позволено, а не о том, что он хочет вопреки всем обстоятельствам: «Я *обязан быть* снисходительным с нею», «Жениться на семнадцатилетней девочке, с ее нравом, *как это можно*!», «Я *не могу* на ней жениться, – решил я наконец, – *она не узнает, что и я полюбил ее*», «Я переступил порог и *очутился* в полной темноте» [9; 67]. Такое слово, как о*чутился*, передает отстраненность Н.Н. от происходящих событий.

Рассмотрим стилистические средства, посредством которых передается романтический, сентиментальный пафос образов повести. Отметим, что целью нашей работы не является максимально исчерпывающее, систематизированное описание стилистических средств повести или их инвентаризация. Эта работа является попыткой предварительного описания. Она может служить основой для последующего более детального труда на эту тему, где оправданно и результативно можно применить метод статистического подсчета.

Основной стилистический пласт слов в повести принадлежит книжному стилю. Наблюдается стремление к архаизации через корень слова или формант, в фонетическом плане это выражается через неполногласие (лодка *отчалила*; умоляющий *взор*; *исхудалые* руки; *словно* и ему было *раздольнее* на высоте; каким *пленительным* светом озарился ее образ; счастья, счастья до *пресыщения*; свежее дыхан*ье* волны не *охлаждало* меня; *возвратный* путь; *престранным* образом; огни зажглись в городе и над рек*ою*; девушка, которую он назвал своей сестр*ою*; за городской стен*ою* у *ней* голова болела; *въехавши на средину* Рейна). Из синонимического ряда часто выбирается архаичный вариант (*глядеть* на

них всякому *любо*; не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на *уста*; *иной* вальс; ветер упал, *точно* крылья сложил).

Любовь и бережное чувство к окружающему передается с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов. Они достаточно частотны в тексте: болтовня светлых *ручейков*, чистенькие *деревеньки*, *статуйка*, маленькие *шапочки* с околышами известных цветов. «С обеих сторон, на уступах, рос виноград; солнце только что село, и алый тонкий свет лежал на зеленых лозах, на высоких *тычинках*, на сухой земле, усеянной сплошь крупным и мелким плитняком, и на белой стене небольшого *домик*а, с косыми черными перекладинами и четырьмя светлыми *окошками*, стоявшего на самом верху горы, по которой мы взбирались» [9; 37], «Приютившийся к берегу *городок* показывал все свои дома и улицы» [9; 38].

Из морфологических ресурсов основную стилистическую нагрузку несут на себе прилагательное и причастие. Это главное средство образности в повести. Для детального описания переживания, чтоб передать всю гамму оттенков, писатель прибегает к сложным словам (миловидная, полудикая прелесть, однообразные звуки, благовоспитанный, полузагадочное существо, девически-строгий облик, трогательно-беспомощное, полуизнеженный дворянин; образованные от сложных прилагательных наречия – полудерзко, полувесело щурились темные глаза), сравнительной степени прилагательного (звуки ее казались слаще и нежнее, с каждым годом находил отца моего все более и более грустным, черты ее мне показались больше, строже, проще), встречаются прилагательные с суффиксом неполноты выражения действия или качества (смугл*оват*ая; желт*оват*ое, угасшее личико; задумчивый вид; понят*лив*ая; измен*чив*ое лицо). Признак, передаваемый прилагательным часто уточняется, подчеркивается стоящим при нем наре-

чием или местоимением: *еще* крепкая, *вся* черная, под *этим* загадочным взором; неизбежность скорого, *почти* мгновенного решения, *что-то* трогательно-беспомощное. Встречаются прилагательные, относящиеся к неопределенному местоимению и выступающие, следовательно, в форме среднего рода. Это передает неопределенность душевного состояния героев: «Что-то мягк*ое*, женск*ое* проступило вдруг сквозь ее девически-строгий облик» [9; 59]. Таким образом, прилагательное стало основой для построения многокомпонентных, сложных эпитетов – одного из стилеобразующих средств повести.

Для проникновения в образ писатель часто использует двойные и тройные определения. Это очень распространенный в повести прием: «Ее горе подействовало на меня; я начал думать об ожидавшем меня свидании, но мои думы были *заботливые*, *невеселые* думы» [9; 67], «Она сошла вниз, на минутку, *с повязанным лбом, бледная, худенькая, с почти закрытыми глазами*…» [9; 63], «Я любовался ею, я находил трогательную прелесть в ее *побледневших* чертах, в ее *нерешительных, замедленных* движениях – а ей почему-то воображалось, что я не в духе» [9; 62]. Описывая персонаж с различных сторон, передавая его внешний вид, и в то же время эмоциональное состояние, писатель использует сцепление эпитетов, объединенных соединительным союзом. Иногда оно соединено противительным союзом, но именно соединено, поскольку вся структура работает на цельное описание образа: «Долго потом рука моя чувствовала прикосновение ее нежного стана, долго слышалось мне ее *ускоренное, близкое* дыханье, долго мерещились мне *темные, неподвижные, почти закрытые* глаза на *бледном, но оживленном* лице, *резво обвеянном кудрями*» [9; 59], «Он обходился с нею не по-братски: *слишком ласково, слишком снисходительно и* в то же время *несколько принужденно*» [9; 48].

Множественность компонентов Тургенев применяет не только в эпитетах, но и в других фигурах. Например, синонимические средства он очень часто выстраивает в градацию или применяет прием синонимического повтора: «Вы *не дали развиться* чувству, которое начинало созревать, вы *сами разорвали* нашу связь, вы *не имели ко мне доверия*, вы *усомнились* во мне…» [9; 70]. «Уже не досада меня грызла, – тайный страх терзал меня, и не один страх я чувствовал… нет, я чувствовал *раскаяние, сожаление самое жгучее*, любовь – да! самую нежную любовь» [9; 72], «Я знавал других женщин, – но чувство, возбужденное во мне Асей, то *жгучее, нежное, глубокое* чувство, уже не повторилось» [9; 76]. «О, взгляд женщины, которая полюбила, – кто тебя опишет? Они *молили*, эти глаза, они *доверялись, вопрошали, отдавались*…» [9; 68], «*Бедное, честное, искреннее* дитя!» [9; 70].

Эмоциональный фон создается с помощью мимической и соматической лексики: «Я их узнавал даже издали по их походке, покрою платья, а главное, по выражению лица» [9; 36], «У Гагина было именно такое лицо, милое, ласковое, с большими мягкими глазами и мягкими курчавыми волосами» [9; 37], «Было что-то свое, особенное, в складе ее смугловатого, круглого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными светлыми глазами» [9; 37], «Я пожал его руку и протянул свою Асе; она только посмотрела на меня и покачала головой» [9; 39], «Ася вдруг опустила голову, так что кудри ей на глаза упали, замолкла и вздохнула...» [9; 39], «С своими курчавыми блестящими волосами, открытой шеей и розовыми щеками он сам был свеж, как утро» [9; 40].

В фигурах метафоры и сравнения превалируют образы флористики, это подтверждает мысль о слиянности в тургеневской эстетике человека и природы. Причем интересно, что они становятся частотнее там, где ситуация достигает

эмоционального накала: «Сердце во мне *растаяло*» [9; 68], «… я лишил себя блаженства увидать, как ее милое лицо *расцвело* бы радостью и тишиною восторга…» [9; 72], «Я крикнул: «Ася!» *Дикий* голос мой испугал меня самого – но никто не отозвался…» [9; 72], «… взор ушел куда-то далеко и увлекал меня за собою, губы слегка раскрылись, лоб побледнел, как мрамор, и кудри отодвинулись назад, *как будто ветер их откинул*» [9; 69], «… и я почувствовал на моих волосах прикосновение слабой, *как лист*, дрожавшей руки» [9; 68], «Закутанная в длинную шаль, она сидела на стуле возле окна, отвернув и почти спрятав голову, *как испуганная птичка*» [9; 68], «Осужденный на одиночество *бессемейного бобыля*, доживаю я скучные годы…» [9; 76].

Флористическая лексика присутствует в тексте как в виде метафорических образов, так и в прямом значении, поскольку в произведении присутствуют многочисленные лирические отступления с описанием природы. Даже вне их, обозначения растений так или иначе перемежаются с другими номинативными полями текста: «… но я храню, как святыню, ее записочки и высохший *цветок гераниума*, тот самый *цветок*, который она некогда бросила мне из окна» [9; 76]. Следует отметить, что природа описывается у Тургенева с реалистической конкретностью.

Как развязка - стилистическая, и эмоциональная – 20-ю главу (в повести 22 главы) заканчивает период, содержащий символику природы, и по своей структуре отрицательного параллелизма прямо перекликающийся с устным народным творчеством, широко использовавшим образы природы: «Не ноги меня несли, не лодка меня везла: меня поднимали какие-то широкие, сильные крылья. Я прошел мимо куста, где пел соловей, я остановился и долго слушал: мне казалось, он пел мою любовь и мое счастье» [9; 73]. Параллелизмом заканчивается и повесть в целом: «Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых

надежд и стремлений? Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека – переживает самого человека» [9; 76]. Применение образов флоры и фауны при построении метафор и сравнений делает описания выпуклыми, усиливая зрительный эффект.

К зрительному восприятию апеллирует также лексика полутонов – «слова-полутона», как называет их Г.Курляндская [5; 57]: «Наедине с ней в той *глухой, едва освещенной* комнате…» [9; 71], «… воспоминания об этом *бледном* лице…» [9; 71], «… лоб побледнел, *как мрамор*…» [9; 69], «… солнце только что село, и *алый тонкий свет* лежал на зеленых лозах…» [9; 37]. В сложных прилагательных это часто вербализуется непосредственно через корень полу-. Под полутонами следует понимать не только цветовую гамму, но и лексику жестов, чувств, слухового восприятия: «Я глядел на нее: было что-то *трогательно-беспомощное* в ее *робкой неподвижности*: точно она от усталости *едва добралась* до стула и *так и упала* на него» [9; 68], «Я чувствовал себя *почти рассерженным* и долго не мог успокоиться» [9; 45], «Шепот ветра в моих ушах, тихое журчанье воды за кормою меня раздражали, и свежее дыханье волны *не охлаждало* меня… Что я чувствовал, было не то смутное, еще недавно *испытанное ощущение всеобъемлющих желаний*, когда душа ширится, звучит, когда *ей кажется*, что она все понимает и все любит…» [9; 59], «Лунный столб опять тянулся *золотым* мостом через всю реку. Словно на прощание примчались *звуки* старинного ланнеровского вальса» [9; 39].

В синтаксическом плане текста следует выделить в первую очередь наличие риторических вопросов и восклицаний: «Неправда! Разве я точно хотел такой развязки? Разве я в состоянии с ней расстаться? Разве я могу лишиться ее? «Безумец! Безумец!» - повторял я с озлоблением…» [9; 71]. Эти конструкции выстроены абсолютно в духе сентиментализма (сопровождаются междометиями): «О,

я безумец!» [9; 75], «Ах! не глядите так на меня; я, право, не притворяюсь» [9; 62]. Они тоже сконцентрированы в кульминации и развязке. Если б можно было нарисовать стилистическую «кардиограмму», то частота изменений в ее линии с перевесом приходилась бы на вторую часть текста повести. В ней есть также ярко выраженная пунктуационная особенность – очень многие предложения заканчиваются троеточием, которое как графический рисунок выражает невысказанность, робость мысли и чувства, надломленность судьбы. Сложные предложения членятся на отрезки через паузы, на месте которых стоит точка с запятой – излюбленный пунктуационный знак Тургенева на стыке предложений: «Я посмотрел на нее: она прижалась в уголок и подперла рукою щеку; слезы капали одна за другой по ее пальцам. Кто-то спросил пива; она принесла ему кружку и опять вернулась на свое место. Ее горе подействовало на меня; я начал думать об ожидавшем меня свидании, но мои думы были заботливые, невеселые думы» [9; 67]. Подобный синтаксис передает результаты психологических процессов, внутренних мучительных раздумий героев. Он опускает какие-то промежуточные звенья душевного потока, выделяя лишь результаты, вершины.

В ряду еще одного обобщения скажем о повторах. Этим распространенным для эстетики сентиментализма приемом сопровождаются многие из стилистических фигур в произведении. Он усиливает описание, наращивает эмоциональный накал, создавая атмосферу «сентиментальной идиллии» [2; 365], придавая прозаической строке поэтичность: «До *завтра*, – подумал я, – *завтра* я буду счастлив… *Завтра* я буду счастлив!» [9; 73], «… нет, я чувствовал раскаяние, сожаление самое жгучее, *любовь* – да! Самую нежную *любовь*» [9; 72], «*Я* ломал руки, *я* звал Асю посреди надвигавшейся ночной тьмы…; *я* повторял сто раз, что *я* ее люблю, *я* клялся никогда с ней не расставаться; *я* бы дал все

на свете, чтобы *опять* держать ее холодную руку, *опять* слышать ее тихий голос, *опять* видеть ее перед собою…» [9; 72], «*Она* была так близка, *она* пришла ко мне с полной решимостью, в полной невинности сердца и чувств, *она* принесла мне свою нетронутую молодость… и *я* не прижал ее к своей груди, *я* лишил себя блаженства увидать, как ее милое лицо расцвело бы радостью и тишиною восторга…» [9; 72], «Он обходился с нею не по-братски: *слишком ласково, слишком снисходительно и* в то же время *несколько принужденно*» [9; 48].

Тургенев стремится вывести образ человека из рамок временного плана, тем самым показав вечную и непреходящую суть человеческих чувствований и переживаний, лиризм трагичности человеческой судьбы. Писатель понимает практическую беспомощность романтиков и созерцателей, их бесполезность в борьбе за переустройство жизни, однако это состояние исторической бесплодности не помешало ему восхищаться романтико-созерцательным состоянием их души.

Литература

1. **Батюто А.И.** Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990.
2. **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. М., 1986.
3. **Выготский Л.С.** Психология искусства. М., 1968.
4. **Гегель Г.В.Ф.** Курс эстетики, или наука изящного. М., 2012.
5. **Курляндская Г.Б.** Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула, 1967.
6. **Курляндская Г.Б.** Структура повести и романа И.С. Тургенева 1850-х годов. Тула, 1977.
7. **Петров С.М.** И.С. Тургенев. Жизнь и творчество. М., 1968.
8. **Пустовойт П.Г.** И.С. Тургенев – художник слова. МГУ, 1987.
9. **Тургенев И.С.** Повести. Рассказы. Стихотворения в прозе. М., 2003.

МУЗЫКА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

Н.Б. Осипян
Арцахский государственный университет

Из всех беллетристов XIX в.
Тургенев, без сомнения, не имеет
себе равных по художественной
отделке и стройности произведений.
Проза его звучна, как музыка, –
как глубокая музыка Бетховена…
П.А. Кропоткин

Литература, живопись, музыка были вдохновением Тургенева, источником его творческой фантазии. Тургенев говорил: «Музыкальные впечатления я всегда ставил на первое место (в ряду впечатлений от произведений искусств) – для меня так: впечатления музыкальные, потом литературные, потом живопись» [6, 167].

Живя в родном имении, в деревне Спасское-Лутовиново, и обучаясь зимой и весной в Московском пансионе, Тургенев- подросток имел возможность учиться музыке и слушать ее, например, на концертах крепостного оркестра своей матери. Кроме того, как молодой дворянин он имел возможность получать уроки игры на фортепиано. Но, тем не менее, его музыкальное образование в молодые годы оказалось не столь прочным, о чем он впоследствии жалел, особенно после того, как познакомился с Полиной Виардо. Этот изъян объясняется частью его «дворянской ленью», но также и «спартанской» воспитательной системой, которую отец Тургенева выбрал для сына – подростка. Об этом свидетельствуют те страницы «Дворянского гнезда» (1858), на которых рассказывается о детстве и молодости Лаврецкого: «Музыку, как занятие недостойное мужчины, изгнали

навсегда». Однако, несмотря на неспособность Тургенева порядочно играть хоть простую мелодию на фортепиано, любовь к музыке несомненно присутствовала в нем с самого раннего возраста. Недаром Тургенев так говорит о Лаврецком: «Хотя, по милости отца, он ни на каком инструменте не играл, однако страстно любил музыку, музыку дельную, классическую».

И именно в этом по настроению и тематике самом музыкальном произведении Тургенева – за исключением, пожалуй, позднего рассказа «Песнь торжествующей любви» (1881) – могучее и даже преобразующее воздействие музыки испытывают на себе все главные персонажи.

Сам автор впоследствии отмечал, что «Дворянское гнездо» имело самый большой успех, который когда-либо выпадал на его долю.

Главная сюжетная линия романа отражает историю любви главных героев – Лизы Калитиной и Лаврецкого. В романе преобладает романтическое настроение, связанное с образом старого музыканта Лемма – представителя немецкой романтической культуры. Это настроение создается и поддерживается беспрерывно звучащей со страниц книги музыкой, ведь музыка способна выразить самые тонкие оттенки человеческих чувств и переживаний, раскрыть внутренний мир человека. Музыкой усиливается и оттеняется эмоциональность романа. Музыку сочиняют сами персонажи, она отражает их душевное состояние в отдельные моменты, передает окружающую их бытовую атмосферу, дополняя красоту природы, усиливая лиризм и общий колорит произведения.

Музыка в романе «Дворянское гнездо» – редкое и непривычное средство характеристики персонажей.

Один из героев романа, Владимир Николаевич Паншин, показан как ловкий, умный, любезный, талантливый человек. Тургенев, показывая свое ироническое отношение к

этому герою, так говорит о его талантах: «Мило пел, бойко рисовал, писал стихи, весьма недурно играл на сцене». Паншин поет романсы, но его исполнение нравится не всем слушателям.

Лемму не нравится в пении Паншина позерство, искусственность. К тому же Лемм не любит «легкую музыку». В этом фрагменте Тургенев, характеризуя своего героя, выражает мнение некоторых своих современников о романсе, который, как и народную песню, в середине XIX в. считали поверхностным и легкомысленным жанром музыки. На такие сочинения смотрели как на вещи, способные развлечь, развеять скуку. Тексты романсов повествовали о грусти, печали, сердечной тоске, неразделенной любви. Именно таков романс, исполняемый Паншиным. Но Паншину не удалось сыграть бетховенскую сонату («Свое» и «заученное» он играл очень мило).

Отношение к музыке характеризует Паншина как легкомысленного, поверхностного, пустого, тщеславного, фальшивого, самовлюбленного человека.

Как же музыка характеризует Варвару Павловну? Она исполняет музыкальное произведение потому, что оно вошло в моду («Варвара Павловна сыграла несколько шопеновских мазурок, тогда только что входивших в моду»). Здесь мы снова встречаемся с понятием «легкая музыка». Речь идет о мазурке – народном польском танце. Варвара Павловна «сыграла этюд Герца», «заиграла шумный штраусовский вальс». Именно вальс соответствует ее характеру, состоянию, образу жизни. Варвара Павловна приходит в восторг и от итальянской музыки, любит слушать Листа – известного венгерского музыканта, который путешествовал по всей Европе, давая концерты в самых богатых и известных салонах. Считалось удачей заполучить этого модного пианиста для выступления на званом вечере

или балу. («Лист у ней играл два раза и так был мил, так прост – прелесть!»).

Отношение к музыке характеризует и Варвару Павловну. Мы видим в ней те же черты, что и в Паншине: легкомыслие, поверхностность, лицемерие, легковесность чувств, расчетливость, хищничество.

Любовь к музыке объединяет Лаврецкого и Лемма. Их также объединяет «живое воображение», «смелость мысли», «что-то доброе, честное». Но главное в Лемме – любовь к музыке. Лемм «музыку знал основательно». «Поклонник Баха и Генделя», «знаток своего дела», он «стал бы в ряду композиторов своей родины».

Почему же Лемм, увлеченный музыкой Баха и Генделя, сочиняет именно кантату для подарка Лизе? Чувства Лемма проявляются то в угрюмой неловкости, то в музыке, в которой раскрывается его душа. Лемм выражает свои чувства через музыку. Здесь Тургенев воплощает одну из своих заветных идей о том, что красота произведений искусства, могучая сила творчества возвышает человека, преображает его. Чудаковатый, нелепый Лемм становится неузнаваемым, когда творит свою музыку.

Лиза – единственная героиня, чей образ нарисован с глубокой симпатией и светлой грустью. Представление о ней у нас складывается через подарок (духовную кантату), который она получает от Лемма. Этот подарок характеризует ее как девушку религиозную, духовную, возвышенную и к тому же предсказывает ее дальнейшую судьбу – уход в монастырь.

Как и все персонажи романа, Лиза знает и любит музыку. Она знакома с произведениями Баха, Генделя, Вебера, но на страницах романа Лиза дважды исполняет музыку Бетховена. Почему именно Бетховена делает Тургенев любимым композитором Лизы? В музыке Бетховена слышны героические, смелые, решительные, трагические интонации. Вся

жизнь Бетховена–борьба. Борьба с самим собой, с обществом, болезнью, смертью. Лиза тоже боролась со своим чувством к Лаврецкому. Тургенев подчеркивает таким образом сложный, мучительный, трагический характер выбора девушки между жизнью среди людей и служением богу.

Через восемь лет Лаврецкий вновь оказывается в доме Калитиных, в котором выделяет единственный сохранившийся с тех лет предмет – фортепьяно. Слабый звук этого инструмента вновь напомнил Лаврецкому о Лизе.

В повести «Несчастная» (1868) рассказчик Петр Гаврилович вспоминает впечатление, произведенное на него, семнадцатилетнего студента Московского университета, исполнением «Аппассионаты» Бетховена несчастной Сусанной: «Я с детства любил музыку, но в то время я еще плохо понимал ее, мало был знаком с произведениями великих мастеров… Игра Сусанны меня поразила несказанно: я не ожидал такой силы, такого огня, такого смелого размаха. С самых первых тактов стремительно-страстного allegro, начала сонаты, я почувствовал то оцепенение, тот холод и сладкий ужас восторга, которые мгновенно охватывают душу, когда в нее неожиданным налетом вторгается красота. Я не пошевельнулся ни одним членом до самого конца, я все хотел и не смел вздохнуть».

Известно, что образ Сусанны в этой повести навеян воспоминаниями об Эмилии Гебель, дочери немецкого музыканта, с которой Тургенев познакомился, будучи студентом Берлинского университета (1839-1841). В доме этого музыканта Тургенев бывал благодаря Николаю Станкевичу, который тоже учился в Берлине. Именно общение со Н. Станкевичем и М. Бакуниным, которые были поклонниками Бетховена, положило основу более глубокому восприятию музыки Тургенева.

Следы берлинских воспоминаний от музыки Бетховена мы находим не только в произведениях Тургенева, но и в

том обстоятельстве, что в 1854 году, когда он уже несколько лет был под обаянием Полины Виардо, тем не менее, некоторое время собирался жениться на своей дальней кузине Ольге Александровне Тургеневой. «В ней писателя привлекала не только удивительная доброта сердца, но и ее музыкальность» [7, 294]. Когда Тургенев посещал дом ее пожилого отца, Ольга Александровна по его просьбе часто исполняла «Лунную сонату» Бетховена.

Некоторые черты душевного облика своей кузины Тургенев придал образу Татьяны в «Дыме» (1867) и также Кате в романе «Отцы и дети». Катя играет Аркадию це-мольную сонату – фантазию Моцарта, и здесь Музыка выступает одной из тех сил наравне с Красотой и созерцанием Природы, которые противостоят утилитаризму Базарова.

Моцарт, Бетховен, Шуберт, музыка которого тоже звучит в «Отцах и детях» были, пожалуй, самыми близкими сердцу Тургенева композиторами.

Но как Тургенев, не умеющий играть ни на одном инструменте и едва ли способный разбираться в партитурах, приобрел такое прочное знакомство с сокровищами западноевропейской музыки, которое позволяло ему в своих романах и рассказах привести такие вдохновенные описания музыки? Здесь, конечно, нельзя не упоминать о Полине Виардо и о роковом ее влиянии на Тургенева. В одном из наиболее известных стихотворений в прозе «Стой» (1879) Тургенев воссоздает то мгновение, когда двадцатипятилетний писатель впервые увидел Полину Виардо на сцене Большого театра в Петербурге, где она исполняла арию Розины в «Севильском цирюльнике» или одну из арий Амины в «Сомнамбуле».

Посетив чуть ли не все спектакли с ее участием в течение того незабвенного сезона Итальянской оперы в Петербурге (1843-1844) и, наконец, лично познакомившись с певицей, Тургенев подчинился ее обаянию на всю жизнь. Многолет-

нее общение с певицей и присутствие на ее выступлениях как на сцене, так и на домашних концертах, на которых исполнялась не только вокальная, но инструментальная, камерная музыка, плодотворно действовали на уже саму по себе чуткую к музыкальным впечатлениям натуру Тургенева.

Влияние Полины Виардо также сказывалось в том обстоятельстве, что Тургенев стал более серьезно и сознательно заботиться и о русской музыке, к которой он в молодости не проявлял особого пристрастия. Полина Виардо в первый свой петербургский сезон уже открыла для себя красоту музыки Глинки (исполняла его романсы, а иногда и целую сцену из «Жизни за царя»), проявляла интерес к романсам Даргомыжского. Поэтому неудивительно, что Тургенев стал более усердно знакомиться не только с музыкой Глинки, чье имя уже начали пропагандировать в Европе такие авторитеты, как Лист и Берлиоз, но и с произведениями нового поколения русских композиторов. И хотя он долгое время не признавал достижений «Могучей кучки», писатель с сочувствием следил за творчеством молодого Чайковского. Интересно, что один из самых красивых романсов Чайковского – «Нет, только тот, кто знал…» на стихи Гете – Полина Виардо любила исполнять на домашних и благотворительных концертах в Париже в 1870-е гг. Отзвук этого романса мы находим и в одной из так называемых «таинственных» повестей Тургенева «После смерти (Клара Милич)» (1883).

Следует также отметить, что и Тургенев в свою очередь активно поддерживал Полину Виардо в ее композиторской деятельности. Для нее он написал опереттные либретто на французском языке и предложил ей стихотворения Пушкина и Фета, на которые она впоследствии сочиняла свои собственные «русские романсы».

Интересно, что Тургенев, не считавший романс достойным внимания жанром, стал автором одного из красивейших русских романсов «Утро туманное, утро седое» («В дороге»). Романс был написан в ноябре 1843 года, когда Тургенев впервые встретился с Полиной Виардо. Много лет спустя композиторы Ю. Абаза, А. Гедике, Г. Катуар написали романсы на эти стихи Тургенева. Особую популярность приобрел в конце XIX – начале XX в. романс Юлии Абазы. Его воспринимали как отражение любви Тургенева к Полине Виардо. И настроение романса стало восприниматься как «главное настроение» этой любви.

Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые,
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые.

«Полина Виардо помогла Тургеневу глубже понять величие и очарование немецкой, французской, итальянской музыки» [1, 19]. Но, с другой стороны, именно общение с Полиной Виардо послужило Тургеневу мощным толчком к тому, чтобы он стал уделять больше внимания музыке своей родной страны.

Литература

1. **Гозенпуд А.** И.С.Тургенев. Исследование. СПб., 1994.
2. **Злотникова С.** Тургенев и музыка //«Музыкальная жизнь». 1963. № 20.
3. И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. Т 1. М.: Художественная литература, 1969.
4. Тургенев в дневниках Ф.Н. Тургеневой // Литературное наследство. Т. 76.
5. **Крюков А.Н.** Тургенев и музыка. Л., 1963.
6. **Курдюмова Г.Ф.** Тургенев в школе. М.: Просвещение, 1981.
7. **Назарова Л. Н.** Тургенев у О.А. Тургеневой // Тургеневский сборник. Вып. 1. М.-Л., 1964.

БЛИЗНЕЧНЫЙ МИФ В РОМАНЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Е.Ю. Полтавец
Московский городской педагогический университет

Мифологическая основа первых четырех романов И.С. Тургенева ждет своего исследователя. На наш взгляд, в качестве мифо-ритуальной основы романа «Рудин» может быть рассмотрен миф о Деметре (и Элевсинский ритуал), «Дворянское гнездо» отсылает к основному мифу о победе над змеем (в том числе и представлениям о борьбе христианства с язычеством), «Накануне» же рассматривалось исследователями как роман, наполненный реминисценциями из гомеровского эпоса (М. фон Альбрехт), но тогда уместнее отсылка непосредственно к троянскому мифу. Настоящая статья посвящена соотношению романа «Отцы и дети» с близнечным мифом, а также с мифологией отца и сына (в русле которой, несомненно, актуализируется и значение евангельской притчи о блудном сыне).

«В романе как бы два Базарова» [3: 11], – подводит итог А.И. Батюто в своем анализе разноречивых мнений современной роману «Отцы и дети» критики и в своем разборе причин этой разноречивости. Полемическая заостренность различных точек зрения, порой даже явная парадоксальность суждений о романе, расхождения отзывов современников вплоть до полной противоположности в оценке героя, намерений автора и т.п. – все это до сих пор будоражит умы исследователей литературного процесса 60-х годов XIX века. Тема разнообразия критических отзывов на знаменитый роман всесторонне, казалось бы, изучена. Но нам представляется, что в ее разработке существует небольшой (и все же ощутимый) перекос в сторону именно рецептивного аспекта. Констатируется неприемлемость или,

наоборот, приемлемость идеологической, эстетической и т.д. позиции Тургенева для автора какого-либо опубликованного в виде статьи, зафиксированного косвенно-мемуарно, эпистолярно и пр. отзыва. Причины разногласий с автором «Отцов и детей» (или высказанного ему сочувствия) объясняются преимущественно на фоне анализа взглядов тургеневского оппонента или пропонента. Меньше все-таки внимания уделяется тому глубинному, имманентному свойству тургеневской прозы, которое в полной мере присуще и его великому произведению – роману «Отцы и дети» и которое, на наш взгляд, в значительной степени провоцировало и провоцирует в критиках и читателях этот феноменальный разброс неоднозначных оценок.

Во-первых, в этой связи хотелось бы обратить внимание на своеобразный «дуализм» Базарова (свойственный и Павлу Петровичу), подчеркнутый, например, в вышеприведенном высказывании А.И. Батюто, а также на обилие дихотомических структур, присущих творениям Тургенева в целом. Показательны в этом смысле даже заглавия произведений. Так, уже в «Записках охотника», судя по заглавиям включенных в цикл произведений, сопоставляются Хорь и Калиныч, Чертопханов и Недопюскин, Певцы, Лес и Степь и т. д., не говоря уж о том, что читатель и в «Записках охотника», и в более поздних произведениях часто приглашается к сравнению заголовками-перифразами типа «Гамлет Щигровского уезда», «Живые мощи», «Степной король Лир»… «Два поколения», «Гамлет и Дон-Кихот», «Отцы и дети», «Пунин и Бабурин» – поэтика этих заглавий, как и подобных заглавий тургеневских стихотворений в прозе, достаточно исследована. Во-вторых, напомним столь же широко введенные в оборот тургеневедения и прокомментированные исследователями факты: нереализованным остался замысел Тургенева написать статью «Кольцов

и Бернс»; Н.А. Добролюбов в статье «Два графа» (1860), опубликованной в «Свистке», иронизировал по поводу «плутарховских параллелей» и «возрождения Плутарха» в лице Тургенева, собиравшегося писать о Кольцове и Бернсе; П.В. Анненков в письме Тургеневу упомянул об этой статье Добролюбова, назвав «Свисток» «безобразнейшим» [2: 95]. Однако уже в следующем году, ознакомившись с рукописным вариантом романа «Отцы и дети» (в сентябре 1861 года), Анненков в письме к Тургеневу без иронии обронил знаменитую фразу о «плутарховском оттенке» образа Базарова и о том, что у Базарова «два лица, как у Януса» [2: 110].

Нельзя не отдать должное изумительному жанровому чутью Анненкова, который при первом же знакомстве, например, с «Войной и миром» Л.Н. Толстого обнаружил в этом (еще не законченном!) произведении «дух Вишну», а в тургеневском романе -- «плутарховский оттенок» (может быть, и не совсем безотносительно к реминисценциям из добролюбовской статьи). Сравнение Базарова с героями Плутарха (как и выявление в тургеневском персонаже «оссиановского», о чем тоже упомянул Анненков) – дело отдельного исследования, но «плутарховский оттенок», без сомнения, может быть понят и в другом смысле: как «сравнительное жизнеописание» он является особенностью всей системы персонажей (и не только в «Отцах и детях»). В «Отцах и детях» и А.А. Фет обнаружил «параллелизм» (см. ниже), против которого возражал Тургенев, опасаясь обвинений в слишком рациональном, «головном» конструировании образов, в тенденциозности (см. письмо Тургенева А.А. Фету от 6 (18) апр. 1862 г.). Можно увидеть здесь отголоски постоянного спора Тургенева с Фетом и Толстым (иррационализм Фета был близок Толстому) о чувстве и разуме. Но в том-то и дело, что параллелизм в произведениях Тургенева не придуман, а имеет бессознательную,

даже архетипическую природу, базируясь, как это будет показано далее, на т. н. «близнечном мифе».

В самом названии «Отцов и детей» заявлено ожидание разворачивающейся сравнительной и полемической структуры, диалога, спора. «Сравнительное жизнеописание» главных идейных антагонистов и в то же время «собратьев по судьбе» (В.А. Недзвецкий [9: 76]), Евгения Базарова и Павла Кирсанова, дополняется философскими диалогами героев почти в духе античного философского диалога (да и слегка в духе распространенного жанра французского Просвещения, особенно когда Базаров снисходительно излагает свое credo в ответ на вопросы окружающих). Диалектика и эристика древних греков дали основание И.Тэну охарактеризовать греков как спорщиков, и тот же И. Тэн отозвался о Тургеневе как об «одном из самых совершенных художников, какими обладал мир после художников Греции» [цит. по: 1: 372]. «Строение вроде греческого портика из русского кирпича» в саду Одинцовой [16: 163] – это метафорическая самохарактеристика Тургенева. И споры, диалоги, сопоставления персонажей в его произведениях уже потому должны иметь место, что наследие античности с ее диалектикой для Тургенева было, пожалуй, еще более глубокой основой мировосприятия и творчества, чем, допустим, для теоретиков и практиков «чистого искусства». О сюжетных параллелях и философских диалогах в произведениях Тургенева написано много, но настало, по-видимому, время и для выявления архетипического первоэлемента этих дихотомий. Здесь стоит заметить, что дихотомические структуры в «Отцах и детях» отнюдь не сводятся только к параллелям или антитезам в системе персонажей (отцы – дети; Евгений Базаров – Павел Кирсанов; Павел Кирсанов – Николай Кирсанов; Базаров – Аркадий; старший Базаров – младший Базаров; Одинцова – Катя; Одинцова – Фенечка; Одинцова – Базаров и т.д.), но

могут быть прослежены и в оппозициях типа «аристократы» – «плебеи», «натура» – «среда», человек – «братья меньшие» и т. п. Наконец, и главные идейные антагонисты романа – Базаров и Павел Петрович –внутренне сложны, противоречивы, «внешнее» в них почти все время находится в противоречии с «внутренним», непроявленным.

Однако в «Отцах и детях» (в отличие от «Войны и мира» Л.Н.Толстого) мы не найдем упоминания имени Плутарха, в чрезмерном пристрастии к которому уличал писателя Добролюбов. Зато найдем упоминание о Диоскурах, призванное воскресить в памяти читателя не столько пример трогательной дружбы (тут автору больше пригодились бы персонажи греческого мифа Орест и Пилад), сколько близнечный миф. «Сильный латинист», как иронически называет старшего Базарова его сын, не только вспоминает о Касторе и Поллуксе, но в этом же эпизоде хвалит своих гостей за «прекрасное», по его мнению, занятие: «лежа на “земле”, глядеть в “небо”» [16: 123]. Противопоставление «земли» и «неба» также имеет отношение скорее не к неразлучным друзьям, а к близнечному мифу.

«Мифологические образы (Кастор и Поллукс) использованы в характеристике взаимоотношений Базарова с Аркадием» [4: 373], – считает А.И. Батюто. «Явную реминисценцию из “Сравнительных жизнеописаний” Плутарха» [4: 373] исследователь видит в словах Базарова-отца: «Я ведь плебей, homo novus» [16: 115]. Но даже если бы в романе мифологические имена вообще не эксплицировались, а Плутарх был неоднократно назван, то и в этом случае мифореставрационный анализ потребовал бы обращения к истокам и тургеневских, и плутарховских дихотомий, т.е. к образному коду близнечного мифа и соответствующей метаситуации. Как пишет автор мифореставрационной методологии С.М. Телегин, «ключевые слова и детали описания оказываются смысловыми центрами, где

мифологическое содержание прорывается в наше бытие и организует его как реальное» [12: 194]. «Основные элементы текста и детали соотнесены между собой на уровне мифологической интерпретации… Человеческий конфликт, характер формируются вокруг мифологического мотива или события… Действие переносится в мифологическую ситуацию, отчего и возникает завораживающее читателя «иное поведение» персонажа, раскрывающее его мифологическую природу, мифологическое бытие… Мифологическая основа, как видно, играет ведущую роль в реалистическом произведении, подчиняя себе все элементы изображения и, по существу, творя эту реальность» [12: 194-195]. Косвенным подтверждением этой концепции можно назвать «историзацию» «индоевропейских мифологических тем и мифо-ритуальных сценариев» [18: 129] в античной историографии. Этому явлению большое значение придает, например, М.Элиаде. Рассматривая древнеримскую историографию, он пишет: «“Исторические события” были задуманы и воспроизведены по мифологическому сценарию, заимствованному из индоевропейских культур» [18: 128]. Это тем более применимо к художественным литературным произведениям, т.е. литературным проекциям мифа, особенно вершинному реалистическому роману, в котором к этой установке добавляется бессознательное следование архетипическому коду.

Культ близнецов базируется на вере в сверхъестественное общение с духами. «Через необычное явление люди вступают в диалог с богами» [18:131]. Ужас или, наоборот, почтение, внушаемые близнецами, основаны на предположении, что они – *дети* бога, тотема, неба, грома и т.д. По крайней мере, один из них непременно рожден от божественного *отца*. Один из близнецов, как правило, оказывается потенциально опасным для родителей, посягает на их жизнь, или же родители близнецов изгоняются из

племени (ср. горестную участь матери Ромула и Рема). Таким образом, близнечный миф имеет отношение к теме отцов и детей, психоаналитическое же толкование близнечного мифа и сказок о близнецах идет еще дальше, объясняя «удвоение» мифологических фигур (появление братьев-близнецов) вытеснением первоначального чувства вражды и ревности по отношению к отцу и перенесением негативного чувства на брата-соперника. «Это мифологическое перенесение отражает одну из сторон самой примитивной победы культуры: изначально столь неравные противники уравнены, и сказка о братьях-близнецах заменяет собой миф об отце и сыне» [10: 237-238].

В этом ключе, по сути, можно интерпретировать и разговор старшего Базарова с «диоскурами»: бессознательно желая устранить непонимание между собой и сыном, Базаров-отец вспоминает о близнечном мифе, «заменяющем» вражду отца и сына враждой братьев (именно перед приходом Василия Ивановича Базаров и Аркадий чуть не подрались, сами не зная, как и положено героям мифа, какие импульсы сыграли роль в их неожиданном противостоянии). Так, многие мифологические и сказочные близнечные пары неожиданно вступают в борьбу друг с другом из-за неумения узнать брата, иногда из-за женщины или из-за царства (города). Последние две причины раздора могут быть объединены, т.к. город – символ женщины, матери, принимающей под свое покровительство жителей, как мать – детей; женитьба на принцессе автоматически делает героя властителем царства (города). Ромул убивает Рема в споре об основании города, Сет преследует Осириса не только из-за соперничества во власти, но и из ревности (такова, кстати, версия Плутарха). В развитии подобного сюжета появляются все новые «формы смягчения», «все более замаскированные формы выражения, которые можно понять на основании

психологического толкования мотива двух братьев» [10: 238], как пишут О. Ранк и Г. Закс.

Интерес к Одинцовой проявляет не только Базаров, но и Аркадий, однако это соперничество не акцентировано, потому что Базарову предстоит совсем другое испытание и борьба с истинным близнецом – Павлом Петровичем. После победы в поединке, согласно мифу и в отличие от сказки, удачливый соперник через какое-то время, иногда почти не успев насладиться плодами победы, исчезает (ср. внезапное таинственное исчезновение Ромула, так успешно начавшего править основанным им городом). Если считать Павла Петровича более удачливым (дуэльная рана не приводит к смерти, тогда как Базаров погибает из-за пустякового пореза), то и его «исчезновение» (отъезд за границу, довольно слабо мотивированный) после женитьбы счастливого Николая Петровича вполне согласуется с финалом близнечного мифа.

С.А. Токарев [15: 152-153] усматривает в культе близнецов связь с «религиозно-половым аскетизмом»: если рождение близнецов объясняется проявлением сверхъестественного, то ведь и любовь божества таит в себе особенную опасность; если любовное влечение простых смертных не поддается разумному контролю, то тем более человек бессилен перед страшным небесным Эросом. Добровольный аскетизм Павла Петровича может быть понят как результат осознания этого ужаса.

