

Московский Государственный Университет им. М.В. Ломоносова

На правах рукописи

Цай Мин

**Проблемы эволюции от поэзии к прозе
в творчестве И.С. Тургенева 1843–1847 годов**

Специальность 10.01.01 — Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Доктор филологических наук, профессор
М.С. Макеев

Москва – 2016

Оглавление

Введение	3
Глава I. Сюжет	11
Глава II. Портрет	54
Глава III. Пейзаж	95
Раздел I. Поэзия	95
1.1. Лирика	95
1.2 Поэма «Параша»	104
1.3. «Помещик»	116
1.4. Характер пейзажа в поэзии и прозе Тургенева: сопоставительный анализ	122
Раздел II. Проза	128
2.1. «Андрей Колосов»	128
2.2. «Бретер»	132
2.3. «Жид»	139
2.4. «Три портрета»	141
Заключение	144
Библиография	146

Введение

В центре внимания данной работы находится переход Тургенева в его творчестве от поэзии к прозе — процесс, начавшийся примерно в 1843 г. и завершившийся примерно к концу в 1847 г. Выбранная нами тема кажется, на первый взгляд, достаточно традиционной. Система жанров, сосуществование и своего рода борьба разных тенденций в творчестве Тургенева этого периода привлекали внимание исследователей. Тем не менее, в большинстве случаев взгляд исследователей существенно отличается от того, который будет отражаться в данной работе. Специалисты, занимавшиеся этим периодом, склонны часто разделять и резко разграничивать разные жанры и направления творчества Тургенева. Так, есть работы, посвященные Тургеневу-поэту, среди которых выделим статью И.Г. Ямпольского «Поэзия И.С. Тургенева»¹, известную работу К.К. Истомина «Старая манера» Тургенева (1843–1855): Опыт психологии творчества»², а также не теряющую значения монографию С. Орловского³. Эти работы содержат немало ценных наблюдений, однако, их общей особенностью является некоторая «изоляция» этой линии в творчестве Тургенева от других направлений его работы. Наиболее ценными для нас являются труды, показывающие связь тургеньевских поэм с пушкинской традицией. Таких работ немало. В них, на наш взгляд, черты, сближающие поэзию Тургенева с пушкинским творчеством, к настоящему времени выявлены с практически исчерпывающей полнотой. Упомянем только некоторые, самые важные, по нашему мнению. Это, прежде всего статья Н.В. Фридмана «Поэмы Тургенева и пушкинская традиция»⁴, а также недавно выполненная диссертация Т.Г. Дубининой⁵. Именно последнюю работу стоит выделить как в значительной степени подводящую итог данной теме, но отчасти и раскрывающую новые перспективы.

¹ Тургенев И.С. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1970.

² Известия ОРЯС Академии наук. СПб., 1913. Кн. 2. С. 294–347, Кн. 3. С. 120–94.

³ Орловский С. Лирика молодого Тургенева. Прага, 1926.

⁴ Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. М.: Наука, 1969. Т. XXVIII. Вып. 3. С. 232–242.

⁵ Дубинина Т.Г. Пушкинские традиции в творчестве И.С. Тургенева 1840-х – начала 1850-х годов. Диссертация ... кандидата филологических наук. М., 2011.

С другой стороны, ряд исследователей видит в поэтическом творчестве Тургенева исключительно подготовку к его романам и повестям. Как высшее воплощение подобной тенденции можно привести книгу Ю.Ф. Басихина⁶.

Похожие позиции можно увидеть у исследователей, посвятивших свои работы тургеньской эволюции в целом: А.И. Батюто⁷, В.А. Недзвецкого⁸, Ю.В. Лебедева⁹, П.Г. Пустовойта¹⁰ и других. Нам в значительной степени близка подобная точка зрения на тургеньскую поэзию. Однако в своей работе мы занимаем более сдержанную позицию: безусловно, поэмы Тургенева нельзя рассматривать только в качестве «подготовки» к романам и повестям. Поэтические произведения, работа в жанре поэмы, в частности, представляет собой самостоятельный период в творчестве Тургенева, и его достижения в этом жанре не стоит недооценивать.

