

На правах рукописи

ЦАЙ МИН

**ПРОБЛЕМА ЭВОЛЮЦИИ ОТ ПОЭЗИИ К ПРОЗЕ В
ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА 1843–1847 ГОДОВ**

Специальность 10.01.01 — Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Москва — 2016

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор

Михаил Сергеевич Макеев

Официальные оппоненты:

Шпилева Галина Александровна

доктор филологических наук, доцент,
ФГБОУ ВПО «Воронежский государственный педагогический университет»
доцент кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы

Дубинина Татьяна Геннадьевна

Кандидат филологических наук,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
доцент кафедры русской литературы

Ведущая организация:

Новосибирский государственный педагогический университет

Защита состоится « 16 » марта 2016 г. в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.26 при Московском государственном университете по адресу: 119991, Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова и на сайте филологического факультета www.philol.msu.ru.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2011 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

А.Б. Криницын

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В центре внимания данной работы — переход Тургенева в его творчестве от поэзии к прозе — процесс, начавшийся около 1843 г. и завершившийся в основном к концу 1847 г.

Творчество Тургенева указанного периода неоднократно привлекало внимание исследователей. При этом многие работы посвящены отдельным жанрам. Так к настоящему времени накоплен целый ряд полезных и точных наблюдений, касающихся лирики писателя (упомянем работы И.Г. Ямпольского¹, К.К. Истомина², С. Орловского³). Немало работ (Н.В. Фридмана⁴, Ю.Ф. Басихина⁵, Т.Г. Дубининой⁶) посвящено поэмам Тургенева. Чрезвычайно ценные наблюдения над повестями и рассказами Тургенева содержатся в работах Л.В. Пумпянского⁷ и других исследователей. Значителен объем литературы, посвященной «Запискам охотника».

Многие работы содержат целостный анализ жанровой системы Тургенева в целом и данного периода в частности. Выделим среди них книги А.И. Батюто⁸, В.А. Недзвецкого⁹, Ю.В. Лебедева¹⁰, П.Г. Пустовойта¹¹, Г.Б. Кур-

¹ Ямпольский И. Г. Поэзия И. С. Тургенева. / Тургенев И.С. Стихотворения и поэмы. Л., 1970.

² Истомин К.К. "Старая манера" Тургенева (1843–1855): Опыт психологии творчества. СПб.: Изд. Академии наук, 1913.

³ Орловский С. Лирическое стихотворчество Тургенева: Опыт описания / Лирика молодого Тургенева. Изд: Пламя, 1926.

⁴ Фридман Н.В. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. М.: Наука, 1969. Т. XXVIII. Вып. 3.

⁵ Басихин Ю.Ф. Поэмы И.С. Тургенева (Путь к роману). Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1973.

⁶ Дубинина Т.Г. Пушкинские традиции в творчестве И.С. Тургенева 1840-х – начала 1850-х годов. Дисс. ... канд. фил. наук. М., 2011.

⁷ Пумпянский Л.В. Тургенев-новеллист // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. М.: Языки русской культуры, 2000.

⁸ Батюто А.И. Творчество И.С.Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1990.

⁹ Недзвецкий В.А. И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя: [курс лекций. М: МГУ; Стеклитамак: Стерлитамакская государственная педагогическая академия, 2008.

¹⁰ Лебедев Ю.В. Жизнь Тургенева. Всеведущее одиночество гения. М.: Центрполиграф, 2006

¹¹ Пустовойт П.Г. И.С.Тургенев — художник слова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1987.

ляндской¹². Одно из наиболее важных исследований последнего времени, посвященных соотношению жанров и родов в творчестве Тургенева данного периода — монография И.А. Беляевой¹³, во многом подводящая итоги изучения данной проблемы и одновременно открывающая новые перспективы перед тургеноведами. Очень значимые достижения, достигнутые в работах выше перечисленных исследователей, не отменяют, однако, и некоторой односторонности традиционных подходов к изучению произведений данного периода. Для исследователей характерна недооценка стихотворных или прозаических сочинений Тургенева: либо изолированное изучение его поэзии (Орловский), либо стремление представить лирику Тургенева и его поэмы в особенности как исключительно «подготовку» к его будущим романам (Басихин). Исследуя пушкинские традиции, под несомненным влиянием которых находился Тургенев-поэт, исследователи склонны либо представлять его как почти эпигона, не вышедшего за пределы подражания Пушкину (Курляндская), либо как писателя, находившегося в полемике с Пушкиным (Беляева).