Если говорить об удвоении на сюжетно-композиционном уровне, то Базаров и Павел Петрович, подчеркнуто противостоящие друг другу в ключевых сюжетных ситуациях (встречи, отношения к Фенечке, дуэль), еще более подчеркнуто объединены сходством в масштабе личности и, самое главное, сходством судеб и жизненного итога, т.е. сюжетная линия Базарова прилежно развертывает сюжетную линию Павла Петровича, какой она намечена в истории

княгини Р. Такой сюжетно-композиционный принцип соответствует, как ни странно, одному древнейшему композиционно-стилистическому приему индийской литературы (а ведийская и индуистская мифологии и индийский эпос чрезвычайно богаты близнечными мифами, парными божествами и вообще разнообразными ситуационными объединениями). Это т.н. прием «соединения парных строф, трактующих одну тему в контрастных планах, положительном и отрицательном» [6: 124]. В романе Тургенева Базаров, первоначально отвергающий какое-либо смысловое извлечение из истории Павла Петровича, позже в точности повторяет эту историю в своей судьбе. Даже низведение Базаровым значения Павла Петровича до уровня ничтожного насекомого («Пойдем лучше смотреть жука» [16:34]) откликается позже в базаровской самохарактеристике («червяк полураздавленный» [16: 183]). В повторении ситуаций усматривает конструктивный принцип романа «Отцы и дети» Н.Д. Тамарченко. «Удвоение центрального события» он считает чертой эпического сюжета и, что показательно, приводя примеры, ставит рядом древнеиндийский эпос и роман «Отцы и дети». «В общем и целом, – пишет исследователь, – принцип дупликации может быть объяснен тем, что каждое отдельное событие проявляет сущность мира, которая заключается в единстве и равноправии противоположных сил или начал, одинаково необходимых для бытия. Поэтому временный перевес одной из этих сил в конкретном событии должен быть компенсирован другим событием, совершенно подобным, но имеющим противоположный результат» [11: 314]. Это совершенно бесспорное утверждение следует с еще большим основанием распространить на близнечный миф, который, будучи основой всех или некоторых сюжетных линий в отдельных эпических произведениях, и становится генератором дупликации. В этой связи нельзя не упомянуть,

что и толстовская «Война и мир», также рассматриваемая в статье Тамарченко с точки зрения дублирования ситуаций, в своей сюжетно-образной структуре обнаруживает весьма влиятельные проекции на близнечный миф (не только «контраст-подобие двух войн и двух ранений одного из ведущих героев в решающих сражениях этих войн» [11: 315], как замечает Тамарченко, а в первую очередь соотносимые с близнечным мифом и даже ритуалом разделения однодневников пары Андрей Болконский – Платон Каратаев, Андрей Болконский – Пьер Безухов, не говоря уж о противопоставлении Кутузова и Наполеона).

Близнечный миф весьма часто соединяется с мифом о культурных героях. В работах Е.М.Мелетинского подробно исследованы мифы о парных культурных героях-демиургах и о парах, состоящих из культурного героя и трикстера-вредителя (вариантом отрицательного культурного героя Мелетинский называет, например, Эпиметея, брата-близнеца Прометея). Роман Тургенева «откликается» на оба варианта мифа. Дело не в том, что Павел Петрович «ввел было гимнастику в моду» [16: 30], любил изысканные ароматы и «жизнь свою устроил на английский вкус» [16: 33], и не в том, что Базаров искусен во врачевании. Принцип противопоставления культурного героя и разрушителя-нигилиста (Прометей и Эпиметей, Иоскега и Тавискарон, Белобог и Чернобог, Ормузд и Ариман и т.д.) в романе также дублируется. В роли культурного героя выступает то Павел Кирсанов – по контрасту с нигилистом-отрицателем Базаровым, то сам Базаров как alter ego автора. Дуализм близнечного мифа в романе Тургенева проявляется в удвоенной мере, т.к. трагизм ситуации, по Тургеневу, в том и состоит, что, выступая как поборник науки и прогресса, Базаров понимает, что «сперва нужно место расчистить» [16: 49], т.е. сделаться разрушителем. И в итоге остается в бездействии.

Культурные герои, близнецы-соперники, близнецы-друзья – вот главные типы героев близнечного мифа. Оставляя за скобками близнецов-супругов (Яма и Ями, Исида и Осирис, Нефтида и Сет, Либер и Либера и т. д.), мы можем с уверенностью констатировать, что главные герои «Отцов и детей» вполне вписываются в такие рамки: сначала – антагонизма и соперничества, потом – если не дружбы, то такой тесной общности, которая противопоставляет их всем другим персонажам, в том числе и брату Павла Петровича, и другу Базарова Аркадию. А ведь именно брат Павла Петровича (Николай Кирсанов) и друг, единомышленник Базарова (Аркадий) в начале романа представляются читателю верными адептами: первый – Павла Кирсанова, второй – Базарова. Весь смысл, главная идея романа (как это убедительно показано в работах В.А. Недзвецкого) – даже не изображение «нигилиста», нового для русской жизни типа демократа и материалиста, а в итоговой общности судьбы двух идеологических противников, репрезентирующей вневременность, «всегдашность» конфликта космоса и хаоса, культурного героя и непреображенной, косной материи. В этом главное трагическое звучание всего тургеневского творчества.

Еще в 1876 году В.Ф. Миллер в своем исследовании «Очерки арийской мифологии в связи с древнейшей культурой: Асвины-диоскуры» писал о близнечном мифе как об одном из древнейших. Но Асвины (Ашвины) и Диоскуры – близнецы дружественные. Возможно, что древнейший смысл близнечного мифа связан с лиминальностью (Ашвины ведут свою колесницу по границе дня и ночи: один из них на свету, другой в тени). «Близнецы, согласно народному сознанию, по внутренней своей сущности двусторонни, обращены к двум сторонам – человеческой и внечеловеческой, как двусторонней оказывается межа, соседствующая с двумя полями и разделяющая их. Это

делает ее сакральной, в одно и тоже время опасной и чудодейственной. Такими же свойствами обладает и временная граница дня и ночи – утренний рассвет и вечерний закат. Порог, тын (забор), дерево или ряд деревьев, подобно меже, также обозначают limes – «разграничение» и являются местом целого ряда обрядовых превентивных действий. Поэтому близнецы привлекаются к исполнению некоторых предохранительных и защитительных ритуалов…» [14: 284], – пишет Н.И. Толстой. Ритуал опахивания, например, зачастую исполнялся близнецами. Базаров, конечно, ритуалов не исполняет, но рассуждает о талисмане (яме и осине, которые выполняют роль лиминальных символов).

Возможно, что древнейший смысл разграничения функций близнецов трансформировался в смысл противопоставления света и тьмы, добра и зла, любви и ненависти, профанного и сакрального и т.д. Тогда близнецы начинают восприниматься как антагонисты. Христианство выдвигает на первый план противопоставление веры и неверия, в связи с чем возникает тема неверия Фомы как отголосок близнечного антагонизма. Апокрифические «Деяния Фомы» прямо отсылают к легенде, по которой Иисус и Фома были близнецами. То, что Фома (усомнившийся в воскресении Христа, «неверующий») трактуется в гностической традиции как «близнец» Христа, закреплено в самом имени (или прозвище): «Фома» восходит к еврейскому слову, означающему «двойной», «близнец» (соответственно, по-гречески – Дидим).

О сочетании в мировоззрении Тургенева религиозного скептицизма, даже атеизма, с стремлением к вере писали многие исследователи. О мировоззренческом дуализме Тургенева И.А. Беляева замечает, что «Тургенев-художник противоречив и двойствен так же, как и мыслитель» [5: 86]. «Сам Тургенев, видимо, осознавал в себе этот сложный и

двойственный процесс – сомнения в вере и потребности в ней» [5: 87]. В художественном творчестве этот дуализм мировоззрения актуализировал «близнечность»: в романе «Отцы и дети» пары, восходящие к близнечному мифу, воплощают два начала, причем не столько добро и зло, свет и тьму и т.п., сколько профанное и сакральное, явное и сокрытое. И в этом смысле Базаров с Аркадием, да и Павел Петрович с Николаем Петровичем, – уж точно *Диоскуры* (если вспомнить слова Базарова-отца), причем Аркадий и Николай Кирсановы могут быть соотнесены со смертным (профанным) Кастором, а Базаров и Павел Кирсанов – с Поллуксом, который задается вопросом о бессмертии и выбирает «половинчатое» решение, деля свое бессмертие с братом: один день мифологические братья проводят в царстве Аида, другой – на Олимпе. Эта «половинчатость» и в базаровском отказе от предсмертных обрядов, но не окончательном, а соединенном с разрешением героя причастить его как бы независимо от его воли, уже в состоянии беспамятства. В конце своей жизни Базаров не нигилист и атеист, а еретик, арианин, и поистине, «личностные» и «вечные» ценности для него остаются превыше «временных и свойственных общественной массе» (В.А. Недзвецкий).

Вернемся к вышеупомянутым упрекам А.А. Фета в *параллелизме* (письмо Фета до нас не дошло, но, по-видимому, Фет указал на параллелизм персонажей). Тургенев защищается: «…Но где он (параллелизм – Е.П.) – позвольте спросить, – и где эти *пары,* верующие и неверующие*?* Павел Петрович – верит или не верит*?* Я этого не ведаю…» [17: 48]. Действительно, Базаров и Павел Петрович лишь в начале романа противопоставлены как материалист и идеалист, к концу же романа они все более сближаются в свойственном каждому философском сомнении, обнаруживая свою близнечную общность уже в этой

раздвоенности. В этой связи можно вспомнить концепцию Р.Генона, который писал о символике близнецов (упоминая и Диоскуров) как о символике не столько дуализма добра и зла, сколько «непроявленного и проявленного», а в итоге – об идее нераздельности близнецов, «белого» и «черного», «которые, в самом человеческом существе, суть его смертное и бессмертное “я” и “Я”» [7: 334]. Возможно, что настойчивые апелляции Базарова-естествоиспытателя к «проявленному» (наблюдениям с помощью микроскопа, результатам химических опытов, «анатомическому театру»), равно как и неравнодушие к телесному, – скрытая попытка убедить самого себя в приоритете «непроявленного», сакрального, духовного. Но и будучи ядром любой дуалистической системы, близнечный миф лежит и в основе принципиально нерешенного и нерешаемого вопроса о возможности самостоятельного спасения, и в основе тургеневского «жанрового диалога повести и романа» (И.А. Беляева [5:81]). (В тургеневедении высказывались взгляды на повесть как выражение скепсиса писателя, романное же творчество представлялось как более оптимистически-гармоничное). Наконец, «Отцы и дети» – история о том, как человек от профанного восприятия мира возвышается до мифологического, т.е. переживает «самоломание», внутреннюю борьбу и ищет путь к самоспасению через самораспятие. Разрушителем ложного (профанного) знания в самом себе становится он сам, этим и демонстрируя читателю путь к истине. При этом центральный персонаж – Базаров – показан в полной мере как герой того пути, на который первым встал Павел Петрович. Близнецом Базарова делается и сам автор, получая толику Поллуксова бессмертия от своего творения.

В словаре Х.Кирло понимание близнечной символики трактуется близко к работам Р.Генона: «Один из близнецов обозначает бессмертную часть человека, его связь с

небесным отцом (как отражение hieros gamos) или, иначе говоря, его душу, а другой близнец указывает на смертную сторону… Поскольку принципы реальной жизни зачастую связаны со злом, принципы добра должны соотноситься с аскетической духовностью, тогда они ведут к бессмертию» [8: 76]. Проблема смертности человека к концу романа «Отцы и дети» заслоняет всю прочую проблематику. (В связи с дуализмом «проявленного» и «непроявленного» находится, на наш взгляд, и принципиальный скрытый, «непроявленный» психологизм тургеневских произведений как один из творческих принципов).

«Мифологическая образность и структура мифосознания всегда используются реалистическим романом для создания или подтверждения своих конфликтов, – пишет С.М. Телегин. – …Особенно важными в структуре романа-мифа оказываются два приема – “введение в мифологическую ситуацию” и “открытый ритуальный финал”» [13:25]. Великий тургеневский роман с его прозрением сакрального через профанную ситуацию, с его открытым и ритуальным финалом является, на наш взгляд, лучшим подтверждением этого.

Литература

1. **Алексеев М.П.** Русская литература и ее мировое значение. – Л.: Наука, 1989.
2. **Анненков П.В.** Письма к И.С.Тургеневу. Книга 1. 1852-1874. – СПб.: Наука, 2005.
3. **Батюто А.И.** Ф.М.Достоевский и И.С.Тургенев (Только ли история вражды?). – СПб.: Скифия-Принт, 2012.
4. **Батюто А.И.** Избранные труды. – СПб.: Нестор-История, 2004.
5. **Беляева И.А.** Система жанров в творчестве И.С.Тургенева. – М.: МГПУ, 2005.
6. **Галинская И.Л.** Потаенный мир писателя. – М.; СПб.: Летний сад, 2007.
7. **Генон Р.** Символы священной науки. – М.: Беловодье, 2002.
8. **Кирло Х.** Словарь символов. – М.: Центрполиграф, 2007.

9. **Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю.** И.С.Тургенев. «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов, «Отцы и дети». М.: МГУ, 1998.
10. **Ранк О., Закс Г.** Психоаналитическое исследование мифов и сказок // Между Эдипом и Озирисом. – М.: Совершенство; Львов: Инициатива, 1998.
11. **Тамарченко Н.Д.** Структура сюжета в большой эпической форме // «Литературоведение как литература»: Сборник в честь С.Г.Бочарова. -- М.: Языки славянской культуры; Прогресс-традиция, 2004.
12. **Телегин С.М.** Анатомия мифа. – М.: УРАО, 2005.
13. **Телегин С.М.** Русский мифологический роман. – М.: Спутник+, 2008.
14. **Толстой Н.И**. Очерки славянского язычества. – М.: Индрик, 2003.
15. **Токарев С.А.** Ранние формы религии и их развитие. – М.: ЛИБРОКОМ, 2011.
16. **Тургенев И.С.** Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Изд. 2-е. М., 1978-1986. Т. 7.
17. **Тургенев И.С.** Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Изд. 2-е. Т. 5.
18. **Элиаде М.** История веры и религиозных идей. От Гаутамы Будды до триумфа христианства. – М.: Академический проект, 2009.

«ВЕЛИКИЙ, МОГУЧИЙ… РУССКИЙ» В ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ И.С. ТУРГЕНЕВА

И.В. Приорова
Астраханский государственный университет

Язык, великолепный наш язык,
Речное и степное в нём раздолье,
В нём клёкоты орла и волчий рык,
Напев, и звон, и ладан богомолья…
К.Д. Бальмонт

Известная поэтическая цитата И.С. Тургенева: «*Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, – ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя – как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу*» (июнь, 1882) заменяет обывателю многотомные языковедческие труды. Она проникнута не только идей о великом потенциале русского языка, но и правдивой болью за те испытания временем и событиями, которые пережил народ, говорящий на русском языке.

В 90-х годах XX в., свобода слова в России, понятая буквально, устранила традиционные социально-этические каноны коммуникации, а сегодня этот факт превратился в проблему языковой этики. Изменение представления о незыблемости литературного образца для нормы речевого общения связано с изменением речевого поведения, прежде всего, в официальных публичных выступлениях, не говоря о журналистике и СМИ: нормативность, поддерживаемая образцами классической художественной литературы, «сдала свои позиции». Унификация образцовых языковых

стереотипов изменила язык публичного общения и в целом информационного пространства: в его стилистике больше иронии и сарказма, в семантике слов активизируются тонкие нюансы, а синтаксис приблизился к бытовому.

На современном этапе исторического развития факты активного «обновления» русского языка рассматриваются некоторыми учёными как целенаправленное и массированное негативное воздействие на духовность нации. Ещё в 90-е г. XX в. И.Волгин исключительно остро ставил вопрос о состоянии языка в России и определил это явление метафорически точно – «быдлогизация» русского языка [1].

Мог ли И.С. Тургенев, ратовавший за то, чтобы беречь *«чистоту языка, как святыню»* представить столь неприглядную картину. *«Никогда не употребляйте иностранных слов,* – писал он в письме Е.В. Львовой в 1877, – *«Русский язык так богат и гибок, что нам нечего брать у тех, кто беднее нас».* Взаимонаправленные вопросы: как история общества порождает языковые изменения и как в языке отражается общественное развитие, – определяют ориентиры при формировании языкового вкуса современного общества.

Художественный вкус И.С. Тургенева, его восприятие родного языка, к гармонии и красоте которого он «был чуток, как никто», его литературно-эстетические взгляды складывались, как известно, под влиянием В.Белинского. Говоря об эстетике языка Тургенева, нельзя не отметить, что его юношеские литературные искания и симпатии базировались не только на любви к Пушкину, но и на увлечении популярным тогда романтизмом. Сам И.С. Тургенев признавал, что именно пушкинский метод изображения человека определил для него художественные особенности изображения личности: «*Я преимущественно реалист, а более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии*». Правда «людской физиономии» воссоздаётся им без

«диалектики души» человека, его психологических и душевных переживаний. Тургенев, следуя за Пушкиным, избегает психологических мелочей и деталей, считая, что художник должен показывать результат психологического процесса, а не сам процесс. Однако, несмотря на то, что Лермонтовский психологизм не оказал большого влияния на реализм Тургенева, в своих повестях и романах он широко использует те монологические формы самовыражения личности (дневник, исповедь, переписка), которые были художественно разработаны именно Лермонтовым.

Уже в 1847 г. Н.В. Гоголь предельно точно оценил неиссякаемый источник реализма Тургенева: «*Талант в нём замечат*ельный *и обещает большую деятельность в будущем*» [Гоголь, 1952: 249], а в 1859 г. после безусловного успеха «Дворянского гнезда» А.И. Герцен в «Колоколе» назвал Тургенева «*величайшим современным русским художником*», на что Тургенев ответил: «*Мне было совестно, и не мог я этому поверить, но мне было приятно*» (письмо К.Д. Кавелина и И.С. Тургенева Герцену). В 60-е годы XIX в. либеральная критика всячески противопоставляла якобы чисто художественный стиль Тургенева публицистическому стилю демократической литературы. Однако уже в «Записках охотниках» Тургенев прибегает к авторским рассуждениям на темы русской жизни, примером чему служит известное сравнение крестьян Орловской и Калужской губерний.

С 60-х годов публицистический и сатирический элемент в творчестве художника усиливается. В его сатирических образах нет гротесковой заострённости Салтыкова-Щедрина. Н.А. Добролюбов охарактеризовал «*мягкостью и какой-то поэтической умеренностью*» Тургеневскую сатиру. Она более сдержана и мягка, в ней нет негодующего и обличительного пафоса, несмотря на то, «*…что если уж г. Тургенев тронул какой-нибудь вопрос в своей повести, если*

он изобразил какую-нибудь сторону общественных отношений, – это служит ручательством за то, что вопрос этот действительно поднимается или скоро подымется в сознании образованного общества, что эта новая сторона жизни начинает выдаваться и скоро выкажется ярко перед глазами всех» [2: 1950: 58].

Современники И.С. Тургенева признавали, что в своих произведениях он давал будто художественный отчёт русскому обществу о происходящих в нём событиях с использованием всего лучшего, что есть в языке.

В области языка Тургенев был взыскательным мастером, как и в художественном стиле, точности которого он добивался с помощью ясности, музыкальности, сдержанности выражений, что позволяло ему одной фразой создать определённый образ и настроение. В этом просматривается продолжение великого дела Пушкина по органическому слиянию в едином национальном русском литературном языке книжной культуры литературного слова с живой русской речью. Духовная жизнь передового русского общества 30-60-х гг. XIX вв. выразилась в дальнейшем развитии русского литературного языка, извлечения богатства из его элементов, на недостаток которых жаловался Пушкин, отмечая в 1824 году, что «*учёность, политика и философия ещё по-русски не изъяснялись*».

В продолжение мысли Пушкина о состоянии русского языка, И.С. Тургенев философствовал вместе с героями своих произведений: «*Петр Великий наводнил его тысячами иностранных слов, голландских, французских, немецких; слова эти выражали понятия, с которыми нужно было познакомить русский народ; не мудрствуя и не церемонясь, Пётр вливал эти слова целиком, ушатами, бочками на нашу утробу. Сперва – точно вышло нечто чудовищное, а потом – началось именно то переваривание... Понятия привились и усвоились; чужие формы постепенно*

испарились, язык в собственных недрах нашёл, чем их заменить – и теперь ваш покорный слуга, стилист весьма посредственный, берётся перевести любую страницу из Гегеля…не употребив ни одного неславянского слова» (Дым, 1867).

С одной стороны, И.С. Тургенев писал языком Белинского, Грановского, Герцена, – языком передовой русской интеллигенции. Другим источником тургеневского языка была живая разговорная речь, которая особо ощутима в «Записках охотника». В практику литературной речи И.С. Тургенев вслед за Гоголем вводит разговорный язык русской провинции, подвергая его элементы художественной обработке, однако основой тургеневского языка является всё же язык культурной части русского общества его времени. Это и определило целую эпоху в развитии русского литературного языка, обогащённого творчеством И.С. Тургенева.

Сегодня как никогда актуален вопрос о роли русского литературного языка, который в угоду демократизации утратил свои позиции элитарной базовой основы национального языка и искусственно разбавляется «бытовизмом», «бесцветностью» и безграмотностью. Эта «языковая демократизация» превратилась в речевую вседозволенность, которая стала признаком нашего времени. В коммуникативном пространстве теле-радио эфира стимулируется безграмотность общества, благодаря интернету графически популяризируются орфографические и грамматические ошибки: унификация орфографической грамотности и намеренное использование недопустимых нарушений в устном общении – всё это говорит о неутешительной динамике «выдавливания» правильности речи и этикетных норм общения. Не обязательно быть филологом, чтобы не заметить режущую слух и бросающуюся в глаза безграмотность.

Что касается вопроса орфографической грамотности, то И.С. Тургенев обратил внимание на него в 1858, когда в письме П. Тургеневой он писал: *«Настаивать так на вопросах орфографии кажется мелочностью, но, помимо того, что мы совершенно вправе судить о чьём-нибудь образовании по тому, как он пишет, мы можем справедливо предполагать, что если внимания недостаёт в мелочах – его должно ещё больше недоставать в больших делах. Одним словом – делать орфографические ошибки – это нечистоплотность…»*.

Ошибка языка – это всегда отклонение от кодификации и правил, ошибка в речи – часто результат её спонтанности, она проявляется в орфоэпических отклонениях, в грамматических нарушениях и стилистическом несоответствии использования лексических, грамматических и синтаксических единиц. Причиной ошибки, как правило, становится языковая некомпетентность носителя или осознанное игнорирование общепринятых норм элитарной культуры. Другой причиной, порождающей речевые ошибки, является динамичное развитие языка, которое естественным образом меняет литературную норму, переводя её из вариативной в кодифицированную. Это влечёт изменения в семантике некоторых слов (*перезагрузка/компьютера* и *отношений*), и в грамматических формах (*кофе* – м.р. и ср.р.) и орфоэпии (*йогурт* и *йогурт*) в соответствии со временем.

Относительно богатства и возможностей русского языка И.С. Тургенев говорил, касаясь «Отцов и детей» в 1869: «*Ещё один последний совет молодым литераторам и одна последняя просьба…*

***Берегите наш язык, наш прекрасный русский язык, этот клад, это достояние**, переданное нам нашими предшественниками, в числе которых блистает опять-таки Пушкин! Обращайтесь почтительно с этим могущественным орудием; в руках умелых оно в состоянии совер-*

шать чудеса! Даже тем, которым не по вкусу «философские отвлечённости» и «поэтические нежности», людям практическим, в глазах которых язык не что иное, как средство к выражению мысли, как простой рычаг, – даже им скажу я: уважайте, по крайней мере, законы механики, извлекайте из каждой вещи всю возможную пользу!»

Что же мы наблюдаем сегодня? Нарушения литературной нормы чётко дифференцируется по принципу аналогии и деструкции. К деструктивным ошибкам следует отнести всё то, что противоречит системным свойствам русского языка: унификация флексий, синтез русских и иноязычных морфем в одной лексической единице, графическое совмещение кириллицы и латиницы в слове или сочетании слов, замена русских слов иноязычным эквивалентом без ситуативной необходимости (*менеджер* вместо *продавец*, *супермаркет* вместо *гастроном*, *тинэйджер* вместо *подросток* и пр.) Принцип аналогии чаще всего связан с «системной провокацией» русского языка, которая провоцирует нарушение нормы наличием многообразия грамматических и семантических форм. Чаще всего речевые ошибки присущи спонтанной речи, поэтому от них «никто не застрахован»: «...С публичным волеизъявлением *обоих* сторон» (М. Леонтьев); «...Серая ящерица, которой *отрубливают* хвост» (Л. Гурченко); «Я ничего не могу *одеть* из этой коллекции...» (А. Пугачёва); «...Что касается моих первых работ, то они были гораздо *слабже*» (О.Пушкина); «Сейчас на этой площади *зажгётся* звезда Олега Газманова» (Ю. Лужков). Такие оговорки зависят даже не от речевой небрежности, а скорее от способности мысли «опережать» речь, «вдогонку» за ней (мыслью) говорящий не регулирует свой механизм воспроизведения речевых единиц и допускает спонтанные нарушения.

Однако, несмотря на повсеместную спонтанность речи в эфире и на её естественную импровизацию, профессионал,

будь то журналист, представитель культуры, политик или общественный деятель, в отличие от дилетанта, отступает от литературной нормы только для того, чтобы усилить экспрессивность: «*Это не резюме, а какое-то резюмя, то есть недорезюмя*» (К.Абакумов, хит FM), «*Россия предстаёт в этом кине чёрной, беспросветной ямой*» (А.Никонов «Где вы взяли такую Россию»).

Желание многих радио- и телеведущих достичь популярности за счёт раскручивания откровенно маргинальных тем на уровне обывательского общения с нарушением всевозможных норм, как правило, имеет негативный эффект. Если спроецировать эталонную языковую модель эпохи Тургенева на современную эпоху, то, скорее всего, она должна быть ориентирована на равновесие между доходчивостью и допустимостью, т.е. на «золотую середину», совмещающую языковую грамотность, интересную информацию, этические и эстетические рамки. Уровень самого безграмотного обывателя, часто выдаваемый за потребность времени в современном коммуникативном пространстве, не имеет право на повсеместную популяризацию.

Согласно традиции, языковые отклонения возможны лишь как стилистический приём, т.е. сознательный способ использования образно-выразительной функции речи с целью более точного выражения мысли для усиления экспрессивности. Надо отметить, что под эти рамки сегодня «подтягиваются» самые неожиданные примеры, связанные с креативностью. Однако существующая дифференциация между ошибкой и стилистическим приёмом, где отклонение от нормы используется как особая организация высказывания/текста и не мешает достижению прагматической цели, а лишь усиливает прагматический эффект, позволяет отличить словесное мастерство от посредственного и безграмотного.

Потому, возвращаясь к вечным ориентирам, стоит отметить, что И.С. Тургеневу не приходилось прибегать к языковым нарушениям даже с целью стилизации, его замечательный слог узнаваем и по сей день своей изысканностью и простотой, поэтичностью и образностью, – всем тем, что останется образцом для последующих поколений, эталоном художественного вкуса и словесной гармонии. В этом проявилась естественная любовь художника к языку, который и сегодня остаётся источником духовности и звучащей красоты для большинства людей, говорящих на нём.

Литература

1. **Волгин И.** Печать бездарности // Литературная газета – 25.08.1993.
2. **Добролюбов Н.А.** Собр. соч.: В 3 т. – М., – 1967. Т. 3. С.58.
3. **Тургенев И.С.** ПСС и писем / Под общ. ред. акад. М.П. Алексеева. Л.–М., 1958-1967.
4. **Пушкин А.С.** ПСС. Т. 5. – М., 1950.
5. **Чернышёв В.И.** Русский язык в произведениях И.С. Тургенева. – «Изв. АН СССР. Отделение общественных наук». 1936. № 3. С. 474.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР «ЗАПИСОК ОХОТНИКА» И.С. ТУРГЕНЕВА И СЛОВАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

А. Репонь
Университет им. Матея Бела,
Банска Быстрица, Словакия

В истории русской литературы зарождение «натуральной школы» связывают с творчеством Н.В. Гоголя. По своей сущности «натуральная школа» определяется в первую очередь как «отрицательное направление» [2 : 3], которое теснейшим образом «было связано с обличением и сатирой» [4: 265].

Со времен Белинского термином «натуральная школа» принято определять один из важнейших переходных этапов в истории русской литературы, падающий на 40-е годы XIX века, когда под непосредственным влиянием Гоголя, а также Пушкина, Лермонтова, под влиянием критики Белинского сформировался и занял устойчивое положение в русской литературе реализм. Этот этап был именно школой для многих молодых писателей: Некрасова, Гончарова, Достоевского, Тургенева и др.

Безусловно, школа имела огромное значение: без нее нельзя понять творчество раннего Достоевского, Некрасова и Тургенева. Вскоре термин становится общеупотребительным.

В 1845–1848 годах реалистическое направление достигает своего наивысшего расцвета. Как раз этот период больше всего заслуживает название «Натуральная школа». После 1848 года начинается ослабление внутренних связей в школе. Со смертью Белинского вообще прекратилось ее организованное существование.

Наиболее широким было либеральное течение, в которое входили И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Д.В. Григорович и др. Либералы характеризовались своими настроениями:

выступали за отмену крепостного права путем реформ и компромиссно относились к буржуазным порядкам на Западе. Они-то и назывались западниками. Этим прогрессивным силам противостоял лагерь консервативного дворянства, который складывался из 2-х групп: славянофилов (К.С. Аксаков, братья Киреевские, А.С. Хомяков, Ю.Ф. Самарин) и из так называемых реакционеров-охранителей (Ф.В. Булгарин, Н.И. Греч, М.П. Погодин и др.).

Крупнейшими деятелями бурно начавшегося процесса организации школы были Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев, Д.В. Григорович и И.А. Гончаров.

Тургенев – яркий пример нового писателя, приверженца школы, черпающего свои идеалы из действительности, которую изображает. А.М. Скабичевский не мог не знать отзыва Белинского о таланте Тургенева в письме к нему от 19 февраля (3 марта) 1847 года, дважды опубликованного к тому времени: «Если не ошибаюсь, Ваше призвание – наблюдать действительные явления и передавать их, пропуская через фантазию; но не опираясь только на фантазию» [3: 28].

В первом номере «Современника» за 1847 г., когда журнал только что перешёл от П.А. Плетнёва в руки Н.А. Некрасова и И.И. Панаева, был напечатан очерк Тургенева «Хорь и Калиныч» с пометкой после заглавия: «Из записок охотника». Исключительный успех этого очерка побудил Тургенева продолжить серию «охотничьих» рассказов. Позднее в «Современнике» было напечатано ещё двадцать рассказов, а в 1852 г. «Записки охотника» вышли отдельной книгой.

«Записки охотника» стали крупнейшим событием не только литературной, но и общественной жизни своего времени. Тургенев дал в них широкую картину народно-крестьянского и помещичьего быта крепостной деревни и усадьбы, с длинной вереницей реалистически и мастерски

зарисованных образов крестьян и помещиков на фоне среднерусского пейзажа, входившего существенно важным элементом в композицию почти всех рассказов. Рассказы не были связаны единством сюжета. Но на протяжении всей книги явно выступало глубокое сочувствие автора к забитому и бесправному народу, убедительное и смелое разоблачение «дикого» рабства, всевластного хозяина крепостных «душ».

По своей форме «Записки охотника» – это очерки, рассказы и новеллы. Очерки *(«Хорь и Калиныч», «Однодворец Овсяников», «Малиновая вода», «Лебедянь», «Лес и степь»*), как правило, не имеют разработанного сюжета, содержат в себе портрет, параллельную характеристику нескольких героев, картинки быта, пейзаж (зарисовки русской природы). Рассказы *(«Мой сосед Радилов», «Контора», «Гамлет Щигровского уезда»* и др.) построены на определенном, иногда очень сложном сюжете. Наконец, в манере обостренной по действию новеллы выдержаны *«Ермолай и мельничиха», «Бирюк»* и особенно *«Стучит!»*. В этих произведениях сюжет основан на острых и неожиданных происшествиях. Весь цикл рассказан охотником, который повествует о своих наблюдениях, встречах и приключениях. Гуманизм рассказчика накладывает на повествование «Записок охотника» характерный для этого писателя мягкий оттенок.

«Стройным рядом нападений, целым батальным огнём против помещичьего быта» называли «Записки охотника» современники Тургенева. В секретной бумаге министра народного просвещения сообщалось о книге: «Значительная часть помещённых в ней статей имеет решительное направление к унижению помещиков, которые представляются вообще в смешном и карикатурном или, ещё чаще, в предосудительном для их чести виде». Иными, наделёнными духовной одарённостью и глубокой человечностью

были показаны русские крестьяне. Таким образом, отчётливо выступало намерение автора показать моральное превосходство закрепощённого крестьянства над «культурным» и «благородным» рабовладельческим сословием.

Отличительной особенностью многих рассказов из «Записок охотника» являлась «эзоповская манера» письма, выражавшаяся во всякого рода недомолвках и иносказаниях. Чтобы обмануть бдительную цензуру, Тургенев пользовался неоднозначными выражениями, тонко употребленным намеком, подчас даже композиционной перестановкой событий (новелла «Ермолай и мельничиха»). «Эзоповская манера» письма помогла «Запискам охотника» пройти сквозь преграды цензуры. После выхода «Записок» в свет цензурный комитет пришел в ярость: цензор, пропустивший книгу в печать, был отстранен от должности.

Что касается принадлежности Тургенева к числу писателей «натуральной школы», не лишним будет отметить тот факт, что довольно сильное влияние на него оказал реализм Гоголя. Тургенев вслед за создателем «Мертвых душ» нарисовал типы провинциальной России, помещиков-степняков, одаренных, смышленых крестьян, лишь эпизодически воспроизведенных Гоголем. Но у Тургенева мужики предстали как «живые души», резко противостоящие миру господ – подлинная опора нации. Заметно влияние Гоголя и в отдельных художественных приемах: в шаржированном описании гостей-монстров, собравшихся в имении помещика Александра Михайлыча Г***, в сцене трепетного ожидания «важного сановника» («Гамлет Щигровского уезда»). Или, например, в юморе, с которым описывается бесшабашный удалой нрав Чертопханова и кроткий облик его смиренного подопечного Санчо-Недопюскина. Но искрометность стиля, особый – трагической окраски – лиризм Гоголя были чужды Тур-

геневу. Как заметил В.И. Кулешов, «его стиль – прозрачно-спокойный» [3: 45].

С «натуральной школой» Тургенева роднит, в первую очередь, обостренное внимание к простому человеку, характерное для Гоголя, «отца школы». Крестьянина, как личность, автор «Записок охотника» открывает одновременно с Д.В. Григоровичем и Н.А. Некрасовым. Тургенев использовал жанр «физиологического очерка» для создания образов крестьян и провинциальных помещиков, и в этом отношении пошел дальше «натуральной школы», в основном – урбанистической, которая прежде всего интересовалась жизнью городской бедноты: дворников, шарманщиков, обитателей «петербургских углов».

С появлением «Записок охотника» можно сказать, что традиционный для русской прозы 40-х годов жанр Тургенев преобразовал в рассказ, долгое время, однако, носивший в себе черты «физиологического очерка». Потому Белинский не раз говорил, что «настоящий род таланта Тургенева физиологический очерк разных сторон русского быта и русского люда». Автор «Записок охотника» с полным основанием был причислен к писателям «натуральной школы»: он сам хотел непременно участвовать в некрасовских сборниках. Сохранился черновой прозаический набросок, из которого ясно, что Тургенев намеревался описать гавань и другие уголки Петербурга. Через «физиологический очерк» прошел и молодой Л.Н. Толстой («Рубка леса», 1853). Некрасов писал Тургеневу 18 августа 1855 года: «В IX номере «Современника» печатается посвященный тебе рассказ юнкера «Рубка леса»... Это очерк разнообразных солдатских типов... то есть вещь доныне небывалая в русской литературе...».

Художественный принцип «физиологического очерка» – подчеркнутая достоверность изображения – совпадал с самой природой таланта Тургенева: рисовать с натуры. Его

образы большей частью имели реальные прототипы, их отдельные черты автобиографичны, в языке множество этнографических отступлений, то есть областных, профессиональных слов, речений, которые писатель сам тут же пояснял.

В этом смысле Тургенев – творец «Записок охотника» – нашел новый типологический принцип, создал характеры, которые в дальнейшем образовали как бы внутренний психологический стержень героев его прославленных идеологических романов. Это типы рационалиста, мыслителя-скептика, близкого к природе.

Исходя из верного понимания политической сущности крестьянского вопроса в России и глубокого решения проблемы положительного героя, Белинский судил об общих явлениях русской литературы и в том числе «Записок охотника» Тургенева. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский, дав общую характеристику первых очерков «Записок охотника», особенно выделил очерк «Хорь и Калиныч», назвав его «лучшим из всех рассказов охотника»; в письме к Тургеневу критик также подчеркнул значимость этого рассказа о двух орловских крестьянах: «Вы и сами не знаете, что такое «Хорь и Калиныч», который обещает в вас замечательного писателя в будущем… Судя по «Хорю», вы далеко пойдете. Это Ваш настоящий род… Найти свою дорогу, узнать свое место – в этом все для человека, это для него значит сделаться самим собою» [1: 180].

Тургенев, утверждавший, что «в русском человеке таится и зреет зародыш будущих великих дел, великого народного развития» [из рецензии на очерки Даля, 1847 г.], был вполне согласен с этой борьбой Белинского за русского «мужика». В письме к Гоголю 1847 года великий критик писал, что России нужно «пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и

навозе...». «Записки охотника», изображавшие русский народ с позиций гуманности и в духе последовательного демократизма, служили этой великой цели.

Художественное новаторство Тургенева с наибольшей силой проявилось в образах крестьян. Никогда ранее они в таком изобилии не выводились на страницах реалистических произведений. Тургенев приближает своих «мужиков» к читателям, он делает их главными героями всего цикла.

В отличие от Гоголя, запечатлевшего в «Мертвых душах» тлетворное влияние крепостного права на крестьян (тупость Петрушки, рабская покорность Селифана), Тургенев со всей силой утверждает в «Записках охотника» тему духовного величия русского крестьянства. Он показал крестьян одаренными, порой глубоко талантливыми русскими людьми. Он с сочувствием оттенил ум, любознательность, трудолюбие, практическую сметку Хоря и наряду с этим – романтическую чистоту и мечтательность Калиныча, художественную артистичность Якова, неутомимое правдолюбие Касьяна. С особой симпатией изображал Тургенев крестьянских девушек – самоотверженную любовь Матрены, доверчивость и поэтичность Акулины, силу духа заживо погребенной Лукерьи. В очерке «Бежин луг» Тургенев одним из первых русских писателей реалистически нарисовал крестьянских детей.

Крестьянскими образами «Записок охотника» Тургенев осуществил то, к чему призывал русских писателей Белинский: «...чтоб изобразить жизнь мужиков, надо уловить... идею этой жизни, – и тогда в ней не будет ничего грубого, пошлого, плоского, глупого». Будучи реалистом, Тургенев не обошел и неприемлемых для него черт крестьянской покорности своим господам (образ буфетчика Васи в «Двух помещиках»); но героями «Записок» он сделал крестьян, отражавших в себе сущность народной психологии.

В «Записках охотника» главенствуют три темы: жизнь крестьян, жизнь помещиков и духовный мир образованного сословия. Главный пафос этого цикла – изображение задавленных крепостничеством народных сил, безграничной талантливости, нравственной и духовной красоты народа. Белинский писал, что автор здесь «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто не заходил», то есть со стороны нравственно-этической. В этом прежде всего и заключался могучий протест Тургенева против крепостного права.

Какова же общая философская настроенность «Записок охотника»? Кажется, здесь все герои порождены самой природой, ее нерушимыми законами, а не порочным обществом. «Записки охотника» начинаются с «физиологической» констатации разницы между типами мужиков соседних уездов, заканчивается же цикл своего рода типами русской природы, гимном во славу ее, символическим рассказом *«Лес и степь»*.

Для Тургенева природа – главная стихия, она подчиняет себе человека и формирует его внутренний мир. Русский лес, в котором «лепечут статные осины», «могучий дуб стоит, как боец, подле красивой липы», да необозримая степь – это главные стихии, определяющие в «Записках охотника» национальные черты русского человека. Это совершенно соответствует общей тональности цикла. Подлинным спасением для людей оказывается природа. Если в первом очерке-прологе повествователь просил обратить внимание на мужиков, то заключительный рассказ является лирическим признанием автора в любви к природе, «fur sich» [для себя – нем.], как он сам шутливо говорит, прощаясь с читателем.

Образ рассказчика в «Записках охотника», очень нужный и активный, выступает в нескольких обликах. То он *охотник*, сталкивающийся с интересными лицами, когда

вовсе не важна его принадлежность к привилегированному сословию, – это вариант «естественности» встречи и разговора (таковы его отношения с Ермолаем). То он случайный *зритель* или *невольный свидетель* встречи, разговора («Свидание», «Контора»). То чувствуется сословная дистанция: он – *барин*, встречающийся с господами, вспоминает о прежних встречах с лицами, проливающих свет на происходящее («Ермолай и мельничиха»). То рассказчик как бы совершенно растворяется в повествовании («Певцы»). Но он всегда симпатичен, благороден, стоит ближе к крестьянам-праведникам, чем к господам. Он даже берет сторону угнетенных: уговорил Бирюка помиловать крестьянина, брезгливо относится к Пеночкину и ему подобным. Это, несомненно, просвещенный «друг человечества» в духе сороковых годов, проповедующий социальное равенство, видящий пороки крепостнической системы, угнетающей униженных и оскорбленных.