Если говорить о прозе Тургенева данного периода, то в исследовательской литературе господствует достаточно скептическое к ней отношение. Наверное, наиболее последовательно эта позиция выражена в очень содержательной работе Л.В. Пумпянского, на которой мы поэтому остановимся чуть подробнее. «Ранние рассказы Тургенева 40-х годов, — пишет Пумпянский, — могли вызывать в читателе чувство крайнего обеднения литературы». Он полагает, что настоящая тургеньская новеллистика начинается с 1850 г. По мнению Пумпянского, в ранних рассказах то появляется пушкинский синтаксис (например, в «Андрее Колосове» 1844 г.), то дублируется ситуация «Евгения Онегина» (например, в «Бретёре» 1846 г.)¹¹. Некоторые другие исследователи тоже стремятся показать художественную слабость, эклектичность тургеньской прозы середины 1840-х гг.. Отчасти соглашаясь с такими взглядами, мы, однако, покажем, что эти произведения представляют собой важнейший этап в эволюции Тургенева-писателя, главное значение которого — само «открытие» им прозы с ее многообразными возможностями.

⁶ Басихин Ю.Ф. «Поэмы И.С. Тургенева (Путь к роману)». Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1973.

⁷ Батюто А.И. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1990.

⁸ Недзвецкий В.А. И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя: курс лекций. М.: МГУ; Стеклитамак: Стерлитамакская государственная педагогическая академия, 2008.

⁹ Лебедев Ю.В. Жизнь Тургенева. Всеведущее одиночество гения. М.: Центрполиграф, 2006.

¹⁰ Пустовойт П.Г. И.С.Тургенев – художник слова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1987.

¹¹ Пумпянский Л.В. Тургенев-новеллист // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. М.: Языки русской культуры, 2000. 443 с.

Как нам представляется, наиболее значительным достижением в понимании жанрового состава и жанровой эволюции творчества Тургенева в этот период является относительно недавно вышедшая книга И.А. Беляевой «Система жанров в творчестве И.С. Тургенева» (М.: МГПУ, 2005). Взгляд исследователя представляется нам наиболее взвешенным, поэтому наша работа в чем-то основывается на суждениях и наблюдениях, сделанных в выше указанной книге. Мы во многом разделяем представленную в работе точку зрения на сложное и полемическое отношение Тургенева к пушкинским произведениям. Также нам представляется, что именно в этой книге представлен наиболее объективный взгляд на сложное взаимодействие жанров в творчестве Тургенева этого периода.

Учитывая позиции и достижения предшественников, мы в своей работе хотим принять наиболее редко встречающийся подход к изучению творчества Тургенева середины 1840-х гг., взгляд на него именно как на переходный период от поэзии к прозе. Под этим углом зрения, как нам представляется, многие стороны его произведений могут предстать с одной стороны в неожиданном, с другой — более логичном освещении.

Этот переход, выглядит совершенно закономерным и исторически необходимым. Период 30-х—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 и центральному положению прозаических жанров¹². Это проявляется в общих тенденциях и фактах — в сороковые годы постепенно становятся менее популярными поэтические сборники, журналы печатают мало стихов (к началу 50-х гг. некоторые вообще прекращают). Само литературное имя и место в литературном мире поэту приобрести становится очень трудно, гораздо труднее, чем беллетристу-прозаику, чье произведение даже не будучи талантливым, легко может приобрести пусть недолгую, но известность (например, Евгения Тур или Иван Панаев). Уже в сороковые годы в литературе начинают преобладать писатели, начинавшие сразу как прозаики (среди них наиболее яркий пример — Ф.М. Достоевский). Эта

¹² 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.