В настоящей работе мы стремимся предложить новый подход к изучению жанрового состава произведений Тургенева этого периода как переходного этапа от поэзии к прозе. С нашей точки зрения, Тургенев в это время пробует, художественно осмысляет те возможности, которые предлагает ему тот и другой вид литературы, и в результате делает выбор в пользу прозы как своей «специализации», становится «прозаиком» в полном смысле слова. В

¹² Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев и русская литература. М.: Просвещение, 1980.

¹³ Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М.: МПГУ 2005.

этом заключается **новизна** данной работы.

Этот переход, с одной стороны, выглядит совершенно закономерным и исторически необходимым: период 30–40-х гг. XIX в. в истории русской литературы традиционно и справедливо связывается с переходом не только от романтизма к реализму, но и от доминирования поэзии к торжеству прозаических жанров¹⁴. Эта общая тенденция затрагивает не только тех писателей, которые приходят в литературу уже в 40-е–начале 50-х гг., но и тех, кто дебютирует еще в тридцатые годы, причем начинает как поэт. Такие литераторы, как И.А. Гончаров, Н.А. Некрасов (вернувшийся, как известно, к поэтическому творчеству в середине 40-х гг.) оставляют свои поэтические упражнения и начинают писать прозу.

Тем не менее, случай Тургенева представляется специфическим и требующим пристального внимания. Прежде всего, в отличие от Гончарова (или Некрасова периода сборника «Мечты и звуки»), Тургенев-стихотворец не был ни дилетантом, ни эпигоном. К середине 40-х гг. он уже воспринимался как вполне «состоявшийся», известный поэт с выработанным стилем, ценный критикой, то есть имевший вполне реальные и весомые творческие достижения. Во-вторых, переход от поэзии к прозе для Тургенева не был связан с изменением литературного направления: в отличие от Некрасова или Гончарова, переходя к прозе, он не отказался от «ложного» пути, вставая на путь «подлинного» искусства. Его поэмы в большинстве своем имеют реалисти-

¹⁴ Эти два процесса не были абсолютно равны друг другу (поскольку в 30-е гг. существовала и романтическая проза, например, Бестужева-Марлинского, а в 40-е, особенно в начале, еще процветала эпигонская романтическая поэзия), но были связаны друг с другом.

ческий характер, написаны вполне в духе «натуральной школы», указавшей магистральное направление развития русской литературы, печатались в изданиях, через которые эта «школа» провозглашала свое доминирование (в частности, в «Петербургском сборнике» 1846 г. была опубликована поэма «Помещик»). Тургеневская проза продолжает те же традиции, поднимает те же вопросы, что были затронуты в его поэмах.

Отметим другой важный момент. Несмотря на то, что его проза и поэзия не «вступают в противоречие» друг с другом, не представляют собой «стадий», разных этапов развития, то есть могут сосуществовать, дополняя друг друга, Тургенев не пишет поэзию и прозу одновременно (как, например, Лермонтов).

Все это позволяет сказать — и в этом заключается **первое положение, выносимое нами на защиту** — что переход от поэзии к прозе, кажущийся типичным, на самом деле был совершен Тургеневым по субъективным, индивидуальным причинам. **Второе положение, выносимое на защиту**, заключается в том, что важнейшей причиной этого перехода является перерастание писателем тех оказавшихся для него тесными рамок, в которые его талант замыкали как лирическая, так и эпическая поэзия.

Таким образом, **цель** нашего исследования — показать, что переход от поэзии к прозе совершился не по «идеологическим», а по чисто художественным причинам, что именно возможности поэзии и, в частности, жанра поэмы не удовлетворяли Тургенева, ограничивали его творческие возможности. При этом сам этот переход не являлся и простым разрывом с поэтиче-

ским опытом: переходя к прозе, Тургенев получил возможность не только обрести новые художественные средства, но и расширить возможности тех средств, которые он использовал в поэзии, но потенциал которых не мог реализовать во всей полноте. Процесс этот, таким образом, может быть уподоблен своего рода росту, органическому «перерастанию» тургеневской поэзии в его же прозу. Основное внимание в работе уделено тому, что в поэзии Тургенева, с одной стороны, «подготавливало» его прозу, но одновременно, с другой — не давало достичь тех результатов, которых он добился как прозаик. Проза в таком случае оказывается как бы «выше» и «лучше» поэзии — такова логика творческой эволюции Тургенева.