Широкий арсенал словацких писателей XIX века имел традиционно близкие отношения к русской литературе, чаще всего на основе углубления идеи славянской солидарности. Во второй половине XIX века словацкое русофильское ощущение еще более обострилось. Это была неизбежная реакция на рост социального и национального гнета. Для словаков осознание принадлежности к славянским корням и вера в могучую державу – Россию – были сильным источником надежды на лучшее будущее.

В словацких русофильских настроениях и взглядах, кроме положительной стороны – отношения к русской литературе, – наблюдаем и две очевидные опасности. С одной стороны, это было некритическое восхищение всем русским, что привело к неспособности отличать важные вещи от менее важных вещей, с другой стороны, неприятие, отрицание всего, что подрывало в значительной степени идеализированный образ царской России. Так, например, на

словацкий язык было переведено стихотворений славянофила Хомякова больше, чем стихотворений Пушкина – критика русского общества; также из пушкинских «Повестей Белкина» были опубликованы на словацком языке только две и только в 1864 году. Даже Гоголь был в Словакии представлен не как писатель, критиковавший «беспорядок в русской империи», но только как автор «смешных фольклорных сказок». «Причина позднего прихода Гоголя к словацкому читателю, – пишет Л.А. Сугай, – может показаться парадоксальной – это любовь к России, русофильство словацкой интеллигенции» [5: 419].

Так было и с переводом И.С. Тургенева [9, 110]. Первый перевод Тургенева опубликовал журнал «Сокол» в 1863 году. Переводчик Даниэль Бахат-Думный, поэт и прозаик, чье творчество расценивается словацкими историками литературы как «вариант романтического сентиментализма» [6: 230].

Переводы произведений Тургенева (например, «Ася», «Еврей», роман «Дым» в 1871 году), при их малом количестве, не расширили и не углубили знания Тургенева. В этой ситуации, полезной надо считать опубликованную в 1873 году в журнале «Орел» статью Андея Трухлого-Сытнянского *«Иван Тургенев как новеллист»*, хотя она была написана на основе статьи немецкого критика О. Глага.

В статье Сытнянский подчеркнул, что «...когда Тургенев писал о русской аристократии, обмокнув ручку в иронию и сарказм», но он «... сочувственно изобразил русского мужика». Но в то же время критик отметил, что «... русский мужик страстно болеет за свою страну, свой народ, царя, церковь...», чем частично смягчил социально-политический замысл «Записок охотника». Итак, разоблачение Тургеневым ужасов крепостного права и протест против него остались более заметными для бдительного русского правительства. Как показала реакция на опубликованные

переводы «Записок охотника», критические слова о жизни в царской России, в словацкой среде не получили отклика.

В этом отношении хотим особо отметить взгляды словацкого писателя Светозара Гурбана Ваянского. Об отношениях Ваянского и Тургенева подробно говорят исследования двух словацких литературоведов: И. Кусого и А. Червеняка. Хочется здесь процитировать некролог Ваянского о Тургеневе: «Матушка Русь будет сиять над телом своего сына и простит ему все раны, которые она получила. Он поднял ее имя высоко... мировая литература приняла его среди самых больших имен, но родное Отечество не причисляет его полностью к таким писателям, как Гончаров, Достоевский, потому что они любили свою страну! Русь для великого писателя Тургенева была предметом художественного творчества, а сердечное отношение к ней отходит на второй план» [11: 195].

Ваянский отмечает, как Тургенев описывает психологические процессы и состояния своих героев. Он считает Тургенева, так сказать, «объективным писателем», не называющим психологические явления словами, не открывающим эти явления изнутри, но описывающим их физическую внешнюю оболочку. Этот метод привлекает внимание Ваянского. Он чернилами подчеркивает почти половину третьего пункта рассказа «Муму», в котором Тургенев описывает чувства Герасима, взятого из родной деревенской жизни и перенесенного в чужую городскую среду (с фразы «Крепко не полюбилось ему сначала его новое житье» по «...бросался на землю и целые часы лежал на груди неподвижно как пойманный зверь». – Прим. автора).

В не менее значимой степени Ваянского интересуют также мысли и суждения Тургенева о людях, которые имеют более общее значение. По словам Ваянского, в своем роде они представляют афоризмы, мудрые идеи, философ-

ские обобщения, в которых сосредоточены идеологические и эстетические восприятия жизни и общества Тургеневым. «Но, когда, наконец, минует это «очарованье», человеку иногда становится досадно и жаль, что он, посреди счастья, так мало наблюдал за самим собою, что он размышлением, воспоминанием не удваивал, не продолжал своих наслаждений...» («Дневник лишнего человека»).

В журнале Сытнянского «Орел» интенсивно публикуются переводы многих русских авторов, но на первом месте – переводы рассказов Тургенева. В 1874 году был опубликовал перевод рассказов «Хорь и Калиныч», «Бирюк», «Уездный лекарь», «Два помещика», «Льгов», «Малиновая вода», в 1876 году «Странная история». В одной из своих статей Сытнянский указал основную причину, почему в Словакии должны публиковать Тургенева: «Хотите иметь словацких писателей? А где они могут приобрести навыки в стилистике, в скульптуре людей, в пластическом изображении особенностей отдельных личностей, стран, регионов и т.д.? Поверьте мне, Тургенев является лучшим учителем в этой области для нашей молодежи» [10].

большими поклонниками и пропагандистами тургенева в словацкой литературе xix и xx веков – помимо уже упомянутого с.г. ваянского – были а. бьелек, г. маршалл петровский, я. есенский, ц. бодицкий, б.с. тимрава, м. шолтесова и др. [7: 127-135].

Изучением отношений Ваянского к Тургеневу тщательно занимался Андрей Червеняк в своей монографии «Ваянский и Тургенев». Исследователь уверен, что «...романы Тургенева помогли привести в сознание словацких читателей» [8: 53].

В творчестве Ваянского можно найти много адаптаций тургеневских характеров. Большинство персонажей Тургенева имеет аналитический характер, а у Ваянского – синтетический характер. Тургенев создавал характеры

следующим образом: а) изображает одну или несколько особенных черт реально живущего прототипа; б) эту черту разрабатывает в духе идей и тенденций, носителем которых является будущий характер; в) на основе реального прототипа подходит к типизации и идеализации тенденции.

Таким образом, от реального прототипа Тургенев проходит через тенденцию к типичной фигуре. Процесс создания образов у Ваянского несколько отличается: а) образ, основанный либо на тенденции, либо на некоторой особенности прототипа задумывается в духе основной идеи; б) на основе прототипа тенденция индивидуализируется [8: 130].

Реалистическое мастерство Тургенева указывает не только на силу и глубину таланта писателя, но, прежде всего, на выразительное и тематическое разнообразие его творчества. Тургенев, кроме своего основного жанра – романа, писал стихи, поэмы, рассказы, новеллы, драмы, комедии, стихотворения в прозе, воспоминания и литературно-критические статьи. В своем художественном наследии он оставил читателям много значимых характеров, личностные ценности которых находятся далеко за пределами своей эпохи и стали универсальной человеческой моделью.

Творческие поиски писателя были неразрывно связаны с анализом причин, вызвавших трагедию человеческой личности, ее благородного усилия в условиях несправедливых общественных отношений. Таким образом, анализ современной социальной жизни, автор показывает в корреляционной связи с универсальными и вечными идеалами.

Литература

1. **Белинский В.Г.** Письма. Т. III. СПб., 1914. С. 180.
2. **Жук А.А.** Сатира натуральной школы / Под ред. Е. И. Покусаева. Саратов, 1979.
3. **Кулешов В.И.** Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982.

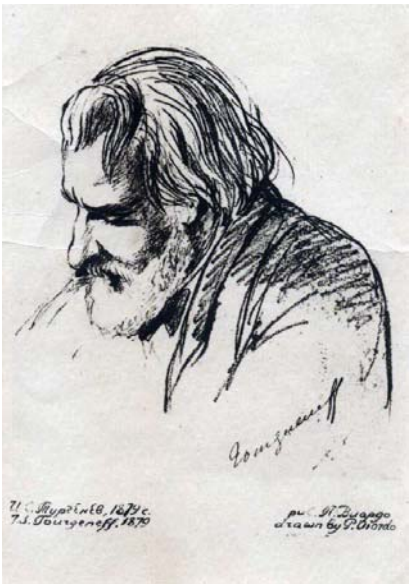
4. **Макашин С.** Салтыков-Щедрин. Биография. I. М., 1951.
5. **Сугай Л.А.** Гоголь в Словакии: проблемы перевода и интерпретации // Н. В. Гоголь и русская литература. К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятые Гоголевские чтения. М.: АНО «Фестпартнер», 2010.
6. **Čepan, In:** Dejiny slovenskej literatúry III., 1965.
7. **Červeňák, A.** Človek a text. Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra. 2001.
8. **Červeňák, A.** Vajanský a Turgenev. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1968.
9. **Rizner, L.V.** Biografia písomníctva slovenského do r. 1900. Martin. 1929-1934.
10. Slovesnosť, príloha k Orlovi, 1873, r. I, počnúc 3. číslom.
11. **Vajanský, S. H.:** Ivan Sergejevič zomrel. Narodnie noviny, 14, 1883, č. 104. Citované podľa: State o svetovej literatúre. Bratislava 1957.

ОБ ИСТОКАХ ШВЕЙЦАРСКОЙ ТЕМЫ В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА («РАЗГОВОР» (1878) И «У-А... У-А!» (1882)

Е.А. Саламатова
Библиотека отдела БАН при ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, г. Санкт-Петербург

Всякая написанная мной строчка
вдохновлена чем-либо или
случившимся лично со мной,
или же тем, что я наблюдал.
И. С. Тургенев [1]

В последние годы своей жизни Иван Сергеевич Тургенев страдал от тяжелых проявлений болезни. В письме Г. Флоберу от 27 ноября 1878 года писатель с горечью пишет: «Мне только что исполнилось шестьдесят лет, дорогой старина. Это начало хвоста жизни. Испанская пословица говорит, что труднее всего сдирать кожу с хвоста. Это представляет в то же время наименее удовольствия и результатов. Жизнь становится исключительно личной и оборонительной против смерти; и это преувеличение личности приводит к тому, что она теряет интерес даже для ее обладателя» [17. С. 63]. Однако в эти годы Иван Сергеевич продолжает



И.С.Тургенев. 1879.
Рис. Полины Виардо

создавать новые произведения, следит за событиями в России и в Европе, помогает молодым литератором, переписывается с многочисленными корреспондентами и при любой возможности путешествует.

В период 1878-1882 годов Тургенев создает цикл стихотворений в прозе, в которых отразилась духовная жизнь писателя-мыслителя, названный им «Senilia». «Стариковские» (*лат.*) – так переведено название в предисловии «От редакции» перед первой публикацией «эскизов, этюдов с натуры» (по словам самого писателя) в журнале М. М. Стасюлевича «Вестник Европы» (1882. Т. VI. Декабрь. С. 474). Однако современные исследователи предпочитают переводить это название, как «старческие». Приведем аргументы в защиту первого перевода названия, высказанные Н. Невзоровым, автором публичной лекции в Казани (1883): «Он дал им название «Senilia», т. е. «стариковские», но не старческие, желая этим, очевидно, выразить, что хотя в его «Стихотворениях» и нет свежей, молодой струи, однако нет и старческого упадка сил. Поэтому, наряду с холодными разочарованиями и разбитыми надеждами, многие из отрывков выражают действительно существующие в поэте высокие стремления и чувства, полные жизненности и силы» [15. С. 5].

Считается, что стихотворения в прозе в русскую литературу ввел И.С. Тургенев. Родоначальником этого жанра признан французский поэт-романтик Алоизиюс Бертран (1807-1841), автор книги «Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло» (1842). Позднее именно это издание вдохновило его соотечественника Шарля Бодлера (1821-1867) на создание «Маленьких стихотворений в прозе» (1869), после которых новый жанровый термин вошел в употребление [16. С. 71-72]. Признаки этого жанра описывали многие исследователи «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева (М.П. Алексеев,

Л.А. Озеров, С.Е. Шаталов, Б. Томашевский, С.Е. Шаталов, Г.Б. Курляндская, Н.Н. Мостовская, Н.Д. Кулагина, А.А. Новикова, Т.Б. Трофимова, И.А. Беляева и др.). Например, Ж. Зёльдхейи-Деак (Венгрия) отметила «наиболее бесспорные» жанровые признаки: миниатюрность формы, краткость текста, с тщательным выбором наиболее метких и выразительных в данном контексте слов. Также отметив поэтические аллегории, символы, метафоры, звуковую организацию, она уточнила, что «другая важная особенность стихотворений в прозе заключается в том, что они являются ощутимо и принципиально самостоятельными, замкнутыми в себе произведениями» [7. С. 190-191]. По мнению И.С. Чистовой, исследовавшей влияние итальянского «поэта мировой скорби» Джакомо Леопарди (1798-1837) на создание «Стихотворений в прозе» Тургенева, «благодаря своему исключительному жанровому и стилистическому своеобразию это произведение И. С. Тургенева до сих пор в значительной степени продолжает оставаться загадкой для исследователя» [26. С. 143]. Эту загадку вот уже более ста лет пытаются разгадать многие ученые, изучающие разные аспекты этого произведения – жанр, метод, композицию, стиль, ритмику (А. Пешковский), реминисценции (Л. Семенов, А. Куприевич, А. Коган, И.С. Чистова, Т.Б. Трофимова и др.).

Нами предпринято исследование источников швейцарской темы в двух стихотворениях цикла «Senilia» – «Разговор» (1878) и «У-а... У-а!» (1882). Пристального внимания именно к этой теме в литературе нами не выявлено. Например, Р. Ю. Данилевский исследовал русско-швейцарские взаимоотношения XVIII-XIX веков, но «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева не рассматривал [5]. Приведем мнение В.Е. Ветловской, исследующей проблему источников художественного произведения: «Под *источниками* я понимаю отсылки к художественным и

нехудожественным (научным, публицистическим, биографическим, мемуарным и пр.) сочинениям, так или иначе соотносящимся с анализируемым текстом» [3. С. 100]. При внимательном изучении текстов вышеназванных стихотворений очевидно, что воспоминания о поездках в Швейцарию (1822-1823, 1838 и 1840 годы) переплетаются с художественными впечатлениями Ивана Сергеевича Тургенева, человека универсальной культуры, вдумчивого читателя, знатока литературы, философа. Так, А. Коган отмечал: «<...> факт влияния может оставаться: он касается общего миросозерцания и литературных приемов, образов. Сознательно ли Тургенев исходил от этих чужих образов, помнил ли в ту минуту, когда творил, кому они принадлежат, или они невольно всплывали в момент творчества, как нечто когда-то глубоко запавшее в душу и, может быть, отошедшее в область подсознательную, - сказать трудно» [11. С. 27]. Для раскрытия нашей темы были изучены тексты произведений И.С. Тургенева и писателей, которые могли повлиять на появление швейцарской темы в его творчестве. Также были просмотрены опубликованные биографические материалы (письма, дневниковые записи, воспоминания) и литературоведческие источники.

Собеседники Тургенева на вечерней беседе в Санкт-Петербурге 4-го марта 1880 года отмечали, что в область воспоминаний Иван Сергеевич «обращался с видимым удовольствием» [9. С. 202]. О красотах Швейцарии писатель знал не понаслышке. Впервые он увидел Альпы в возрасте 4-х лет, во время двухлетнего вояжа семьи Тургеневых в Европу, с мая 1822 по август 1823 года. По мнению Т.П. Ден, отец Сергей Николаевич не только руководил осмотром достопримечательностей, но и разыскивал детям гувернера-швейцарца, знакомого с методами Песталоцци [6. С. 131]. Подтверждение этому мы находим в письме Варвары Петровны Тургеневой к сыну Ивану от 23 августа (4

сентября) 1838 г.: «Целый месяц жила я в Страсбурге, потому что отец ездил в Швейцарию за гувернером вам…» [20. С. 43]. Позднее воспоминания Тургенева о гувернере-швейцарце и его методике воспитания отразились в повести «Дворянское гнездо» (1858) на страницах, описывающих детство Федора Ивановича Лаврецкого [21. С. 41]. Осенью 1822 года Тургеневы жили в Берне, где бурые медведи – символ города (с 1191 года) с XVI века традиционно содержатся в «Медвежьей яме». Тогда с маленьким Иваном случилось происшествие, в дальнейшем описанное в «Автобиографии» следующим образом: «<…>И. С. чуть не погиб – в швейцарском городе Берне, сорвавшись с перил, окружавших яму, в которой содержались городские медведи; отец едва успел ухватить его за ногу» [23. С. 203].



Николай и Иван Тургеневы.
Рис. неизв. худ. 1824.
Национальная библиотека Франции

В 1838-1840 годах молодой Тургенев изучал философию в Берлинском университете и дважды путешествовал по Швейцарии. В 1880 году в беседе Иван Сергеевич отмечал: «Сколько припомню, я, несмотря на свои 21-22 года, был еще совсем мальчуган» [9. С. 205] В эти годы велась оживленная переписка с матерью Варварой Петровной. Именно ее письма – ценный источник биографических сведений о жизни писателя того периода, поскольку ответные письма Ивана Сергеевича не

сохранились. Варвара Петровна, любящая путешествия, просит сына подробно писать о своей европейской жизни, рассказывать обо всех впечатлениях и поездках: «Ты в Швейцарии <…> Неужели не поразили тебя, плоскоземного жителя, горы… горы… да какие ещё горы… снеговые в Берне, Юнгфрау… и прч… и прч… <…> Рано же ты загрустил по России. По нас – дело другое грустить, а по России грустить, любуясь на Швейцарию, это видно, что ты конопляничек-домосед» [20. С. 43]. Вспоминая свои вояжи по Европе и впечатления, мать следит по гиду за поездками сына, упрекая за невнимательное отношение к окружающему, восклицая: «Да ты стало не турист!» [13. С. 102]. В 1880 году Тургенев рассказывает, как оставив своего «дядьку» из крепостных, фельдшера, приставленного к нему в «менторы», «… сам купил себе блузу, ранец, палку, взял карту и отправился пешком в горы, не наняв себе даже гида. Это, впрочем, привело к тому, что путешествие мое обошлось весьма и весьма недорого и было не в пример интереснее» [9. С. 206]. В письме от 25 июля 1840 года Варвара Петровна пишет: «Я бы желала иметь твой портрет с котомкой», называя сына «мой Карамзин, русский путешественник» [13. С. 104] . Отметим, что Тургенев в 1880 году вспоминал своего учителя русского языка, ученого Дубенского, воспитавшего братьев Тургеневых «на Карамзине, Жуковском, Батюшкове» [9. С. 204].



Н.М. Карамзин (1766-1826)

В библиотеке Спасского-Лутовинова сохранилась книга Н. М. Карамзина «Письма русского путешественника» 1803 года издания, одна из самых любимых книг русского читателя в начале XIX века, которую не раз перечитывали и в семье Тургеневых (ряд специалистов считает, что с этой книги ведет свой отсчет современная русская литература). Открывая просвещенным русским читателям европейское культурное пространство, Карамзин восклицает, ступив на швейцарскую землю в июле 1789 года: «И так я уже в Швейцарии, в стране живописной Натуры, в земле свободы и благополучия! Кажется, что здешний воздух имеет в себе нечто оживляющее: дыхание мое стало легче и свободнее, стан мой распрямился, голова моя сама собою подымается вверх, и я с гордостию помышляю о своем человечестве» [10. С. 97].

Спустя многие годы, в феврале 1878 года, Тургенев создает стихотворение в прозе «Разговор», в котором отразилось воспоминание о Швейцарии в символических образах. По пессимистическим выводам и настроению эта миниатюра вполне соответствует самому названию цикла «Senilia» – «стариковское» (*лат.*). Напомним текст стихотворения:

РАЗГОВОР

Ни на Юнгфрау, ни на Финстерааргорне
еще не бывало человеческой ноги.

Вершины Альп… Целая цепь крутых уступов… Самая сердцевина гор.

Над горами бледно-зеленое, светлое, немое небо. Сильный, жесткий мороз; твердый, искристый снег; из-под снегу торчат суровые глыбы обледенелых, обветренных скал.

Две громады, два великана вздымаются по обеим сторонам небосклона: Юнгфрау и Финстерааргорн.

И говорит Юнгфрау соседу:

– Что скажешь нового? Тебе видней. Что там внизу?

Проходят несколько тысяч лет – одна минута. И грохочет в ответ Финстерааргорн:

– Сплошные облака застилают землю… Погоди!

Проходят еще тысячелетия – одна минута.

– Ну, а теперь? – спрашивает Юнгфрау.

– Теперь вижу; там внизу всё то же: пестро, мелко.

Воды синеют; чернеют леса; сереют груды скученных камней. Около них всё еще копошатся козявки, знаешь, те двуножки, что еще ни разу не могли осквернить ни тебя, ни меня.

– Люди?

– Да; люди.

Проходят тысячи лет – одна минута.

– Ну, а теперь? – спрашивает Юнгфрау.

– Как будто меньше видать козявок, – гремит Финстерааргорн. – Яснее стало внизу; сузились воды; поредели леса.

Прошли еще тысячи лет – одна минута.

–Что ты видишь? – говорит Юнгфрау.

– Около нас, вблизи, словно прочистилось, – отвечает Финстерааргорн, – ну, а там, вдали, по долинам есть еще пятна и шевелится что-то.

– А теперь? – спрашивает Юнгфрау, спустя другие тысячи лет – одну минуту.

– Теперь хорошо, – отвечает Финстерааргорн, –опрятно стало везде, бело совсем, куда ни глянь… Везде наш снег, ровный снег и лед. Застыло всё. Хорошо теперь, спокойно.

– Хорошо, – промолвила Юнгфрау. – Однако довольно мы с тобой поболтали, старик. Пора вздремнуть.

– Пора.

Спят громадные горы; спит зеленое светлое небо над навсегда замолкшей землей.

Февраль, 1878. [22. С. 127-128].

Л. Семенов (1914) нашел в этом стихотворении реминисценции из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Спор», где горы Казбек и Шат беседуют подобно альпийским горам, с презрением говоря о человеке:

«Скала угрюмая Казбека
Добычу жадно сторожит,
И вечный ропот человека
Их вечный мир не возмутит»
[19. С. 441].

Нами проведен анализ произведения с целью поиска реминисценций и источников, связанных со Швейцарией. Зададим вопрос, почему в памяти тяжелобольного писателя возникает образ страны, которую он посещал 38 лет назад? Безусловно, величественные альпийские пейзажи оставляют в памяти яркий след. Мы не можем исключить и особенности воображения Тургенева-сновидца (сны свои он рассказывал, записывал и включал в свои произведения), это отмечали только современники писателя, а позднее изучали А.М. Ремизов, В. Топоров, Г.Б. Курляндская. Петербургский психолог М.П. Петрова в устной беседе предположила, что появление образа высоких швейцарских гор, тяжелых, неподвижных, воплощающих собой безразличную к человеку природу, возможно, связано с физическим недомоганием Тургенева, вынужденного в январе 1878 года соблюдать постельный режим из-за приступа подагры.

М. П. Алексеев в примечаниях к стихотворению отметил:

«Из черновых рукописей Тургенева видно, что «Разговор» был задуман как беседа горных вершин Юнгфрау и Веттергорн (также высокая гора в Бернском кантоне Швейцарии), впоследствии замененной Финстерааргорном» [22. С. 478.]. В произведениях Тургенева не только картины природы подчинены раскрытию основной мысли, значительна каждая деталь. По мнению Н. Д. Кулагиной, «повышение роли отдельного слова при общем лаконизме повествования и его эмоциональный накал прежде всего и сближают «Стихотворения в прозе» с лирической поэзией» [25. С. 541]. Зная трепетное отношение писателя к языку, к выбору точного слова, нами впервые высказано предположение, что Тургенев, прекрасно владеющий немецким языком, вложил определенный смысл в сопоставление названий гор, ведущих этот фантастический диалог. К примеру, если перевести с немецкого языка эти названия, то слово horn (*нем*.) – «рог» означает острую и резкую вершину в горах альпийского типа, vetter – (*нем*.) кузен, брат; finster (*нем*.) – 1) темный, мрачный, сумрачный; 2) суровый, угрюмый; aar (*нем.*) – название горного массива. Юнгфрау (Jungfrau (*нем.*) – дева, девственница) – образ чистоты.



Гора Юнгфрау (Юнгфрауйох). Открытка к. XIX в.
Из коллекции Е.А.Саламатовой

В контексте нашего предположения возникает не только противопоставление светлого и темного в природе и жизни, но и связь этих начал, воплощенных в образах и диалоге знаменитых альпийских гор Юнгфрау (4166 метров высотой) и Финстерааргорна (4275 метра) (сведения о высоте приведены по сведениям из источников XIX века).

Так, вечно белоснежная Юнгфрау с одной стороны по форме напоминает чепец монахини (как известно, в XII-XIV вв. в тех краях был женский монастырь августинского ордена).



Лаутербруннен. Вид на Юнгфрау.
Худ. Orell Füssli.

Тургенев мог вспомнить поэтическое описание горы в «Письмах русского путешественник» (1789) Н.К. Карамзина: «[Лаутербруннен. 29 августа 1789 г.] В восемь часов вечера. Светлый месяц взошел над долиною. Я сижу на мягкой мураве, и смотрю, как свет его разливается по горам, осребряет гранитные скалы, возвышает густую зелень сосн,

и блистает на вершине *Юнгферы [Jungfer – нем. поэт.* «дева, девица, девственница»], одной из высочайших Альпийских гор, вечным льдом покрытой. Два снежные холма, девическим грудям подобные, составляют ея корону. Ничто смертное к ним не прикасалося, самыя бури не могут до них возноситься; одни солнечные и лунные лучи лобызают их нежную округлость, вечное безмолвие царствует вокруг их – здесь конец земного творения! – Я смотрю и не вижу выхода из сей узкой долины» [10. С. 133].

Напомним, что в XIX веке русские путешественники использовали маршрут, описанный Н.М. Карамзиным, и семья Тургеневых в 1822-1823 годах могла посещать Швейцарию с учетом этого.



Полина Виардо.
Литография В. Тимма. 1853

М.П. Алексеев в примечаниях к стихотворению в прозе «Разговор» отмечал, что «Тургеневу было также хорошо известно стихотворение А. де Мюссе «К Юнгфрау» («Chansons à mettre en musique»), в нем идет речь об ощущениях путешественника, которому удалось бы достигнуть вершины Юнгфрау» [22. С. 478]. Как известно, Альфред де Мюссе (1810-1857) в 1839 году сделал предложение молодой певице Полине Гарсиа, отклоненное не без влияния его бывшей подруги Жорж Санд и в 1840 году вышедшей замуж за Луи Виардо. И хотя само стихотворение посвящено неизвестной нам даме в 1829 году, Т. Б. Трофимова предположила, что оно могло напомнить Тургеневу Полину Виардо.

Напомним текст в переводе В. Е. Чешихина:

К ЮНГФРАУ

Тот путник, о Юнгфрау, что на твое чело
Наступит с гордостью, победно и светло
Оглянется кругом над бездной снеговою
И воспарит душой над нежной синевою,
Как молодой орел… Известна мне одна,
Подобная тебе, в чьем сердце нет пятна.
Стремишься к небу ты – она стремится к Богу.
Я понял, почему никто к тебе дорогу
Еще не находил. Юнгфрау, как дева та,
Ты слишком высока для смертных и чиста.
1829. [14. С. 55].

Обратим свое внимание на эпиграф стихотворения в прозе «Разговор». Тургенев поместил в его в кавычки в первой публикации в «Вестнике Европы» (декабрь 1882), без ссылки на источник. Мы считаем, что писатель использовал это как литературный прием, с помощью

которого утверждается мысль о превосходстве природы, вечность и равнодушие к человеку («козявке», «двуножке») которой олицетворяют горы-великаны (возможно, здесь можно увидеть реминисценции альпийских легенд о семье великанов, которую за жадность горный дух, явившийся в виде старичка, превратил в высокие, покрытые льдом скалы). Наверняка путешественники былых времен, так же, как и наши современники, знакомились с местными легендами. Определенно Тургенев не мог не знать о первом восхождении на гору Юнгфрау в 1811 году, предпринятом братьями Майерами, поскольку это было отражено в путеводителе Рейхарда уже в 1813 году [18. С. 60]. Основанием к нашему утверждению является письмо Варвары Петровны к сыну Ивану от 30 июля / 11 августа 1838 г. : «Ты мне пишешь, милый друг, всякий раз: «Купи, maman, Рейхарта». <…> [Тебе бы] (*нрзб*.) писать: maman, ты верно уже имеешь Рейхарта?.. Ты знаешь <у меня> их было два. Кажется, новый ты взял с собой – а старый, с которым мы вояжировали с отцом, у меня» [20. С. 24]. Как видно, в этом стихотворении Тургенев создает своеобразную философию, согласно которой «люди со своими страстями, желаниями и борьбою, мнящие себя царями природы, – еле видимые козявки перед вечностью» [12. С. 2]. «Ровный снег и лед», как образ окончания жизни, взгляд достаточно пессимистичный. А в ноябре 1882 года, на излете жизни, Тургенев создает стихотворение «У-а… У-а!», в котором жизнь побеждает смерть. В ней писатель отдает дань юношескому увлечению Байроном.

Напомним содержание миниатюры:

Разочарованный в жизни лирический герой («Еще ничего не изведав, я уже скучал, унывал и злился») подобно Манфреду («Байрон был моим идолом, Манфред моим героем») отправился в «царство Смерти» – «на темя гор, превыше ледников, далеко от людей». Он вспоминает: «И я

здесь один, один живой человек, со всем своим надменным горем, и отчаяньем, и презреньем… Живой, сознательный человек, ушедший от жизни и не желающий жить. Тайный ужас леденил меня – но я воображал себя великим!..

Манфред – да и полно!



Лорд Джордж Гордон Байрон (1788-1824).

– Один! Один! – повторял я, – один лицом к лицу со смертью! Уж не пора ли? Да… пора. Прощай, ничтожный мир! Я отталкиваю тебя ногою!» Но раздался спасительный крик младенца в хижине альпийских пастухов – и «Байрон, Манфред, мечты о самоубийстве, моя гордость и мое величье, куда вы все делись?..»

Благословляя младенца и его родителей, лирический герой говорит: «О, горячий крик человеческий, только что народившейся жизни, ты меня спас, ты меня вылечил!» [22. С. 188-189].

Это стихотворение автобиографично. Здесь воспоминания о студенческой молодости и переживаниях, представление себя в придуманном образе байронического героя Манфреда – ведь действие миниатюры разворачивается в Швейцарии (даже есть сцена на вершине горы Юнгфрау) на фоне которой происходило действие этой

поэтической драмы. Д. С. Гутман отмечал: «Мало что из написанного Тургеневым позволяет с такой очевидностью заглянуть в самые тайники его внутреннего мира, как коротенькое стихотворение-исповедь – «У-а… У-а!» (1882)» [4. С. 243]. Вспоминая о молодости Тургенева, П. В. Анненков писал: «При появлении его в России ожидали встретить доморощенного барчонка, по которому немецкое образование прошло, обделав его наружно и не тронув внутреннего содержания, и нашли полного студента-бурша, замечательно развитого, но с презрением к окружающему миру, с заносчивым словом и романтическим преувеличением кой-каких ощущений и малого своего опыта. <…>. Цели юного Тургенева были ясны: они имели в виду произведение *литературного эффекта* и достижение репутации *оригинальности*. В этом заключается и ключ к их правильному пониманию.

Самым позорным состоянием, в какое может впасть смертный, считал он в то время то состояние, когда человек походит на других. Он спасался от этой *страшной* участи, навязывая себе невозможные качества и особенности, даже пороки, лишь бы только они способствовали к его отличию от окружающих» [1. С. 97-99].

В 1830-1840-е годы Иван Сергеевич, прекрасно знающий английский язык, много читает английских романтиков. Тургеневу-философу близки раздумья о назначении человека на земле, о судьбах мира, влечет вольнолюбивая страсть, индивидуализм поэта-романтика Байрона. Он даже переводит поэму «Манфред», о чем пишет в письме к своему учителю, профессору литературы, академику А.В. Никитенко от 26 марта (7 апреля) 1837 года [24. С. 164]. Молодой Тургенев пишет поэму «Сте́но» (1834), «рабское подражание байроновскому «Манфреду», первый слабый опыт на поприще русской поэзии» [27. С. 29] По мнению Д. С. Гутмана, «Байрон был поистине одним из «вечных

спутников» русского реалиста Тургенева» [4. С. 255]. В России Байрон стал известен с 1814 года, Тургенев наверняка читал воспоминания о нем и письма, которые публиковались и в Англии, и в России.

Философско-символическую драматическую поэму «Манфред» (1816-1817) Байрон начал писать после изгнания из Англии, во время путешествия по Швейцарии. В последней записи «Дневника [17 сентября-29 сентября 1816]» поэт записывает для своей сестры Августе Ли: «Я был расположен насладиться поездкой. Я люблю Природу и поклоняюсь Красоте. Я умею переносить усталость и лишения, а зато повидал некоторые из красивейших мест в мире. Но и здесь меня не покидали горькие воспоминания, особенно о последних семейных невзгодах, - воспоминания, которым суждено сопровождать меня всю жизнь; ни пастушьи напевы, ни грохот лавин, ни водопады, ни горы, ни ледники, ни леса, ни тучи ни на миг не облегчили тяжесть, лежащую у меня на сердце; ни на миг не дали растворить мое несчастное «Я» в величии, могуществе и красоте, окружавшей меня со всех сторон» [2. С. 133].

Герой поэмы Манфред проник в тайны мира, при помощи магии подчиняет себе духов природы и вершителей человеческих судеб, но заставить их служить добру он не может. Он в разрыве с обществом, отрекся от веры, власть, успех презирает. В ответ на упреки в подражание «Фаусту» И.-В. Гете (в письме Джону Меррею от 12 октября 1817 г.) поэт отвечал, что слышал несколько всего сцен в устном переводе, а «место действия «Манфреда я представляю себе ясно, точно я видел его вчера, и могу все показать шаг за шагом – поток и прочее» [2. С. 153].

Вспоминаются строки из «Дневника [17 сентября – 29 сентября 1816]» Байрона тех дней, когда возникли первые страницы «Манфреда»: «Вышли полюбоваться долиной; услышали шум лавины; видели громадный ледник.

Разразилась гроза, с громом, молнией и градом – и все это было прекрасно. <…> Лавины рушились через каждые пять минут – точно Бог с неба забрасывал Дьявола снежками» [2. С. 130].

Образ Манфреда появляется в стихотворении в прозе «Проклятие» (февраль 1878). А в ноябре того же года было написано лирическое стихотворение (четырехстопный ямб и перекрестные рифмы) «Я шел среди высоких гор» которое, предположительно, также навеянное швейцарским пейзажем.

Цикл стихотворений в прозе «Senilia» (1878-1882) можно назвать зеркалом духовной жизни и философских размышлений Тургенева. Глубинная автобиографическая основа – характерная черта цикла.

Литература

1. См.: И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. Переписка И.С. Тургенева с Полиной Виардо и ее семьей / Сост. В.Г. Фридлянд и Н.П. Генералова. М., 1998. С. 330.
2. Письма И.С. Тургенева к его французским друзьям // Предисл. и примеч. И.Д. Гальперина-Каминского // Русская мысль. 1896. Кн. VII. № 9.
3. **Невзоров Н.** И.С. Тургенев и его последние произведения «Стихотворения в прозе» и «Клара Милич». Казань, 1883. 44 с.
4. **Новикова А.А.** «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева и «Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло» Алоизиюса Бертрана // Спасский вестник: Вып. 16. Тула, 2009. С. 71-78.
5. **Зёльдхейи-Деак Ж.** «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева. К проблеме жанра // Русская литература. 1990. № 2. С. 188-194.
6. **Чистова И.С.** Тургенев и Леопарди: (К вопросу о литературных источниках «Стихотворений в прозе») // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 142-152.
7. **Данилевский Р.Ю.** Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII – XIX вв. Л., 1984. 274 с.
8. **Ветловская В.Е**. Проблема источников художественного произведения // Русская литература. 1993. № 1. С. 100-116.

9. **Коган А.** Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. I. Вып. 2. - М., 1909.
10. Иван Сергеевич Тургенев на вечерней беседе 4-го марта 1880 г. // Русская старина. 1883. Октябрь. С. 201-216.
11. **Ден Т.П.** С.Н. Тургенев и его сыновья // Русская литература. 1967. № 2. С. 129-135.
12. Твой друг и мать Варвара Тургенева. Письма В. П. Тургеневой к И. С. Тургеневу (1838-1844). Тула, 2012. 584 с.: ил.
13. **Тургенев И.С.** ПСС и Писем: В 30 т. Т. 6. М., 1981. 495 с.
14. **Тургенев И.С.** ПСС и Писем: В 30 т. Т. 11. М., 1983. 527 с.
15. **Малышева И.** Мать И. С. Тургенева и его творчество. По неизданным письмам В. П. Тургеневой к сыну // Русская мысль. 1915. № 6. С. 99-111.
16. **Тургенев И.С.** ПСС и Писем: В 30 т. Т. 10. М., 1982. 607 с.
17. **Карамзин Н.М.** Письма русского путешественника. Л., 1984. 716 с.
18. **Семенов Л.** Лермонтов и Лев Толстой (к столетию со дня рождения Лермонтова). М., 1914. 463 с.
19. **Федорова Т.Н.** «Стихотворения в прозе» Тургенева в литературоведении последних лет // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Том XXVII. Вып. 6. М., 1968. С. 541-543.
20. **Reichard**. Guide des voyageurs en Italie et en Suisse. Weimar, 1813. P. 126.
21. **Мюссе А. де.** Избранные сочинения. СПб., 1901. 245 с.
22. **Куприевич А.** Стихотворения в прозе Тургенева и Диалоги Леопарди. Киев, 1912. – 27 с.
23. **Гутман Д.С.** Тургенев и Байрон // Ученые записки Курского государственного педагогического института: Т. 74. Третий межвузовский Тургеневский сборник. – Орел, 1971. 272 с.
24. Тургенев И.С. ПСС и Писем: В 28 т. Письма. В 13 т. Т. 1. Письма (1831-1850). М.-Л., 1961. 711 с.
25. **Швецова Т.В.** Поэма И. С. Тургенева «Стено»: от Байрона к Шекспиру // Спасский вестник: Вып. 12. Тула, 2005. С. 29-35.
26. **Байрон Дж. Г.** Дневники. Письма. М., 1963. 440 с.
27. **Анненков П.В.** Молодость И.С. Тургенева. 1840-1856 // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. Т. 1. – М., 1969. С. 97-120.

ГЕТЕВСКИЙ ДИСКУРС В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

С.М. Сакиева
Карачаево-Черкесский государственный университет им. У.Д. Алиева

Россия и Запад – это пространство бесконечного культурного диалога, который тем и интересен, что он не окончен и открывает все новые возможности взаимопознания цивилизаций.

Тема Гете в русской литературе занимает в этом диалоге обширнейшее место. История творческого восприятия и теоретического истолкования Гете в русской литературе освещает, по мнению В.М. Жирмунского, всю историю русской литературы.

Великому поэту Германии суждено было стать живым участником литературного развития многих народов. Влияние, оказанное им на мировую литературу, не следует, однако, понимать слишком прямолинейно и упрощенно. Отношение к Гете современников и потомков выражалось не только в восприятии и использовании его опыта, но и в споре с ним, в полемическом отклонении тех или иных сторон его мировоззрения и творчества.

История восприятия и критического истолкования Гете может быть правильно понята лишь с учетом сложности и противоречивости его творческого пути. В Гете, по словам Энгельса, «постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключить с этим убожеством перемирие и приспосабливаться к нему».

Противоречия мировоззрения и социальных позиций Гете в значительной степени объясняют остроту идеологи-

ческой борьбы вокруг его наследия, развернувшейся в Германии и в других странах европейского континента.

Восприятие и оценка Гете в России определялись потребностями литературы и общественной жизни, находившихся в тесной связи с развитием русского освободительного движения. Анализируя сложный и многосторонний процесс освоения творчества Гете, необходимо учитывать целый ряд факторов: борьбу и смену литературных направлений, формирование новых эстетических вкусов, эволюцию жанров, изменения в практике художественного перевода и т.п. Изучение всех этих обстоятельств в их взаимосвязи и взаимодействии позволяет воссоздать историю Гете в России, показать роль, которую играло его наследие в различные периоды истории русской культуры.

Исследования в этом направлении ведутся российским гетеведением уже многие годы. Наиболее подробно судьба Гете в России освещена в монографии В.М. Жирмунского «Гете в русской литературе» (Л., 1937), ставшей необходимым пособием для каждого, кто изучает историю русско-немецких литературных связей.

В изучении творчества Гете многое уже сделано. По-прежнему актуальна для исследователей история освоения наследия немецкого поэта в России. Этой проблеме посвящены работы А.Л. Ященко, рассматривающие восприятие «Фауста» русской критикой и некоторые вопросы, касающиеся истории его переводов. Тема «Тургенев и Гете» освещается в статьях Д.С. Гутмана и Л.Н. Токарева, об отношении Н.Г. Чернышевского к Гете писали А.А. Федоров и С.В. Тураев. Большое место уделяется оценке Гете русскими писателями в книге Р.Ю. Данилевского «Молодая Германия и русская литература» (1969).

Заметно возрос интерес к теме «Гете и Россия» в зарубежном литературоведении. Среди исследований 1960-х годов на эту тему следует назвать диссертацию известного

критика и переводчика Франца Лешницера (ГДР) « «Фауст» Гете и советская литература», работу Вильмы Поль (ФРГ) «Русские переводы «Фауста»», монографию американского слависта Андре Гроники «Русский образ Гете. Гете в русской литературе первой половины XIX века».