общая трансформация касается не только тех, кто приходит в литературу уже в 40-е — начале 50-х гг., но и тех писателей, которые дебютируют еще в тридцатые годы и начинают как поэты. Такие литераторы, как И.А. Гончаров, Н.А. Некрасов (вернувшийся, как известно, к поэтическому творчеству) оставляют свои поэтические упражнения и начинают писать прозу.

На этом фоне переход Тургенева к прозе выглядит на первый взгляд вполне характерным явлением. Эта типичность не раз подчеркивалась исследователями творческой эволюции писателя. Не всегда, однако, специалисты обращают пристальное внимание на специфические стороны положения Тургенева в этом процессе. Прежде всего, в отличие от Гончарова (или Некрасова периода сборника «Мечты и звуки»), Тургенев как поэт не был простым дилетантом или эпигоном. К середине 40-х гг. он был вполне «состоявшимся» известным поэтом с выработанным стилем, ценимым критикой, то есть имел 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 ради пути «верного». Его поэмы в большинстве своем имеют реалистический характер, написаны в духе «натуральной школы», указавшей магистральное направление развития русской литературы. Поэмы Тургенева печатались в изданиях, в которых доминировала именно эта «школа» (в частности, в знаменитом «Петербургском сборнике» 1846 г. была напечатана поэма «Помещик»). Тургеневская проза продолжает те же традиции, поднимает те же вопросы, что и его поэмы.

Необходимо также подчеркнуть, что, несмотря на то, что его проза и поэзия не вступают в противоречие друг с другом, никак не размежевываются тематически, не представляют собой «стадий», разных этапов развития русской литературы, Тургенев не становится писателем, который пишет поэзию и прозу одновременно (как, например, М.Ю. Лермонтов). Он порывает с поэзией, полностью в этот период переходя на прозу (сделав еще несколько удачных попыток на драматическом поприще), становясь в буквальном смысле писателем-

прозаиком¹³. Обратим также внимание на то, что пример Некрасова показывает, что в принципе в 40-е гг. выбор реалистической поэзии в качестве дальнейшего пути (несмотря, конечно, на его меньшую типичность) также был исторически возможен.

Все это позволяет говорить о том, что переход от поэзии к прозе, являвшийся типичным, был совершен Тургеневым — и в этом заключается **центральное положение, выносимое нами на защиту**, положение, которое мы будем аргументировать в нашем диссертационном сочинении — по субъективным, индивидуальным причинам, отчасти совпадающим с общим направлением движения литературы.

Как в случае любого явления, любого процесса, имеющего художественную, творческую природу, такое явление может быть объяснено на разных уровнях, причины его могут быть установлены, разысканы в самых разных областях: психологической, социальной, политической, наконец, даже экономической¹⁴. Ни в коем случае не отрицая возможность обнаружения причин процесса, выдвигаемого нами в центр исследования, в одной из этих сфер (или во всех них), мы сосредоточимся на уровне чисто литературном, стилистическом, который можно было бы назвать имманентным. **Цель** нашего исследования — показать, что рассматриваемый нами переход совершился по художественным причинам, что именно художественные возможности поэзии, в частности, жанра поэмы не удовлетворяли Тургенева, ограничивали (по его субъективному представлению) его творческий потенциал. При этом, однако, сам переход не являлся простым разрывом. Переходя к прозе, Тургенев получает возможность не только обрести новые широты, но и именно раскрыть тот потенциал, который не мог реализовать в поэтических произведениях. Процесс этот, таким образом, может быть уподоблен своего рода росту, органическому «перерастанию» Тургеневской поэзии в его же прозу. Тем не менее, в отличие от подавляющего большинства исследователей, поглощенных проблемой сохранившегося единства, того, что сближало тургеневскую прозу с его же поэзией

¹³ Конечно, совершенно поэзию Тургенев не оставляет до конца жизни, продолжая писать стихи «для себя», но как значимая часть его «серьезного» творчества она исчезает.