Поставленная в работе цель определяет **хронологические границы** исследования. Поскольку речь идет о переходе Тургенева от поэзии к прозе, то для того, чтобы показать необходимость этого перехода, исследовать причины, по которым он был неизбежным для Тургенева, мы естественно сосредоточимся именно на том периоде, когда этот процесс совершался. Тургенев публикует стихи начиная с 1838 г. (когда в №1 журнала «Современник» была опубликована его «дума» под названием «Вечер»). Последние его стихотворные произведения (лирический цикл «Деревня» и поэма «Помещик») опубликованы в начале 1847 г. Таким образом, Тургенев фактически перестает быть поэтом в 1847 г. Еще одно, действительно последнее обращение Тургенева к стихам — фрагмент «..И понемногу начало назад...», напечатанный и, видимо, написанный как эпиграф к очерку «Лес и степь» в №2 журнала «Современник» за 1849 г. (тот факт, что стихотворный текст

написан специально как эпиграф к прозаическому, выглядит символично). И так, «естественные» хронологические границы работы: 1843–1847 гг.

Методология исследования основывается на принципах **имманентного анализа текста**, предполагающего фокусирование внимания на его художественных особенностях. Это обуславливает характер **материала** для анализа. Таковым являются в первую очередь сами художественные произведения. Тексты нехудожественные: письма, мемуары, литературная критика, другие документы используются только во вторую очередь и исключительно для некоторого подчеркивания результатов, полученных нами из сопоставления поэтических и прозаических текстов Тургенева.

Объектами анализа в диссертации являются следующие прозаические произведения, написанные с 1844 по 1848 г.: «Андрей Колосов», «Бретёр», «Три портрета», «Жид» и «Петушков». При этом только фрагментарно и эпизодически затрагиваются очерки из цикла «Записки охотника». Этот цикл у Тургенева стоит особняком и, с одной стороны, теснее связан с поэзией, а с другой — с очерком, жанром менее проблемным и хорошо к тому времени разработанным «натуральной школой». Здесь Тургенев включился во вполне устоявшуюся традицию, и на материале этих текстов труднее проследить его «эмансипацию» от его собственной поэзии. Тем не менее, мы будем обращаться к произведениям из этого цикла, написанным в 1847 г., в тех случаях, когда речь идет о тех элементах, которые представляются связанными отношениями преемственности (притяжения и отталкивания) именно с собственной поэзией Тургенева. Что касается поэзии, то здесь представляется целе-

сообразно анализировать не только тексты, написанные с начала 1844 г., но и обратиться к чуть более раннему времени, к 1843 г., когда вышла в свет поэма «Параша», в которой впервые проявляются реалистические тенденции в творчестве Тургенева. Не включаются в работу драматургические произведения писателя, также восходящие к другим традициям и линиям литературной эволюции.

Поскольку в работе ставится задача проанализировать художественные причины, приведшие Тургенева к смене поэзии на прозу, то представляется необходимым строить доказательства основных положений работы через анализ важнейших художественных средств, которые трансформируются в творчестве Тургенева в результате описанного выше процесса. Таковыми представляются сюжет, портрет и пейзаж. Соответственно в работе предпринимается попытка решения следующих задач:

1. Проследить эволюцию художественного творчества писателя в процессе его перехода от поэзии к прозе, для чего:

2. проанализировать и сопоставить сюжет и его функции в поэмах и ранних повестях и рассказах Тургенева середины 1840-х гг.

3. сопоставить портретные описания персонажей в поэмах, повестях и рассказах Тургенева указанного периода.

3. проанализировать пейзажные описания и их функции в тургеневских стихотворениях, поэмах, повестях и рассказах середины 1840-х гг.

Структура диссертационного исследования основана на решении выдвинутых задач и определяется предметом изучения. Диссертация состоит из

Введения, трех глав (каждая из которых посвящена сопоставительному анализу одного из трех художественных средств, определенных нами как наиболее важных для понимания сути тургеневской эволюции: Глава 1 «Сюжет», Глава 2 «Портрет», Глава 3 «Пейзаж») и **Заключения**, а также **Библиографии**, включающей 90 наименований. Общий объем работы — 154 с.

Практическая значимость: результаты, достигнутые в данном исследовании, могут быть использованы при составлении как общих курсов по истории русской литературы XIX в., так и специальных курсов по истории жанров, родов литературы, а также в курсах, посвященных эволюции творчества И.С. Тургенева.