Изучение «Фауста» остается одной из основных, кардинальных задач советского и российскогогетеведения. В 1958 г. в серии «Литературные памятники» вышел составленный В.М. Жирмунским сборник «Легенда о докторе Фаусте». Сборник снабжен статьей, прослеживающей историю доктора Фауста и подводящей читателя к проблематике гетевской трагедии. Большое методологическое значение имеют работы ленинградского ученого Б.Я. Геймана «"Фауст" Гете в свете исторического перелома на рубеже XVIII-XIX веков» и «К спорам о Гете». В опубликованном посмертно исследовании «О "Фаусте" Гете. (Опыт монографии)» Б.Я. Гейман убедительно опровергает точку зрения западногерманских литературоведов Бенно фон Визе, Эриха Трунца и других, отрицающих оптимистическую перспективу «Фауста», высокую оценку человека, данную Гете в этом произведении. Книга И.Ф. Волкова «"Фауст" Гете и проблема художественного метода» (1970) имеет своей целью представить трагедию Гете как результат нового этапа в развитии просветительской литературы.

Ряд работ о «Фаусте» носит научно-популярный характер. К ним относится очерк Л.З. Копелева «"Фауст" Гете» (1962), выпущенный Гослитиздатомв серии «Массовая историко-литературная библиотека». В живой публицистической манере написана книга И. Золотусского «Фауст и физики» (1968), рассматривающая трагедию Гете в связи с философскими и социально-этическими проблемами современной науки.

Среди работ, посвященных крупным произведениям Гете, выделяются статьи И. Волгиной, анализирующие

романы «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» и «Годы учения Вильгельма Мейстера». Исследование этих романов позволяет осветить некоторые важные моменты идейно-художественной эволюции Гете на рубеже веков.

Связь лирики Гете с поэзией персоязычного Востока рассматривается в работах И.С. Брагинского и Л.М. Кесселя, исследующих сборник «Западно-восточный диван».

Гетевский художественный метод служит объектом исследования в работах И.Ю. Гузар, проблема романтического в творчестве Гете освещается в статье тбилисского литературоведа Г. Хавтаси. Анализ поэтики Гете, языка и стиля его произведений содержиться в работах Т.И. Сильман, Н.А Сигал, Л.Попик-Ломовской.

В последнее десятилетие появился также ряд исследований о естественнонаучных и философских взглядах Гете, о деятельности Гете-ученого, так тесно переплетенной с его поэтическим творчеством. Это статьи и книги И.И. Канаева, Г.А. Курсанова, А.В. Гулыги. Выпущены сборники избранных работ Гете по естествознанию (1957) и избранных его философских сочинений (1964). Специально эстетике Гете посвящены статьи И.Е. Верцмана. О взглядах Гете на театр и драматургию писали С.С. Мокульский и А.А. Аникст. Отметим, наконец, что мировоззрение и творчество Гете нередко становится предметом анализа в монографических работах и сборниках, посвященных теоретическим проблемам искусства.

В последнее время в России и в Германии все отчетливее стала проявляться тенденция к синтезу теории и истории литературы, оживился интерес к ее междисциплинарному компаративному изучению, выявляющему различные дискурсы, в том числе и философский.

«Философское убеждение каждого есть его создание», – писал молодой И.С. Тургенев в 1840 году, во время

наиболее интенсивных занятий немецкой классической философией. В этом признании начинающего писателя, желавшего тогда стать еще и профессиональным философом, кроется важная мысль о творческом характере формирования философского мировоззрения, проявляющемся, в частности, в отборе, усвоении, критическом отношении или полном отторжении известных автору идей и теорий, почерпнутых во время философских штудий.

В известной мере это наблюдение Тургенева носит универсальный характер, хотя именно в его творчестве оно нашло наиболее наглядное выражение. В той или иной степени оно касается большинства русских писателей XIX века,когда-либо и на любом уровне (университетского изучения, самостоятельного чтения или случайного знакомства) соприкоснувшихся с теми или иными философскими учениями.

Для исследователя наиболее благоприятны те случаи, когда писатель в силу не только общих, объективных предпосылок и закономерностей, но и вследствие причин частного характера (особенностей биографии, образования, образа жизни, творческих способностей и т.п.) оказывается как бы включенным в сложную систему произвольных и непроизвольных коммуникаций с иноязычными литературными явлениями.

При таком изучении мировоззренческий (философский) анализ приобретает не менее важную роль, чем литературоведческий.

Выход в иную исследовательскую область требует и иной методологической предпосылки, в том числе компаративного подхода, дающего перспективные возможности как в литературоведческой, так и в историко-философской областях изучения. Такой подход позволяет проследить собственно-философские истоки миропони-

мания писателя, систематизировать его, придать ему, по возможности, логическую завершенность.

Все сказанное позволяет не только с еще большей уверенностью повторить известный тезис о том, что практически вся русская философия (добавим: уже в XIX веке по-своему «пережившая» и чужую, в наибольшей степени немецкую мысль) «прочитывается» в русской литературе, но и продемонстрировать сам «механизм» принятия или отторжения ею философского дискурса как такового.

Следует заметить, что связанный с концептом речи и широко употребляемый термин «дискурс» до сего дня не имеет в российской науке общепринятого смысла и значения. Как известно, в его основе лежит латинское слово discourcus, означающее беседу, обмен мнениями, некий «круговорот речи». Французское слово discours тоже не противоречит этому смыслу, а английское – discourse – добавляет к нему значение лекции, проповеди. Предложенное Е.С. Кубриковой толкование термина дискурс как формы общения, причем не столько в качестве целеполагания, сколько именно воздействия на адресата [4; 26, 27] в нашем случае представляется наиболее удачным, так как соприкасается с важнейшими аспектами компаративного изучения.

«Выработать философское убеждение значит создать величайшее творение искусства, и философы – величайшие мастера и художники. Собственно, здесь искусство перестает быть искусством – оно растворяется в философии», – писал молодой Тургенев [6; 462].

Тургенев сам называет себя «заклятым гетеанцем». Годы учения в Берлинском университете (1838-1841), проведенные в философско-поэтической атмосфере русской студенческой колонии. Образы и воспоминания романтической Германии, как известно, занимают в творчестве

Тургенева очень значительное место – например, в «Асе», «Вешних водах», «Фаусте» и пр.

В литературных произведениях, статьях и переписке Тургенева рассыпаны многочисленные цитаты из Гете. Как справедливо отметил М.К. Азадовский, для литературной манеры Тургенева, писателя дворянина и западника, характерно вообще обилие литературных реминисценций и аллюзий из иностранных писателей; среди цитируемых авторов первое место занимает Гете.

Тургенев, в большей степени чем кто-либо из великих русских художников испытавший влияние немецкой философско-поэтической культуры, до конца своих дней оставался «заклятым гетеанцем». Переоценка романтического идеализма конца 30-х начала 40-х гг. в статье о «Фаусте» Вронченко не изменила представления Тургенева о Гете как о гениальном поэте, выразителе передовых идей эпохи. Это подтверждается обилием реминисценций из Гете в тургеневских романах. По верному замечанию исследователя Тургенева, в каждом из его литературных героев – от Рудина и Лаврецкого до Литвинова и Нежданова – есть что-то от гетевского Фауста: «Все они жадно тянутся к трагедии Гете, любят ее страстно, иные понимают вполне, другие лишь предугадывают свое внутреннее родство с Фаустом».

В 1867 г. Тургенев, обращаясь к молодым собратьям-писателям, назвал Гете «нашим общим учителем».

В то время как другие произведения Гете исчезают во второй половине XIX века из сферы активных сил развития русской литературы, «Фауст» сохраняет свое значение для всего времени.

Освальд Шпенглер в «Закате Европы» раскрыл историю развития фаустовской души, которая воплощает себя в буре деяний, в волнах житейского моря. Западная, или фаустовская, культура начинается готикой в XI-XII веках и завершается в нашем столетии. Имя Фауста стало нарица-

тельным для обозначения во всем сомневающегося, но несущего в себе стремление к идеалу и не успокаивающегося на достигнутом человека. Тип вечно действующего, ищущего, совершенствующегося человека побудил Шпенглера дать имя Фауста тысячелетию. Фауст смело смотрит на факт утраты наивно-целостного миросозерцания и невозможности достижения гармонии. Вместе с Гамлетом и Дон Кихотом он относится к великим, разочарованным, ищущим архетипам европейской литературы.

Глубокое внутреннее беспокойство и томление духа – эти действительно фаустовские порыв и стремление вверх – представляют собой типично западноевропейские черты. Доктор Фауст, ученый четырех факультетов, вечно суетлив и беспокоен в своих внешних и внутренних исканиях.

Фауст стремиться постичь мир духовно. Жить – онтологическая проблема, как жить – этическая.

Однако нелегко найти меру ценности жизни. Гете сожалеет, что он немец и у него не хватает способности «просто жить». Вечная дилемма, можно ли привить «древо познания» к «древу жизни»? Да, если созерцательный человек одновременно является и знатоком жизни. Он не только творит философию, но и живет в соответствии с ней. Задача настоящей философии, как и искусства, заключается в освещении золотого древа жизни и в защите человека от забвения этических основ бытия. Мудрость только тогда становится истинной, если жизнь и бытие находятся в равновесии. Нельзя предпочитать древо познания древу жизни. «Теория, мой друг, суха, / Но зеленеет жизни древо» (Гете).

Гетевский «Фауст» приобретает масштаб экзистенциальной трагедии. Таковы во многом его рецепции в русской художественной практике.

Тема «Фауста» осмыслялась И.С. Тургеневым в известной статье о переводе Вронченко («Отечественные записки»).

Для Тургенева Мефистофель – главный положительный герой «Фауста». В его речах выговариваются «задушевные наклонности, убеждения Гете». «Да и сам Мефистофель часто – не есть ли смело выговоренный Фауст?» [6; 227]. Однако и в Мефистофеле Тургенев видит воплощение «критического начала» лишь «в ограниченной сфере человеческой личности». «Мефистофель – бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он» – воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями; он – бес людей одиноких и отвлеченных, людей, которых глубоко смущает какое-нибудь маленькое противоречие в их собственной жизни и которые с философическим равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голода… Он страшен своей ежедневностью, своим влиянием на множество юношей, которые, по его милости, или, говоря без аллегории, по милости собственной и робкой и эгоистической рефлексии, не выходят из тесного кружка своего милого я… Ужасен он для людей, которым собственное счастье дороже всего на свете и которые хотят в то же время понять, почему именно они счастливы…»[6; 229-230]. Таким образом Мефистофель Гете – «далеко не «сам великий сатана»; он скорее – «мелкий бес из самых нечиновных»»[6; 229]. Что касается Гретхен, то Тургенев с некоторой иронией отмечает черты немецкой мещанки в ее идеальном образе. «О самой Гретхен мы не будем много распространяться: она мила, как цветок, прозрачна, как стакан воды, понятна, как дважды-два – четыре; она бесстрастная, добрая немецкая девушка; она дышит стыдливой прелестью невинности и молодости; она, впрочем, несколько глупа. Но Фауст и не требует

особенных умственных способностей от своей возлюбленной…»[6; 231].

Тургеневская повесть «Фауст» является прекрасной иллюстрацией осмысления и переоценки «фаустовской» темы в российском художественно-философском сознании.

Это произведение довольно многозначно и поддается самым разным толкованиям. Тема совращения героини интерпретируется в духовном плане, причем «Фауст» Гете появляется в повести как символ искусства. В тургеневском произведении выразилось сомнение в устойчивости рационального существования, которое подрывается иррациональным (искусством, сильной страстью), однако иррационализм тоже не гарантирует гармонии и счастья.

Гетевский «Фауст» весьма органично вплетается в тургеневскую повесть с тем же названием. Ей предшествует и эпиграф из Гете: «Отречься должен ты, отречься»; но все-таки, как уже говорилось, значение его более символического свойства. Вероятно, это символ искусства, но всякого ли искусства? Если речь идет о рефлексии, бунте индивидуального сознания, то это, по преимуществу и без сомнения, искусство романтическое. Характерно, что герой тургеневского «Фауста», размышляя о выборе чтения для Веры, признается: «…Я раскаивался, что назвал именно «Фауста»; для первого раза Шиллер гораздо бы лучше годился, уж коли дело пошло на немцев».

Верным представляется мнение, что Гетевский эпиграф толкуется в произведении Тургенева скорее в шиллеровском смысле. Действительно, если герой Гете должен «отречься», поставить на карту собственную жизнь для того, чтобы получить возможность изведать все на свете, жить максимально полно, то тургеневский герой словно страшится реальной жизни, уходит от нее в рефлексию, прячется за идею «долга».

Диалектика конечного и бесконечного, частного и всеобщего, которая во многом определила изображение «наивного» и «сентиментального» характеров у Тургенева, а затем, перейдя в реальную плоскость, дала типы донкихота и гамлета, как их понимал русский писатель, стала глубинным содержанием и социального конфликта в его произведениях. Так заключил Тургенев штудии философских источников и собственное осмысление поставленных ими проблем: утверждением общечеловеческих ценностей в оригинальном русском человеке. Метафизические построения явились в жизненной конкретности, отражающей именно российскую действительность, где проблемы личности, преодоления ее «эгоизма» определялись острыми социальными требованиями, стоящими перед ней.

Закономерность обращения к теме сложного творческого усвоения и переосмысления И.С. Тургеневым немецких литературно-философских источников очевидна. Образование, полученное русским писателем в Германии, его дальнейшая жизнь, тесно связанная с Европой вообще и с Германией в частности, несомненно оказала заметное влияние на его произведения.

При этом особое значение приобретает присущий писателю дар антиципации – предвосхищения, а затем переосмысления и оригинального развития близких по духу философско-художественных идей и построений. Заключение Тургенева 1840 года: «Философское убеждение каждого есть его создание», – в полной мере отражает синтетический характер его мировоззрения, в котором с самого начала соприкоснулись идеи Канта, Фихте и Шиллера; Шеллинга, Гегеля и Фейербаха.

Литература

1. **Жирмунский В.М.** Гете в русской литературе. – Ленинград: Наука, 1981. – 558 с.
2. **Забабурова Н.В.** Россия и Запад: избирательное сродство. – Ч. II. – Ростов н/Д.: Логос, 2007.- 324 с.
3. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 32-38.
4. **Кубрикова Е.С.** О термине «дискурс» и стоящей за ним структуре знания // Язык. Личность. Текст. Сб. статей к 70-летию Т.М. Николаевой. – М.: Языки славянских культур, 2005. – С. 26, 27.
5. **Тиме Г.А.** Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX-XX веков. – СПб.: Нестор-История, 2011. – 445 с.
6. **Тургенев И.С.** ПСС и писем. Письма. Т.1. С. 462.

«ТУРГЕНЕВСКИЕ МОТИВЫ» В ЦИКЛЕ И.А. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

Р.А. Саркисян
Университет "Месроп Маштоц"

В буниноведении существуют различные мнения о влиянии творчества Ивана Сергеевича Тургенева на прозу Ивана Бунина. Возможность говорить о каком-либо впечатлении Бунина от тургеневских произведений дает сам писатель. В своих дневниковых записях он отмечает: "Кончил перечитывание двух рассказов Тургенева. Мастерство изумительное. Почти во всех рассказах, – да, кажется, почти во всех, – редкое богатство совершенно своих, удивительных по меткости определений чувств и мыслей, лиц и предметов" [1]. По времени "перечитывание" рассказов Тургенева совпадает с работой Буниначад циклом рассказов и новелл "Темные аллеи", одной из главных тем которого является тема России. И тогда очевидным становятся мотивы обращения писателя к тургеневской прозе: Россия в понимании и изображении Тургенева оказалась близка и созвучна восприятию, пониманию и теперь уже воспоминанию о России самого Бунина. Такое "содержательное совпадение" ключевых тем творчества двух писателей привело к тому, что буниноведы стали говорить о том, что в творческом почерке писателя, а также во многих его произведениях на разных стилистических уровнях проявляются традиции художественного метода И.С. Тургенева.

Прежде всего, отметим, что отличительной чертой прозаических произведений И.Тургенева является лиризм. Лирическое начало проявляется особенно ярко в произведениях Тургенева так называемых "малых" жанров, в повестях и рассказах. Им свойственны родовые черты как

эпоса, так и лирики. От эпоса – определенная выраженность фабулы, известное многообразие персонажей. От лирики – присутствие субъекта повествования (автор, рассказчик, герой), резкая выделенность какой-либо детали, отдельного слова, а также особая значимость лейтмотивов. Взаимопроникновение лирического и эпического в лирической прозе обусловлено специфической ролью в ней субъекта повествования, эмоционально воспринимающего окружающую среду, а также частое отождествление автора с лирическим героем или же крайнее приближение его к герою. В лиро–эпическом произведении сюжет часто уступает описательности, на передний план выступают детали окружающей героев среды, звуковая динамика произведения, насыщенность и многообразность лаконичных форм. В лиро-эпическом произведении рассказывается о каком–либо отдельном сюжете из жизни героя, повествование сосредоточено вокруг него и вокруг “событий” его “внутренней” жизни, обыкновенно – любви. Здесь нет медленного движения и постепенности переходов. Автор достигает эффекта с помощью драматического напряжения и часто – резкого поворота или обрыва фабулы. Именно такая художественная структура характерна для “малой” прозы Тургенева и для новелл и рассказов из цикла Бунина “Темные аллеи”.

В данном контексте мы предлагаем рассмотреть один из наиболее лиричных (на наш взгляд) рассказов Тургенева “Свидание”, из цикла “Записки охотника”. Композиционная структура небольшого по объёму рассказа условно делится на две части: описательную часть и диалог героев. При этом определяющая роль отдана не столько свиданию героев, сколько предваряющему ее описанию сентябрьского дня и осенней рощи. Необходимо заметить, что образ осенней рощи в рассказе несет на себе двойную нагрузку: она является не только составляющей сюжетного уровня текста

пейзажной зарисовкой, но и образом-схемой, по которой далее в рассказе будет выстраиваться система персонажей и их “обрамление”. При этом соблюдается принцип “субъективного подхода” в изображении событий: автор-рассказчик “видит” свидание “собственными” глазами и пропускает все его атрибуты – осенний день, березовые деревья, осиновую рощу, образы Акулины и Виктора – через призму сугубо собственного восприятия. Именно через восприятие автора реализуется принцип драматизма ситуации, который разрешается , в том числе, через пейзаж: в финале рассказа “едва слышная, дремотная болтовня” солнечного дня “половины сентября” сменяется “унылым страхом недалекой зимы”, навеваемым полетом и карканьем “осторожного” ворона, рассевшемуся по полю (”верный признак осени”) стаду голубей и стуком проехавшей пустой телеги. И драматический поворот сюжета также присутствует в этой истории: в другом рассказе из цикла “Записки охотника” автор сообщает о дальнейшей судьбе Акулины: она пыталась утопиться, а потом “рехнулась” ”оттого, что ее полюбовник обманул”.

В том же контексте лирической прозы обратимся к циклу Бунина “Темные аллеи”. Каждый текст цикла, независимо от его жанровой принадлежности, содержит в себе все признаки лирического прозаического произведения. Такая структура является константной для прозы Бунина, прозаическое творчество которого имело, прежде всего, лирическое (здесь: поэтическое) начало. В его прозаических произведениях на первом месте всегда оказывался поиск особого ритма, поэтических тропов, сравнений и ассоциаций. Кроме того, большинство произведений цикла ложатся на схему, основными составляющими которой являются малый объем, экономная образная система, единство изображенного в нем события, переданного через субъективное восприятие

героя/рассказчика и, наконец, динамический поворот сюжета, что при известной вариативности, характерно для прозы Тургенева.

Таким образом, можно говорить об общности характера и приемов текстопостроения в произведениях “малых” жанров в творчестве И. Тургенева и И. Бунина.

В то же время следует отметить такой элемент текстопостроения в рассказах и новеллах цикла “Темные аллеи”, как так называемый “тургеневский финал”. Об этом понятии исследователи упоминают в связи с рассказами И. Бунина “Натали” и “Чистый понедельник”. Сопоставление финалов повести Тургенева “Первая любовь” и рассказа “Натали” из цикла “Темные аллеи” обнаруживает интенционное содержательное сходство.

Н. Лозюк в своем исследовании “Композиционный ритм в новеллах И.А. Бунина” определяет финал рассказа “Натали” как тургеневский финал, действующий по типу “Deusexmachina”, то есть дающий некоторое искусственное разрешение ситуации с привлечением внешнего, ранее не действовавшего в ней фактора. Так образуется аллюзия на повесть И.Тургенева “Первая любовь”, в которой героиня, также как и бунинская Натали, в финале повествования умирает от родов. Такой тип интертексуальности приводит к появлению новых, “добавочных” смыслов в рассказе Бунина: любовное чувство героя интерпретируется именно как первая любовь, а ее катастрофичность как непреходящую и неизбежную.

Финал рассказа Бунина “Чистый понедельник” традиционно соотносится с финалом романа И.Тургенева “Дворянское гнездо”, которые изображены в едином повествовательном ключе. Представлена сходная ситуация – последняя сцена в монастырской обители, куда скрылись от мира героини двух произведений. В финале рассказе Бунина “Чистый понедельник” проявляется художествен-

ный прием “тайной психологии”, свойственный прозе Тургенева: глубокие чувства и движения души не поддаются анализу, о них можно предполагать или догадаться по внешним проявлениям, часто – только по мимике, взглядам, жестам. Здесь стоит отметить что весь рассказ “Чистый понедельник” написан именно в этом ключе: прием “тайного психологизма” не подразумевает объяснение поступков или действий героини, ибо они вызваны внутренней душевной работой, ее душевным состоянием.

Тургенев пишет: “Лаврецкий посетил тот отдалённый монастырь, куда скрылась Лиза, – увидел её. Перебираясь с клироса на клирос, она прошла близко мимо него, прошла ровной, торопливо-смиренной походкой монахини – не взглянула на него; только ресницы обращённого к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только ещё ниже наклонила она своё исхудалое лицо – и пальцы сжатых рук, перевитые чётками, ещё крепче прижались друг к другу. Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства… На них можно только указать – и пройти мим” [3: 7. 294]. У Бунина читаем: “тянулась такая же белая вереница поющих, с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестёр… И вот одна из идущих посередине вдруг подняла голову, крытую белым платом, загородив свечку рукой, устремила взгляд тёмных глаз в темноту, будто на меня… Что она могла видеть в темноте, как могла она предчувствовать моё присутствие? Я повернулся и тихо вышел из ворот” [1: 471]. Прием умолчания, присутствующий вфинале этих произведений, передаёт охватившую героев стихию, не подвластную рациональному анализу.

Одной из отличительных особенностей цикла Бунина “Темные аллеи” является его насыщенная и многообразная мотивационная система, в которой выделяются метамотивы,

характерные для цикла в целом. Это мотив памяти, мотив любви и связанный с ним мотив смерти/разлуки. Поэтому, обращаясь к вопросу о существовании “тургеневских мотивов” в “Темных аллеях” Бунина, как правило, приводится повесть Тургенева “Клара Милич”. Действительно, связи между этими двумя произведениями прослеживаются не только на уровне мотивов, главным из которых является мотив несчастной любви и мотив смерти. На наш взгляд, некая общность отмечается и в решении образов героинь тургеневской повести и бунинского цикла. Прежде всего, прослеживается портретное сходство Клары Милич с героинями цикла “Темные аллеи”. Известно, что Бунин наделял своих героинь определенным типом внешности сообразно с тем, какая именно разновидность любви рассматривается в рассказе и новелле. Прослеживается определенная закономерность, связанная с типом внешности героини с ее дальнейшей судьбой и финальным “пуантом” в произведениях цикла ”Темные аллеи”. Преобладающей моделью портрета бунинских героинь является тип темноволосых, смуглых, темноглазых женщин, облик которых передает страстность и силу натуры. Таковы героини Бунина из рассказов “Темные аллеи” (Надежда), “Дубки” (Анфиса), “Зойка и Валерия” (Валерия), “Натали” (Соня) и др. Именно такой тип героини показан Тургеневым в повести “Клара Милич”: “Это была девушка лет девятнадцати, несколько широкоплечая, но хорошо сложенная. Лицо смуглое, не то еврейского, не то цыганского типа, глаза небольшие, черные,под густыми, почти сросшимися бровями, нос прямой, слегка вздернутый,тонкие губы с красивым, но резким выгибом, громадная черная коса…” [3: 8. 161]. Сравним у Бунина в рассказе “Зойка и Валерия”: “…она (Валерия) была очень хороша: крепкая, ладная, с густыми темными волосами, с бархатными бровями, почти сросшимися, с грозными

глазами цвета черной крови, с горячим темным румянцем на загорелом лице, с ярким блеском губ и полными вишневыми губами…" [1: 319], "Тотчас вслед за тем в горницу вошла темноволосая, тоже чернобровая и тоже еще красивая не по возрасту женщина, похожая на цыганку, с темным пушком на верхней губе и вдоль щек" [1: 252], "И вот в этой–то избе под дубами и сиживал я чуть не каждый день, болтая….вздор жившему в ней нашему старосте Лавру…и тайком бросая горестные взгляды на его молчаливую жену Анфису, схожую скорее с испанкой" [1: 411]. Можно отметить определенную закономерность в сюжетопостроении повести Тургенева и ряда рассказов и новелл цикла "Темные аллеи": тип внешности героини "направляет" дальнейшее развитие действия. Как правило, страстная любовь, которая маркируется именно такой моделью внешности героини, заканчивается либо ее внезапной смертью, либо неожиданной разлукой.

С точки зрения текстопостроения представляющими интерес кажутся нам мотивационные связи между повестью И. Тургенева "Вешние воды" и рассказом И.Бунина "Натали". Эти связи нельзя назвать интертекстуальными в строгом понимании термина, ноих характер тяготеет к тому, что множество стилистических составляющих бунинского рассказа приобретают признаки имплицитных реминисценций и аллюзий на повесть Тургенева. При сопоставительном анализе двух произведений на первый план выходит основной мотив, мотив противопоставления первой чистой любви-преклонения тому, что Бунин в своем рассказе назвал "телесным упоением" [1: 380], любви-дурману, любви-вожделению. Обращает на себя внимание также то, что во всех ключевых, доминантных моментах повествования возникают идентичные образы и мотивы. Так, основными мотивами в рассказе Бунина "Натали" являются мотив памяти, реализующийся, в том числе, и

через ретростективный тип повествования, мотив любви, мотив смерти, эротический мотив, а также так называемые “ситуационные мотивы”, константно возникающие в той или иной ситуации почти во всех произведениях цикла. Это мотивы солнца, жары и зноя, грозы и вихря, мотив дождя. В повести “Вешние воды” ретроспекция организует повествование в целом, ее элементы берут на себя функции элементов сюжета: завязки и развязки; возникновение же любовного чувства Санина к Джемме сопровождается мотивом внезапно, посреди глубокой тишины, при совершенно безоблачном небе налетевшего знойного ветра.Влюбленность Мещерского в Натали в бунинском рассказе обрамлено постоянным мотивом “полевого дождевого ветра” или “то теплого, то почти горячего ветра”. В бунинской поэтике зной, жара, внезапно налетевший ветер связаны с мотивом страстной любви, и тождественную для этих символов коннотацию можно отметить и в повести Тургенева “Вешние воды”. Еще одна деталь замечается при сопоставлении двух произведений: наличие идентичных образов – анципаций. Сближение Санина и Полозовой в повести Тургенева и встречу Мещерского с Натали в бунинском рассказе предваряет образ летучей мыши. Ср.: “…в ложу всунулась голова красная, маслянисто-потная, еще молодая, но уже беззубая, с плоскими длинными волосами, отвислым носом,огромными ушами как у летучей мыши, с золотыми очками на любопытных и тупых глазенках…” [3: 8. 231] – “…когда я вошел в свою комнату и чиркнул спичкой, …на меня мягко метнулась крупная летучая мышь. Она метнулась к моему лицу так близко, что я даже при свете спички ясно увидал ее мерзкую темную бархатистость и ушастую, курносую, похожую на смерть, хищную мордочку, потом с гадким трепетанием, изламываясь, нырнула в черноту открытого окна” [1: 375]. Этот образ-

анципация предвосхищает развязку событий, предсказывает смерть Натали и умирание чувств Санина, причем не только чувства любви к Джемме, но и способности к светлым и чистымпереживаниям. И в повести Тургенева, и в рассказе Бунина чувственная любовь приобретает характер чада, дурного сна, в котором человек теряет собственную волю и поддается одурманивающему влечению к женщине.

Решение основного конфликта двух произведений происходит посредством использования сходных художественных приемов. И в "Вешних водах", и в рассказе "Натали" сюжетная коллизия разрешается в сцене грозы, когда Санин и Полозова становятся любовниками ("Вешние воды"), и когда Натали, после признания Мещерского в любви к ней, застает его объятиях Сони ("Натали"). И здесь уместно заметить, что композиционное и сюжетное построение рассказа И.Бунина "Натали" как бы зеркально отражает композиционную структуру и сюжетную модель повести Тургенева. Так, в "Вешних водах" герой сначала встречает Джемму, образ которой становится олицетворением идеальной любви, потом – Марью Полозову, образ которой несет на себе функцию эротического начала, функцию искушения и соблазна. В бунинском рассказе герой сначала искушается плотской любовью к Соне, и после – обретает любовь – поклонение к Натали. Таким образом, возлюбленные героев двух произведенийоказываются возведены в ранг " богини", ранг святой. Поэтому неслучайно и образ Джеммы, и образ Натали обрамлются такими тропами,как "мраморные руки, подобные рукам олимпийских богинь" – Джемма [3: 8. 228] "сложена, как молоденькая нимфа", "ионическая стройность ее черного платья, делавшего ее особенно непорочной (Натали), "как от иконы не мог оторвать от нее глаз" – Натали [1: 372, 391].

И, наконец, сходство общей философской концепции авторов выражается в основных мотивах финальных частей двух произведений: мотивах греховности и вины и испытанное счастье.

Конечно, было бы опрометчиво утверждать, что именно повесть Тургенева “Вешние воды” стала предпосылкой для создания рассказа Бунина “Натали”, так как этот рассказ имеет свое место и значение в контексте “Темных аллей” именно как цикла, но звучание “тургеневских мотивов” в финальной книге Бунина ясно и очевидно.

Некоторые компоненты цикла Бунина “Темные аллеи” с жанровой точки зрения определяются как “лирические миниатюры’'(“Красавица”, “Дурочка”, “Камарг”, ”Часовня” и др.), имеющие лирико–философский характер. Ряд исследователей называет первооткрывателем этого жанра И.Тургенева с его “Стихотворениями в прозе”. Сверхмалый объём и детализация, тяготение к более обобщенному и концентрированному изображению действительности, а также лиро–эпическое начало сближает миниатюры Бунина с прозаическими стихотворениями Тургенева, среди которых наиболее созвучны бунинским произведениям стихотворения “Маша”, “Нимфы”, “Как хороши, как свежи были розы”, “Н.Н.” и “Роза” следует отметить, что эта созвучность проявляется не только в формальном и содержательном отношении.На наш взгляд, в прозаических стихотворениях Тургенева сосредоточен общий философский контекст цикла “Темные аллеи”: катастрофичность бытия, ужас и страх смерти, невозможность счастья, заключенного в любви.

Рассуждение о “тургеневских традициях” в цикле И. Бунина “Темные аллеи” было бы неполным без указания на то, как проявляются тургеневские традиции в бунинских пейзажных зарисовках и в языковом строе бунинских текстов. Однако этот объёмный аспект данной литературо-

ведческой проблемы является предметом отдельных исследований и научных работ. В данной статье проводятся некоторые параллели между мотивационным уровнем произведений цикла ”Темные аллеи” и мотивами, характерными для “малой прозы” И. Тургенева. В заключение приведем цитату А. Твардовского, который, высказываясь об описательной манере Бунина, по степени писательского мастерства ставит его на одну доску со значительнейшими русскими писателями, среди которых называет Ивана Тургенева, подчеркивая тем самым сходство восприятия и внутреннего душевного настроя, своеобразный “мировоззренческий камертон” двух великих русских прозаиков: “…Но как истинный художник знает меру, у него (Бунина) нет подробностей ради подробностей, они всегда служат основой музыке, настроению и мыслей рассказа… Нельзя не остановиться на отчетливо выраженной у Бунина индивидуальности письма, по которой вообще в русской прозе различаются ее великие мастера – на особой музыкальной организации, если можно так выразиться, этого письма. Мы знаем эту опознавательную в отношении наших мастеров особенность: Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова…’’ [5: 102, 299].

Литература

1. **Бунин И.А.** Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. Жизнь Арсеньева. Темные аллеи. М.: Художественная литература, 1988.
2. **Бунин И.А.** Дневники 1939–1945 годов. 1940.
3. **Тургенев И.С.** Собр. соч.: В 12 т. М.: Худ. лит., 1975.
4. Литературный энциклопедический словарь. / Под общ. ред. Кожевникова. М.: Советская энциклопедия, 1987.
5. **Твардовский А.Т.** Собр. соч. Т. 5. М.: Худ. лит., 1975.
6. **Лозюк Н.Ю.** Композиционный ритм в новеллах И.А. Бунина ‘’Темные аллеи’’// Автореф. дисс... канд. филол. н. Новосибирск, 2009.

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ И.С. ТУРГЕНЕВА: У ИСТОКОВ ТЕАТРА ЧЕХОВА

О.К. Страшкова
Северо-Кавказский федеральный университет, г.Ставрополь

Русская сцена и театрально-драматургическая критика XIX века не приняли и не восприняли феноменальной сущности драматургических опытов Тургенева. Писатель и сам недооценивал своих гениальных прозрений, «не признавал в себе драматического таланта», но полагал, что его пьесы, «неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении». Только в конце XIX начале XX в. европейский (в 1898 г. известнейший режиссёр-новатор А. Антуан ставит в Париже пьесу «Нахлебник»), а затем и русский театр открывают Тургенева-драматурга. К.С. Станиславский в Московском художественном театре, давшем сценическую жизнь драмам А.П. Чехова, с успехом ставит пьесы «Месяц в деревне» (1909) и «Где тонко там и рвётся» (1912). При этом другой режиссёр этой новаторской сценической площадки В.И. Немирович-Данченко замечает: «…вот огромный талант – Тургенев. Его художественные идеи ещё не оценены». Значима в контексте нашей исследовательской проблемы реплика современника мхатовцев, режиссёра-экспериментатора Вс.Мейерхольда, не принимавшего «слишком интимного» театра Тургенева: «Чеховский театр вырос из корней Театра Тургенева».

Исследования тургеневских произведений для сцены в XX веке Б.Варнеке, Л.Гроссманом, Ю.Оксманом, а позже Г.Бердниковым, Л.Лотман, А.Муратовым, И.Вишневской и др. подтвердили новаторский характер его драматургии, определившей развитие русского и западноевропейского театрально-драматургического искусства XIX-XX веков и

подготовившей, по утверждению учёных, драматургические открытия А.П. Чехова. Классифицировать драматические тексты И.С. Тургенева 40-50-х годов принято на различных исследовательских уровнях, в том числена основе организации конфликта. И в таком случае выписывается следующая система: «Неосторожность» (1843) – романтически-пародийная пьеса; «Где тонко, там и рвётся» (1847), «Месяц в деревне» (1850), «Вечер в Сорренте» (1852) – любовно-психологические драмы; «Нахлебник» (1848), «Холостяк» (1849), «Провинциалка» (1850) – социально-психологические; «Безденежье» (1845), «Завтрак у предводителя» (1849), «Разговор на большой дороге» (1851) социально-бытовые. В 60-е годы Тургенев пытался создать так называемые нравственно-эстетические драмы (в его архивах хранится 12 замыслов пьес, опереточных либретто, сценариев для музыкального театра на французском и русском языке главным образом пародийной направленности).

В русской социально-бытовой драме «школы Островского» Тургенев первый показал конфликтность существования человека не в экстремальных, кульминационных жизненных ситуациях, а в размеренном обыденном течении жизни, вызывающей внутреннюю неудовлетворенность, психологический конфликт человека с самим собой, человека и среды. Исследователи доказывают, что пьесы И.С. Тургенева предвосхищают не только чеховскую драму, но и что в них прослеживается генетическое родство с творчеством драматургов модернистского круга – А. Блока, М. Метерлинка, А.Стриндберга, авторами пародий «Кривого зеркала», «в них обнаруживаются черты абсурдистской драмы и угадываются принципы кинематографической эстетики» [1; 3].

Здесь мы попытаемся наметить некоторые схождения поэтики тургеневских пьес с драматургическими новациями А.П. Чехова.

Пьеса «Неосторожность», обращённая, казалось бы, к традициям романтической «испанской», т.е. экзотической любовной драмы с роковыми страстями, построена в довольно сдержанных тонах, без излишней экзальтации, по принципу сценической занимательности. Первый повествующий монолог доньи Долорес раскрывает «мятущуюся» (от безделья и вынужденной скуки) душу, начинаясь с совершенно чеховской реплики: «*После некоторого молчания*. Однако мне очень скучно». Но, пожалуй, ничего больше чеховского в первой пьеске Тургенева нет. Но, как и чеховскими персонажами, которые стремятся к самопознанию, внутреннему самообнажению, движут скрытые психологические мотивы, вызванные нереализованностью желаний. Эту маленькую драму о нечаянной гибели замужней скучающей доньи, ставшей случайной жертвой заурядных, но жаждущих душевных потрясений (или развлечений) мужчин, развивающуюся в абстрактном, так называемом «испанском» топосе, вряд ли можно соотносить с чеховскими драматургическими зарисовками среды, которая «заела».

В драматических сценах из петербургской жизни молодого дворянина «Безденежье» действие развивается в душном, бездеятельном монотонном пространстве то в комических, то в гиперболизированно трагических, чуть ли не сатирических тонах. И ситуация, и человеческие типы близки гоголевской поэтике. Тургенев, начинающий драматург, только ищет свой стиль, пробует голос в границах комедийного жанра, только ассоциативно выводящего к драматическим миниатюрам Чехова.

Комедия «Завтрак у предводителя» близка по иронической направленности чеховским драматическим этюдам. Но, как и в его «больших» драмах, в тургеневской пьеске действие развивается в бытовой атмосфере, среди привычно разобщённых людей, как будто обязанных составлять

общность. Поведение Кауровой обнажает прикрываемый репликами приличия внутренний конфликт между прежним и новым предводителем. В этой драме нравственной отъединённости, гости так и не сели за стол, общее застолье, призванное соединять людей, примирить родственников, не состоялось. Деловая активность каждого персонажа индивидуально обособленна от собравшей всех к несостоявшемуся завтраку проблемы, никто не слышит «собеседника», не хочет слышать. Здесь намечается художественный принцип чеховской драмы: некоммуникативный диалог, свидетельствующий о разобщённости обывателей, внешняя, на поверхности лежащая цель встречи, оказалась не реализованной.

Сцена «Разговор на большой дороге» уже по названию своему обращает к драматическому этюду Чехова «На большой дороге», однако по фабуле, проблеме, эмоциональному звучанию они различны. В пьесе Тургенева, разворачивающейся на необъятных русских просторах, участвует три персонажа, кроме внесценических, перебрасывающихся то вялыми, то экспрессивными репликами, при этом самая энергичная роль отведена кучеру Ефрему; действие чеховского этюда происходитв переполненном человеческими телами и судьбами сжатом пространстве небольшого придорожного трактира, где каждый играет свою роль в разрешении конфликта. Тургеневский барин, подвергшийся в уезде унизительному установлению опеки над имением, боится гнева жены, хандрит, ворчит, ищет причины, чтобы обвинить своих слуг во всех грехах; в чеховском этюде бывший богатый помещик переживает истинную трагедию любви, страдания от излишней своей доброты, от человеческой подлости; его судьба становится своеобразным мерилом душевных качеств простых мужиков, оказавшихся свидетелями безутешного горя спившегося Борцова. «Разговор на большой дороге» Тургенев

начинает с обширной эпической афиши, своеобразного пролога, описывающего предшествующие события, ситуацию, воссоздающего психологический портрет действующих лиц, их манеру разговаривать, даёт пейзажную зарисовку: «Солнце печёт, жара и духота страшная». Трудно представить сценическое воплощение всей афиши, но живописный мазок знойного лета выполняет функцию «психологического параллелизма», являясь аналогом мироощущения Митрохина, в душе которого выжженность и бесцветность от осознания настоящего и грядущего. Особенно коррелирует с поэтикой чеховской драмы ремарка: «Никто не говорит в течение четверти часа» – не столько в своей эпичности, сколько в эстетической тенденции, обосновываемой в начале века многими теоретиками театра и особенно драматургом-модернистом Морисом Метерлинком, видящим в паузе, молчании способ передачи психологического состояния, создания «настроения». Художественный приём, мастерски используемый Чеховым. Пейзаж во время езды «разговаривающих» в тарантасе изменяется, являясь действующим лицом пьесы: зрительный ряд у Тургенева составляет подтекст, дополняющий раскрытие психологии персонажей, подчёркивая значимость внутреннего, а не внешнего конфликта. Как позже и в драмах Чехова, существование героя в быту выводит конфликт на метафизический уровень размышлений о смысле и предназначении человеческой жизни.