¹⁴ Например, очевидно, что писать прозу было гораздо выгоднее, чем поэзию, на протяжении всего XIX в. (см. об этом, например, в: *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы - М.: Новое литературное обозрение, 2009).

(обычно говорится о «лиризме» или лирическом, поэтическом начале романах и повестях Тургенева), мы сосредотачиваем внимание на том, что в поэзии Тургенева «подготавливало» его прозу и одновременно не давало достичь тех результатов, которых он добился как прозаик. Проза в таком случае оказывается как бы «выше» и «лучше» поэзии — такова, на наш взгляд, логика творческой эволюции Тургенева.

Наш подход, заявленный как **имманентный**, обуславливает характер **материала** для анализа. Это, в первую очередь, сами **художественные произведения**. Тексты нехудожественные: письма, мемуары, литературная критика, другие документы, будут нами использоваться только во вторую очередь и только для некоторого подчеркивания результатов, полученных нами из **сопоставления** поэтических и прозаических текстов. Наибольшее внимание таким вторичным материалам будет уделено в главе, посвященной пейзажу. Это связано с тем, что пейзаж, изображение природы — едва ли не наиболее исследованный элемент тургеньевских произведений, привлекавший постоянное внимание современников. Здесь неизбежно нам приходится отделять свои собственные наблюдения от наблюдений критиков, коллег Тургенева, исследователей его творчества.

Для того, чтобы сделать наш анализ максимально убедительным и пристальным, мы выбрали несколько ключевых художественных средств, которые используются как в прозе, так и в поэзии, составляющие важнейшие элементы построения художественного произведения, чтобы на материале их сопоставления показать необходимость для Тургенева эволюции от поэзии к прозе. Мы остановились на трех таких средствах: сюжете, портрете и пейзаже. Анализу каждого из них будет посвящена отдельная глава в нашем диссертационном сочинении, которое, таким образом, состоит из **трех глав, Введения и Заключения**, а также **Библиографии**. Выбор этих средств также определяет жанровый состав текстов, являющихся объектом нашего пристального внимания: мы останавливаемся прежде всего на тургеньевских поэмах, повестях и рассказах. Существенно меньшее внимание в нашем исследовании будет уделено очеркам из состава цикла «Записки охотника». Это связано с тем, что большинство из них написаны тогда, когда Тургеньевым уже был сделан выбор в пользу прозы.

Они в целом представляют собой факты, находящиеся уже в поле эволюции самой тургеневской прозы. Используемые в них художественные средства специфичны: сюжет выражен крайне слабо, портрет персонажей, безусловно, активно используемый, приходит к Тургеневу по другой «линии» — от физиологического очерка, имеет отчетливо «аналитический» характер, и в этом случае говорить о преемственности, каком-то переходе от одного к другому не приходится. Тем не менее, в главе, посвященной пейзажу, тем очеркам из цикла «Записки охотника», которые были написаны в то время, когда переход от стихов к прозе еще не совсем завершился, будет уделено должное внимание: именно в использовании пейзажа «Записки охотника» можно рассматривать как генетически связанные с поэзией Тургенева. В главах, посвященных сюжету и пейзажу, будет уделяться внимание и лирике Тургенева. В стороне, естественно, остается и тургеневская драматургия — она представляет собой стилистически совершенно отдельный, самостоятельный «эпизод» в его творческой эволюции и восходит по другой генетической линии.

Полагаем, что центральные понятия, используемые нами в диссертации (сюжет, портрет, пейзаж), не требуют специального определения, они являются и общеупотребительными литературоведческими терминами, и наиболее часто используемыми «инструментами» анализа художественного текста. В нашем исследовании мы не стремимся привнести никакого нового и оригинального смысла в эти понятия и поэтому считаем какую-либо теоретическую преамбулу для их объяснения излишней.