Апробация работы: результаты работы апробировались в научных публикациях в журналах, рекомендованных ВАК, а также в сообщениях на аспирантских семинарах на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается выбор темы исследования, его актуальность и новизна, формулируются цель, задачи и положения, выносимые на защиту, определяются объект и предмет, характеризуется теоретическая и методологическая база, а также отмечаются теоретическая и практическая значимость работы.

Глава первая, «Сюжет», посвящена сопоставительному анализу сю-

жетов в поэмах и ранних повестях и рассказах Тургенева.

В первом параграфе анализируется сюжет в лирике и поэмах Тургенева. К тому времени, когда Тургенев публикует свою первую поэму «Параша», господствовали два типа этого жанра: обобщенно говоря, пушкинский и лермонтовский. Пушкинский — это либо «бытовая поэма», образец которой представляют собой «Евгений Онегин» или «Медный всадник», либо комическая стихотворная новелла, образцами которой являются «Граф Нулин» и «Домик в Коломне». Лермонтовская — это запоздалая, но неожиданно оказавшаяся полнокровной, пережившей второе рождение, романтическая байроническая поэма, образцами которой являются «Демон», «Мцыри» и (в меньшей степени) «Песня про царя Ивана Васильевича...».

В этих разновидностях поэмы сюжет играет разную роль. Для лермонтовской («байронической») поэмы характерен напряженный, часто наполненный захватывающими драматическими событиями сюжет, играющий, безусловно, важнейшую роль для постановки интересующих автора проблем. В пушкинской поэме сюжет отступает на второй план, не имеет такого значения. Это связано с установкой на то, что впоследствии получило название «реализма», то есть на изображение обычной жизни и типичных ее «участников». Здесь нет бурных страстей, как нет и драматических захватывающих событий. Соответственно, действие может носить анекдотический, курьезный характер, как в «Графе Нулине» или «Домике в Коломне». Или же сами события должны носить типичный характер, быть максимально «заурядными». Отказ от яркой экзотики, от исключительных событий, необыкновенных

приключений и ориентация на «обычную жизнь» имеет своим пределом (во всяком случае, рискует иметь своим пределом) отказ от событий вообще, поскольку реальная жизнь именно тем и «реальна», что в ней в некотором смысле «ничего не происходит».

Проводимый в главе анализ (прежде всего с точки зрения типа сюжета, значимости действия для проблематики произведения, соотношения сюжетных и внесюжетных элементов в композиции, образа автора или рассказчика и его значения для развития действия и способа сообщения о событиях в поэмах Тургенева) показывает, что Тургенев, начиная с поэмы «Параша», выбирая «пушкинский» путь развития жанра, оказывается в плену у условий, которые выдвигает эта жанровая разновидность. Соответственно, писатель пишет поэмы, в которых или практически «ничего не происходит» («Параша» и «Андрей»), или которые сообщают, на первый взгляд, о совершенно ничтожном анекдоте («Помещик»).

Осуществленный нами анализ также показывает, как Тургенев усваивает и, может быть, даже доводит до предела искусство рассказывать незначительные истории таким образом, что сама их незначительность становится значимой. В трех реалистических поэмах Тургенева это делается по-разному. В поэме «Параша» ему удастся использовать эту «бессобытийность» двояко. Во-первых, отсутствие сюжетного напряжения дает возможность автору активизировать собственный голос, ввести большое количество собственных отступлений и сделать свое присутствие очень значимым. Во-вторых, автор теперь может представить отсутствие событий и яркости жизни как знак не-

произошедшего события — настоящей трагической и яркой драмы, которая могла бы произойти, поставить в центр событие, которое не произошло. В поэме «Андрей» то обстоятельство, что герои не решаются на сильные поступки, на совершение события, парадоксальным образом само становится событием. В «Помещике» ничтожность как события совершившегося (катастрофа с тарантасом и неожиданная встреча главного героя с женой), так и несовершившегося (предполагавшаяся измена супруге) позволяет выдвинуть на первый план «картину» провинциальных нравов.

Очевидно, однако, что такая бессобытийность создавала слишком большие ограничения. В этом случае развитие прозы в современной для Тургенева русской литературе оказалось для поэта благотворным и показало выход из тех рамок, которые накладывал жанр поэмы, показал возможность обойти эти ограничения не изнутри (как-то трансформируя, развивая жанр поэмы — путь, по которому пойдет позднее «прирожденный» поэт — Некрасов), а снаружи, обратившись к другим, уже прозаическим жанрам.