Любовные, нравственно-психологические коллизии пьес Тургенева «Где тонко, там и рвётся», «Месяц в деревне», «Нахлебник» развиваются в замкнутом пространстве имения, на лоне деревенской природы. Правда, здесь не реализуется, как и в чеховских имениях, идиллический комплекс: гармония природы не спасает человека от душевных метаний, от внутренних противоречий. Горский («Где тонко, там и рвётся») почти так же восторженно

воспевает природу, как и чеховский Астров лес: «… да какое самое пламенное, самое творческое воображение угонится за действительностью, за природой? [...] и какое поэтическое произведение может сравниться… ну, вот хоть с этим дубом…». Ракитин («Месяц в деревне») будто вторя ему: «Как хорош этот тёмно-зелёный дуб на тёмно-синем небе…». Но Астров пытается любить природу деятельно, а о восторженных экзерсисах Ракитина в адрес «молоденькой берёзы» Наталья Петровна, тонко подмечая разницу в восприятии природного мира героев Тургенева и Чехова, иронически замечает: «…я воображаю, природа должна быть вам несказанно благодарна за ваши изысканно счастливые выражения, вы волочитесь за ней, как раздушенный маркиз на красных каблучках за хорошенькой крестьянкой…». Сюжет комедии «Месяца в деревне» строится на переживаниях Натальи Петровны, на её внутренней борьбе со страстью, с чувством долга и чести. Скучающей в деревенской глуши замужней молодой женщине хочется, как и донье Долорес, любовных страданий. Ракитин ей уже не интересен, она уверена в своей власти над его сердцем, предметом своей страсти она избирает студента – совсем мальчика, выстраивая не совсем умелую интригу против «соперницы». Игра в любовь, захватила Наталью Петровну, она пытается осознать движения своей души, найти психологическое обоснование своим поступкам. И надо отметить, что такого фрейдовского самоуглубления ни у одного чеховского персонажа не встречается. Но сближает поэтику двух пьес тончайшее создание «настроения» и открытый финал (не художественная новация Тургенева). После отъезда участников сердечных переживаний, бурных волнений наступает привычный штиль, смиряющий с обстоятельствами («Пьеса без названия», «Дядя Ваня», «Три сестры»). Глубокий подтекстный смысл придают оба дра-

матурга жанровым определениям. Почему раскрываемое в пьесе драматическое метание жаждущей страсти души, не находящей реализации в замкнутом пространстве имения, называется комедией? Почему трагическая гибель дворянского сословия, символом которого выступает вишнёвый сад, представлена Чеховым в жанре комедии? Вероятно, оба художника указывают жанровым определением на ролевое поведение героев, разыгрывающих commedi по собственному сценарию или сценарию Судьбы.

Трагическая судьба Кузовкина – это тоже комедия, в которой вынужден участвовать униженный обстоятельствами «маленький человек» и который добровольно, после неожиданного для него самого признания, играет роль. Кузовкин – характер сложный, психологически напряжённый: он стерпелся со своим положением нахлебника и в то же время оскорблён им. Его вынужденное шутовство скрывает, как маска, истинное трагическое лицо; им движут разные чувства: и любовь к дочери, и страх потерять её с трудом завоёванное расположение; и чувство долга перед ней, и чувство мести к своим обидчикам. Отношение Ольги к всеми, кроме Иванова, гонимому, высмеиваемому Василию Семёновичу передают не столько слова, сколько ремарки в сцене, когда, «откупаясь» от отца, она уговаривает его, который понимает ситуацию и «*говорит звенящим от внутренних слёз голосом*», взять документ на имение. «*Ольге неловко, она готова заплакать»; «Вдруг обнимает его и прижимается к его груди головой»; «поднимает бумагу с земли и жмётся к нему»; «Ольга утирает ему слёзы платком»; «Ольга, которая почти села ему на колени, быстро вскакивает»*- эти ремарки читаются как текст в тексте, демонстрируя истинную причину её настойчивости: она поверила в отцовство «нахлебника». Действие пьесы развивается на двух уровнях: внешние не очень динамичные события и

внутренняя напряжённая борьба. Вот почему, казалось бы, незатейливый, привычный для помещичьего быта жизненный эпизод воспринимается как трагедия души. Здесь Тургенев, создавая собственно психологическую драму, намечает поэтику «подтекста», составляющую непременную специфику чеховской драматургии.

В комедии «Где тонко, там и рвётся» так же есть подтекстный ряд. Горский, с его холодной и внешне циничной наблюдательностью, уверен в победе над Верой, к «битве» с которой он, как ему кажется, готов. Но характеристики, высокомерно даваемые им участникам и зрителям «поединка», оказываются ошибочными. «Девушку в восемнадцать лет кто разберёт? Она ещё сама вся бродит, как молодое вино», – рассуждает он. Горский считает себя знатоком человеческих душ, потому и к себе он будто присматривается со стороны: «Я недоволен собой […] Я начинаю скучать и злиться. Боже мой, боже мой! Да что ж это во мне происходит такое?» Безмерно боясь потерять свободу, полюбить, жениться, он прикрывается фразами, но «реплики в сторону» раскрывают внутреннее состояние тургеневского Печорина. Он, вопреки волевой установки, борется не только с Верой. Но и с самим собой. Углублённому самоанализу сопутствуют «психологические» ремарки, фиксирующие жесты, передающие состояние героя, иногда скрываемого за внешним словом. Так после вечернего свидания Мухин, посвященный в детали, видит внутреннее напряжение Веры, прорывающееся в её жестах, обозначенных ремарками (Вера *перебивая его* ... Надеюсь. Что вы погостите …*Оглядывается*). В этой пьесе преобладают «жестовые» ремарки, передающие психологическое состояние персонажей, стремящихся понять и оценить свой внутренний мир, разгадать, предугадать поступки другого. Как и у чеховских героев, самоуглубление отвлекает их от чувств и переживаний других. Ни

Вера, ни Горский не в состоянии понять друг друга. Она надеется, что он вот-вот сделает ей предложения, он же боится, что она не правильно его поняла и может женить на себе, и в таком случае ему остаётся только бежать: «Я, кажется, слишком далеко зашёл… Если ей показалось… конечно, любезный друг мой Евгений Андреич, укладывайте ваш чемодан… Да и пора… запутался». Это «запутался» характеризует душевное состояние человека,не понимающего себя, так же, впрочем, как других. Он напоминает персонажей Чехова, много говорящих о себе, не вслушивающихся в слова и чувства окружающих. И в этом отношении показательны чеховские приёмы «некоммуникативного диалога» (первые сцены «Пьесы без названия»),параллельного диалога («Чайка», «Леший», «Иванов»), когда несовпадающие реплики двух, трёх пар пародийно переворачивают смысл реплик или дополняют их новыми смысловыми гранями: сцена в финале, когда реплика играющих – «Я выиграл» – завершает диалог Веры и Горского. Внутренние монологи персонажей Тургенева и Чехова, сложное переплетение реплик более открывают героя зрителю, нежели партнёру по сценической площадке. Но и зритель/читатель не может дать однозначной оценки характеру персонажа в силу его какой-то недоговоренности, неоднозначности, иногда необъяснимости поступков даже для него самого. Может быть, поэтому мыслящий, оценивающий себя герой обоих драматургов, так ироничен (вспомним чеховских дядю Ваню, Иванова, Платонова). Горскому ничего не остаётся в его неожиданном «поражении», кроме самоиронии: «…самое восторженное счастье, придуманное прихотливым воображением праздного человека, не может сравниться с тем блаженством, которое действительно доступно ему … если он только останется здоровым, если судьба его не возненавидит, если его имения не продадут с аукционного

торгу (вспомним имение Раневской) и если, наконец, он сам хорошенько не узнает, чего ему хочется».

В драматической миниатюре «Вечер в Сорренте», пребывая в какой-то временной эйфории, персонажи как будто обретают семейное счастье, но никто не проявляет искренности, не верит в искренность собеседника, все находятся в состоянии временности , неустойчивости, как чеховские сёстры или любовные пары в «Лешем». Эмоциональная стихия, захватившая героев, сродни психологическому взрыву дяди Вани, драматическому, но быстро угасшему, смиренному.

В пьесах «Нахлебник», «Холостяк», «Провинциалка» нравственно-психологический внутренний и внешний конфликт развивается в социуме, в процессе утверждения героями своей социальной значимости, что не характерно для драматургического текста Чехова. Но всё же стремление проникнуть во внутреннее состояние персонажа, обозначить второй смысл, подтекст, выводит пьесы Тургенева к поэтике чеховской драмы, направленной на развертывание внутреннего конфликта.

Итак, мы попытались обозначить некоторые новации поэтики тургеневской драмы, получившей развитие в творчестве драматурга конца XIX – начала XX века А.П. Чехова. К середине XIX в. в русской эстетике и литературе сложилась новая, не романтическая, а реалистическая концепция человека, также направленная к выявлению внутренних, психологических процессов личности, но в условиях новой – социально-психологической – ситуации. Новую функцию в драмах Тургенева выполняют ремарки, подчёркивающие не только внешние движения героя, но и передающие внутреннее его состояние; эпические афиши и ремарки, вводимые художником, расширяют возможности авторского самовыражения в драматургическом тексте. На смену

обширным поясняющим, повествующим монологам в поэтику тургеневской драмы включаются внутренние монологи, характеризующие психологическое, внутреннее волнение героя. Развитие действия определяется состоянием души, внешне не видимом, но проявляющемся в сценическом пространстве. Творческая устремлённость драматургов была направлена на исследование внутренних импульсов проявления неоднозначного, не выявляемого только в поступках, оценках других персонажей или иллюстративных самообнажениях, характера. Их влекло в глубину человеческой души, но не фрейдовской, а тонко чувствующей, предощущающей, (у Тургенева по-лермонтовски рефлексирующей), я бы сказала, аналитически чувствующей. Намеченные Тургеневым художественные приёмы: не до конца развёрнутые характеры; психологические и эпические ремарки; второе действие – внесценическое, внутреннее; недоговорённость, молчание, создающие подтекстны смыслы; открытые финалы; параллельный и несостоявшийся диалог; драматическое неосуществление героями своих намерений – нашли дальнейшее воплощение в поэтике драматургии А.П. Чехова в некоммуникативном диалоге, подтексте, психологической паузе, молчании и горьком, трагическом осознании героями невозможности что-то изменить в своей жизни, сетующих на среду, но ничего не предпринимающих, чтобы вырваться из её сдавливающих объятий.

Литература

1. **Потапенко С.И.** Природа конфликта в драматургии И.С. Тургенева / Автореф. дисс. ... канд. филол.наук. – Вологда, 2000.
2. **Тургенев И.С.** Собр.соч.: В 10 т. Т. IX. Сцены и комедии. – М.: Худ.лит., 1962.
3. **Чехов А.П.** Собр.соч.: В 12 т. Т. IX. Пьесы. – М.: Худ.лит., 1963.

К ВОПРОСУ О ЯЗЫКОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТОВОГО ПРОСТРАНСТВА РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Н.В. Суворова
Северо-кавказский федеральный университет

Язык художественной прозы И.С. Тургенева был и остаётся предметом пристального внимания исследователей (А.Г. Цейтлин, Г.Б. Курляндская, П.Г. Пустовойт, и др.). Лингвистов чаще всего привлекает индивидуальная стилистическая манера использования того или иного языкового средства в художественной прозе писателя.

И.С. Тургеневу принадлежит замечательная формула: «язык = народ». Большую часть жизни писатель провел за границей и знал многие иностранные языки, однако не переставал восхищаться русским. Тургенев называл русский язык "великим и могучим", связывая с ним надежды на светлое будущее России: "но нельзя не верить, чтобы такой язык не был дан великому народу", – восклицал он в знаменитом письме в прозе. В статье по поводу "Отцов и детей", обращаясь к молодым литераторам, Тургенев призывал: "Берегите наш язык, наш прекрасный русский язык, этот клад, это достояние, переданное нам нашими предшественниками... обращайтесь почтительно с этим могущественным орудием; в руках умелых оно в состоянии совершать чудеса!".

Сам великий писатель виртуозно владел этим орудием. "Говорят, он удивительно рассказывал... в его литературе чувствуешь коренной великорусский говор... с великою подлинностью и тем удивительным равнодействием культуры и стихии, природы, какое редко встретишь. В его книгах говорит барин, взявший все теплое и живое у мужика, леса, зари... его прелесть в естественности", – писал Б. Зайцев [3]. И в романе "Отцы и дети" И.С. Тургенев выступает как истинно великий художник

слова. Такой тонкий стилист, как А.П. Чехов, восторгался лирической взволнованностью и задушевностью авторского повествования в романе, а о сцене смерти Базарова воскликнул: "Это черт знает как сделано, просто гениально!"

Анализируя языковое пространство романа «Отцы и дети», мы выделяем такие языковые средства, как: эпитеты, народная лексика, собственные афоризмы, сравнения. Особую роль играет и манера высказывания того или иного героя, а также авторская речь.Главное место в романе, как известно, отводится историческому спору либералов и революционеров-демократов. В связи с этим основной формой выявления характеров героев, их взглядов и убеждений, индивидуальных черт становится диалог (Главы V, VI, X) (полемика "отцов" и "детей"). При этом язык персонажей и язык автора активно взаимодействуют.

Язык персонажей романа резко индивидуален, отражает их духовный мир, широту или, напротив, немощность духовного развития, их интересы, наклонности. Для характеристики героев автор использует разнообразные лексические и фразеологические средства (пословицы и поговорки, идиоматические выражения или архаизмы и просторечия).

Строй речи разночинца Базарова противопоставляется строю речи помещиков Кирсановых, и главным образом не лексикой, не подбором слов, а манерой высказывания. Базаров говорит резко, кратко, ясно, точно, образно, категорично и остроумно, что соответствует его характеру: прямота, чувство человеческого достоинства, независимость поведения, воля, вера в себя и свое дело. Кирсановы говорят с изысканной вежливостью, многословно, манерно. Острый ум Базарова, способность логично развивать свою мысль, обоснованно возражать проявляются в его "собственных" афоризмах, выразительных и метких: "Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник";

"Настоящий человек тот... которого надобно слушаться или ненавидеть"; "Попал под колесо – туда и дорога"; "Я ничьих мнений не разделяю; я имею свои"; "Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта"; "Старая штука смерть, а каждому внове".

В речи Базарова много научных слов и выражений, связанных с его занятиями естественными науками, в частности медициной ("симптома, "человеческий экземпляр", "опыты", "телесные недуги", "латинская терминология"), а также политических и философских выражений, указывающих на особенности его мировоззрения ("нигилизм", "доктринерство", "община", "парламентаризм"). Базаров часто использует выразительные оценочные эпитеты, выявляющие его отношение к разным людям: "архаическое явление" (о Павле Петровиче); "славный малый", "божья коровка" (о Николае Петровиче); "баба с мозгом", "тертый калач" (об Одинцовой); "мяконький, либеральный барич" (об Аркадии), "какая хорошенькая" (о Фенечке). Для языка Базарова характерно органичное взаимодействие литературного языка с лучшими образцами народной лексики, ему близко и понятно разговорное народное слово. Герой часто употребляет пословицы и поговорки: "бабушка надвое сказала", "шила в мешке не утаишь", "там хорошо, где нас нет", "мертвый живому не товарищ", "днем с огнем не сыскать". Тургеневский герой-нигилист позволяет себе изменять народные выражения, которые естественно входили в его речь: "обломаю дел много", "для-ради важности", "дурь из него вся вышла", "бедность, говорят, не порок", "в тихом омуте... ты знаешь...", "у твоего отца, видно, губа не дура", "не богам же, в самом деле, горшки обжигать" и другие. О простоте и демократичности героя и в то же время о его пренебрежении к утонченной, манерной речи дворян свидетельствуют просторечные, бытовые,

подчас грубоватые слова и выражения: "мать у меня такая сердобольная", "черт меня дернул", "нет, это дудки", "коли брюха не отрастил", «барчуки проклятые", "махнем", "плюхнуть", "шлялись", "что за охота", "нора бросить эту ерунду", "княжеское отродье", "слыхали мы эту песню", "вилять хвостом не стану".

Интонация речи Базарова меняется в зависимости от того, к кому она обращена, С Павлом Петровичем он говорит просто и прямо, высказывает то, что думает, или с явной насмешкой и даже презрительно-иронически, снижая таким образом "высокий тон" речи своего противника. В беседах с Николаем Петровичем ощутимы снисходительно-почтительные интонации, с Аркадием – назидательные ноты, а в разговорах с отцом присутствует снисходительно-добродушная тональность, прорывающаяся сквозь напускную сухость и холодность.

Речь дворян Кирсановых определяется их характерами и мировоззрением. Павел Петрович – главный идейный противник Базарова – все время ершится, затевает споры, сохраняя при этомбарско-аристократическую, надменность, "высокий стиль", витиеватость: "Я имею честь предложить вам следующее", "смею сказать", "за сим, милостивый государь, мне остается только благодарить вас", "чувствительно вам обязан". Эти выражения подчеркивают наигранную изысканность и холодно-бездушное отношение к участнику диалога. Павел Петрович называет себя "человеком либеральным и любящим прогресс" и старается показать это в разговоре, используя обороты, характерные для языка дворянской интеллигенции середины XIX века: "Личность, милостивый государь, – вот главное... ибо на ней все строится"; "логикаистории", "цивилизация", "материализм". Излюбленное словечко ("принсип") он произносит на французский манер. Вообще Павел Петрович часто прибегает к французскому языку, особенно когда

затрудняется точно выразить свою мысль по-русски, что характеризует его как человека чуждого русской национальной культуре. Тургенев не только воспроизводит лексику Павла Петровича, но и объясняет его происхождение. «В этой причуде, – пишет автор, – сказывается остаток преданий Александровского времени…» (Глава X).

Поместный дворянин Николай Петрович робок, уступчив, у него нет собственного мнения, и потому его речь отличают неуверенность, нечеткость, мягкость, порой многословие: "Только вот чего я в толк не возьму. Кажется, я все делаю, чтобы не отстать от века; крестьян устроил, ферму завел, так что даже меня во всей губернии красным величают; читаю, учусь, вообще,стараюсь стать в уровень с современными требованиями, – а они говорят, что песенка моя спета. Да что, брат, я сам начинаю думать, что она точно спета". Характер Аркадия Кирсанова еще не сформировался, и он пока мыслит и говорит с чужого голоса, слепо подражая Базарову.

Особый пласт текста романа «Отцы и дети» составляет язык автора, выражающийся в описаниях, прямых высказываниях, в комментариях к речи героев. Например, показывая превосходство Базарова в споре с Кирсановым, автор постоянно подчеркивает спокойствие и выдержку нигилиста. Писатель как бы сам испытывает влияние неотразимой логики и силы Базарова и не перебивает его речь ироническими замечаниями.Откровенно высмеивает автор в диалогах Ситникова и Кукшину, показывая ребячество и нелепость их претензий казаться передовыми: «пробормотал», «визгливо засмеялась», «запищал».

Избегая резких, кричащих эпитетов, Тургенев использует в качестве определений к отвлеченным существительным столь же отвлеченные, большей частью относящиеся к области эмоций прилагательные или причастия, например, «глухие рыдания», «холодный ужас», «изящное смирение»,

«пленительная веселость». Сочетание абстрактных, не бьющих в глаза своей новизной определений с подобными же определяемыми словами, благодаря их однотипности, не производят впечатления неожиданности и оригинальности, но Тургенев к этому и не стремится. Писатель хочет подчеркнуть, что в его романе речь идет об обычных человеческих эмоциях, хотя и необычных поступках. Однако, в зависимости от авторского замысла, на фоне определительных неброских словосочетаний появляются и яркие, неожиданные эпитеты, то лирически, то сатирически окрашенные, например: «будет с него губернского фимиама», «чиновник в благонамереннейше – застегнутом вицмундире», «сладкоглазый старик», «прилизанного лица», «фешенебельное время для прогулки». Сатирическое звучание достигается в приведенных примерах различием и удаленностью друг от друга сфер, в которых обычно употребляются определяемые и определяющее слова.

Большую роль в языке романа играют сравнения. Опираясь на традиции устного поэтического творчества народа, Тургенев черпает большинство сравнений из окружающего человека мира, например: «исхудалые, шершавые, словно обглоданные, коровы жадно щипали траву по канавам», «мы теперь голодны, как волки», «Васька, мальчик лет семи, с белою как лен головою…».

Даже первичный анализ языка и стиля романа Тургенева «Отцы и дети» показывает, что автор с присущим ему мастерством использует разнообразнейшие лексические средства для характеристики своих героев, для создания диалогической речи. С помощью диалога автор отражал идейную борьбу, осветил актуальные проблемы своего времени с разных точек зрения.

Таким образом, все художественные средства романа подчинены его идейному замыслу, выражению сложной авторской позиции в понимании поступка своего главного

персонажа нигилиста Базарова, который, с одной стороны, объективно изображался как носитель прогрессивных идеалов, а с другой стороны был чужд автору-либералу. И.С. Тургенев занимает в первом ряду нашей литературы заслуженное место писателя, который создавал своих героев "средствами души и языка". И хотя идейный смысл романа "Отцы и дети" вызвал бурю критических отзывов, думается, главная заслуга писателя состоит в мастерском владении литературным и разговорным языком, как представителей дворянского сословия, так и демократического героя.

Литература

1. **Виноградов В.В**. О языке художественной литературы [Текст] / В.В. Виноградов. М.: ГИХЛ, 1959. - 656 с.
2. **Виноградов В.В.** Об основных типах фразеологических единиц в русском языке [Текст] / В.В. Виноградов. М., 1977. - С. 136.
3. **Зайцев Б.** Жизнь Тургенева. Далекое. – М., 1991.
4. **Курляндская Г.Б.** Метод и стиль Тургенева-романиста. – Тула: 2004.
5. **Тургенев И.С.** Отцы и дети: Романы. - М.: Дрофа, 1998.
6. **Шанский Н.М.** Фразеология современного русского языка. [Текст] / Н.М. Шанский. М.: ВШ, 1963. - 156 с.; 1969. – 231 с.; 1985. – 160 с.
7. **Шанский Н.М.** Художественный текст под лингвистическим микроскопом [Текст] / Н.М. Шанский. М.: Просвещение, 1986. – 160 с.

«ИСТОРИЯ ЛЕЙТЕНАНТА ЕРГУНОВА» И.С. ТУРГЕНЕВА И «ВОРЫ» А.П. ЧЕХОВА: ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ

О.В. Спачиль
Кубанский государственный университет

Личность И.С. Тургенева и его творчество занимают уникальное место в жизни и творчестве А.П. Чехова. Этот факт, сразу отмеченный современниками писателя, настолько заметен, что мимо него не прошел ни один серьезный исследователь Чехова ни в XIX, ни в XX, ни в XXI в. Библиография вопроса обширна и включает имена таких замечательных филологов как П.М. Бицилли, Г.А. Бялый, Л.П. Громов, А.С. Долинин, А.Б. Дерман, Б.И. Зингерман, В.Б. Катаев, А.П. Чудаков и многих других [29]. И.С. Тургенев и герои его произведений постоянно присутствуют в прозе и эпистолярии А.П. Чехова. Творчество Тургенева для его младшего современника – образец, эталон художественности.

Чеховскими «Записками охотника» исследователи называют рассказы «Егерь», «Художество», «Агафья», «День за городом», «Свирель», «Рано!», «Он понял!», «Весной» [2; 11; 18]. Тургеневские темы, идеи и образы неоднократно рассматривались в художественной трактовке Чехова-прозаика [4; 19; 24; 34] и драматурга [7; 17; 22].

Настоящая статья посвящена сопоставительному анализу рассказов И.С. Тургенева «История лейтенанта Ергунова» (1868) и А.П. Чехова «Воры» (1890). Сопоставление этих рассказов дает возможность аргументированно говорить о преемственности и развитии в творчестве А.П. Чехова тургеневских мотивов и образов[1].

«История лейтенанта Ергунова» не часто попадает в сферу интересов исследователей, хотя сам писатель отдал рассказу много сил и времени. «Я ни над одной вещью так не бился, три раза переписал ее, подлую!» – вспоминает

пятидесятилетний Тургенев в письме к Я. Полонскому от 6 (18) марта 1868г. Между началом написания «причудливого рассказа» и его завершением прошло около года упорной работы: «Я каждое утро работаю, как негр, над тем маленьким рассказом, о котором я вам говорил», «работаю с ожесточением», – сообщает писатель Полине Виардо в феврале 1867г. «Отзывы русской критики своей малочисленностью, беглостью и нарочитой небрежностью глубоко огорчали писателя» [13, 430]. И.С. Тургенев считал, что рассказ «провалился» (см. письмо П.В. Анненкову 28 марта (9) апреля 1868 г.), и неоднократно пытался защищать рассказ в переписке с друзьями и литераторами. Рассказ был переведен на иностранные языки и имел подражания, но в целом вызвал полное неприятие современников [3]. Обращение именно к этому рассказу А.П. Чехова в этом смысле примечательно[2].

Публикации рассказов отстоят друг от друга на 22 года, сюжеты их сходны. В обоих рассказах фамилии и отчества протагонистов идентичны: лейтенант Кузьма Васильевич Ергунов у Тургенева и фельдшер Осип Васильич Ергунов у Чехова. Фамилия Ергунов[3]. достаточно редкая для того, чтобы предположить случайное совпадение, а одинаковые отчества подчеркивают «родственность» персонажей, делают «братьями» и связывают интертекстовой зависимостью. Сходны и их судьбы. Один – служил лейтенантом во флоте, другой тоже имел отношение к армейской службе – «*после учения определился в военные фельдшера, в драгунский полк*» (С. 7, 314), а теперь «*служит в земстве фельдшером*».

Лейтенант Ергунов оказался в Николаеве «*по казенному поручению*», где с ним и происходит приключение, о котором он, по прошествии многих лет, не может забыть и повторяет свою историю «*аккуратно раз в месяц». «В тогда еще новом городе»* дни лейтенанта проходят серо «*ни*

весело, ни скучно» [28, 8] и во время прогулки по загородным улицам Николаева он знакомится с Эмилией. Благодаря своему «*грешку*» – «*сердечной склонности к прекрасному полу*», Ергунов стал частенько навещать «*словно в землю вросший домик*» на окраине, где жила девятнадцатилетняя девушка. Прошло несколько месяцев и однажды в домике Кузьма Васильевич встречает новое лицо – Колибри, представившуюся сестрой Эмилии. Кузьма Васильевич сразу же начал свои ухаживания за «сестрой», но уже во время второго свидания с новой знакомой был опоен чем-то дурманящим, ограблен и изувечен.

Чеховский фельдшер также отправился выполнять поручение – «*ездил за покупками для больницы*» (С. 7, 311), сбился с пути и оказался в незнакомом месте, на постоялом дворе Андрея Чирикова. Здесь же пережидают метель конокрады Калашников и Мерик. Любка – дочь хозяина и подруга Мерика, угощает всех ужином, а затем помогает своему другу обокрасть фельдшера Ергунова и скрыться. Оба героя попадают в логово разбойников, оказываются их жертвами. Это событие полностью переворачивает их жизни.

Из текстологических исследований известно, что дополнения и переделки рассказа Тургеневым «сводились к тому, чтобы возможно более подчеркнуть его (Ергунова – О.С.) “благонадежную” ограниченность и серость» [13, 426]. Лейтенант представлен рассказчиком как человек «*наружности весьма обыкновенной с простым как бы заспанным лицом, грузным и нескладным телом*» [28, 7]. Оба персонажа – люди неглубокие, неумные и не гнушающиеся ложью. Тургеневский лейтенант «*любил “запускать глазенапа” к соседям, то есть заглядывать им в карты*», «*книг он не читал, ибо боялся приливов в голове*», «*мямля и рохля*» [28, 7–8], а фельдшер у Чехова – «*человек пустой, известный в уезде за большого хвастуна и пьяницу*». Характеры персонажей имеют много сходных черт.

Женщины-соблазнительницы, благодаря которым стали возможны обман и грабеж, разные только на первый взгляд, но при внимательном рассмотрении оказываются очень похожими друг на друга. Тургеневская Колибри – «*неизвестное существо: дитя не дитя, и не взрослая девушка*», «*странное существо*», «*бесенок*», «*фигурка*», «*темное личико*», «*белые зубки*», «*не поцеловала, а словно клюнула его в губы*» – птичка, образ, который поддерживается ее именем. Чеховская Любка, напротив, хорошо развита – у нее широкие бедра, красивые плечи – «*девка здоровая, смешливая вертлявая, непоседа*», «*крепкая, полногрудая*». Во время танца она взмахивает руками и тоже напоминает птицу, но только птицу большую, плывущую по комнате. Кроме птички, которая превращается в птицу, сходство обольстительниц проявляется также и в том, что герои не сразу идентифицируют их как девушек.

«*– Фигурка! Эй, фигурка! Кто вы такая?*

– Сюда, сюда, - промолвила немного сиплым голоском, нерусским, медлительным говором и с неверными ударениями «фигурка» и подалась назад шага на два» [28, 21]. «*Фантастическая собеседница*» лейтенанта Ергунова еще долго остается для него «*фигуркой*», *«странным существом»*, *«неизвестным существом»,* поскольку в комнате, в которую он за нею вошел, нет окон, и лейтенант никак не может разглядеть ту, которая позже предстанет семнадцатилетней красавицей. Перед фельдшером Ергуновым предстает «*закутанная женская фигура*». В обоих рассказах использована лексема с предельно широким значением – фигура. Позже фельдшер называет «*бабушкой*», «*бабкой*» ту, что окажется молодой обольстительной Любкой.

Мотив оборотничества присутствует и сходно развивается в обоих рассказах, девушки принадлежат

одновременно двум мирам – человеческому и нечеловеческому, инфернальному. Кроме уже упомянутой метафоры птицы, в обоих рассказах появляются анималистические сравнения. Лейтенант называет Колибри «*кошечкой*», она представляется ему то ящерицей, то ужом, то змеей, русалкой или даже осой: «*Он стиснул Колибри в своих объятиях, но она выскользнула, как змея, – ее стан был немного толще змеиного туловища…*». «*Да, да, это твое жало, и ты оса, вот ты кто, оса, понимаешь?*» [28, 29-30]. Напоминает дикое животное и чеховская Любка: *она* «*ползает*», «*шипит*», «*вертится волчком*».

В обоих рассказах волосы девушек описаны как инструмент обольщения. При первом появлении волосы Колибри распущены: *«сзади ее волосы спускались ниже колен», «Что за волосы!», «А тут Колибри все ближе к нему подвигается, волосы ее блестят и шуршат, и пышет от нее жаром, и это печальное лицо… "Русалка!" – подумал Кузьма Васильевич»* [28, 24]. В день ограбления лейтенанта черные волосы Колибри заплетены в две тугие длинные косы и перевиты красными лентами. Кузьма Васильевич «*не мог отвести взора от этих чудных, грозных глаз … от двух черных змей, мерно колебавшихся по обеим сторонам стройной головы*» [28, 31]. Коса Любки – *«длинная коса, рыжая, перевязанная на конце красной ленточкой».* «Символ силы женского начала и девичества, коса у Любки во время танца *распустилась*» [26], и застряла в голове фельдшера воспоминанием: «*вспоминал он о том, как Любка, ударив его во второй раз, нагнулась к полу за одеялом и как упала ее распустившаяся коса на пол*».

Налицо морок, игра, обольщение и обман, в которых большую роль играют музыка и пляска. Колибри поет «*диким голосом*» «*песню заунывную*, *нисколько не русскую*». «*Она спела другую песенку вроде плясовой на том же непонятном языке. Кузьма Васильевич сидел* ***как отуманенный***.

Голова у него ***кружилась***» [28, 24]. У Чехова: «*Калашников настроил балалайку и заиграл, и фельдшер* ***никак не мог понять****, какую песню он играет, веселую или грустную, потому что было то очень грустно, даже плакать хотелось, то становилось весело*» (С. 7, 319). Двойственный характер имеет и пляска: «*Любка <…> отчаянно взвизгнула и пошла за ним; сначала она прошлась боком-боком, ехидно, точно желая подкрасться к кому-то и ударить сзади, застучала дробно пятками, как Мерик каблуками, потом закружилась волчком и присела, и ее красное платье раздулось в колокол; злобно глядя на нее и оскалив зубы, понесся к ней вприсядку Мерик, желая уничтожить ее своими страшными ногами*» (С. 7, 319). Амбивалентность образов девушек подчеркивается с первого момента их появления, до заключительных сцен с их участием. В конце рассказа фельдшер Ергунов прямо называет Любку «*чертовкой*», с глазами «*как у пойманного зверя*». «*А она, шипя от злости, заскользила в его объятиях и, высвободив одну руку – другая запуталась в порванной сорочке – ударила его кулаком по темени*» (С.7, 324).

С мотивом соблазнения и преступления в обоих рассказах связан красный цвет. В день первого посещения Эмилии лейтенантом Ергуновым калитку открывает «*толстая старуха в красном платье*» – «тетенька» девушки, мадам Фриче. Красные детали одежды тургеневской Колибри – пояс, башмаки, ленточки, ее алеющие губы, красная кисть на четках в рассказе Чехова подхвачены красным платьем Любки, лентой в ее косе – «*огонь-девка*», «*Что за жар!*». В танце вместо Любки уже «*мелькало одно красное облако*». Любку грозит сжечь Мерик и красный цвет последовательно связывается с образом огня. В своем тщательном исследовании рассказа «Воры» С.И. Семина отмечает: «лексемы-колоризмы разных частей речи, преимущественно

прилагательные, с семой *красный* и их ассоциаты встречаются в тексте 18 раз» [26].

Красный цвет в чеховском рассказе усилен упоминанием пророка Илии, изображение которого «*отъявленный мошенник и конокрад*» Калашников рассматривает в книге. Пророк Илия правит прекрасными лошадьми, несущими его на огненной колеснице на небо. По преданию, при рождении пророка его отец «видел, как светлые ангелы <…> пеленали его огнем и питали пламенем огненным» [16, 438]. Впоследствии пророк стал известен, прежде всего, как сводящий огонь с небес, которому послушны дожди и грозы, его так и именуют в Минее – «огнеколесничник». Характерно, что во время православной службы пророку Илие храмы убирают в красный цвет, священники надевают красные облачения вопреки литургической традиции, предписывающий желтый цвет в дни праздников, посвященных ветхозаветным пророкам.

В тургеневском рассказе красный цвет входит в один колористический ряд с розовым и багровым. В беспамятстве лейтенант Ергунов видит «*красных гагар*», которые «*ныряя, превращались в круглые розовые пятна*» [28, 32]. У Тургенева гадание на «*червонного короля*», эпитеты (паронимическая пара «*красная девица – прекрасный пол*») и прилагательные, обозначающие красный, багряный и розовый цвета разрешаются, материализуются в финале истории в кровь, лужа которой стояла вокруг разрубленной головы лейтенанта. Появившееся в начале рассказа Чехова «*красное мутное пятно*», оказавшееся в результате одним из трех окошек, завешенным изнутри чем-то красным, в заключение рассказа трансформировалось в «*красивое багровое зарево*», где, как вообразил фельдшер, «*горят зарезанная старуха и Любка*». В первой редакции рассказа была строка, которую впоследствии Чехов убрал: «*и стало ему казаться, что на небе не зарево, а алая кровь*

Любки, и позавидовал он Мерику» (С. 7, 580). Таким образом, красный в обоих рассказах ассоциативно связан с соблазном, огнем и кровью. Разрубленная голова лейтенанта Ергунова, ограбленный фельдшер и сгорающие в пожаре Любка и ее мать – события, которые неизбежно должны были случиться, они подготовлены и мотивированны всей символикой рассказов[4].

Характерен для обоих рассказов и мотив корысти. Новая знакомая лейтенанта Ергунова с первых моментов знакомства интересуется, большое ли у него жалование, и начинает вымогать подарки. Дважды перед тем, как позволить фельдшеру обнять себя, дотрагивается Любка до золоченного ключика, висевшего на цепочке фельдшера, просит и затем получает его. Но и протагонисты не бескорыстны – они хотят получить женскую ласку подешевле, не платя за нее не только чувствами, обязательствами и т.п., но и просто деньгами, как того требовал бы честный обмен.

Встреча с женщиной, любовные отношения с ней, в произведениях и Тургенева, и Чехова – одно из главных испытаний, которое проходит герой-мужчина и в котором он полностью раскрывается. Что же обнаруживается у наших персонажей? Лейтенат Ергунов являет мелочную, корыстную жадность, над которой иронизирует повествователь: «*Кузьма Васильевич был скупенек и дарил больше изюмом, грецкими орехами, пряниками… Только раз он, по собственному выражению, "разорился", поднес Эмилии легонькую розовую косынку настоящей французской материи*» [28, 17]. Чеховский Фельдшер Ергунов оказывается не только завистливым хвастуном, но и похотливым типом, не обремененным нравственными устоями: «*Любка раздражала его, ползая по полу около скамьи, и он подумал, что если бы здесь не было Мерика, то он непременно бы вот встал бы и обнял ее, а что дальше,*

там было бы видно. Правда, она еще девушка, но едва ли честная; да хотя бы и честная – стоит ли церемониться в разбойничьем вертепе?» (С. 7, 321).

Амбивалентность образов девушек, превращение у Тургенева «*купидончика*» в «*бесенка*», как и тема воровства и разбоя в обоих рассказах непосредственно связаны с чертовщиной. Характерная деталь: расщедрившийся лейтенант Ергунов пытается подарить Колибри крошечный золотой крестик, но она бурно отвергает подарок, причем вовсе не из-за своих инославных религиозных предпочтений, а просто потому, что креста она и ее окружение не носят. «*Мы не носимо*», – повторила она дважды. Этот же мотив получил свое эксплицитное выражение в первоначальном варианте названия чеховского рассказа – «Черти». Впоследствии название было изменено на «Воры», но мотив чертей – сквозной в тексте рассказа Чехова и связан с мотивом мошенничества, конокрадства и преступления вообще. На вопрос Калашникова, «*есть на этом свете черти или нет?*» Осип Васильич Ергунов рассказывает, что ему «*случалось и чертей видеть, то есть не то чтобы чертей с рогами или хвостом – это одне глупости, а так, собственно говоря, как будто вроде*» (С. 7, 314) и далее следует рассказ о встрече с бродягой в Змеиной балочке. Мерик, признавшийся, что он и был тем самым незнакомцем с черными, как сажа волосами, лицом и бородой. Он не стал отрицать своей принадлежности к нечисти, но обличил фельдшера в лживости некоторых деталей в его рассказе. Заверение фельдшера о том, что черти встречаются вполне в человеческом обличье, нашло в рассказе свое наглядное подтверждение в поведении персонажей. Мотив чертовщины поддержан у Чехова описаниями пейзажа: вой собак, гудение ветра, («*что-то зарычало и пикнула, точно большая собака задушила крысу*»), фигуры, в которые складывались летевшие снежинки («*то выглянет*

из потемок белая и смеющаяся рожа мертвеца, то проскачет белый конь, а на нем амазонка в кисейном платье, то пролетит над головою вереница белых лебедей…») рисуют картину разгула сатанинских сил[5].

Оба персонажа самоуверенно глупы и надеются перехитрить кажущихся им простыми и доверчивыми девушек и связанных с ними разбойников, оба полагаются на свою смекалку, свой более высокий социальный статус и имеющееся у них оружие. В результате, они сами идут в расставленную ловушку и своим скудоумием провоцируют лихих людей, иллюстрируя русскую пословицу «Плохо не клади, вора в грех не вводи». Тургеневский персонаж зашивает деньги в пояс, думая таким образом сохранить их, но его новая знакомая Эмилия легко об этом догадалась, тем более, что в ее краях «*все мясники и торговцы мясом так поступают*!» [28, 37]. Бравирование револьвером в «Ворах» никого не страшит. Итог предсказуем – оба героя становятся жертвами насилия и грабежа. Однако именно это событие становиться главным и единственно значимым событием в жизни обоих Ергуновых. Лейтенант Ергунов до конца своих дней с аккуратной регулярностью рассказывает свою ставшую знаменитой историю, заставляя новых слушателей, для подтверждения истинности происшествия, щупать шрам от раны у себя на голове. Это злоключение придает значимость доселе ничем не примечательному лейтенанту и выделяет его среди окружения. При том, что, после ограбления, фельдшер Ергунов был уволен из больницы, остался без места и полностью предался пьянству.

Существенная разница между Ергуновыми, однако, в том, что в то время как тургеневский Кузьма Васильевич просто повторяет свою историю с аккуратным постоянством – раз в месяц, при этом добавляя новые подробности, которые обросли первоначальный ствол самой истории «*как опенки обрастают срубленный пень*»

[28, 7], чеховский Фельдшер Ергунов идет дальше – он начинает думать: «*Фельдшер стал было* ***думать*** *о том, как встретят его в больнице ... Он шел и* ***думал*** *только о Любке… и он* ***думал****: к чему на этом свете доктора, фельдшера, купцы, писаря, мужики, а не просто вольные люди?» «Фельдшер ...* ***задумался****, и его серая, однообразная жизнь, его жалованье, подчиненность, аптека, вечная возня с банками и мушками казались ему презренными, тошными»* (С. 324-325). Чеховские финалы уже не раз обращали на себя внимание литературоведов [6; 12]. Исследователями подмечено, что автор расстается со своим героем в тот момент, когда герой погружается в размышления о пережитом [8, 86-88], начинает думать. На какие же мысли наталкивает фельдшера происшествие?

Б.П. Вышеславцев, говоря о сказках, разоблачающих все, что живет в душе народа, говорит, что для русского национального сознания, освоившего в сказках тему «легкого хлеба» как искусства воровства, учителем которого является «только сам черт» очень важен факт однозначного определения такого пути как пути дьявольского [5]. Расплачиваются за такую науку ученики лукавого, как известно, своей душой. Именно этот путь проходит герой Чехова и здесь он обретает сходство с горьковскими люмпенами, что отмечено исследователями. Так, Л.М. Цилевич со ссылкой на работу Н.К. Пиксанова пишет: «Обратим внимание на фельдшера Ергунова. Романтическим героем его не назовешь; но ведь и Ергунова мучают вопросы и побуждения, достойные горьковских героев – … Жизнь Ергунова складывается похожей на жизнь горьковских босяков: фельдшер опускается «на дно», становится вором и пропойцей» [35, 93].