Поставленная нами цель определяет хронологические границы нашего исследования. Поскольку нас интересует именно переход от поэзии к прозе, поскольку мы стремимся показать необходимость этого перехода, причины, по которым он был неизбежным для Тургенева, мы естественно сосредоточимся именно на том периоде, когда этот процесс совершался. Тургенев публикует стихи с 1838 г. (когда в №1 журнала «Современник» была опубликована его «дума» под названием «Вечер»). Последние его самостоятельные стихотворные произведения (лирический цикл «Деревня» и поэма «Помещик») опубликованы в начале 1847 г. Таким образом, фактически Тургенев перестает писать стихи в

1847 г.¹⁵. Первое прозаическое произведение, повесть «Андрей Колосов», написано в 1844 г. и опубликовано в октябре этого же года. Таким образом, с 1844 по 1848 гг. в творчестве Тургенева мы видим недолгий период «чересполосицы», который сменился уже полным торжеством прозы к 1850 г. В это время кроме «Андрея Колосова», написаны также «Бретёр», «Три портрета», «Жид» и «Петушков», которые и будут предметом нашего анализа. Что касается поэзии, то здесь целесообразно захватить не только все, что написано Тургеневым начиная с 1844 г., но и обратиться к 1843 г., когда вышла в свет поэма «Параша», положившая начало реалистическим тенденциям в творчестве тогда еще поэта. Таким образом, **хронологические границы** нашего материала: 1843–1848 г.

Предлагаемые ниже выводы и аргументы апробировались в научных публикациях, рекомендованных ВАК, а также в сообщениях на аспирантских семинарах на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова.

¹⁵ Еще одно, на самом деле последнее обращение Тургенева к стихам — фрагмент «..И понемногу начало назад...», напечатанный и, видимо, написанный — как эпиграф к очерку «Лес и степь» во втором номере журнала «Современник» за 1849 г. (тот факт, что стихотворный текст написан специально как эпиграф к прозе, во многом выглядит символично).

Глава I. Сюжет

Сюжет в поэмах и ранних повестях и рассказах Тургенева, безусловно, привлекал внимание исследователей. Однако работ, посвященных непосредственно этому художественному средству, практически нет. Сюжет рассматривался в контексте жанровых, философских, социальных аспектов тургеньевского творчества этого периода¹⁶.

Уже в лирических произведениях Тургенева можно заметить некоторую тенденцию к появлению микросюжетов. Это относится, прежде всего, к наиболее ранним стихотворениям, таким, как «Баллада», «Старый помещик» (1841), «Похищение» (1842), тяготеющим к романтическому жанру баллады. Такая тенденция прослеживается и в стихотворениях уже интересующего нас периода. Небольшие сюжеты (или «квазисюжеты») мы встречаем в стихотворениях «Человек, каких много» (1843), «Конец жизни», «Федя» (1844). Таким образом, тенденцию к «эпизации», проявление склонности Тургенева скорее к эпическим жанрам можно видеть и в его лирике. Поэтому переход к жанру поэмы, в котором сюжет является необходимым элементом, становится для Тургенева весьма органичным (аналогичным образом позднее вырастают поэмы Некрасова из его лирики). Однако, обращаясь к жанру поэмы, Тургенев в построении сюжета неизбежно сталкивается не только с «объективными» требованиями, связанными с особенностями жанра поэмы как такового, но и традициями, имеющими историческую специфику, то есть идущими от того, чем был этот жанр в данную эпоху. Как мы покажем, и те, и другие требования, с одной стороны, стали условиями для создания значительных произведений, с другой — являлись в какой-то момент препятствием для творческого роста Тургенева. Мы покажем, как писатель постепенно осваивает те пространства, в пределах которых находился жанр поэмы в его время, и как постепенно перерастают эти границы. Для этого мы будем последовательно разбирать сюжетное построение

¹⁶ Отметим важные наблюдения над построением сюжета у Тургенева в работе Чудаков А.П. О поэтике Тургенева-прозаика: Повествование, предметный мир — сюжет // И.С. Тургенев в современном мире. М., 1987; суммированы наблюдения над техникой работы с событийным рядом в поэмах и повестях Тургенева в книге Беляевой И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М.: МПГУ 2005.