Во втором параграфе анализируется сюжет в повестях Тургенева середины 1840-х гг. — это «Андрей Колосов», «Три портрета», «Бретер», «Жид» и «Петушков».

Прозаические жанры к этому времени давали писателю бóльшую свободу. Если канонической для Тургенева была реалистическая поэма, в которой «ничего не должно происходить», то в прозе Лермонтовым, Гоголем, Пушкиным было канонизировано уже сюжетное разнообразие. Лермонтов создал образцовый роман, в котором мы встречаем соединение самых разных

типов повестей (от кавказской ультраромантической до светской повести и философского этюда). Гоголь также внес вклад в канонизацию разнообразия, культивируя изобретательность в построении и выборе сюжетов самых разных типов: это и фантастические истории вроде «Вия» или «Портрета», и безумный гротеск «Носа», и истории, в которых ничего не происходит вроде «Старосветских помещиков» или «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», и необычные сюжетные ходы в «Мертвых душах» и «Ревизоре». Кроме того, большое разнообразие образцов предлагала и западноевропейская проза, на которую Тургенев тоже в значительной степени ориентировался.

Таким образом, в прозе открывалось существенно более широкое поле возможностей. И Тургенев постепенно начинает осваивать и использовать это разнообразие. И едва ли не прежде всего использует возможность наконец писать о том, что происходит, постепенно отказываясь от поэмной бессобытийности, от сюжетов, в которых ничего не совершается, в пользу использования сюжета как основы для развития проблематики произведений.

В «Андрее Колосове» еще присутствует типичная для его поэм «бессобытийность», но при этом с помощью «удвоения» любовной истории (каждая история, как и в поэмах, заканчивается ничем, не представляет собой событие) Тургенев достигает сложности проблематики, недостижимой для него в поэмах. Так же тесно связан с поэтическим творчеством рассказ «Три портрета», сюжет которого напоминает, правда, не поэму, а балладу. Тем не менее именно проза «легализует» проникновение в высокую литературу

«балладного» элемента, который в поэме для Тургенева был недопустим.

Если «Три портрета» и «Андрей Колосов» еще не до конца порывают с традициями и влиянием жанра поэмы или баллады, то окончательный поворот к прозе начинается с повести «Бретер». При анализе сюжета «Бретера» прежде всего обращает на себя внимание переориентация Тургенева на прозаические образцы. Здесь очевидна преемственность уже не с «Евгением Онегиным», а с «Героем нашего времени», точнее, повестью «Княжна Мери».

Две следующие повести («Жид» и «Петушков») имеют откровенно экспериментальный характер. В «Жиде» Тургенев экспериментирует с жанром «таинственной» повести, с типичным для нее сюжетом и типичными ходами, внося при этом в повествование реалистические элементы. В «Петушкове» писатель пытается освоить гоголевскую манеру повествования (отчасти, как показывал, например, В.В. Виноградов, подражая и Достоевскому), что доказывает не просто его «всеядность», но и пробы, поиск своего направления, своего пути уже в рамках прозы, безо всякой оглядки на собственную и пушкинскую поэзию.

Во **Второй главе «Портрет»** сопоставительному анализу подвергается такое важнейшее художественное средство, как портрет действующих лиц, анализируется его эволюция от поэзии к прозе. В главе показано, как тургеневский стиль «перерастает» рамки поэмы, стихотворной формы. Однако в этом случае портрет в поэмах уже подготавливает искусство портрета в прозе, хотя и не доходит до того качественного скачка, который совершается в об-

ласти повествовательного искусства в тургеневских повестях и рассказах середины 1840-х гг.

В первом параграфе главы предпринят анализ портрета в поэмах Тургенева. С самого начала выдвигается предположение, что тот тип реалистической поэмы (поэмы, «в которой ничего не происходит»), на который ориентировался Тургенев, вынудил его искать дополнительные средства для придания тексту динамизма, ощущения развития. Одним из таких средств и становится портрет. В поэмах мы встречаем портрет необычайно развернутый, детализированный, совершенно нетипичный для «реалистических» поэм Пушкина и Лермонтова. При этом важно, что портрет не остается статическим и не «оставляется» в каком-то одном сегменте текста. Тургенев создает так называемый динамический портрет, призванный дополнить, возместить нехватку динамики, присутствующую в сюжете.