Итак, какие же вопросы «мучают» чеховского Ергунова. Осип Васильич переосмысливает всю свою жизнь, которая в сопоставлении с жизнью конокрадов ему кажется «*серой*»

(вспомним серость тургеневского лейтенанта!), «*презренной*», «*тошной*». «*Ах, вскочить бы на лошадь, не спрашивая, чья она, носиться бы чертом вперегонку с ветром, по полям, лесам и оврагам, любить бы девушек, смеяться бы над всеми людьми…*» (С. 7, 325). Фельдшера, теперь уже бывшего, возмущает сложившийся порядок жизни, где трудящийся вознагражден едой и кровом: «*Почему трезвый и сытый покойно спит у себя дома, а пьяный и голодный должен бродить по полю, не зная приюта? Почему кто не служит и не получает жалованья, тот непременно должен быть голоден, раздет, не обут? Кто это выдумал? Почему же птицы и лесные звери не служат и не получают жалованья, а живут в свое удовольствие?*» (С. 7, 325). Формы рассуждений фельдшера созвучны противительным конструкциям Нагорной проповеди[6], где тоже упоминаются птицы небесные: «Взгляните на птиц небесных: они не сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их» (Мф. 6:26). «Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так…» (Мф. 6:28–29). В Евангелие, напомним, эти призывы звучат для того, чтобы побудить людей искать Царство Божие и «собирать себе сокровище на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут» (Мф. 6:20). Осипа Васильича Ергунова высокие истины не волнуют, он хочет жить в свое удовольствие здесь и сейчас, не прикладывая к этому труда. Он прекрасно понимает, что такая жизнь возможна только за счет других, это – путь беззаконный, путь греха. Он восстает против самого понятия «грех» и эмоционально вопрошает: «*Кто говорит, что гулять грех?» «Почему, если он вчера унес чужой самовар и прогулял его в кабаке, то это грех? Почему?*» (С.7, 325).

Рассуждая, герой Чехова уговаривает себя, снимает еще, возможно, оставшиеся в душе моральные запреты и ограничения и убеждает себя сделать последний шаг, отделяющий его от злодеяния: «*И про себя он теперь думал так, что если сам он до сих пор не стал вором, мошенником или даже разбойником, то потому только, что не умеет или не встречал еще подходящего случая*» (С.7, 325). Последняя фраза рассказа не оставляет сомнений в том, куда ведет чеховского Ергунова логика его рассуждений: *«… и вообразил он, как горят зарезанные старуха и Любка, и позавидовал Мерику. И когда шел опять в трактир, то, глядя на дома богатых кабатчиков, прасолов и кузнецов, соображал: хорошо бы ночью забраться к кому побогаче*!» (С.7, 326).

Важно отметить, что моральная деградация и падение «на дно» не делают Фельдшера Ергунова романтическим героем, героем «низа», который «более свободен в своем поведении» [14, 143]. «Злодеи», как они описаны Чеховым, – это закосневшие в своем промысле (образе жизни) отщепенцы, они отвержены обществом и не рассчитывают на уважение к себе со стороны этого общества, не претендуют на какую-то значимость в социуме, который для них чужд, они живут по своим правилам, именуемым на современном русском языке «понятиями». У них есть свои представления о достойном поведении воров и конокрадов, о том, кого можно грабить, а кого нельзя, о том, как гулять «благородно», какие вести при этом разговоры. Есть свое представление о святости и о взаимоотношениях с Богом: «*После ужина Калашников, не вставая, помолился на образ и пожал руку Мерику; тот тоже помолился и пожал руку Калашникову*» (С.7, 318). Характерен в этом смысле диалог, происходящий между Калашниковым, разглядывающим изображение пророка Илии и его прекрасных коней, Мериком и Любкой: «– *Вот, Мерик, – сказала Любка, – приведи мне таких коней, я на небо поеду. – На небо грешным*

нельзя… – сказал Калашников. – Это за святость» (С. 7, 316).

В сознании воров есть четкое разделение между праведностью и грехом. Когда, желая польстить Калашникову, фельдшер хвалит его односельчан из Богалевки, называя их «молодцами», то в ответ получает резкий отпор:

«*– Насчет чего молодцы? – спросил Калашников.*

– Да вот, это самое, хоть на счет лошадей. Молодцы красть!

– Ну, нашел молодцов! Пьяницы только да воры» (С.7, 316).

У этих людей есть свои мечты, связанные с волей, с уходом в такое место, где возможна счастливая жизнь: «… *пойду в Кубань, буду там табуны гонять, овец заведу…*» (С.7, 320). Конокрад и убийца Мерик мечтает о жизни мирного пастуха в духе идиллии, описанной пророком Исайей. В образе жизни людей, преступивших мораль и закон, нет места добру и праведности, но они еще остались в их сознании, в их представлениях о том, на чем держится мир. Конокрады, как они описаны Чеховым, люди культа и страсти, люди жестокие и нелицемерные. В письме Суворину от 1 апреля 1890 г. читаем: «…вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть» (П, 4, 54).

Потерпевшие от разбойников Ергуновы считают себя людьми порядочными («*весьма достойный дворянин*» (Тургенев) «*фельдшер, а не простой мужик*» (Чехов), обладающими более высоким социальным статусом. При этом у них нет никаких моральных ценностей вообще. Люмпенизация фельдшера Ергунова страшна своей окончательной моральной деградацией. В душе у фельдшера – нет ничего, он «*человек пустой, хвастун и пьяница»*. Серость, ограниченность и аморальность Ергуновых, пустота в душе,

при перемене ситуации легко заполняется «семью злейшими» (Лк. 11 :26), они сами становятся преступниками и ворами, но идеалы «благородных разбойников», романтической вольницы остаются для них недостижимыми. Наша аллюзия на Евангельскую притчу (Лк. 11 :26) не случайна. Она подсказана записями 41, 42 сделанными А.П. Чеховым на отдельных листках : «[До тех пор человек будет сбиваться с направления, искать цель, быть недовольным, пока [поймет] не отыщет своего бога. Жить во имя детей или человечества нельзя. А если нет бога, то жить не для чего, надо погибнуть.] [человек или должен быть верующим или ищущим веры, иначе он пустой человек.]» (С. 17, 215–216).

На что же годен опустившийся фельдшер Ергунов? Н.А. Дмитриева устанавливает несомненное типологическое сходство между Дымовым из чеховской «Степи» и персонажами «Воров» – «Оно и в безудержном своеволии, и в готовности “убить, что под руку попадется”, и в лихом удальстве» [9, 85]. О возчике Дымове А.П. Чехов ясно высказывается в письме к Плещееву: «Такие натуры, как озорник Дымов, создаются жизнью не для раскола, не для бродяжничества, не для оседлого житья, а прямехонько для революции… Революции в России никогда не будет, и Дымов кончится тем, что сопьется или попадет в острог. Это лишний человек» (П. 2, 195). Скорее всего, эта участь ждет и фельдшера, если, конечно, он не застанет время революционных потрясений, когда «кто был никем, тот станет всем».

Обобщая наблюдения над двумя рассказами, заметим, что, между ними существует большое сходство, позволяющее говорить о наследовании Чеховым тургеневских мотивов, сюжетов и образов. При этом младший классик уходит от тургеневской линии к собственным решениям. «Чехов жестче, трезвее, суровее» [20, 364].

В тургеневском рассказе нам поведана конкретная история, происшедшая с конкретным лейтенантом. Чехов

идет от частной истории к притче[7]. Названия обоих рассказов четко отражают эту разницу. «История лейтенанта Ергунова» – это повествование о происшествии в жизни конкретного человека, то есть «формоуказывающее» название. В то время как «Воры» – название «персонажное» [27], носящее обобщенный, типологический характер и включает не только конокрадов, но и самого фельдшера и вполне может включать и евангельского вора, который «приходит только для того, чтобы украсть, убить и погубить» (Ин.10 :10).

С именем И.С. Тургенева связано появление целого ряда образов «лишних людей» в русской литературе XIX в. Новый герой Тургенева «пустой и недалекий служака лейтенант Ергунов» [3, 235] – человек бессодержательной и ничем непримечательной жизни. Этот тип героя получает дальнейшее развитие в рассказе А.П. Чехова, скатывается на самое дно. На наш взгляд, вполне правомерно указать на появление в русской литературе новой категории или типа образов – «Пустых людей», людей серых, не злых и не добрых, не имеющих четких нравственных ориентиров. Людей, по меткому слову евангелиста, не горячих и не холодных (Откр. 3:15-16), но в конечном итоге легко и быстро деградирующих.

Литература

1. *Бицилли П.М.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А.П. Чехов: pro et contra. Т.2. СПб, 2010. С. 522–692.
2. *Бялый Г.А.* Чехов и «Записки охотника» // Ученые записки Ленингр. пед. ин-та им. А.И. Герцена, 1984. Т. 67.
3. *Виноградов И.* Повести и рассказы Тургенева шестидесятых годов // И.С. Тургенев. Собрание сочинений в десяти томах. Повести и рассказы 1863–1870. М., 1962. Т.7. С. 234–254.
4. *Власова М.В.* Типология учителя и коммуникативные стратегии учительства в романе И.С. Тургенева «Рудин» и в рассказе А.

Чехова «Учитель словесности» // Теоретические и прикладные аспекты филологии. Сб. науч. тр. Томск, 2004. С. 297–302.
5. *Вышеславцев Б.П.* Русский национальный характер // Вопросы философии. № 6, 1995. С. 112–114.
6. *Горнфельд А.Г.* Чеховские финалы // А.П. Чехов: pro et contra. СПб, 2010. Т.2. С. 458–486.
7. *Головачева А.Г.* Тургеневские мотивы в «Чайке» // Филологические науки. 1980. № 3.
8. *Дерман А.Б.* О мастерстве Чехова. М., 1959.
9. *Дмитриева Н.*А. «Воры» // Н.А. Дмитриева. Послание Чехова. М., 2007. С. 67–92.
10. *Дроботова Л.Л., Лыкова Т.В*. Евангелие как прецедентный текст прозы А.П. Чехова // Таганрог и провинция в творчестве А.П. Чехова: материалы Международной научной конференции «XXIV Чеховские чтения в Таганроге» 2011 / отв. ред Л.Л. Дроботова, В.В. Кондратьева. Таганрог, 2012. С. 181–190.
11. *Жалгасбаева Ж.С.* «Записки охотника» И.С. Тургенева и рассказы А.П. Чехова: Автореф. дис… канд. филол. наук / Моск. пед. ин-т им. В.И. Ленина., 1996.
12. *Катаев В.Б.* «Даю зрителю по морде…»: о природе чеховских развязок // Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки. М., 2008. С. 80–90.
13. *Лотман Л.М.* Комментарии // И.С. Тургенев. Собрание сочинений в 30 т. Т. 8. Повести и рассказы. М., 1990.
14. *Лотман Ю.М.* Чему учатся люди. Статьи и заметки. М., 2010.
15. *Мельникова С.* Традиция притчевого мышления в творчестве Чехова // Молодые исследователи Чехова. 4: Материалы международной научной конференции (Москва, 14-18 мая 2001 г.). М., 2001. С.172–180.
16. Минея. Июль. Часть II. М.: Издание Московской патриархии, 1988.
17. *Муратов А.Б.* Тургенев и Чехов: «Завтрак у предводителя» и «Юбилей» // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 273–282.
18. *Назарова Л.Н.* «Записки охотника и рассказы Чехова начала-середины 80-х годов // Тургенев и его современники. Л., 1977.
19. *Никипелова Н.А.* Тургеневские темы и образы в художественной трактовке Чехова // Творчество А.П. Чехова. Вып. 2. Ростов н/Д, 1977.
20. *Паперный З.С*. Записные книжки Чехова. М., 1976.

21. *Полякевич Л.А.* «Тамань» Лермонтова, «Воры» Чехова и интертекстуальность // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. 2007. С. 374–386.
22. *Пустовойт П.Г.* Тургеневское начало в драматургии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте. М., 1973.
23. *Репонь А.* Философский диалог с природой И.С. Тургенева // Русский язык в центре Европы. № 14, 2011. С. 49–52. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.ars.orava.sk/files/casopis/ars-14.pdf [Дата обращения 29.08.2013]
24. *Сахаров В.И.* Высота взгляда (Тургенев и Чехов) Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.ostrovok.de/old/prose/saharov/essay [Дата обращения 19.07.2013]
25. *Семанова М.Л.* Тургенев и Чехов // Ученые записки Ленинградского государственного пед. института им. А.И. Герцена, 1957. Т. 134. С. 177-223.
26. *Семина С.И.* Рассказ А.П. Чехова «Воры»: опыт лингвокультурологического прочтения // Вестник Таганрогского государственного педагогического института. Специальный выпуск №2. Гуманитарные науки. – Таганрог, 2010. С. 65–69.
27. *Сухих И.Н.* Заглавия чеховские // А.П. Чехов. Энциклопедия. М., 2011. С. 272–273.
28. *Тургенев И.С.* Собрание сочинений в 30 т. Т. 8. Повести и рассказы. М., 1990.
29. *Тюхова Е.В.* Тургенев // А.П. Чехов. Энциклопедия. М., 2011. С. 460–464.
30. *Тюпа В.И.* Анекдот и притча // Художественность чеховского рассказа. М.,1989. С. 13–32.
31. *Чехов А.П.* Собрание сочинений и писем в 30 т. М., 1974–1988. В круглых скобках указаны: С. – сочинения, П. – письма, том и страница.
32. *Чудаков А.П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.
33. *Чудаков А.П.* Природный мир // А.П. Чехов. Энциклопедия. М., 2011. С. 289.
34. *Шаталов С.Е.* Черты поэтики (Чехов и Тургенев) // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 299–301.
35. *Цилевич Л.М.* Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976.

[1] Есть в перекличке Тургенева и Чехова еще и третий голос – это голос М.Ю. Лермонтова. Сюжет «Тамани» (1840) практически повторен в «Истории лейтенанта Ергунова». Сравнение чеховского рассказа «Воры» и «Тамани» Лермонтова, уже имеет библиографию [9, 21], указаны параллели в трактовке сюжета, сделан аргументированный обобщающий вывод о том, что «“Воры” представляют собою явную переработку “Тамани”» [1, 551].

[2] А.П. Чудаков, размышляя о влиянии Тургенева на последующих писателей вообще и Чехова в частности писал: «Но, как было показано еще в работах формальной школы, идущему вослед нередко оказываются близки как раз периферийные области творческой манеры предшественника» [32, 129].

[3] Происхождение фамилии и ее звуковой символизм заслуживают отдельного исследования. Заслуживают внимания значения слова, являющегося корнем фамилии. Этимологический словарь Фасмера дает как одно из значений слова ерга – «непоседа, егоза», а в словаре Даля ерга – восточно-сибирское оборванец, лохмотник

[4] Здесь мы используем подмеченную П.М. Бицилли особенность поэтики рассказа А.П. Чехова «Убийство» [1, 569].

[5] О различии в изображении природы Тургеневым и Чеховым говорилось неоднократно. Еще М. Семанова [25] аргументированно доказала, что А.П. Чехов, отталкиваясь от пейзажных зарисовок И.С. Тургенева, выступил новатором в области литературного пейзажа. Тургеневские описания природы как фон для философских рассуждений писателя и его героев, создававшие психологические параллели с духовной жизнью персонажа [23], подготовили природный мир Чехова, где «человек “оприрожен”, природа очеловечена» [33].

[6] Текст Евангелия является для А.П. Чехова прецедентным [10]. А. Дерман в своем исследовании указывает на литературоведа Н. Сретенского, подметившего характерную черту чеховской фразы, ее трехчленное деление: «В строе и ритме этих фраз (их можно черпать у Чехова сотнями) было, кажется, для Чехова нечто намеренно-ассоциативное, что его и привлекало помимо музыкальности их звучания: они напоминают – достаточно смутно, чтобы только почувствовать, но не сразу догадаться – строй наиболее печальных мест из церковных молитв, из чина отпевания: “упокой, Господи, душу усопшего раба твоего… в месте светле, в месте злачне, в месте покойне”, “идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание” и т.д. Это именно та трехчленная ритмическая фраза, к которой Чехов так часто прибегал, особенно в местах драматических, лирических и вообще “трогательных”. Не исключено, конечно, что тут имел место процесс бессознательного отбора. Чехов, как никто из русских писателей, знал церковную службу, долгие годы детства участвуя певчим в церковном хоре. Соответственные детские ассоциации печального и трогательного звучания могли бессознательно привести его к данному ритму, когда в процессе писательской работы он искал выразительной формы для “трогательного”. Но возможно и даже более естественно предположить, что он вполне сознательно заимствовал этот, сам по себе очень музыкальный, ритм из церковных молитв. Слишком внимателен и зорок был Чехов к своей стилевой работе, чтобы предположить здесь случайное совпадение или бессознательное использование» [8, 122].

[7] Притчевость – одна из характерных черт поэтики А.П. Чехова [30]. Мы вполне согласны с выводом С. Мельниковой, считающей, что «Чехов дискредитирует классическую притчу с ее жесткой формальной и смысловой заданностью, но обращается к притче в ее новом, более свободном качестве – к притче символической и притчеобразному тексту» [15, 179].

ВАМПИРСКАЯ ТЕМАТИКА В ПОВЕСТЯХ А.К. ТОЛСТОГО «УПЫРЬ» И «СЕМЬЯ ВУРДАЛАКА» И РАССКАЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА «ПРИЗРАКИ»

Т.В. Тадевосян
Ванадзорский государственный педагогический институт им. Ов.Туманяна

Литературный вампир в европейской культуре появляется в эпоху романтизма. Писателей-романтиков привлекают все те явления, которые выбиваются из повседневности и стоят на перекрестке мира реального и мира ирреального. Философия двоемирия подтолкнула романтиков к познанию скрытого доселе мира тайных знаний, а проводником в этот мир стали многочисленные инфернальные существа.

Особая роль была уготована вампирам. Будучи «не живыми» и «не мертвыми», они идеально вписывались в романтический контекст двоемирия. Романтиков привлекала и четкая картина, не лишенная внутренней красоты и стройности, – вампиризм как бессознательное проявление стремления человека к бессмертному, нетленному, вечному.

После «вампирской истерии», охватившей Европу в 1720-1730-х гг., в литературу хлынул целый поток носфератических образов: стихотворение «Вампир» (1748) Генриха Августа Оссенфельдера, баллады «Ленора» (1773) Готфрида Августа Бюргера, «Коринфская невеста» (1797) Иоганна Вольфганга Гете, поэмы «Талаба Уничтожитель» (1797) Роберта Саути, «Гяур» (1813) Джорджа Гордона Байрона.

Байрон является также автором незаконченного наброска об аристократе-вампире Аугустусе Дарвелле, оставшегося в его черновиках. Именно эту историю использовал личный секретарь поэта Джон Полидори для своей повести «Вампир» (1819). Здесь впервые появляется интеллектуальный, элегантный, обаятельный вампир – лорд Рутвен.

Лорд Рутвен – яркий байроновский типаж демонического соблазнителя, притягивающий и отталкивающий одновременно. Влияние повести «Вампир» на последующее развитие вампирской темы огромно. Полидори заложил основы классического образа вампира – загадочного аристократа, живущего под разными именами и объединяющего в себе черты чудовища и светского денди.

До середины XIX века лорд Рутвен был одним из наиболее популярных литературных персонажей – он упоминается в «Графе Монте-Кристо» А.Дюма и даже у А.Пушкина в «Евгении Онегине»:

Британской музы небылицы
Тревожат сон откроковицы,
И стал теперь ее кумир
Или задумчивый Вампир,
Или Мельмот, бродяга мрачный,
Иль Вечный жид, или Корсар,
Или таинственный Сбогар [9: 228].

Байронизм как форма эстетического фрондерства и вампирская тематика как часть литературной готики распространились по всей Европе, достигнув вскоре и пределов России. Граф Алексей Константинович Толстой пишет повесть «Упырь» (1841), ставшую классикой вампирского жанра. Исследователи отмечают влияние повести Полидори на повесть Толстого: « <...> завязка действия в обоих случаях происходит на светском приеме, на котором лишь один молодой человека знает или догадывается о присутствии здесь вампира, да еще и был некогда свидетелем его смерти» [10: 447].

Может быть, и своей фамилией главный герой повести Руневский обязан созвучием с именем таинственного лорда из повести «Вампир»? Однако, если это так, то надо указать

на трансформацию образа, так как Руневский в конце концов становится «охотником на вампиров».

Толстой снижает и образы вампиров-аристократов: лоск и импозантность «рутвеновского» поколения вампиров сменяются напускной простотой Теляева и купеческой фамильярностью бригадирши Сугробиной. Однако в своей истинной сущности Теляев оказывается могущественным рыцарем Амвросием из вампирского ордена Филинов, а Сугробина, чья родословная восходит к древней венгерской фамилии Островичи, принадлежит к вампирскому клану Летучих Мышей, ведущих, как и Филины, жизнь среди людей и сохраняющих тайну своего бытия.

Введенная Толстым символика соотнесенности летучих мышей и филинов с вампирами впоследствии станет важным атрибутом вампирского инструментария. В этой повести Толстой вывел героев-вампиров из аристократической среды, искусно маскирующихся под «порядочных людей», но остающихся монстрами, спознавшимися с мировым злом.

Однако истинная жизнь вампиров изначально была весьма далека от великосветских салонов и гостиных. Зародившиеся в глубокой древности в народном сознании, фольклорные вампиры – уродливые порождения ночи, мертвецы, встающие из могил, чтобы пить кровь живых людей.

Фольклорным вампирам-упырям Толстой посвятил другую свою повесть 40-х гг. – «Семья вурдалака». Правда, фольклорные элементы присутствовали еще в «Упыре»: итальянские похождения Рыбаренко на вилле Урджина, трансильванско-валашская генеалогия Сугробиной, постоянное «щелканье языком» Теляевым и т.п. По всей вероятности, эта деталь связана с народным представлением о раздвоенности кончика языка у вампиров, что при разговоре может уподобиться «щелканью».

Толстой не делает принципиального различия между «упырем» и «вурдалаком», а выбор последнего термина, по-видимому, обусловлен сербским колоритом повести. В эти годы, после ряда войн с турками, наблюдается особый интерес к прежде экзотической и «полудикой! Части Европы – к Балканам. Славянские вампиры имеют склонность навещать прежде всего членов своей семьи, часто молодые женщины разыскивают своих женихов. Особенно их ненавидят лошади и собаки. Ср. слова одного из главных героев повести, Горчи: «Ежели <...> я вернусь поздней [указанного срока], ради вашего спасенья, не впускайте вы меня в дом. <...> значит, я теперь проклятый вурдалак и пришел сосать вашу кровь» [11: 44]. Или: «То ли пес, сопровождавший стадо, не узнал старика хозяина, то ли другая была причина, но едва только он завидел Горчу, как остановился, ощетинился и начал выть, словно бы ему что-то показалось» [11: 46].

Славянский вампир был не столь опасен тем, что убивал людей, а тем, что все его жертвы после смерти становились также вампирами. Фольклорные мотивы видны и в эпизоде, когда домочадцы пытаются воткнуть кол в сердце Горчи, и в том, что Горча-вампир сначала пьет кровь младенцев, затем взрослых. Впрочем, кол был воткнут, наверное, не с соблюдением всех правил умерщвления вампиров, так как Горча после этого не умер.

Толстой раскрывает трагедию вампира – ради бессмертия и поддержания своих сил надо пить живую человеческую кровь, иногда кровь своих родных. Сохраняется у Толстого и народное представление о раздельном, параллельном существовании двух миров – земного и загробного. Есть даже указание на традиционную границу между этими двумя мирами – окно и пространство около входа в дом, которое вампир не может пересечь без позволения хозяев. Вампир не может войти в дом без приглашения, обычно

приглашение нужно получить лишь однажды, после чего он может приходить и уходить когда захочет. Ср.: «[Через несколько суток после смерти Горча] выйдя из лесу, медленно подошел к нам и сел к столу, как это уже было в день моего приезда» [11: 51].

Надо отметить, что повествование ведется от имени старого французского дипломата маркиза д'Юрфе, который вспоминает дни своей юности. Если учесть, что и сама повесть написана по-французски, то налицо любопытная коллизия – «свой» истинно европейский герой попадает в «чужой» мир, он не сразу догадывается, что находится в обществе вредоносных потусторонних сил, и только традиционные обереги помогают спастись от гибели. Толстой еще раз напоминает, что против сил зла и мрака действенно только духовное оружие – сила креста и чистота молитвы.

В отличие от первого своего произведения, Толстой в повести «Семья вурдалака» вывел типаж вампиров, основанный на фольклоре южнославянских народов. Вампир из фольклора неизменно был отвратительным чудовищем, а чем дальше от фольклора, тем осторожнее, культурнее ведет себя вампир, его манеры становятся цивилизованнее и расчетливее.

Интерес Толстого к тайнам природы несомненен, свидетельством чего являются и его произведения, и его образ жизни. Толстой был близко знаком с Даниэлом Дугласом Юмом, знаменитым шотландским медиумом, был на первом сеансе Юма в России, организованном для императорской семьи. Кроме того, у самого Толстого часто устраивались спиритические сеансы. По утверждению П.Успенского: «А.Толстой проявлял большой интерес к мистической литературе и был связан с несколькими оккультными кружками, существовашими тогда в Европе» [13: 484].

Да и во многих произведениях Толстого постоянно встречаются мотивы, связанные с мистической темой: ряд

стихотворений, цикл «Цветы сумерек», баллада «Эдвард», незаконченный отрывок «Амена», драматическая поэма «Дон Жуан» и др. Не случайно, Толстой перевел поэму Гете «Коринфская невеста». Отмечая связь «Коринфской невесты» с повестью «Семья вурдалака», Л. Полубояринова замечает: «Правда, в отличие от Гете, в конце не доминирует загробное единение любящих <...> – актуализируется скорее «этнологическая» (в духе изображенной здесь эпохи Просвещения) развязка как отстранение от вампирической субстанции и (менее ярко выраженная) борьба с ней» [7: 141].

Интерес к сверхъестественному проявляется в этот период и у другого классика русской литературы – И.С. Тургенева. В 1860-70-х гг. он пишет свои знаменитые «таинственные» повести. В контексте интересующей нас темы выделяется рассказ «Призраки», хотя и в других произведениях можно ощутить смутные намеки на вампиризм, например, в повести «Клара Милич».

Один из первых интерпретаторов «таинственных» повестей Тургенева известный советский литературовед Л.Пумпянский с однозначной марксистской патетикой заявляет: «[У Тургенева] таинственное перестает быть фантастикой, становится оккультной эмпирией и уже как таковая входит в литературу эпохи реакции» [8: 9-10].

Образ главной героини рассказа, Эллис, продолжает вызывать споры – это один из наиболее загадочных и непонятных образов в творчестве Тургенева. По мнению В.Дмитриева: ««Призраки» – единственное произведение из числа фантастических, абсолютно нереальных по ситуации, в рамках которой Тургенев по задаче ближе к методу Пушкина или Гоголя» [4: 77].

В критике отмечалось генетическое родство Эллис с древнегреческой гарпией Аэлло [5:15]; с «эльфами, вилами и русскими стихийными духами» [3:90]; с «Коринфской

невестой» Гете [7:127-156]; с повестью В. Одоевского «Сильфида» [6:48-51] и даже с музой самого писателя [2:54].

Вампирическая сущность Эллис отсылает нас и к другому мифологическому образу – к римким ламиям и стригам. Ламии – демонические красавицы, соблазнявшие случайных мужчин, спящих в одиночку. В народном воображении они предстают в виде высокой молчаливой женщины с черными распущенными волосами. Ср.: «Она [Эллис] казалась вся как бы соткана из полупрозрачного, молочного тумана <...> только волосы да глаза чуть-чуть чернели» [12: 10].

Правда, вредоносность ламий можно легко пресечь, для этого достаточно назвать ее истинным именем, что в свое время успешно проделал знаменитый философ-пифагореец Аполлоний Тианский, изгнав ламию во время свадьбы из дворца [1: 40]. Может, поэтому, опасаясь быть разоблаченной, героиня повести Тургенева называет себя нарочито вымышленным именем Эллис?

Ламии генетически связаны и с марами – общеиндоевропейскими демонами-женщинами, которые вызывают по ночам жуткие сны, получившие название «кошмаров». Ночные путешествия героя тургеневского произведения очень напоминают кошмары, наступающие во сне от недостатка (слабость от потери крови после поцелуя-укуса) или переизбытка (полеты с Эллис) воздуха. Однако Эллис не столько воплощенный ночной кошмар, сколько воплощенный фатум, богиня-пряха, вещающая перемены в судьбе героя повествования.

Впрочем, ламии были известны и в славянском фольклоре. Некогда прекрасная королева превратилась здесь в злобное чудовище, пьющее кровь у юношей, являясь им в образе прелестной женщины. Хотя в некоторых сказаниях ламия вдруг становится добра к людям. Так, известна

легенда, где ламия помогла царевичу добыть воду для погибающих от жажды крестьян [14].

В рассказе «Призраки» не только сама жизнь призрачна, непонятна, таинственна, как сон, но и сон есть проявление странных сторон человеческого существования. В этом произведении мифопоэтическая глубина образа Эллис и специфика сюжета помогают выразить архетипическую идею о вечном круговороте и вечном возвращении, идею о смерти и возрождении, причем со временем эти мифологемы постепенно начинают приобретать зловещий и ужасающий характер.

Если романтизм усилил мифический образ вампира, расставив акценты на символике крови и ночи, то у Тургенева лейтмотивом становятся философские размышления об иллюзорности мира, меланхолия и поиск неземной любви. «В ситуации существования и “окончательной смерти” <...> воплощается многовековой европейский миф о Вампире, подменяющий извечную оппозицию “жизнь” – “смерть” другой антиномией: “смерть” – “несмерть”» [7: 150].

Толстой и Тургенев одинаково искусно вплели в картины реальной жизни мотивы колдовства и истории о нежити, найдя в этой части мифологии ту романтику, которая свойственна эстетике ужаса и страха. Все три вампирических типажа, созданные Толстым и Тургеневым, отражают магическую модель Мира Тьмы и в философской концепции мистического бунта оказываются в определенной степени тождественными.

Литература

1. **Борхес Х.Л.** Энциклопедия вымышленных существ // Борхес Х.Л. Энциклопедия всеобщих заблуждений. Мн., 1994.
2. **Ветринский Ч.** Муза-вампир. Творчество Тургенева. М., 1920.

3. **Данилевский Ю.В.** Что такое Эллис в самом деле? (О «Призраках» Тургенева) // Спасский вестник. Тула, 2000. Вып. 6.
4. **Дмитриев В.А.** Реализм и художественная условность. М., 1974.
5. **Муратов А.В.** И.С. Тургенев после «Отцов и детей». Л., 1972.
6. **Орлов А.С.** «Призраки» Тургенева (Одоевский – Гоголь – Тургенев) // Родной язык в школе, № 1. 1927.
7. **Полубояринова Л.Н.** Мотив вампиризма в балладе И.В. Гете «Коринфская невеста» и его отражение в русской литературе // Гете: Жизнь, творчество, традиция. СПб., 2002.
8. **Пумпянский Л.В.** Группа «таинственных повестей» // Тургенев И.С. Сочинения. Т. VIII. М.-Л., 1929.
9. **Пушкин А.С.** Собр. Соч. В 3-х т. М., 1986. Т. 2.
10. **Соловьев Ю.** Таинственное у графа А.К. Толстого и литература Серебряного века // Волшебная гора, № VII. 1998.
11. **Толстой А.К.** Семья вурдалака // Антология нечистой силы. М., 1991.
12. **Тургенев И.С.** Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 7. С. 10.
13. **Успенский П.Д.** Новая модель Вселенной. СПб., 1993.
14. Царевич-пастух // Русские сказки и предания. Режим доступа: http://folk.clow.ru, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

РЕАЛИЗМ И МИСТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

Э.Б. Тамразян
Ванадзорский госпединститут им. Ов.Туманяна

Сегодня, в начале XXI века, в обществе социальной дисгармонии, растерявшем некоторые нравственные принципы, тургеневские произведения приобретают новое, особое звучание, заставляют задуматься над нынешним «конфликтом поколений», не менее сложным, чем в тургеневские времена.

В наше время, в эпоху многочисленных контактов и связей между народами, все более возрастает интерес к проблемам, связанным с восприятием творчества русских писателей-классиков.

Европейская, особенно мировая слава Тургенева складывалась на протяжении нескольких десятилетий. Отношение к его творчеству не всегда было однородным как со стороны критиков, так и читателей, и даже убежденных поклонников.

Еще при жизни Тургенева начала складываться литературоведческая трактовка его творчества. Уже тогда наметилось несколько аспектов исследования, например, выделение в наследии писателя различных по тематике и неравноценных по значимости групп – произведений «общественной» направленности (к ним относили «Записки охотника», романы и повести о «лишних людях») и лирико-философских произведений (новеллы, стихотворения в прозе). Представители эстетической критики (А.В. Дружинин) видели в И.Тургеневе прежде всего «поэта». Н.Чернышевский, Н.Добролюбов и Д.Писарев акцентировали общественную проблематику творчества И.Тургенева, высоко оценив его романы. Полярные оценки применялись подчас к одним и

тем же произведениям (например, «Запискам охотника»). Ведущие периодические издания периода с 1855 по 1883 года («Русская мысль», «Новое время», «Вестник Европы», «Неделя», «Русское богатство») систематически печатали отклики критиков, философов и публицистов на данные произведения И.С. Тургенева.

Представители разных направлений критики пытались свести творчество И. Тургенева к какой-либо одной «программе», не осознавая, что талант писателя гораздо шире любой схемы.

Будучи одним из корифеев реалистического направления в русской литературе XIX века, Тургенев всегда в своих, даже ранних, произведениях предстает перед нами как пророк, провозвестник нового, грядущего, пока еще неизвестного. Недаром об этом неоднократно упоминал Добролюбов. Это умение заглядывать в будущее сквозь пелену невидимого сделало творчество писателя таинственным и неповторимым в плане отражения жизни, необыкновенной красочности языка и стилистики его произведений.

В конце XIX – начале XX вв. закладываются основы изучения жизни и творчества Тургенева. Одной из наиболее актуальных проблем рубежа веков была проблема переоценки литературного и общественного развития XIX в. В процессе её обсуждения Тургенев становится в определённом плане фигурой центральной: тургеневское творчество воспринимается как явление законченное и устоявшееся.

Эпоха рубежа веков положила начало новому восприятию литературы XIX века. Стремление к пересмотру устойчивых представлений выразилось в полемике о «наследстве», которую начали критики-декаденты (Н.Минский, А.Волынский, В.Розанов, Д.Мережковский), обратившиеся к литературе прошлого в поисках соответствий классических образцов литературы канонам новых эстетических систем. В новой форме и на новом этапе развития культуры как буд-

то возобновился старый спор сторонников «гражданственного» и «чистого» искусства. На стороне последнего оказались критики-модернисты. В процессе переосмысления и переоценки классического наследия наметились различные тенденции в восприятии жизни и творчества И.Тургенева.

«Таинственные повести» И.С. Тургенева – тот пласт в творческом наследии русского писателя, который своей необычностью не перестаёт приковывать к себе внимание уже нескольких поколений литературоведов и представителей литературной критики. Именно в этих произведениях проявляется особых дар писателя в области таинственного и мистического.

Тургенев вошел в литературу как социальный писатель, создатель ярких типических образов (Рудина, Лаврецкого, Инсарова, Базарова и др.), как Омирический (от гр. oneiros – сновидение) – имеющий отношение к сновидениям, грезам, галлюцинациям. летописец бурной эпохи, ставивший в своих романах, повестях, рассказах, цикле «Записки охотника» самые актуальные проблемы общественного бытия. Однако многие тургеневеды указывают на странную раздвоенность в характере и творчестве писателя. «Рядом с человеком дневным, ясным, рассудительным, твердо стоящим на земле, вырисовывался человек ночной, одолеваемый предчувствиями, ослепленный видениями. За дневными, прекрасно построенными, основательными, ясными романами следовали ночные повести, носившие отпечаток таинственности», – пишет А.Труайя. Тема таинственного, загадочного, странного в творчестве писателя долгое время оставалась на периферии, и лишь в последние годы интерес исследователей к этой сфере начал неуклонно расти. М.М. Бахтин писал: «Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах., кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами – эти произведения как бы перерастают то,

чем они были в эпоху своего создания». Осмысление повестей и рассказов Тургенева в аспекте универсальных проблем, поставленных в них, изучение поэтики ирреального является актуальной задачей тургеневедения, так как расширяет взгляд на Тургенева-художника, способствует созданию целостной картины его творчества, и исследование художественных снов и видений позволяет частично решить эту задачу.

Существенный сдвиг в изучении «таинственных повестей» обозначился лишь в начале 1960-х годов XX века. Несмотря на то, что в период 40-50-х годов появлялись единичные публикации по данной проблематике, они не носили системного характера и в методологическом отношении представляли мало интересного.

Основополагающими работами по исследуемой нами проблеме периода активизации научного интереса (наиболее крупными) являются работы Г.Б. Курляндской, Г.А. Бялого, С.М. Петрова и С.Е. Шаталова. Литературоведение накопило огромный исследовательский материал. Но одна грань тургеневского творчества все-таки осталась недостаточно освещенной и по существу неверно истолкованной. Это его ”таинственные” повести и рассказы. Таинственные по своему содержанию, они сохранили оттенок недосказанности. И хотя литературоведение постоянно возвращается к этой группе произведений Тургенева, пытаясь определить их своеобразие и место в творческой системе писателя, загадка ”таинственного” феномена по-прежнему не разгадана до конца.

Как известно, ”таинственные” повести и рассказы завели в тупик еще современников Тургенева. К 70-м годам XIX века у читателей сложилось представление о Тургеневе как о писателе-реалисте, но эти произведения разрушили этот стереотип читательского восприятия, поскольку они совсем не походили на предшествующие его сочинения.

По большей части основу их составляли таинственные происшествия, сновидения, иррациональные состояния героев, необъяснимые поступки, ощущения, настроения. Словом, в них рисовался мир и душевные движения, неподвластные рассудку и трудно объяснимые рациональным путем.

Современники Тургенева тотчас же заметили необычность произведений, их тяготение к осмыслению психических процессов. Произведения сочли пустяками, безделками, не делающими их автору большой чести. Современники писателя, будто намеренно, не видели серьезности отношения писателя к своим новым замыслам.

В 1864 году Тургенев опубликовал первое произведение цикла – “Призраки”. Через год был издан рассказ “Довольно”, затем последовала серия произведений: “Собака” (1866), “История лейтенанта Ергунова” (1870), “Стук…стук…стук!” (1871) и т. д. Тургенева не оставляли замыслы ”таинственных” произведений около 20 лет, вплоть до самой смерти. Надо сказать, что писатель ни один раз возвращался к написанному; характерно, что почти все произведения этого цикла имеют по нескольку авторских редакций. Современники Тургенева не поняли проблем, составлявших содержание произведений. Во всяком случае, проблема психического в восприятии читателей того времени оказалась явно периферийной. Очевидно, сегодня задача изучения ”таинственных” произведений состоит уже не в том, чтобы доказывать художественное мастерство И.С. Тургенева, а в том, чтобы выяснить причины обращения писателя к этой теме, в том, чтобы раскрыть закономерность этого обращения.

Одной из ведущих тем творчества И.С. Тургенева является, несомненно, тема любви. На протяжении всего творческого пути писатель пытался осмыслить различные аспекты

этого чувства, понять его природу и влияние на внутренний мир человека.

Тургенев понимал, что любовь – эмоция во многом необъяснимая, имеющая тайную природу, мистическую основу. Этому посвящен его рассказ «После смерти. (Клара Милич)». В основе сюжета – мистическая любовь меду двумя молодыми людьми – Яковом Аратовым и актрисой Кларой Милич.

Несомненно, на мой взгляд, что образ Клары Милич – главный в произведении. Он обладает реальными биографическим чертами: мы помним, что в жизни самого писателя огромную роль сыграла оперная певица Полина Виардо, чьи черты присутствуют в облике героини рассказа.

Яков впервые видит эту девушку на вечере у грузинской княгини: «Это была девушка лет девятнадцати, высокая, несколько широкоплечая, но хорошо сложенная. Лицо смуглое, не то еврейского, не то цыганского типа, глаза небольшие, черные, под густыми, почти сросшимися бровями, нос прямой, слегка вздернутый, тонкие губы с красивым, но резким выгибом, громадная черная коса, тяжелая даже на вид, низкий, неподвижный, точно каменный, лоб, крошечные уши… все лицо задумчивое, почти суровое. Натура страстная, своевольная – и едва ли добрая, едва ли очень умная – но даровитая – сказывалась во всем».

По сути, именно тогда, после ее смерти, и начинается раскрытие характера героини и для Якова, и для читателей. Сначала герой начинает чувствовать тревогу, беспокойство. Ему кажется, что кто-то вошел в его жизнь и завладел ею и что теперь уж он не хозяин свой судьбы. Кроме того, молодой человек начинает видеть мистические сны, в которых главной героиней является Клара. Яков сам не понимает, что с ним происходит. Он решает выяснить, кто же такая была Клара и что происходит с ним.