его произведений, сначала написанных в жанре поэмы, а затем — в жанре повести и рассказа.

Основные аспекты, на которые мы при этом будем обращать внимание, — это тип сюжета, значимость именно действия для проблематики произведения, соотношение сюжетных и внесюжетных элементов в композиции произведений, образ автора или рассказчика и его значение для развития действия и способа сообщения о событиях.

Сюжет в поэмах Тургенева 1840-х годов

Как не раз отмечалось исследователями, и что в общем бросается в глаза само по себе, к тому времени, когда Тургенев публикует свою первую поэму «Параша», жанр поэмы находится на своеобразной развилке. Можно сказать, что наиболее авторитетные типы поэмы были, условно говоря, пушкинский и лермонтовский. Пушкинский — либо «бытовая поэма», образец которой представляют собой «Евгений Онегин» или «Медный всадник» (мы не вступаем здесь в сложные споры и рассуждения о специфической жанровой номинации пушкинского «романа в стихах», поскольку в историческом, историко-литературном плане он несомненно оказал влияние именно на жанр поэмы), либо комическая стихотворная новелла — образцами которой, безусловно, являются «Граф Нулин» и «Домик в Коломне». Лермонтовская — 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. Это связано, конечно, с романтическими образцами, на которые ориентировался Лермонтов, с их установкой на экзотику, на изображение сильных и ярких, исключительных личностей, проявляющих свою титаническую натуру в соответствующих их масштабу «приключениях». Лирические отступления в таких поэмах, как «Мцыри» или «Демон», практически отсутствуют, что, ко-

нечно, определяется уже лермонтовским своеобразием, однако одновременно и самой логикой байронической поэмы: поскольку в главном герое автор изображает «свой портрет», то именно образ автора здесь не требуется, мысли и чувства главного героя с успехом воспринимаются как принадлежащие самому автору, исповедальные монологи героя воспринимаются как аналог исповеди самого поэта.

В пушкинской поэме сюжет отступает на второй план, не имеет такого значения, которое он имеет в лермонтовской поэме. Это связано с установкой на то, что впоследствии получило название «реализма», на изображение обычной жизни и типичных ее «участников». Здесь нет явно бурных страстей и нет драматических захватывающих событий. Соответственно, событие может носить анекдотический, курьезный характер, как в «Графе Нулине» или «Домике в Коломне». Либо сами события должны иметь типичный характер, максимально «заурядны». 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». В этом случае «лирические отступления» неизбежно должны приобретать большой вес.

Тургенев, начиная с поэмы «Параша», выбирает «пушкинский» путь развития жанра и поэтому оказывается в плену у условий, которые выдвигает эта жанровая разновидность. Соответственно, писатель пишет поэму или в которой практически «ничего не происходит» («Параша» и «Андрей»), или которая сообщает о на первый взгляд совершенно ничтожном анекдоте («Помещик»). Особое место занимает поэма «Разговор», которую мы также проанализируем, и которая ориентируется на скорее байронические традиции, становящиеся для Тургенева уже неприемлемыми, но ее присутствие в 1843 г. еще значимо для поисков Тургеневым своих путей в этом жанре.

«Разговор»

Поэма «Разговор», опубликованная отдельным изданием в 1845 г. под общим названием: «Разговор. Стихотворение Ив. Тургенева (Т. Л.)», видимо,

завершена уже в августе предыдущего, 1844 г. и, следовательно, написана несколько позже поэмы «Параша» (опубликована весной 1843 г.). Однако «стадиально», эволюционно более ранним выглядит именно «Разговор» как произведение вполне «ортодоксально» романтическое, со всеми чертами романтической патетики, с экзотическими описаниями, оторванностью всего происходящего от социальной реальности (передающейся очень условными формулами). Кроме того, эта поэма представляет «тупиковый», не развившийся ни во что путь в этот период творчества Тургенева. Это позволяет нам начать обсуждение искусства сюжетосложения в поэмах именно с этого произведения, а не с чуть более поздней «Параша».