Эта динамичность достигается тем, что герой на протяжении повествования «получает» несколько портретов (дается несколько не полностью совпадающих описаний его внешности). Портрет героев (героинь) при этом не просто «размножается», но разделяется на два вида. Первый вид — портрет-обобщение: это портрет, не зависящий от ситуации, конкретных обстоятельств, в которых описывается персонаж. Этот портрет обязательно появляется первым и может быть разной длины. Второй тип — портрет ситуативный. Это портрет, который дается в определенной ситуации, портрет, изображаемый именно «без отрыва» от обстоятельств, в которых находится

персонаж в момент, когда его описывают¹⁵. Этот портрет, во-первых, связывается с портретом обобщенным, заставляя читателя не забывать, что это портрет того же, уже описанного ранее человека. Делается это через одну или несколько повторяющихся деталей, уже присутствовавших в обобщенном портрете. Во-вторых, портрет связывается с обстановкой, ситуацией, в которой он дается. Принцип, по которому это делается, очень условно обозначается как «метонимический». Имеется в виду, что портрет является как бы продолжением окружающей героя обстановки; та ситуация, в которой персонаж находится, будто бы сама заставляет описать его заново или ввести новые, еще не описанные черты его внешности. Например, героиня держит в руках книгу и это провоцирует на изображение ее рук, или героиня смотрит на кого-то, что заставляет описать ее взгляд. Функциональность этого приема разнообразна, и это парадоксальным образом позволяет портрету заменять собой действие.

В поэме «Параша» тонкая работа с портретом героини, разные ее описания в различных ситуациях, введение новых деталей внешности, подмечаемых потому, что ситуация заставляет обратить на них внимание, постоянные упоминания уже описанных деталей позволяют Тургеневу придать своей поэме и динамику, напряженность, которую не может обеспечить фабула, и дополнительную смысловую глубину. В поэме «Андрей» в портрете главной героини используется та же техника, однако, поскольку на него не возлагается задача заменить действие, то портрет получает возможность судить уже

¹⁵ В данном случае мы опираемся на теоретические труды, в которых вводится такая терминология.

не только о самом действии, но и о его мотивации, то есть прием приобретает более глубокое психологическое значение. В «Помещике» портретные описания персонажей не «компенсируют» отсутствие смысловой нагрузки на сюжет, но включаются в описанную в первой главе диссертации стратегию изображения жизни, которая не имеет никакого человеческого значения и цели.

Во втором параграфе «Портрет персонажа в повестях и рассказах 1840-х годов» анализируется трансформация, которой подвергается это художественное средство в тургеневской прозе данного периода.

Портрет в прозаических произведениях Тургенева подготавливается его поэмами. Как показывает сопоставительный анализ, проведенный в этой главе, между техникой и видами портретов в поэмах Тургенева и его повестях нет непроходимой пропасти. Скорее наоборот, можно видеть очевидную преемственность: многие приемы, разработанные в стихотворных произведениях, используются и в прозаических текстах. Также сам тип портрета не меняется, сохраняется реалистический его характер. Сама «прозаичность» внешности героев задавалась уже в поэмах.

Тем не менее, сохраняя до некоторой степени выработанные в поэмах приемы динамического портрета, Тургенев существенно расширяет сферу функций такого портрета. Описания внешности персонажей в тургеневской прозе существенно богаче и шире по своим возможностям, чем портреты героев поэм. Прежде всего, он становится многофункциональным, начинает выполнять сложные задачи, обретает не только психологическое, но и сим-

волическое, идеологическое, социальное и даже этническое измерение. Те характеристики, которые подчеркивают портретные описания, становятся более сложными и разнообразными.

В хронологически и стилистически наиболее близком к поэмам «Андрее Колосове» мы видим и сходное использование портрета, отчасти берущего на себя функции привнесения в текст динамизма, который не может полностью обеспечить сюжет. Тем не менее уже здесь можно рассмотреть новшество, имеющее принципиальное значение: это портрет, который является субъективным, производным исключительно от чувств и настроений того, кто смотрит. Это первое «приобретение», которое в портретном искусстве дала Тургеневу именно проза: ничего подобного в его поэмах нет.