Из бесед с сестрой героини мы узнаем о необычной натуре этой девушки. Ее характеристика укладывается в одной фразе: «Она была вся – огонь, вся – страсть и вся – противоречие». Характер этой девушки не укладывался в обычные рамки, она не могла и не хотела прожить обычную жизнь. Именно поэтому Катя Миловидова пошла в актрисы, стала Кларой Милич.

Больше того, эта девушка чувствовала постоянную неудовлетворенность своей жизнью. Она знала, что рано умрет. Потому что не хотела жить так, как жило ее окружение, ее ровесницы.

Из рассказа сестры Клары мы понимаем, что многие влюблялись в героиню, у нее даже был жених. Но девушка никому не отдавала своего сердца до тех пор, пока не встретила Якова.

Почему она выбрала именно этого молодого человека? Якова осеняет предположение: потому что оба они были «нетронутыми». Что это значит, по Тургеневу? Я думаю, не только то, что до встречи друг с другом они никого не любили, никого не целовали, никому не говорили нежных слов. «Нетронутые» – это еще и чистые душой, немного «не от мира сего», выделяющиеся из толпы своей необычностью, силой чувств, способностью мечтать и безумствовать.

По сути, именно тогда, после ее смерти, и начинается раскрытие характера героини и для Якова, и для читателей. Сначала герой начинает чувствовать тревогу, беспокойство. Ему кажется, что кто-то вошел в его жизнь и завладел ею и что теперь уж он не хозяин свой судьбы. Кроме того, молодой человек начинает видеть мистические сны, в которых главной героиней является Клара. Яков сам не понимает, что с ним происходит. Он решает выяснить, кто же такая была Клара и что происходит с ним. Из бесед с сестрой героини мы узнаем о необычной натуре этой девушки. Ее характеристика укладывается в одной фразе: «Она была вся –

огонь, вся – страсть и вся – противоречие». Характер этой девушки не укладывался в обычные рамки, она не могла и не хотела прожить обычную жизнь. Именно поэтому Катя Миловидова пошла в актрисы, стала Кларой Милич. Больше того, эта девушка чувствовала постоянную неудовлетворенность своей жизнью. Она знала, что рано умрет. Потому что не хотела жить так, как жило ее окружение, ее ровесницы.

Действительно, почему эти произведения были написаны между 1864 и 1883 годами, а не раньше? Было ли в самой жизни нечто такое, что могло стимулировать их создание в данный период? К сожалению, ни переписка Тургенева, ни воспоминания о нем, ни какие-либо другие материалы не дают прямого ответа на эти вопросы. Но опосредованных свидетельств оказалось достаточно, чтобы восстановить причинно-следственные связи создания рассматриваемых произведений.

И теперь, подводя некоторые итоги, можем сказать, что "Таинственные повести" – свидетельство качественно нового этапа творческой эволюции писателя. Тургенев не первым обратился к фантастической повести, феномену таинственного, загадочного. И до него русские и зарубежные писатели создавали произведения с фантастическими элементами в сюжете и композиции. Но в повестях Тургенева 60-70-х гг. сюжетно-композиционное единство реалистических и фантастических элементов, данное в определенном соотношении временных планов изображения, выполняет гораздо более существенные функции, чем просто, казалось бы, изображение необычного, и служит писателю средством проникновения в действительность, которая дает порой самые фантастические и невероятные сюжеты.

И.С. ТУРГЕНЕВ В АРМЯНСКОЙ ПЕЧАТИ

К.С. Ханян
АГПУ им.Х.Абовяна

И.С. Тургеневу принадлежит видное место среди писателей, оставивших “превосходное наследство” русской литературе. По словам Некрасова, Тургенев был “поэтом более, чем все русские писатели после Пушкина, взятые вместе”[5: 10, 328].

Армянская печать XIX века уделяла серьезное внимание ходу развития русской художественной прозы и периодически освещала ее беспрецедентные достижения. На этом фоне определенное место заняла популяризация и оценка творчества И.Тургенева. Не случайно, что в армянской печати 1880-е годы были названы тургеневской эпохой.

Как с русскими писателями XIX века, так и с произведениями Тургенева армянский читатель знакомился на русском языке. Что касается переводов его произведений на армянский язык, то оно берет отсчет с 1882 года, еще при жизни писателя.

Первым переводчиком Тургенева на армянский язык был – Г. Ягубянц. В его переводе в № 234 газеты “Мшак” за 1882 год был напечатан ряд стихотворений в прозе. Но эти переводы были слабы и читателю не понравились.

В 1883 году в ереванской газете “Псак” в №№ 4-5 была опубликована статья “Литературные замечания”, автором которой был студент петербургского университета Иоаннес Иоаннесян. В ней автор выражает недовольство переводом Ягубянца. Он пишет: “Переводить – означает ли это механическое изменение иностранных слов, или это труд представить читателю те образы зарубежного автора, значения тех иностранных слов, которые исходили из

душевного состояния автора?" [8] (Здесь и далее перевод с армянского наш. – К.Х.).

Иоаннисян замечает, что переводить текст и передавать содержание – разные вещи. Тургенев – не рядовой автор. Он из тех писателей, чье слово или фраза, переведенные грубо, неправильно, потеряют свое значение и красоту. Иоаннисян считает произведения Тургенева красивыми жемчугами, суть которых переводчик обязан, должен понять. Вероятно, Ягубянц лишь увлекся и не смог понять глубину и передать необходимое в деле перевода впечатление. Иоаннесян пишет: "Зря считают наши переводчики, что их роль второстепенна. Надо признать, что в нашем литературном языке не употребляются слова, литературные стили, которые используют европейские нации, причина этого, я думаю, в том, что из наших писателей никто (кроме Абовяна и Налбандяна) не хочет, или не способен собирать слова из народного новоармянского языка. Мы, армяне, затрудняемся описать красоту, душевные переживания человека, проникновенные впечатления музыки" [8].

Иоаннисян ставит новые задачи не только перед армянскими переводчиками, но и перед писателями. Он советует углубиться в быт народа, в обычаи, узнать его психологию, усвоить живой язык, писать грамотным и выразительным языком, быть культурным. Только в этом случае можно представить армянскому читателю произведения такого известного писателя, как Тургенев. Как справедливо заметил Р. Ованисян, "И. Иоаннисян положил начало критике переводов не только Тургенева, но и всей русской литературы. Наконец, эта статья значима, как начало армянского тургеневоведения" [7: 81].

В связи с кончиной Тургенева в армянской периодике публиковалось огромное количество откликов о русском авторе. Это вызвало стремительный интерес к творческому наследию писателя среди армянских читателей, что, в

первую очередь, демонстрировало актуальность поднятых в его художественных произведениях проблем и, несомненно, свидетельствовало «армянское» признание величия писателя-Тургенева. Статьи о нем были напечатаны почти по всех европейских газетах. Армянская печать, присоединившись к многочисленным голосам в России и Европе, тоже выражала искреннюю благодарность и сожаление в связи с потерей талантливого русского литератора. Интересно, что в этот период Тургеневу предоставили свои страницы представители печати всех направлений. Это способствовало восприятию традиций русской литературы, и известные произведения русских авторов становятся частью армянской культурной и духовной жизни.

Одним из первых пропагандистов лучших образцов русской литературы был редактор Григор Арцруни, который с большой оценкой выступил на страницах своей газеты “Мшак”. Г.Арцруни непосредственно следил за развитием русской литературы, которая на примере конкретных произведений предоставляла ему возможность выступить и выдвигать волнующие современность вопросы.

Арцруни считает своим долгом представить читателю биографию и краткую характеристику творчества Тургенева. Он подчеркивает: “Получив образование в Германии, он духовно остался русским. В предисловии к новому изданию своих сочинений усопший правильно отметил, что можно получить образование в Европе, совершенствоваться, но все же сохранить свои национальные особенности” [2].

Арцруни утверждает, что данная особенность Тургенева в совершенстве выразилась в его жизни, в его творчестве. Во всех своих произведениях он остался чисто русским человеком, русским писателем, выразителем ежедневных бытовых нужд России, но в то же время образованным

европейцем. Арцруни обьясняет, что благодаря этому Тургенев “использовал широкую народность во всех сферах русского общества, с другой стороны его произведения широко известны и любимы во всей Европе, и произведения ни одного русского автора не читаются так в Европе, как произведения Тургенева” [2].

Причину успеха Тургенева Арцруни видит прежде всего в том, что во всех произведениях писатель затрагивает волнующие вопросы современной русской жизни и общественные проблемы России. Известный армянский общественный деятель подчеркивает совершенство художественных произведений Тургенева, нежность и искренность чувств и переживаний, благодаря которым он привлек внимание не только русского, но и европейского читателя. “В последние годы в русской литературной жизни нам известны только два писателя, которые во всей своей жизни были выразителями ежедневных потребностей и бытовых проблем общественной жизни России, это – Тургенев и Щедрин. По этой причине оба они будут иметь большое значение в русской литературе, в истории русской культуры” [2], – этими словами завершает свою статью Арцруни.

Что касается популярности Тургенева в армянской действительности, следует отметить, что многие считали его не только неподражаемым писателем, но и своим учителем.

В связи со смертью Тургенева в № 118 “Мшака” за 1883 год было напечатано сообщение Г.Агубянца “Похороны Тургенева”, в которой он пишет о многотысячном митинге на вокзале в Париже по случаю отправки тела Тургенева в Петербург, на которой присутствовали Анри Мартен, Жюль Симон, госпожа Ада, Эрнест Рено и другие деятели культуры. В сообщении кратко приводится их речь. Эдмон Абу от имени французских писателей сказал: “Франция с

гордостью назвала бы тебя своим сыном, если бы ты этого захотел, но ты всегда оставался верен России. И дай бог, потому что, кто не любит безгранично свою родину, тот только наполовину человек. Твое сердце принадлежит человечеству, но Россия в твоих чувствах занимает первое место" [3].

Нетрудно заметить, что напечатав это выступление, "Мшак" выразил этим свое уважение к великому русскому писателю. Примечательна в этом смысле также статья И.Иоаннесяна "Письмо из Петербурга". Описывая похороны Тургенева в Петербурге, он сообщает, что выразить свою благодарность и уважение талантливому писателю и достойному гражданину пришли многочисленные представители из разных слоев общества. Молодой армянский поэт честно признается: "Этот человек меня тоже многому научил, он был моим первым учителем, который сказал: "Люби человека и береги упавшего" [3]. Иоаннисян считает похороны Тургенева всенародным торжеством, так как "он был неутомимым и добродетельным тружеником, любил свою нацию и проповедовал нравственность" [3].

В № 50 "Мшака" за 1889 год печатается интересная статья "Пустое место в армянской литературе" под псевдонимом Х.М. Поднятые в ней вопросы касались переводов лучших произведений русской классической литературы и популяризации ее в широких кругах армянских читателей.

Касаясь классиков русской литературы, автор статьи с сожалением отмечает, что в армянской литературе заметна какая-то пустота, которую в конце концов надо заполнить, так как она вносит недостаток во всю армянскую литературу. "Наше слово, – пишет автор, – относится к тому, что до сих пор наша литература оставалась вдали от произведений русских писателей, что армянская литература

очень мало пользуется существующими в русской литературе идеями и мыслями, и, наконец, наша переводная литература почти ничего не имеет из творений русских писателей" [4].

Автор, указывая на этот недостаток, обьясняет его тем, что в русской литературе, особенно в 1860-е и последующие годы, затрагивались такие проблемы, осваивались такие мысли, которые имели большое социально-общественное значение не только для русской, но и армянской действительности. Автор приводит имена Успенского, Писарева, Михайловского, Тургенева, Щедрина и отмечает их роль, которую они сыграли в развитии литературного процесса.

Автор подчеркивает, что большинство армянской читательской аудитории в какой-то степени не может понять ту скорбь, которую выражают передовые представители молодежи и интеллигенции, а также представители печати по поводу смерти таких писателей как Щедрин или Тургенев, так как армянский читатель прежде всего мало знаком с теми идеями, которым они служили и ради которых не щадили своей жизни. "Мы скажем больше, - подтверждает автор, – произведения таких представителей русской литературы неизвестны не только простой читательской массе, но и большинству педагогов, большинству нашей провинциальной молодежи, нашим учительницам, одним словом, тем, кто считается прогрессивным классом нашего общества" [4]. Автор видит причину этого процесса в том, что на армянский язык еще не переведены произведения Тургенева, Белинского, Михайловского, Гоголя, Некрасова, и именно поэтому русская литература для армянской общественности пока мир неизвестный. Одновременно автор обращается к такому факту, что в Константинополе на армянский больше переводят из французской литературы, зачастую безвкусные произведения, по какой-то причи-

не оставляя в стороне высокохудожественную русскую литературу. “В нашей и русской жизни есть много общих вопросов, и наша периодика, молодежь и интеллигенция не имеют никакого нравственного права закрывать свои глаза и не видеть, как решаются в русской литературе необходимые и нам вопросы”, – отмечает автор, добавляя, что уже сорок лет, как в передовой русской периодической печати, так и в произведениях русских писателей обсуждаются такие экономические, политические, административные и образовательные вопросы, которые не выяснены армянами и сегодня.

В конце статьи автор выражает надежду, что и молодые переводчики, и, особенно, периодическая печать поработают над тем, чтобы обеспечить армянскую литературу созданными в русской литературе ценностями, и это будет большой услугой армянскому народу.

Исследуя армянскую печать данного периода, следует заметить, что после указанной статьи в “Мшаке” переводная литература и ее оценка получили новый размах. Так, в журнале “Мурч” за 1896 год напечатана рецензия Никола Агбаляна на изданный сборник Тургенева “Стихотворения в прозе” в переводе Александра Цатуряна. В начале статьи автор, возвращаясь к русской литературе 1840-ых годов, придает важное значение появлению прозаика Гоголя и критика Белинского, под влиянием которых явилось то новое поколение писателей, кто своими значительными произведениями встал в первые ряды русской литературы. И одним из них был Иван Тургенев.

Подробно прослеживая пройденный Тургеневым путь, рецензент отмечает: “Прошло время, Тургенев стал известным романистом и вот, в пожилом возрасте, он выходит на арену как автор стихотворений, в данном случае в прозе. Все стихотворения написаны под влиянием событий и явлений, произошедших с ним, или в

общественной жизни” [1:1349]. Затем Агбалян анализирует несколько стихотворений Тургенева, где отмечает произошедшие в эмоциональном мире писателя явления, которые заинтересуют и нынешних искусствоведов: “Его сердце было тяжело ранено от той разлуки с новым поколением, которую он приобрел от романа “Отцы и дети” и от дальнейшего холодного отношения общественности к его последующим романам и неблагодарности к нему, что он и отразил в своем стихотворении ”Услышишь суд глупца…” [1:1350].

Говоря о старости Тургенева, Агбалян с умилением характеризует стихотворение в прозе “Как хороши, как свежи были розы”. Автор отмечает, что все стихотворения в прозе ценны и советует читателям прочитать данную книгу, от которой развится вкус, усилятся чувства, а мысль углубится. Вернувшись к искусству переводчика, Агбалян от имени читателей благодарит Ал.Цатуряна за хорошо проделанную работу и с радостью сообщает, что Цатурян готовит к печати сборник “Русские писатели”, состоящий из трех книг, в котором будут представлены произведения Пушкина, Лермонтова и Некрасова. “От всей души радуемся, – пишет Агбалян, – так как необходимо время для ознакомления с произведениями народа, с которым мы связаны. Ни один метод не сближает две нации или народа, как обмен мнениями. Этот способ наиболее положителен и продуктивен из всех считающихся влиятельными методов” [1:1351].

К сборнику «Стихотворения в прозе» в переводе А.Цатуряна через год возвращается ежемесячник “Нор Порц”. Рецензия печатается за подписью «Мелик». Характеризуя стихотворения бессмертного писателя, автор подчеркивает: “Человеколюбие, братолюбие и милосердие заметно во многих стихотворениях Тургенева… Мы

указываем на два свойства его стихотворений – общечеловеческие идеи и автобиографический характер” [6].

Процесс развития армянской литературы показывает, что произведения Тургенева оказали огромное влияние на творчество многих армянских писателей, кто научился у него реалистическому изображению действительности и самых существенных явлений времени.

Литература

1. “Мурч”. Тифлис. 1896. ¨ 10-11 (на арм.яз.).
2. “ Мшак”. Тифлис. 1883. № 116 (на арм.яз.).
3. “Мшак”. Тифлис. 1883. № 118.
4. “ Мшак”. Тифлис. 1889. № 50.
5. **Некрасов Н.А.** ПСС. М., 1952.
6. “Нор Порц”. 1897. ¨ 1 (на арм.яз.).
7. **Ованисян Р.** Русская литература в оценке армянской общественной мысли. Ереван, 1949.
8. “Псак”. Ереван. 1883. № 4 (на арм.яз.).

И. ТУРГЕНЕВ В ВОСПРИЯТИИ Б. ЗАЙЦЕВА («ЖИЗНЬ ТУРГЕНЕВА») И А. РЕМИЗОВА («ОГОНЬ ВЕЩЕЙ. СНЫ И ПРЕДСОНЬЕ»)

З.А. Чубракова
Томский государственный университет

Осмысление образа Тургенева в произведениях Б. Зайцева и А. Ремизова периода эмиграции, исследование путей и способов восприятия его творчества каждым из писателей предполагает обращение к широкому кругу проблем истории литературы, литературоведения и рецептивной эстетики. Осознавая масштабность заявленной темы, мы ограничимся постановкой вопроса: обоснованием сопоставления произведений писателей (в которых, на первый взгляд, нет ничего общего, кроме Тургенева), определением некоторых подходов к анализу. Подбор материалов и отдельные наблюдения имеют предварительный характер и могут послужить отправной точкой для будущих основательных исследований.

Творчество Б.Зайцева и А.Ремизова – писателей с ярко выраженной индивидуальностью – олицетворяет разные «силовые линии» русской литературы (реализм vs модернизм, православие vs «народная вера», приверженность стилевым традициям vs авангардные опыты и т.д.). Оказавшись в эмиграции, они практически одновременно обращаются к Тургеневу. В 1929 г. Б. Зайцев приступает к работе над книгой о Тургеневе, открывающей цикл художественных биографий «Жизнь Тургенева» (1932 г.), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954). В это же время, начиная с 1929 г., А.Ремизов пишет ряд эссе о снах в произведениях русских писателей (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой). В 1954 г. они выходят в составе книги «Огонь вещей. Сны и предсонье». Тургеневу в ней посвящены три главы: «Тургенев-

сновидец», «Тридцать снов» (1930 г.) и «Царское имя» (Разговор по поводу выхода во французском переводе рассказов Тургенева).

Книги Зайцева и Ремизова о русской классике, как и предваряющие их отдельные публикации, были восприняты эмиграцией «первой волны» как исполнение общей миссии – сохранения духовных ценностей национальной культуры. Потребность закрепить в памяти, в слове уходящий мир определяет работу Зайцева над жизнеописаниями русских писателей, мемуарами и автобиографическими книгами («Москва», «Далекое», Путешествие Глеба» и т.д.). В этом же русле развивается творчество Ремизова последних тридцати лет («Встречи», «Иверень», «Подстриженными глазами»). Пребывание в эмиграции обостряет у писателей ощущение своей причастности к «русскому» как «единой стихии». Ремизов пишет в «Огне вещей»: «Русская литература, как и литература всякого народа, едина. И как едина стихия слова, едина стихия сна: Толстой перекликается с Пушкиным – сон Анны Карениной и сон Гринева, Тургенев с Гоголем, Толстой с Тургеневым. И какой вздор, когда после революции стали говорить о какой-то зарубежной и не зарубежной литературе; там, где стихия русского слова, не может быть речи ни о каких рубежах, ведь стихия это мир человеческой души, русского человека». («Тридцать снов») [6] .

Значимым был и сам факт обращения писателей к Тургеневу. Ф.Степун, делая обзор публикаций 1920-х годов, отмечает смену ориентиров: тургеневско-аксаковские стилевые традиции в литературе русского зарубежья ослаблены, а в советской прозе практически игнорированы [7:210]. В.Ильин пишет о появившейся моде на пренебрежительное отношение к творчеству писателя: «Среди снобирующих элитарных кругов почему-то безо всяких серьезных оснований сделалось своего рода модным

шиком, всячески хваля Максима Горького, Маяковского и Есенина, поносить Тургенева и Бальмонта» [4:252-253]. Возможно, подобными «выпадами» вызваны размышления Ремизова: «Все рассказы Тургенева, начиная с «Записок охотника» – о человеке, как человек мудрует над человеком. И это современно, и Тургенев современен… Все пройдет и разрушится, как паутина – нет, то-то, что нет: глубочайшие чувства человеческого сердца неизбывны – нельзя забыть!» («Тридцать снов»).

«Жизнь Тургенева» Зайцева и статьи Ремизова о Тургеневе стали своеобразной формой творческого самоосознания писателей. Созданные в завершающий период жизни, они воплотили нравственные и эстетические идеалы, итоговые размышления о природе творчества, о русской литературе. Очевидно, что степень и формы присутствия Тургенева в художественном сознании Зайцева и Ремизова существенно отличаются. Принципиально разнится и уровень изученности этой проблемы.

Тургенев – один из внутренне созвучных Зайцеву писателей. К личности и творчеству Тургенева он обращается на протяжении всей своей жизни, посвятив ему, помимо «жизнеописания», около двадцати очерков, статей, заметок. В них Зайцев определяет круг «близкого», «родственного» себе. Первые сопоставления двух писателей появляются в критике начала XX века. «Зайцев исходит от Тургенева, он весь гармоничный, целостный», – пишет К.Чуковский. З.Гиппиус отмечает стилистическое мастерство Зайцева: «Язык простой и круглый…, действительно живописный, иногда очень яркий. Так видел бы природу современный Тургенев». Затем критика русского зарубежья, анализируя творчество Зайцева, «жизнеописание» и статьи о Тургеневе, расширяет представление об уровнях связи двух писателей (Н. Андреев, П. Бицилли, Ф. Степун, Г. Струве и др.). Начиная с 1970-х годов, тема «Зайцев и

Тургенев» активно разрабатывается в отечественном и зарубежном литературоведении, к настоящему времени довольно обстоятельно изучена и «Жизнь Тургенева» (А. Шиляева, А. д'Амелия , А. Курлянская, В. Топоров, и др.). Творчество Ремизова тоже не обделено вниманием исследователей, но проза последнего периода только начинает осмысляться в своей философско-эстетической природе и значимости [4]. Е.Обатнина пишет об «Огне вещей»: «Книга, создававшаяся в общей сложности в течение трех десятилетий, заключала в себе уникальный опыт постижения “чужого” текста и особый дискуссионный настрой. В ее основу была положена познавательная интенция, рассчитанная на диалог и свободное от хрестоматийной заданности восприятие» [4]. Исследователи «Огня вещей» в основном разрабатывают «гоголевскую» линию. По теме «Тургенев и Ремизов» нам известна лишь одна публикация Л. Пильд, некоторые размышления на эту тему встречаются в статье Л. Блищ «Неизбежность металитературности: А. Жолковский и А. Ремизов» [1].

Художественная биография Зайцева и литературные эссе Ремизова – не документальные произведения, не литературоведческие исследования, не критические статьи в традиционном понимании. Они представляют собой оригинальные и новые для русской литературы художественные формы, отличающиеся по подходам к материалу и способам его освоения, по соотношению факта и вымысла, по степени авторской субъективности. «Реконструкция образа» писателя на основе документов (Л.Ржевский), как и исследование его «сновидческой реальности», позволяет писателям «посмотреть» на Тургенева под новым углом зрения, заново прочитать «текст» его жизни и творчества, выйти за границы сложившихся стереотипов. Сопоставление образа Тургенева и его творчества в произведениях

Зайцева и Ремизова обнаруживает не только полемику, но и точки соприкосновения двух авторов.

Становление Зайцева и Ремизова как писателей происходило в атмосфере философских и художественных исканий Серебряного века. В выборе материала (мир души и сны Тургенева), в его интерпретации сказывается влияние психоаналитических концепций начала XX века, идей «новой критики» и работ символистов о Тургеневе (Айхенвальд, Мережковский, Анненский). Оба писателя не сосредоточиваются на социально-политических проблемах времени, актуальных темах тургеневских романов. Отвергая позитивистские подходы, признают иррациональную природу творчества, власть бессознательного над человеком. В беллетризованной биографии Б.Зайцева жизнь героя представлена от рождения до смерти, повествование строится по хронологическому принципу, композиционное членение на главы соответствует основным периодам жизни писателя. Внешняя жизнь и (общественная и «историческая») предстает как фон внутренних душевных процессов. Важное место занимает повествование о детских и юношеских годах, когда сформировались «червоточины» и психологические комплексы писателя. Впоследствии они сказались в постоянном чувстве одиночества, внутренней раздвоенности, в преследующем Тургенева страхе смерти, проявились в отношениях с женщинами. Природа двойственности любовного чувства героя определена в ставшем широко известном выражении: «В ранней молодости любовь предстала Тургеневу сразу в двух видах. Афродиту-Пандемос и Афродиту-Уранию он познал почти одновременно – явились они раздельно и так раздельными остались навсегда» [3:29]. Важным в судьбе Тургенева, считает Зайцев, было то, что «первая же его встреча с истинной любовью была встреча безответная». Метод «психологического вчувствования» и «чудесная интуиция»

позволяют автору воссоздать состояние героя, «мучительно-сладкую любовь мальчика – его мечтания, надежды, слезы, ревность, подозрения». «Испытав полуребенком чувства высокие и блаженно-мучительные, в зрелости создал он из них лучшее свое произведение. Толстой и Достоевский могут позавидовать «Первой любви» – явлению Афродиты-Урании в жизни пятнадцатилетнего юноши» [3: 30].

«Первая любовь» для Ремизова – своеобразный «ключ» к судьбе Тургенева и его творчеству. В его восприятии это рассказ не о «блаженно-мучительных чувствах», а «это крик всхлестнутого сердца». «О первой любви вспоминают с улыбкой. Или не помнят – заря мгновенно погасла. Но такую сохранить память, как в «Первой любви»: тут и редкий дар и исключительное событие. Заря загорелась, но не озарила, а хлестнула, и не по руке, и не по лицу, а по сердцу». В основе ремизовской интерпретации рассказа – интерсубъективная позиция, «присвоение» художественного произведения путем проживания ситуации изнутри. Удар хлыстом по обнаженной руке Зинаиды как удар по собственному сердцу – это субъективное ощущение Ремизова-читателя транслируется на героя рассказа и на Тургенева. «Раненое сердце легло тенью на весь облик Тургенева: безулыбный – ну есть ли хоть одна строчка, которая вызвала бы улыбку, и какие всегда черные концы рассказов!» («Тридцать снов»). Лейтмотивом всех трех глав становятся фразы: «раненный в юности», «безулыбный» Тургенев.

Б.Зайцев, как и Ремизов, отождествляют жизнь и творчество писателя («текст жизни и текст искусства»). Это проявляется не только в интерпретации произведений, но и в авторском комментарии: умирающий Тургенев перечитывает корректуры, «правит, чистит свои строки (свою жизнь). …Сорок лет бытия, лучшее, что было в нем» [6: 174].

Оба писателя (вслед за символистской критикой) выделяют «дневную» и «ночную» жизнь своего героя. В отношении Зайцева об этом подробно писал Ф.Степун: внимание Зайцева привлекает «как бы ночной образ Тургенева с его страхами, страстями, печалями и причудами». Зайцев трактует творчество писателя как «бессознательное отражение движений души, поэтому часто вскрывает автобиографизм творчества. В психическом мире личности автора интересует наиболее скрытое, бессознательное («ночная» сторона души), поэтому в биографиях доминируют три основные темы: жизнь сердца, явные или скрытые религиозные настроения, подсознательные основы творчества (эта особенность присуща и литературной критике Зайцева)» [8].

Позиция Ремизова подчеркнуто полемична по отношению к авторам «жизнеописаний» и всякого рода «автобиографизму». В начале эссе «Тургенев-сновидец» Ремизов заявляет: «Всякая человеческая жизнь великая тайна. И самые точнейшие проверенные факты из жизни человека и свидетельства современников не создают и никогда не создадут живой образ человека: все эти подробности жизни – только кости и прах. Оживить кости – вдохнуть дух жизни может только легенда, и только в легенде живет память о человеке...». Никакие подробности биографии не способны передать «дух жизни», его «дает легенда, а легенда о писателе дается из его произведений, в которых писатель выражает себя и только себя в самом своем сокровенном, а через себя и тайну жизни», – утверждает Ремизов («Тургенев-сновидец»). «Темная душа Тургенева, она выразилась особенно в его снах – редкий рассказ без каркающего сновидения, и эти сны – тридцать снов – как траурная кайма на его благоухающих цветами картинах жизни» («Царское имя»). У Ремизова «дневная» и «ночная» жизнь Тургенева предстают как единая реальность: «Реальность его жизни

громадна: явь и сон. Из скрытой сонной реальности …почерпнул он силу четырех матерей..» ("Тургенев-сновидец"). Отождествляя сновидения с творческим процессом, Ремизов углубляется в бытие «ночного» Тургенева. « У Тургенева слух и глаз обращены к загадочным явлениям жизни – к случаям, к тайной игре судьбы. От загадочных явлений жизни близко к явлениям сна, в которых часто раскрывается духовный мир. А язык духовного мира не вещи сами по себе, а знаки, какие являют собой вещи» («Тридцать снов»). Ремизов подробно расшифровывает «знаки» тургеневских снов, создает определенную типологию: сны, предвещающие смерть героя; вещие сны о смерти другого человека; сны, предрекающие благополучие, сны при болезни и т д. По Ремизову, сны – окно в «иную» реальность, к тайнам бытия. Учителем Тургенева-сновидца был Гоголь, о встрече с которым – «Рассказ о. Алексея».

Б. Зайцев, как и Ремизов, считает Гоголя художником демонической природы, но, в отличие от «двоеверного» Ремизова, интерпретирует «Рассказ о. Алексея» как христианин: это встреча героя с бесом. «Темное», «ночное» в Тургеневе воспринимается Зайцевым с позиций православного сознания и культуры. «Мистические, жуткие ощущения – будто сквозь обычный мир давал о себе знать и другой, таинственный и недобрый. Он чуялся ему и в звездном небе, и в ночных шорохах, и в снах..». Но «у Тургенева не было чувства всемогущего светлого Бога. Высшая сила для него слепа и безжалостна. Человек ничтожен. Прорывающееся о т т у д а нерадостно». «Правда, он написал Лизу в «Дворянском гнезде». Что-то иное брезжило и ему. Но помолиться в церкви с Лизой он не мог. С годами чувство присутствия иного мира в нем росло. О призраках он не только писал: он их видел» [3: 90]. Процитируем вновь проницательного Ф. Степуна: «Этой мрачной

безжалостностью надземного мира» объясняются, по мнению Зайцева, и странности тургеневской жизни, и такие его художественные произведения, как исполненные ужаса «Призраки» и «Фауст» с его сумрачным, хотя и глубоким торжеством». «Тургенев знал и иногда чувствовал свет», именно в такие моменты был создан «тишайший и христианнейший образ Лизы Калитиной», «ему как бы приоткрылась дверь, которая вела к религии, но он остановился на пороге и не вошел» [8].

Ремизов как будто вторит Зайцеву: Лиза – «образ восходящего духа через отречение»; «И как Лиза, одиноко стоит «Богом убитая» Лукерья из «Живых мощей»… – «безответные, сиротливые дети и молитвенницы за затолокший их мир Божий». ("Тургенев-сновидец").

Если Зайцева интересует «рост души» героя, то Ремизов совершенно иначе видит человеческую жизнь: «Душа человеческая – это не такое, что с течением времени вырастает, как растет дерево: душа человека одна и вся со своей ее судьбой; она углубляется и просветляется или высыхает и темнеет, но судьба неизменна. Это особенно ясно в творчестве, для которого не существует времени» («Тридцать снов»).

Одна из центральных линий биографии Тургенева – взаимоотношения с Виардо – постоянно рассматривается исследователями и обычно толкуется в русле выводов А. Шиляевой о «поклонении вечно женственному». Сопоставление зайцевского видения «жизни сердца» Тургенева и наблюдений Ремизова высвечивает неожиданные оттенки смысла. Так, оба автора обращаются к рассказу «Петушков» (1847 г.). «О, Тургенев вовсе не так ясен и покоен, как привыкли о нем думать, – пишет Зайцев. – И кто знает, что он чувствовал, возвращаясь один после театра…» [3: 133]. Пересказ – напоминание содержания – пристрастный, оценочный, это ироническая проекция на

взаимоотношения Тургенева и Виардо. Петушков, «ленивый, вялый и благодушный», «привязывается к полнотелой дуре и…погибает… Очень просто и обыкновенно погибает, от любви. Только тут нет поэзий и романтизмов, а страшная сила женщины и невозможность освободиться… Это первый «тургеневский» человек, первый из слабых, погибающих от любви. Василиса заводит себе друга. Петушкова выживают. Но он уже обречен. Без глупой Василисы жить не может и идет на все унижения». Василиса «из милости позволяет ему пристроиться на облучке своей жизни, сама выходит замуж еще за третьего. Петушков покорно спивается в небольшом чуланчике, у ног Афродиты-Урании. Это нисколько не похоже на блистательную певицу и классика русской литературы. Но…если бы находился Тургенев в восторге пламени крепкой, надежной любви, стал ли бы заниматься таким Петушковым?» [3: 134]. В пересказе – не только горькая ирония, но и загадка подчинения человека таинственным силам: «обречен», «не может освободиться», «погибает от любви». Далее в главе «Сумрак» снова об этом: «некое беспокойство стало точить Тургенева... Не так проста была его история с Виардо. Приходилось все досказать, дожить, доиспытать. Его вновь потянуло на Запад» [3: 157].

Ремизов как бы «договаривает» Зайцева, находит слова для определения происходящего: «судьба», «завороженность». «Тургенев, рассказав о своей судьбе в «Петушкове», слышит «стук-стук» скрытой руки этой судьбы – тайный знак приближающегося удара неизбывного часа, от которого не уйти…», – проговаривает Ремизов в первой статье, как бы «намечая», «вбрасывая» тему. Развитие она получает в следующем эссе «Тридцать снов»: «О своем посвящении Тургенев рассказал под конец своей жизни: «Рассказ о. Алексея» – 1877, а о своей судьбе в рассказе «Петушков» – 1947 г. Судьба Тургенева связана с Виардо, с которой он

познакомился в 1845 г., и вся жизнь его прошла под ее знаком: так и умер он в «чужом гнезде», в Буживале, под Парижем. Судьба Петушкова – судьба Тургенева. В рассказе нет сна, но очень близкое сну – «приворот». Ремизов не пересказывает, а точно цитирует отдельные фрагменты, включая то, что опустил Зайцев: историю с булкой, которую дала Ивану Афанасьевичу Василиса; рассказ слуги Онисима о брате унтера Круповатого, который «от приворота пропал». «Роль Онисима – роль трагического хора. Он же и объясняет, что тут «приворот»». «Словесные формулы» – «Судьба Петушкова – судьба Тургенева»; Тургенев – «на всю жизнь завороженный» («Петушков») – постоянно повторяются Ремизовым.

Зайцев и Ремизов, показывая роковой характер любви, по сути, отождествляют Любовь и Смерть. Современник Зайцева П.Бицилли с недоумением замечал: чтение «Жизни Тургенева» рождает ощущение того, что творчество Тургенева – отрицание жизни. Осмысление проблем Жизни, Смерти, Любви, Времени в книгах Зайцева и Ремизова требует основательных исследований, выхода к экзистенциальным воззрениям не только Тургенева, но и самих авторов. Не можем не отметить в этой связи некоторые замечания Ремизова: «Рассказ «Часы» – «совсем гоголевский», под «Шинель», только с неизменной беспросветной тьмой, как все тургеневское». «Чехов той же тургеневской темноты, он описывает в своих бесчисленных рассказах п р о п а д – как человек пропадает» ("Царственное имя»).

Определяя «родословную» Тургенева-писателя, Зайцев исходит из сформировавшегося на рубеже веков представления о сосуществовании в русской литературе двух течений: пушкинского (светлого, «аполлонического») и гоголевского («дионисийского», «ночного»). Тургенев для Зайцева – писатель аполлонический, генезис его – пушкинское творчество. В «Жизни Тургенева», «реконструи-

руя» ситуации двух встреч Тургенева с Пушкиным, автор комментирует: «Ничего общего не было в темпераменте, складе души у изящного, слегка уже отравленного юноши с этим действительно страстным «африканцем»… Но в слове, в духе искусства были они родственны – два русских аполлонических художника. В сердце Тургенева Пушкин остался навсегда. Он стал для него даже некоей пробой: если что-нибудь против Пушкина, наперекор ему – значит, плохо. Если за, то хорошо» [6: 34]. Пушкинско-тургеневско-чеховской линии был привержен и сам Зайцев, что проявилось как в жизнеописаниях, так и в литературной критике: большинство статей посвящено именно Пушкину, Тургеневу и Чехову.

Один из основных лейтмотивов в эссе Ремизова – «Тургенев – посвященный Гоголем», «Тургенев – ученик Гоголя». В основе этого – своя, ремизовская, версия развития русской литературы, закрепленная в известной сентенции: “С Пушкина все начинается, а пошло от Гоголя” (“Живой воды”). «Приоритеты расставлены не по принятому ранжиру: Пушкин – родоначальник литературного языка, Гоголь – творец, создатель художественного бытия, которое появляется и оживает, вместе с гоголевским “чарующим, волшебным, вийным словом» [5]. Гоголь для Ремизова – первый и избранный среди писателей. Гоголевский мир, стихия его «вийного», провидческого слова становится не только «призмой», сквозь которую просматривается «сновидческая реальность» Тургенева, но и критерием оценки творческих возможностей Тургенева-сновидца. «…Тургенев, которому снились сны – ни один русский писатель не сохранил их столько в рассказах, как Тургенев. И осененный веселостью духа, хохочущий Гоголь («сквозь слезы» добавлено Гоголем из своего глубокого сна), для которого самая наша явь пронизана волшебным в т р и г л у б и сном …. Ни один русский писатель не был так под чарами Гоголя, как,

посвященный Гоголем, Тургенев («рассказ о. Алексея»). Тургенев исполнил все, что мог по своим силам, тихим голосом (вот кто никогда не напугает!), выполнял заветы своего громкого учителя. И это ярко выступает при чтении Тургенева и непосредственно за ним Гоголя» («Тридцать снов»).

В этих фразах, открывающих «Тридцать снов», заявлена система оппозиций, в которой рассматриваются Гоголь и Тургенев: «учитель – ученик»; «громкий голос» – «тихий голос». Постоянно возобновляясь в повествовании, она конкретизируется, наполняется новыми оттенками смысла: «осененный веселостью духа, хохочущий Гоголь» – «робкий и безулыбный Тургенев»; «У Тургенева не было веселости духа. Тургенев без юмора и колдовства – гоголевское колдовство и гоголевская магия не по нем» и т.д. Гоголь, по Ремизову, был избранным, он “родился посвященным: в детстве ему слышались голоса; внешне это выражалось в том, что у него текло из ушей; и с ранней юности его не покидала мысль совершить какое-то важное дело, которое и означит его жизнь. Конечно, он умер без такого сознания совершенного дела, очень хорошо понимая, какой величайший дар ему был отпущен – владеть, как никто, словом… Тургенев – посвященный Гоголем. О этом посвящении – в рассказе о. Алексея», встреча в лесу с зеленым старичком, который дал орешек; зеленый старичок – Гоголь» ("Тридцать снов"). Гоголь – недосягаемая высота в способности проникать в инобытие и «делать словесные вещи». «Слово Гоголя вышло из большой глуби, а накалено на таком пламени, что самую слоновую кожу прожжет, и, как воск, растопит кость». Тургенев – ученик Гоголя, но «скрытая сонная реальность» Тургенева – «глубины не Гоголя, и не Толстого, и не Достоевского» («Тургенев-сновидец»). «При всей открытой душе своей к явлениям странным и к снам, Тургенев и чувствовал, но не имел

изобразительных средств». «Слова Тургенева робки – для гоголевской «нестерпимо звенящей трели» он глух. А ведь надо действительно «свободный», т.е. смелый и «могучий» размах, чтобы передать эту самую завязь, где сходятся и явь и сон, – эту «нестерпимо звенящую трель колдовства» ("Тридцать Снов"). В языке Тургенев пошел за Пушкиным. «Тургеневский глаз и слух был усвоен всей последующей литературой, где только давались описания природы». Сила Тургенева, по Ремизову, в другом: он «чуток к закону жизни», у него есть «боль о человеке». В последнем эссе, размышляя о месте Тургенева в русской литературе, Ремизов вновь называет «Первую любовь»: «в этом рассказе такая острота чувств, столько боли и тоски, с собачьим воем…. «Первая любовь» – это крик всхлестнутого сердца. Такое было у меня чувство, когда я в первый раз прочитал «Первую любовь». И я полюбил Тургенева. И книгу за книгой, не отрываясь, все его книги прочел» («Царское имя»).

В «Жизни Тургенева» и в эссе Ремизова реализованы разные методы освоения художественного материала, типы понимания, филологической рефлексии. Эстетическая задача – проникнуть в самые глубокие тайники души – определила метод работы Б.Зайцева, который назван Г.Струве «методом психологического вчувствования». Сам Зайцев писал об этом: «...Для того, чтобы действительно изобразить чью-то душу, надо спуститься в нее, хоть на мгновение, чудесной интуицией ее коснуться, на мгновение перестать быть вполне собой...». Между автором и героем складываются диалогические отношения. По М. Бахтину, понять – «значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей вненаходимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются несущественными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой вненаходимости»

[2:186-187]. Если Зайцеву, чтобы понять героя, надо «перестать быть вполне собой», то Ремизов, напротив, все «присваивает», подчиняет своему субъективному видению, ощущению. Е.Обатнина пишет, что в «Огне вещей» «предметом исследования выступает особая экзистенциальная позиция – «интерсубъективность» (термин Э.Гуссерля), активно выраженная самим писателем («пишется всегда о себе и все живое – "я", а словесные портреты только черточки»)» [5]. Ремизов творит миф, «легенду» о Тургеневе. В отношении Тургенева он довольно сдержан, не позволяет себе вольного игрового «остранения», как в обращении с гоголевским творчеством. Он корректно цитирует произведения, комментирует, разъясняет. В этом, безусловно, сказывается ощущение дистанции, «неродственности». Но, тем не менее, все подчинено субъективному восприятию: включаются факты автобиографии, система ассоциативных рядов, многочисленные аллюзии и т.д. Художественный мир Тургенева описывается терминами из ремизовского дискурса: «судьба», «легенда», «пропад» и т.д. Они становятся языком метаописания, происходит своеобразное «присвоения» мира Тургенева. «Своим языком» Ремизов определяет и главное в Тургеневе: «Сердце его – навсегда раненное неразделенной первой любовью и неутоленное, открыто к жуткой и жгучей беде человека бунтующего и смиренного перед неутолимой и беспросветной судьбой и одна сквозь эту тьму, как огонек, надежда – его последнее слово – что неутоленное здесь – там утолится: «любовь сильнее смерти» ("Тургенев-сновидец").

Литература

1. **Блищ Н.Л.** Неизбежность металитературности: А. Жолковский и А. Ремизов // Русская и белорусская литературы на рубеже XX – XXI вв.: Сборник научных статей. В 2 ч. Ч. 1 / Под ред. С.Я. Гончаровой-Грабовской. – Минск: РИВШ, 2010.

2. **Бахтин М.** Эстетика словесного творчества. М., 1986.
3. **Зайцев Б.К.** Собрание сочинений: В 5 т. М., 1999-2001.Т.5. Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. - М., 1999.
4. **Ильин В.** Литературоведение и критика до и после революции // Русская литература в эмиграции: Сборник статей под ред. Н.П. Полторацкого. – Питсбург, 1972.
5. **Обатнина Е.** Метафизический смысл русской классики (Огонь вещей А.М. Ремизова как опыт художественной герменевтики // НЛО, 2003, № 61.
6. **Ремизов А.М.** Огонь вещей. Сны и предсонье / А.М. Ремизов; сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Е.Р. Обатниной. – СПб., 2005. Здесь и далее цитирование ведется по этому изданию. В скобках указываются названия глав или подглавок из книги *Огонь вещей*.
7. **Степун Ф.** Встречи. М., 1998.
8. **Степун Ф.** Борису Константиновичу Зайцеву – к его восьмидесятилетию // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1999.

ЭТНОБОТАНИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ В ПРОЗЕ ТУРГЕНЕВА: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПЕРЕВОДА

К.И. Шарафадина
Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна

Донник и золототысячник, мята и мелисса, зверобой и маткина-душка, полевая рябинка и богородицыны слезки, чернобыльник и череда, незабудки и зóря, журавлиный горох и куриная слепота, Иван-да-Марья и кашка, крыжанты и пупавка, конопель и желтый цикорий.

Как вы думаете, произведения какого писателя дали такой внушительный по объему «травник»? Думаю, читатель удивится, узнав, что этим травознавцем является Иван Сергеевич Тургенев, а добрая половина названий взята из знакомых еще по школьной программе романов «Отцы и дети» и «Дворянское гнездо», рассказов из цикла «Записки охотника».

В уста своих героев писатель попутно вложил и рецепты народных снадобий. В садике отца Базарова, отставного штаб-лекаря, «и фрукты есть, и ягоды, и всякие медицинские травы. … Уж как вы ни хитрите, господа молодые, а все-таки старик Парацельсий святую правду изрек: in herbis, verbiset lapidibus… (лат. «в травах, словах и камнях»)». «Раза два в неделю» он принимает больных, которых пользует в основном «паллиативными средствами». Так, он прописывает мужичку, страдающему хронической «желтухой», морковь, золототысячник и зверобой.

Заразившийся тифом Базаров просит родителей приготовить ему от озноба «липового чаю. Простудился, должно быть. <…> Арина Власьевна занялась приготовлением чаю из липового цвету». Ср.: Арина Власьевна «верила во всевозможные приметы, гаданья, заговоры, сны; … в народные лекарства, четверговую соль». Поэтому

понятно, почему в домике родителей Базарова пахнет лекарственными травами: «– А я люблю такие домики, как ваш, старенькие да тепленькие; и запах в них какой-то особенный. – Лампадным маслом отзывает да донником, – произнес, зевая, Базаров». Ср.: «…Аркадию отлично спалось в своем предбаннике: пахло мятой, и два сверчка вперебивку усыпительно трещали за печкой».

В цикле «Записки охотника», поразившем современников целостным образом живой и поэтичной народно-крестьянской России, увенчанным природой, Тургенев выводит образы народных травознавцев – это Акулина из рассказа «Свидание» и «Касьян с Красивой Мечи».

Молодая крестьянка пришла в березовую рощу на последнее свидание с соблазнившим ее камердинером богатого барина, уезжающим вместе с хозяином в Петербург. Ожидая своего возлюбленного, Акулина собрала «густой пучок полевых цветов». Во время свидания разговор коснулся цветов: «Что это у тебя, – прибавил он, придвинувшись к ней, – цветы? – Цветы, – уныло отвечала Акулина. – Это я полевой рябинки нарвала, – продолжала она, несколько оживившись, – это для телят хорошо. А это вот череда – против золотухи. Вот поглядите, какой чудный цветик; такого чудного цветика я еще отродясь не видала. Вот незабудки, а вот маткина-душка… А вот это я для вас, – прибавила она, доставая из-под желтой рябинки небольшой пучок голубеньких васильков, перевязанных тоненькой травкой, – хотите?»

Пояснения Акулины свидетельствуют о знакомстве писателя с народной ботаникой. Тургенев с очевидностью использует этот источник как основной моделирующий контекст.

Свой перечень девушка-крестьянка начинает и заканчивает выразительными метафорическими названиями расте-

ний из народной ботаники: «полевая/желтая рябинка» и «маткина-душка».

Под первым псевдонимом скрыта пижма (Tanacetum vulgaris). Это многолетнее травянистое лекарственное растение с прямостоячими стеблями высотой от 40 до 150 см. Корзинки уплощенных сверху интенсивно-желтых цветков (диаметром около 1 см) образуют густые щитковидные соцветия в верхней части растения. Растение отличается камфарным запахом и горьким вкусом.

В диалектных названиях пижмы этнолингвисты отмечают нередкое использование растительного кода традиционной культуры: ее уподобляют ромашке (романник, ромашка, ромешек), рябине и полыни. Сходство пижмы с полынью одорическое (оба растения наделены сильным запахом), а родственность с рябиной усмотрена народной ботаникой в сходстве формы листьев и цветочных корзинок пижмы с гроздью ягод рябины. Рябиновые названия пижмы вариативны: рябинка, рябинчик (Малор.), рябишник (Ворон.). Имя «рябинка» дополняется определениями – полевая, дикая, богова (Галич. Костр.) [1: 348-349]. Из названий пижмы, основанных на уподоблении другим растениям, Тургенев отдал предпочтение дендрониму.

Двойное, почти не дистанцированное, настойчивое упоминание дендрологического псевдонима пижмы в пояснении Акулины дает повод привлечь для комментария богатый ассоциативный ряд, связанный с этим деревом в народном сознании. Известен культ рябины в славянской традиции. Ее высаживали возле дома как гарантию счастья и мира в семье. В центральной России рябина использовалась в свадебных обрядах для предохранения от сглаза, для защиты от колдунов и ведьм: листья подстилали в обувь новобрачным, а плоды прятали в карманах их одежды.

Любопытно, что пижма тоже имела широкое применение в магии у славян для защиты от злых духов и с целью

возвращения возлюбленного [9]. Марцелл описывает такой южнославянский обычай: девушка делает из теста с пижмой колечко, высушивает его на солнце. После нужного заговора она должна сквозь она посмотреть на парня, чтобы завоевать его расположение. По другой версии, «девушка тайком смотрела на юношу, который ее оставил, сквозь венок из пижмы». Чешскую традицию приводит Махек: «Цветочку этому народ приписывает такую способность, что с помощью его может благополучно домой возвратиться тот, кто выйдет в путь. Поэтому советуют человеку, который отправляется из дому, чтобы сорвал себе пижмы. В моравской песне говорится: Еще себе нарву пижмочки, вернись ко мне, вернись, пригожий паренек». Именно с этими верованиями этнолингвисты увязывают большое количество диалектных названий пижмы у славян с корнями врат-/врот со значением «вертеться», «вращаться», «возвращаться»: словен. чеш. словац. *vráteč, vrátečka, vratyč, пол. wrotycz, wrotysz.* В болгарской традиции название пижмы – *вартика, влатлика, вратига (повсем.), а также вра́тика* – пароним к слову въртя се «вертеть(ся)», поэтому пижма используется, чтобы «вертелись парни около девушки».

Было бы соблазнительно увязать аллюзию на «возвращение», заложенную в «пижмовой» этимологии, с сюжетом «Свидания», но она явно вытеснена на дальнюю реминисцентную периферию «рябиновым» кодом. Акулина настойчиво именует обыденное лекарственное растение поэтичным именем-уподоблением, отсылающим к известному уподоблению лирических народных песен, где рябина – стойкая аллегория несчастливой девичьей доли.

Теперь обратимся ко второму метафорическому псевдониму, которым Акулина завершает свой перечень – «маткина-душка». Атрибуция растения под таким поэтично-трогательным псевдонимом неоднозначна. На нее могут претендовать с разной степенью обоснованности как минимум три

растения, носящие это имя: тимьян (чабрец), мята и душистая фиалка. Два первых – душистые травы, третье – цветок.

Тематическая мотивированность перифрастического названия очевидна: оно косвенно корреспондирует с признаниями девушки в сиротстве: «Хоть бы доброе словечко мне сказали на прощанье; хоть бы словечко мне сказали, горемычной сиротинушке…»; «И что же со мной будет, что станется со мной, горемычной? За немилого выдадут сиротиночку… Бедная моя головушка!» Как видим, речь Акулины насыщена поэтическими формулами свадебной поэзии, в частности, из причитаний невесты-сироты. Ассоциация с несчастливой девичьей долей, заложенная в «рябиновом» псевдониме пижмы, подхвачена и продолжена аллюзийностью этноботанического названия с «материнской» доминантой.

Поясним его происхождение. Колоритно-славянское по фонетике и словообразовательным моделям, оно восходит, как выяснили лингвисты, к латинскому источнику: *matris animula* происходит из Севильи и восходит к VI в. Как отмечает В.Б. Колосова, автор монографии по славянской народной ботанике, не являясь родными, «материнские» названия широко распространились у славян: пол. *macierzyduszka*, чеш. *materi douška*, *materie dausska*, рус. *materduszka*, *matkina duška*, луж. *babduška*, бел. *мацержанка*, *мацердушка*, укр. *чепчик-матерзанка*, русин. *материнка*, србх. *Мајкина душица*, *материна душа*, болг. *майчина душица*, *материна душица*, *материка*, *матерка*, србх. *матерка*, *материнка*, *мајчина душица* [8: 82-83].

Она же дает обзор версий объяснения названия [8: 84–85]. Так, тимьян, согласно Сырениушу, заслужил имя-уподобление *macierzaduszka* за свое матерински-исцеляющее действие: «Тимьян, что в сильной тошноте… и других тяжелых случаях, когда кажется, что уже душа тело покидает, дает быструю помощь и душу, как бы убежавшую, возвра-

щает, и становится как мать, укрепляющая силы сердечные и оживляющая тело».

Когда тимьян (чабрец) был оценен за свои лекарственные качества (его использовали при лечении женских болезней, ванны с этой травой принимали замужние женщины, желающие иметь потомство) и глубоко вошел в культуру славян, название подверглось показательному конкретному переосмыслению: *«душка»* стала толковаться как обозначение душистого растения, а эпитет *«материна»* указывал на матку (женский орган): так, по Фасмеру, macierzaduszka означает растение, которое влияет своим запахом на «utrzymanie macicy w spokoju»; по Ростафиньскому *macierz* означает матку, а *duszka* – благовоние, *macierzaduszka* означает растение, душистый настой которой полезен для матки.

Народная фантазия не могла пройти мимо такого соблазнительно-сюжетного фитонима и дала ему истолкование в аспекте природной реинкарнации. Эти этиологические легенды исходят из иного, чем в целительной версии, толкования словосочетания: «маткина» - принадлежащая матери, «душка» – «душа». По одной версий (болгарская легенда и сказание из Крушевца), душистый цветок стал воплощением души умершей матери для опечаленных детей: он вырос на ее могиле, куда дети приходили каждый день и горько плакали; однажды, вновь придя туда, они нашли очень красивый душистый цветок – это мать отозвалась на слезы своих опечаленных детей. По другой версии (известны чешский и словацкий варианты), такой цветок вырос на могиле матери из слез девочки-сироты.

Наши разыскания выявили и литературный прецедент использования такого аллюзийного фитонима. В.А. Жуковский в своей повести «Марьина роща» (впервые опубликована в «Вестнике Европы» за 1809 год) делает образ этого цветка лейтмотивным и многофункциональным.

Один из фрагментов текста с очевидностью свидетельствует о знакомстве писателя с народной этиологией фитонима: «Молодые сельские девушки любили слушать Услада, когда он простыми стихами прославлял весну … или изображал приятность маткиной-душки, которой запах он сравнивал с милою душою чадолюбивой матери» [6:342].

Сам же он использует его под этим этнофитонимом как ольфакторный атрибут первого свидания влюбленных в березовой роще на берегу Москвы-реки, показательно соединенным с черемухой и ландышами: «Однажды, вечернею порою, певец играл на рожке своем, простертый на берегу источника, в виду Мариины хижины. Мария, услышав знакомые звуки, взяла кувшин и пошла за водою к светлому источнику. …села подле своего друга, поцеловала его в пламенную щеку и, окружив его белою руку, склонила к нему на плечо свою прелестную голову. Они задумались. Вечер был тих и ясен; *роща, одушевленная возвратившеюся весною, была наполнена запахом черемухи, благовонным дыханием ландышей, маткиной-душки и трав ароматных…* легкие струйки источника… сливали нежное свое плескание с шорохом тростника и трепетанием цветущего шиповника… Ты пришла зачерпнуть в кувшин свежей воды, заслушалась соловья и стояла в задумчивости под тою развесистою березою» [6, с. 342].

Далее, атрибутируя «маткину-душку» как фиалку, но развивая «материнскую» аллюзию основного названия, Жуковский использует флороним для показательной эмблематизации Марии: она «цвела, как *полевая фиалка,* под сенью родительской хижины*, хранимая любовию матери»* [6:342].

Можно смело утверждать, что фитоним «маткина-душка» в тургеневском рассказе появился не без влиянием повести Жуковского. Известны дружеские связи семьи Тургеневых с поэтом: он был знаком и состоял в переписке с матерью писателя, бывал в ее усадьбе Спасское-Лутовиново.

Детство и отрочество Тургенева протекали в атмосфере горячего увлечения романтической поэзией Жуковского. Дополнительным аргументом прототипичности фитонима Жуковского для этнофлоронима Тургенева служит авторская характеристика повести как «старинного предания» и диктуемый этой установкой колорит стилизации в «русском» духе.

Перейдем к оценке известной нам культурологической интерпретации цветочного мотива «Свидания», принадлежащей московским исследователям-культурологам А.В. и М.А. Ващенко [4].

Они предлагают увидеть в непритязательном пучке полевых цветов намек на знаменитый иносказательный «букет» шекспировской Офелии. Поводом для такой версии стала для комментаторов аналогичность сюжетной ситуации – дарение цветов и попутное пояснение их значимости, а также соседство «Свидания» в цикле «Записки охотника» с рассказами, отмеченными шекспировскими отсылками («Гамлет Щигровского уезда» и «Петр Петрович Каратаев»). Этих аргументов для Ващенко оказалось достаточно, чтобы настаивать на «намеренном диалоге» Тургенева с Шекспиром.

Курьез же заключается в том, что для дешифровки иносказаний «букета» из дикорастущих полевых цветов и трав, собранных русской крестьянкой комментаторы привлекают концепты викторианского варианта этикетного «языка цветов». Например, однозначно аттестованную Акулиной лекарственную череду они «приравнивают» к календуле (садовому растению), так как череда отсутствует в этой версии цветочного «наречия» Аргументация комментаторов такова: в англоязычном ботаническом лексиконе череда имеет синонимическое название «bur-marigold», т. е. «колючая календула». Далее они на этом основании родственности названий «приписывают» череде этикетное

значение календулы, а именно «горе и отчаяние», которое, по их мнению, характеризует чувства Акулины.

Но в англоязычной традиции череда получила и другие (проигнорированные комментаторами) названия, основанные на аналогиях с растениями, родственными по характеристикам: water-agrimony (букв. «водяной репешок») и water Hemp (букв. «водяная конопля»). По предложенной комментаторами логике более соответствует ситуации описываемого Тургеневым свидания этикетный концепт репейника, а именно «приветствие» и «признание». Впрочем, в любом варианте такая интерпретация выглядит по меньшей мере курьезной.

Не найдя в английской версии «языка цветов» и пижмы, Ващенко предлагают «лобовое» толкование ее контекстной семантики: замечание Акулины «полевая рябинка …хороша для телят» они проецируют на ее избранника. «Телячий» акцент в пояснении героини рассказа, по их мнению, служит иносказательной характеристикой Виктора, указывая на его «нравственные и умственные способности».

На наш взгляд, для интерпретации «пучка» русской крестьянки логичнее обратиться к этноботанической репутации собранных ею трав.

В духе народной ветеринарии и медицины, вполне естественном для девушки-крестьянки, комментирует Акулина назначение пижмы (полевой рябинки): («для телят хорошо») и череды («против золотухи»).

Действительно, общеизвестно, что пижма, как кормовая добавка, возбуждает аппетит, а также изгоняет из домашних животных паразитических червей.

Череда дважды востребована Тургеневым в цикле «Записки охотника» как этноботаническая деталь. К лечебной репутации растения апеллирует травознавец Касьян с Красивой Мечи: «А есть... есть травы, цветы есть: помогают, точно. *Вот хоть череда, например, трава добрая*

для человека; вот подорожник тоже; об них и говорить не зазорно: *чистые травки – божии.* Ну, а другие не так: и помогают-то они, а грех; и говорить о них грех. Еще с молитвой разве... Ну, конечно, есть и слова такие... А кто верует – спасется, – прибавил он, понизив голос».

Приведем колоритное описание череды из «Словаря Академии Российской» (конец XVIII в.): «Трава однолетняя, имеющая листы трехраздельные, цветки желтенькие, сложенные сумочкою, с двумя наверху крючками, коими они удобно зацепляются и пристают к мимоходящим, почему и собачками называются. Простолюдины красят сею травою в желтую краску; ростет в Европе по местам влажным» [12: VI, стлб. 1261]. К «цепкому» характеру растения отсылают его простонародные названия: «репешки», «причепа», «остючка», «лепница», «собачьи репьи», «кошки», «бадульки», «козьи рожки», «стрелки».

Надоедливый сорняк, предпочитающий сырые места (болота, канавы, берега рек), в какой-то мере реабилитирован репутацией старинного лекарственного средства. В большинстве районов России череду называли «золотушная трава». В XIX в. был хорошо известен так наз. «аверин чай» (назван по имени купца Аверина) для лечебных ванн. В его состав входили череда, фиалка трехцветная и листья черной смородины (такой рецепт приводит Н. Анненков [1: 65].

Похоже, «пучок» лесных трав собран Акулиной именно для практического применения.

Но своему возлюбленному Акулина предназначила цветочный «букетик» - из васильков. «А вот это я для вас, – прибавила она, доставая из-под желтой рябинки небольшой пучок голубеньких васильков, перевязанных тоненькой травкой, – хотите?» И их не случайно «предваряют» в перечне Акулины незабудки – цветы с самокомментирующим именем. Напомним, что незабудки упомянуты Тургеневым ранее в портрете Виктора как свидетельство его дурновку-

сия: его «красные и кривые пальцы» были украшены «серебряными и золотыми кольцами с незабудками из бирюзы».

Для интерпретации цветочного подарка Акулины стоит обратиться к другому контексту, а именно к лирической народной ботанике.

По наблюдениям исследователей, в славянской традиции обрядовые атрибуты растительного происхождения наделялись либо аграрной, либо любовно-эротической символикой. Так, васильки замечены в летней купальской обрядности и поэзии. Их роль сводится к проявлениям любовной симпатии парней и девушек, гаданиям о брачных союзах. В более широком значении этого растения, приводимом тем же автором, можно усмотреть элемент народного селама: васильки дарят в знак «любовной приветливости».

В формировании фольклорного образа растения, по наблюдениям этнолингвистов, определяющую роль сыграла народная этимология – желание играть сходными по звукам словами: «На что ж тебе василек? – Чтобы мальчик весел был». Отсюда исследователи выводят и символику василька в народном творчестве восточных славян: этот цветок – к счастью, на счастье: «Ах вы, горы, горы крутыя! Ничего вы, горы, не породили, Что ни травушки, ни муравушки, Ни лазоревых цветочков василечков…» У восточных славян василек еще и эмблема девичества: «Васильки – беззаботная девичья жизнь, девичество, проводимое в доме родителей... После замужества «девственность невесты остается в доме ее родителей в образе цветов: рута-мята – девичество, васильки – связанное с ним счастье и веселье». Напомним известное поэтическое сравнение Н.А. Некрасова, которое было подсказано подобной символикой: «Толпа без красных девушек, Что рожь без васильков».

Народные названия «приворот», «приворотник» говорят о том, что цветок использовали в любовной магии.

Аллюзией на этот ряд «девически-любовных» значений наделены васильки в рассказе героини «Живых мощей» из цикла «Записки охотника»: «Вижу я, будто стою я в поле, а кругом рожь, такая высокая, спелая, как золотая!.. <…> а кругом васильки растут, да такие крупные! И все ко мне головками повернулись. И думаю я: нарву я этих васильков; Вася прийти обещался – так вот я себе венок сперва совью; жать-то я еще успею. Начинаю я рвать васильки, а они у меня промеж пальцев тают да тают, хоть ты что! И не могу я себе венок свить. Ах, думаю, беда – не успела! Все равно, надену я себе на голову этот месяц заместо васильков. Надеваю я месяц, ровно как кокошник, и так сама сейчас вся засияла, все поле кругом осветила. Глядь – по самым верхушкам колосьев катит ко мне скорехонько – только не Вася, а сам Христос! <…> "Не бойся, говорит, невеста моя разубранная, ступай за мною; ты у меня в царстве небесном хороводы водить будешь и песни играть райские"».

Скорее всего, Акулина приготовила любимому голубые васильки, трогательно и наивно надеясь, что они выразят то, о чем ей трудно сказать – любовь, нежность, слабый упрек. Но ее признание, доверенное цветам, не услышано: «Виктор лениво протянул руку, взял, небрежно понюхал цветы и начал вертеть их в пальцах, с задумчивой важностью посматривая вверх». Как тут не вспомнить «старинные руководства», которые предлагали считать василек эмблемой непостоянства: «Тот, чье сердце непостоянно, кто сам не знает, на чем ему остановиться, и мирится с такого рода колебанием, тот пусть носит васильки, так как цветы эти, будучи сини и веселы и обладая способностью переходить в белый цвет, недолго сохраняют свою основную окраску».

Заметим, что Тургенев не акцентирует подтекстовый смысл подарка Акулины, доверяя читательской интуиции и вниманию к контекстуальным значениям. В то же время завершение цветочного мотива рассказа совпадает с его финалом, обнаруживая тем самым свою особую значимость. Именно букетику васильков, небрежно оброненному глупым и самодовольным Виктором, но «поднятому» рассказчиком, посвящена последняя фраза рассказа: «…образ бедной Акулины долго не выходил из моей головы, и васильки ее, давно увядшие, до сих пор хранятся у меня…»

Завершив интерпретацию цветочного мотива рассказа, перейдем к анализу проблемы перевода этноботанических реалий.

Концептосфера «цветы» – важная составляющая национальной языковой картины мира, отражающая этнокультурные особенности, в чем убеждают исследования этнолингвистов и лингвокультурологов [7; 10; 14].

На формирование ментальных образов цветов влияют культурные (национальные и интернациональные) традиции. Уже на уровне номинации (закрепления в языке специфического отбора семантических признаков) проявляется национально-культурное своеобразие. Например, сорняк подмаренник (трава-«лежебока», «липучка») в английской народной ботанике носит сложное имя «ledys bedstaw» («сено для набивки постели леди»), вероника – «angels eyes» («глаза ангела»), иван-чай – «fire-weed» («пожарная» трава, так как вырастает на местах пожарищ и пустырях). В названиях василька в английском и немецком языках актуализирована локативная или функциональная сема «зерно, жито, пшеница» (Cornflower, Kornblume), а во французском, португальском, испанском василек именуют по цвету (ср. также русские простонародные названия василька: синецветка, синюшка, синявка, синьки, синюха,

голубоцветник, голубые цветки). Если для русского ментального образа растений актуален цвет, то английское мировидение, как пишет Г.В. Киселева [7:129] почти его не замечает, отдавая предпочтение аромату цветов.

Разнится и символическое содержание наименований одной той же растительной реалии у разных народов. Так, образ фиалки, традиционный символ скромности в большинстве культур, в немецком языке, утверждает З.Е. Фомина [15], часто актуализирует отрицательные коннотации, в частности, она символизирует бессердечие (ср.: ein Gemtit wie ein Veilchen haben).

Существует несколько переводческих способов передачи названий реалий, а именно: транскрипция или транслитерация, калькирование, генерализация, описательный перевод, использование функционального аналога. При применении функционального аналога элементы культуры исходного текста заменяются элементами принимающей культуры, порождая бикультурность переведенного текста. При использовании транскрипции или транслитерации, а также калькирования они так или иначе отражаются в переведенном тексте, а при генерализации или описательном переводе, напротив, утрачиваются.

Ю.В. Веденева в статье «Особенности перевода наименований растений в рамках художественного стиля» приводит показательные примеры художественного перевода фитонимов с английского на русский язык [4]. Так, при переводе шотландской народной песенки был применен прием генерализации значения (родовое название вместо видового), в результате чего произошла неоправданная замена обращения к возлюбленной «my bluebell/«мой колокольчик» на абстрактный «мой цветок» («Прощай, мой цветок, и помни обо мне!») [4:267]. При этом не было учтено, что для английского языка характерно использование названий цветов в качестве уменьшительно-ласкательных

женских имен. На примере художественного текста ею показано удачное и неудачное применение описательного перевода, когда малоизвестное конкретное растение из рода фикусов bho-tree, являющееся священным для буддистов, переведено в одной версии с сохранением этой аллюзии как «священное дерево», а в другой – как «тенистое дерево».

Проблемам лингвокультурной трансляции в процессе перевода посвящена диссертация Н.В. Тимко [13]. Она показывает на убедительных примерах перевода растительных реалий несовпадение культурно-бытовой информации, закрепленной за ними в разных культурах. Так, перевод реалии «шелуха подсолнуха» как «семена подсолнечника» (sunflower seed) во фрагменте повести В.Катаева «Трава забвения» («а справа мелькали дачные пятачки, усеянные сухой шелухой подсолнуха») оценивается ею как недостаточный с точки зрения лингвокультурной трансляции. Подсолнечник ценится англичанами только за декоративные свойства, а семечки используются для кормления белок и попугаев, поэтому они не смогут вычитать из перевода ироническую отсылку к русской «забаве» щелканья семечек.

Другой ее пример демонстрирует удачно созданную переводчиком бикультурность текста. В русской культуре в определенный исторический период фикус (по английски rubber-plant) был атрибутом мещанского уюта: «В квартире, густо унавоженной бытом, сами по себе выросли фикусы». (И. Ильф. «Из записных книжек»); «Но было ещё рано, служащие ещё спали под своими фикусами» (И. Ильф, Е. Петров. «Золотой телёнок»); «Мне всё время не хватало уюта, который выражался бы в чашке горячего кофе, последнем номере «Огонька» и в неподвижных глянцевых листьях фикуса (К.Паустовский. «Книга скитаний»). «Английское rubber-plant – поясняет Н.В. Тимко, – не обладает подобной социально-оценочной коннотацией,

более того, фикус мало известен англичанам как комнатное растение. Поэтому в переводе используется иное ботаническое понятие – aspidistra (Aspidistra Lurida). Это распространённое комнатное растение Англии, которое даже сейчас воспринимается как некий символ мещанского уюта» [13:137]. Подобный перевод (поиск функционального аналога) справедливо оценивается ею как удачный.

В заключение сравним, какие культурные трансформации претерпели в переводах на английский язык этноботанические реалии из рассказа «Свидание».

Этнофитоним «полевая/желтая рябинка» в выявленных нами англоязычных переводах чаще всего атрибутирован как пижма и переведен ее номенклатурным названием в англоязычном ботаническом лексиконе – tansy. Это название восходит к tanaceta – латинизация греческого athansia – отрицание Танатоса, бессмертие: подобно цветкам бессмертников, сухие соцветия пижмы сохраняют желтый цвет. В южных англо-саксонских графствах времен королевы Елизаветы молодые листья пижмы считали ценной весенней зеленью, их употребляли во время Великого поста для очищения организма. Пудинг и омлеты с пижмой, подаваемые к столу в пасхальные дни, символизировали горечь и скорбь, но в то же время воскресение и весеннее пробуждение природы. Таким образом, лингвокультурная информация, закрепленная за пижмой в англоязычной традиции, явно имеет иное направление, чем этнофитоним «полевая рябинка». Следуя ботаническому буквализму, эта версия попутно жертвует национально-культурным колоритом исходного текста. Возможно, стоило поискать в английском ботаническом лексиконе среди синонимов лекарственных растений дендронимические уподобления либо применить прием описательного перевода. Наконец, напомним, что пижма имеет в английском ботаническом лексиконе метафорический синоним buttons,

т. е. «кнопочки». Такая версия перевода выглядела бы более релевантной, будучи хотя бы частично эквивалентной поэтичности этнофитонима «полевая рябинка».

В другой версии перевода использован функциональный аналог – milfoil, т. е. буквально тысячелистник: он совпадает с пижмой по интернациональной лечебной репутации, сходны их перисторассеченные листья и верхушечные соцветия. Но такая замена так же редуцирует этнокультурную специфику исходного фитонима.

Более удачен опыт перевода этнофлоронима «маткина душка», а именно с использованием приема частичного калькирования, который позволяет сохранить основную лингвокультурную информацию, а именно «материнскую» доминанту фитонима – «mothe-darling». Но, наряду с этой версией, в других переводах используется достоверная ботанически, но неоправданная эстетическим заданием текста атрибуция флоронима – Mint (мята) либо Violets (фиалки), так как при этом утрачивается весь ассоциативно-аллюзийный ряд исходного этнофитонима.

Подводя итог приведенным наблюдениям, напомним слова испанского философа о трудностях перевода: «Каждый народ умалчивает одно, чтобы суметь сказать другое. Ибо в с е сказать невозможно. Вот почему переводить так сложно: речь идет о том, чтобы на определенном языке сказать то, что этот язык склонен умалчивать» [11:345]. Они в полной мере могут быть отнесены к проблеме лингвокультурной трансляции в процессе перевода. Закономерные замены необходимы и в теории перевода они получили определение переводческих трансформаций [3:15]. Но к культурной трансформации перевода, считает ряд современных исследователей, в частности Н.В. Багринцева, автор диссертации о культурно-детерминированных факторах в теории и практике перевода [2], можно прибегать лишь в исключительных случаях, так как в знакомстве с иной

культурой заключается социальная функция перевода и современная теория и практика перевода отстаивает максимальное сохранение национально-культурного колорита.

Литература

1. **Анненков Н.** Ботанический словарь. СПб., 1878.
2. **Багринцева Н.В.** Культурно-детерминированные факторы в теории и практике перевода (на материале художественных англо-русских переводов). АКД. М., 2001.
3. **Бархударов Л.С**. Язык и перевод. М., 1975.
4. **Ващенко А.В., Ващенко М.А.** «Цветы последние милей.», или огласовка шекспировского контекста в русской прозе // Проблемы современного образования. Сб. научн. тр. М., 1999. С. 74 – 83.
5. **Веденева Ю.В.** Особенности перевода наименований растений в рамках художественного стиля // Слово – высказывание – дискурс. – Самара, 2004. – С. 265-273.
6. **Жуковский В.А.** Сочинения: в 3 т. Т. 3. М., 1980.
7. **Киселева Г.В.** Цветы в русской языковой картине мира // Историко-культурное освещение слова и языковая экология. – Липецк, 2002. – С. 72 – 75.
8. **Колосова В.Б.** Лексика и символика славянской народной ботаники. Этнолингвистический аспект. М., 2009.
9. **Колосова В.Б.** Этноботанические заметки. VI. Пижма // Антропологический форум. 2012. № 15. С. 171 – 186.
10. **Котова Н.С.** Лингвокультурологический анализ концептосферы «цветы». АКД. Челябинск, 2007.
11. **Ортега-и-Гассет.** Нищета и блеск перевода // Ортега-и-Гассет. Что такое философия? М., 1991.
12. Словарь Академии Российской: в VI ч. Ч. VI. СПб., 1794.
13. **Тимко Н.В.** Основные проблемы лингвокультурной трансляции в процессе перевода: на материале переводов английских, немецких и русских художественных текстов. Дисс … к. филол.н. М., 2001.
14. **Филатова В.Ф.** Концепт цветы/трава в народной культуре // Материалы по русско-славянскому языкознанию. Вып. 27. Воронеж, 2004. С. 255 – 273.
15. **Фомина З.Е.** Цветочные символы в немецком и русском языке // Язык и национальное сознание. Вып. 2. Воронеж, 1999.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Амирханян М.Д.
Вступительное слово 5
Программа
И.С. Тургенев: русская и национальные литературы. 9
Аракелян Н.В.
Образ И.С.Тургенева в творчестве Ф.М. Достоевского..... 17
Адамян И.Р.
Философский контекст в «Стихотворениях в прозе»
И.С. Тургенева 24
Акопян И.Г
Пейзаж в произведениях Тургенева – одно из главных
средств характеристики персонажей 29
Акимова Э.Н
Лингвокультурный типаж «тургеневская девушка» в романе
И.С. Тургенева «Рудин» 34
Аветисян А.Ф.
Роль метафоры в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева..... 42
Амирханян А.М.
Концепты «вера», «любовь», «разум» в прозе Л.Н. Толстого
и И.С. Тургенева 51
Багдасарян Р.А.
И.С. Тургенев в армянских переводах 65
Баевский В.С.
Из записок старого тургеневеда: Тургенев входит в мою
жизнь..... 75
Басилая Н.А.
Роман И.С. Тургенева как источник
социолингвистических знаний о дворянском обществе 87
Безирганова И.А.
«Униженные и оскорбленные» в драматургии
И.С. Тургенева 101
Белоусова Е.В.
И.С. Тургенев и Н.Н. Толстой: штрихи личного и
литературного содружества 111

Ветшева Н.Ж., Карпущенко Л.В.
Тургенев и Жуковский: Два «Вечера» 122
Габриелян Ж.М.
Проблема эмансипации в творчестве И.С. Тургенева и
Жорж Санд 136
Гадышева О.В.
И.С. Тургенев и Л. Андреев: Традиции и новации 145
Гардзонио Стефано
«Искушение Святого Антония» И.С. Тургенева.
Итальянские темы. Некоторые штрихи к теме. 154
Гилавян М.М.
Проблемы переводов произведений И.С. Тургенева для
детей на армянский язык 163
Головко В.М.
О литературном «прототипе» образа Кукшиной 167
Григорян М.Р.
Символические мотивы в лирико-психологической
повести И.С. Тургенева «Затишье» 184
Данильченко К.С.
Гендерные особенности «разговора по душам» в
«Записках охотника» И.С.Тургенева 199
Джанумов С.А.
Певица о писателе: И.С. Тургенев в воспоминаниях
М.Н. Климентовой-Муромцевой 204
Доманский В.А.
Литературные сады усадебного текста Тургенева 218
Есаджанян Б.М., Амирханян А.М.
Роль и место произведений И.С. Тургенева в армянской
школе 241
Захарян С.Г.
Образ Гамлета в творчестве И.С. Тургенева и
Б.Л. Пастернака 247
Закариадзе А.Т.
Литературно-философская мысль И.С. Тургенева
в свете иррациональной философии Шопенгауэра..... 258
Завьялова Е.Е.
О возрасте и времени в «Отцах и детях» И.С. Тургенева..... 268

Ившина Т .П.
Загадки текста “NECESSITAS, VIS, LIBERTAS”:
Почему «Барельеф»? 284
Карабущенко П.Л, Лебедева И.В., Клаус Циллес
И.С. Тургенев в системе культурно-исторических
координат «свой/чужой» 294
Катермина В.В.
Языковая личность Евгения Базарова (на материале
романа И.С. Тургенева «Отцы и дети») 301
Кафанова О.Б.
Тургеневская девушка как явление русской культуры 312
Кибальник С.А.
«Дворянское гнездо» Тургенева и роман Достоевского
«Игрок» 335
Киракосова М.А.
И.С. Тургенев и Полина Виардо 353
Цзяо Кимэй, Саракаева Э.А.
Особенности перевода художественных произведений
И.С. Тургенева на китайский язык 370
Кондрашева А.В.
Рим в жизни и творчестве И.С. Тургенева 381
Кормилов С.И.
Базаров – не разночинец! 389
Ларионова М.Ч.
Как Тургенев помогает «читать» Чехова: звук
лопнувшей струны 401
Лебедева И.В., Мадалина Морару, Мария Хосе
Каррраско Пелес
О «чужом» в творчестве И.С. Тургенева 410
Лоскутникова М.Б.
Одиночный эпитет в романе И.С. Тургенева «Рудин»
как прием создания образа 416
Макарова Е.А.
Готическая традиция в творческом сознании Н.С. Лескова
и И.С. Тургенева 425
Маркарян Н.Ю.
Изучение «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева в
армянской школе 440

Мелкумян М.И.
«Смиренный сердцем, он духом велик и смел...» 445
Меликян Т.А.
Христианская идея в художественном мире
И.С. Тургенева и Б.Л. Пастернака 457
Минеева З.И., Минеев В.Н.
Тостмастер в русском и английском языках 465
Мохначева М.П.
Творческое наследие И.С. Тургенева в жизни священника
А.А. Золотарева и его семьи 475
Мурзак И.И., Ястребов А.Л.
Тургенев и Толстой: Грани жизнетворчества.....487
Недзвецкий В.А.
В гуманитарном контексте эпохи 511
Николаишвили М.С.
И.С. Тургенев и музыка Бетховена 540
Оганесян Г.С.
Стилистические средства создания образа в повести
И.С. Тургенева «Ася» 548
Осипян Н.Б.
Музыка в жизни и творчестве И.С. Тургенева 563
Полтавец Е.Ю.
Близнечный миф в романе И.С. Тургенева
«Отцы и дети» 571
Приорова И.В.
«Великий, могучий… русский» в лингвистическом
наследии И.С. Тургенева 587
Репонь А.
Художественный мир «Записок охотника»
И.С. Тургенева и словацкая литература 596
Саламатова Е.А.
Об истоках швейцарской темы в «Стихотворениях в
прозе» И.С. Тургенева: «Разговор» (1878) и
«У-А... У-А!» (1882). 610
Сакиева С.М.
Гетевский дискурс в творчестве И.С. Тургенева.....629

Саркисян Р.А.
«Тургеневские мотивы» в цикле И.А. Бунина
«Темные аллеи» 641
Страшкова О.К.
Драматургические опыты И.С. Тургенева: У истоков
театра Чехова 652
Суворова Н.В.
К вопросу о языковой организации текстового
пространства романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» 663
Спачиль О.В.
«История лейтенанта Ергунова» И.С. Тургенева и «Воры»
А.П. Чехова: Опыт сопоставления 670
Тадевосян Т.В.
Вампирская тематика в повестях А.К. Толстого
«Упырь» и «Семья вурдалака» и рассказе
И.С. Тургенева «Призраки»..... 689
Тамразян Э.Б.
Реализм и мистика в творчестве И.С. Тургенева..... 698
Ханян К.С.
И.С. Тургенев в армянской печати. 706
Чубракова З.А.
И.Тургенев в восприятии Б. Зайцева («Жизнь Тургенева»)
и А. Ремизова («Огонь вещей.
Сны и предсонье»)..... 715
Шарафадина К.И.
Этноботанические реалии в прозе Тургенева:
Проблемы интерпретации и перевода 731
Оглавление 749

И.С. Тургенев: русская и национальные литературы

Директор издательства: В.Асланян

Технический редактор: В. Хачатрян

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ ЛУСАБАЦ

Республика Армения, Ереван, ул. Пушкина 46
Тел.: + 374(10) 53 96 47, + 374(55) 78 47 87
E-mail; lusabats@netsys.am, lusabatc@mail.ru, www.lusabats.am
Отпечатано в типографии "Издательского дома Лусабац"

Формат 60x84 1/16, тираж - 250, бумага офсетная

754