В повести «Бретер» благодаря усилению роли сюжета, тому обстоятельству, что сам сюжет становится драматичнее, острее, начинает строиться на резком конфликте, портреты персонажей получают возможность обрести самостоятельные функции. В частности, портреты начинают играть композиционную роль, возникает проблема антитезы между внешностью человека и его сущностью (совершенно отсутствующая в тургеневских поэмах).

В рассказе «Три портрета» само название, хотя и обозначающее портреты в буквальном смысле, подчеркивает значение именно внешности человека. Собственно портретные характеристики, портреты общие, сатирические, ситуативные играют в нем огромную роль, показывают, что Тургенев благодаря окончательному переходу к прозе овладевает искусством использования портрета во всем его разнообразии. Портреты здесь обширны и

многофункциональны.

В рассказе «Жид» мы видим эксперимент с так называемым «этническим портретом», то есть фактически портретом не столько реального человека, сколько перечислением национальных стереотипов внешности (и в результате — и стереотипов изображения национального характера). Несмотря на то, что этот портрет очевидно выражает достаточно примитивные представления о национальном характере, сам эксперимент, проведенный в этом направлении, значим для становления Тургенева-прозаика. Благодаря использованному контрасту между «этнической» красотой Сары и «этническим» уродством Гершеля, Тургенев выводит рассказ за пределы противопоставления русского «прямотушия и благородства» и еврейской «хитрости, подлости и корысти», которые сами по себе недостойны, конечно, большого писателя, на символический уровень. Идеей рассказа становится то, что предательство красоты, уродство, торгующее красотой, способно осквернить все святое и ценное. Так портрет обретает именно в прозе Тургенева новое — символическое — измерение.

В главе третьей («Пейзаж») также находит отражение ключевая мысль исследования о взаимосвязанности поэтики поэзии и прозы Тургенева; соответственно, анализируются те тонкие отличия в принципах изображения природы, которые свидетельствуют о том, что, во-первых, в поэзии Тургенев уже сформировался как самостоятельный художник и, во-вторых, в прозе ему все же удастся лучше справиться с художественной задачей по созданию выразительного и многозначного пейзажа. В этой главе отдельное внимание

уделено пейзажной лирике Тургенева. Демонстрируется, что хотя здесь он стремится максимально сосредоточиться на описании самой природы (и в какой-то степени преуспевает в этом, зачастую не уступая как поэт Тютчеву или Фету), жанровая инерция заставляет его использовать решения, привычные для поэзии 30-х гг.: пейзаж окрашивается размышлениями лирического героя, оказывается окаймляющей его рефлексией рамкой. Пытаясь устранить эту вторичность, зависимость пейзажа от лирического я, Тургенев обращается к жанру поэмы, в которой проще дать развернутый и самодостаточный образ природного мира. В поэме «Параша» образ русской природы усложняется, Тургенев ищет здесь новые способы дифференциации пейзажа «русского» и «южного», при этом сталкиваются романтическое и реалистическое начала его поэзии. В то же время, само наличие в поэме двух типов пейзажа и двух способов его изображения актуализирует важнейшую идею этой поэмы — о возможности какой-то иной, более «возвышенной» судьбы героини и о нереализованности этого жизненного сценария. Уклончивость, двусмысленность развязки подчеркивается и неоднозначным пейзажем поэмы; он, подобно портрету (о чем говорилось в предыдущей главе) как бы формирует свой «параллельный» сюжет, предвосхищая развитие основного действия. В поэме «Помещик» романтические штампы при изображении природы становятся предметом тургеневской иронии; вполне в духе гоголевского направления (но и в соответствии с логикой собственного художественного развития) он использует пейзаж для создания типичного образа усадьбы и ее владельца, что, впрочем, вновь возвращает пейзажу характер

чего-то несамостоятельного, вторичного. Очевидно, что в период написания поэм (и непосредственно в самих текстах поэм) Тургенев напряженно размышляет о том, как при изображении живого мира «отделиться от самого себя и вдуматься в явления природы» и приходит, как нам кажется, к выводу о том, что в рамках поэзии с ее акцентом на передаче душевных состояний и процессов, с развитым в ней авторским началом сделать это в полном объеме невозможно. Не удивительно в этом смысле движение Тургенева в сторону «Записок охотника», где картины природы уже не требуют никакой дополнительной мотивировки, где именно ход природных процессов и определяет сюжет, во многом подчиняя себе развитие сюжетных линий отдельных героев (а не наоборот, как было в поэмах, определяется ими). Однако, как признавался Тургенев, все-таки больше всего его занимала «правда людской физиономии», и этот интерес к миру человеческому заставляет его вновь развиваться как художника: в его повестях 40-х гг. в центр повествования вновь возвращаются социальные и психологические конфликты, однако пейзаж не «регрессирует» в направлении к тому состоянию, в котором он сложился в поэмах. Пейзаж в повестях уже может никак прямо не связываться с сюжетным действием, он не будет прямо заявляться автором как средство создания портрета героя (а в поэмах такое «обнажение приема» нередко присутствовало); Тургенев будет показывать природу «равнодушно», незаинтересованно, обращая на нее внимание словно бы исключительно в целях реалистической достоверности описываемого. Но фактически именно в повестях пейзаж и обретет то символическое значение, которого он был, скорее,

лишен в поэмах и которое чуть позже приведет Тургенева к созданию пейзажа философского, «оркестрирующего». Символизм пейзажа предполагает как возможность буквального, реалистического его прочтения, так и многообразие уже не навязываемых автором «расшифровок» смыслов, скрытых за изображением природного мира. Иными словами, если в поэзии Тургенев сам подсказывает читателю, как следует понимать пейзаж, то в прозе читатель должен прикладывать для этого собственные усилия и может предлагать собственные варианты прочтения. В «Андрее Колосове» пейзаж при всей своей, на первый взгляд, незначительности образует особый символический сюжет (некоторые подступы к возможности такого сюжета мы видели в «Параше»), который предвосхищает развитие сюжета основного, создавая ощущение драматичности, которой лишена эта «обыкновенная» история сама по себе. Причем этот драматический или «лирический» подтекст значим именно постольку, поскольку он незаметен, «ненавязчив». В повести «Бретер» мы видим, что все больший отказ Тургенева от авторского комментирования действия, от вынесения приговоров своим героям заставляет его перекладывать часть «нагрузки» по донесению до читателя авторского взгляда на мир на пейзаж. Пейзаж, оставаясь совершенно независимой частью художественного мира, позволяет автору охарактеризовать героев, не прибегая к сложным средствам психологического анализа и даже сведя к минимуму их диалог; он помогает передать трагизм развязки благодаря тому контрасту, который образуют в финале пейзаж и описываемые события (т.е. трагизм усиливается именно от ощущения полного «равнодушия» природы к чело-

веку). Еще в бóльшей степени переход Тургенева от пейзажа реалистического к символическому ощутим в рассказе «Жид»: его небольшой объем и концентрация автора сугубо на рассказываемой истории повышают значимость каждого природного образа. В силу «экономии» художественных средств автор и не имеет здесь возможности сравнивать мир человеческий и мир природы, пускаться в сопоставления, однако сам выбор картин природы прямо указывает на их неслучайность, согласованность с авторским видением героев и их судеб. Наконец, в «Трех портретах» пейзаж подводит читателя уже и к осмыслению русского характера и русской истории: он и объясняет, почему русский человек приобретает определенные качества характера, и выражает суть его характера в образной форме. Таким образом, можно утверждать, что постепенное количественное сокращение пейзажа в творчестве Тургенева приводит не к упрощению его функций, а наоборот, к его бóльшей емкости, к увеличению его символического потенциала и росту его возможностей в плане типизации и психологического анализа.

В заключении подведены итоги исследования и представлены основные выводы. В нашем исследовании мы выдвинули предположение, согласно которому, Тургенев в середине 1840-х гг. практически полностью перешел от поэзии к прозе не только по причинам общего характера (его движение повторяют многие его писатели-современники: Гончаров, Салтыков-Щедрин и др.), но и по причинам индивидуальным, субъективным. Главной причиной является перерастание писателем тех оказавшихся для него тесными рамок, в

которые его заключали как лирическая, так и эпическая поэзия.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

Публикации в журналах, рецензируемых ВАК:

- 1. Цай Мин. Сюжет о Ванюшке-ключнике в стихотворении Н.А. Некрасова «Огородник» и «Балладе» И.С. Тургенева. // Вестник МГУ. Филология. 2015. №4. С. 115-122.**
- 2. Цай Мин. Функции портретных описаний в поэме И.С. Тургенева «Параша» // Научный диалог. 2015. №12(48). С.209-219.**
- 3. Цай Мин. Почему лучше тетерева жить невозможно?(о творческом методе Тургенева в свете одной реплики) // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, искусствоведение. 2015. №14. С.215-220.**