Несмотря на то, что поэма имеет в целом риторический, если можно так выразиться, «декламационный» характер, среди философских и лирических рассуждений мы видим в ней две рассказанные любовные истории. В каком-то смысле историями они называются достаточно условно, поскольку изложены очень абстрактно, не столько как истории, сколько как своего рода «длящиеся состояния», позволяющие скорее обрисовать характеры возлюбленных и их страсти, чем реальные цепочки событий:

Не ты ль сияла надо мной,
Немая, пышная луна,
Когда в саду, в тени густой
Я ждал и думал: вот она!
И замирал, и каждый звук
Ловил, и сердца мерный стук
Принять, бывало, был готов
За легкий шум ее шагов...¹⁷

¹⁷ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем В: 30 т. М., 1978 - Сочинения. Т. 1. С. 101. В дальнейшем все цитаты из произведений Тургенева приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

Важно при этом, что истории как бы симметричны друг другу и тем самым как бы удваиваются. Перед нами два женских типа: один гордый, сильный и страстный, второй — нежный и покорный.

Ее рабом я был! Она
Была свободна, как волна.
И мне казалось, что меня
Она не любит.. О, как я
Тогда страдал! Но вот идем
Мы летним вечером — вдвоем (I, 102–103).

Соответственно первая история заканчивается смертью возлюбленной, становящейся своего рода единственно возможным разрешением любви-конфликта:

Ах! Та любовь, и страсть, и жар,
И светлой мысли дивный дар,
И красота — и всё, что я
Так обожал, — исчезло всё...
Безмолвно приняла земля
Дитя погибшее свое... (I, 103)

Вторая история завершается беспричинным бегством от возлюбленной и тем самым от земного счастья с ней:

Я с ней расстался навсегда —
Бежал, не знаю сам куда...
Следы горячих, горьких слез
Я на губах моих унес...
Я помнил всё: печальный взор
И недоконченный укор...
Но всё ж на волю, на простор,

И содрогаясь, и спеша,
Рвалась безумная душа (I, 105)

Это соотнесение (симметрия и антитеза одновременно) историй как бы компенсирует их схематичность и сюжетную слабость, одновременно перенося основную смысловую тяжесть на рассуждения о разных типах страсти и любви, как бы вынося их за пределы самих историй.

И та и другая фабулы, очевидно, имеют аналоги в реалистическом творчестве Тургенева, история бегства от любви отчасти станет основой поэмы «Андрей» (а затем многочисленных прозаических произведений). Важно, что практически все остальные части поэмы представляют собой лирические монологи, событийное начало в которых выражено крайне слабо (на уровне абстракций о пророке и толпе, слезах, невидимых этой толпе, разочаровании и прочих романтических тем и мотивов, все-таки уже к тому времени превратившихся в топосы):

Толпа не смеет не признать
Великой силы благодать,
И негодующий пророк
Карал бы слабость и порок —
Гремели б страстные слова,
И, как иссохшая трава,
Пылали б от твоих речей
Сердца холодные людей.
Но малодушный ты! Судьбе
Ты покорился без стыда... (I, 110)

И та и другая любовная история служат дополнением и своего рода иллюстрацией к разложенным на два голоса лирическим медитациям. Здесь, как мы видим, лирическое начало преобладает всецело и захватывает сюжет только либо на уровне лирических романтических топосов, либо на уровне иллюстрации философской идеи. Сюжет в «Разговоре» не может развернуться и занять какого-либо значимого места сам по себе. Отсюда обозначение жанра как «сти-

хотворение» выглядит вполне логично. Тем не менее, видеть в тексте эксперимент и в плане сюжетосложения также необходимо.

«Параша»

В отличие от «Разговора», поэма «Параша», опубликованная в 1843 г. под названием «Параша. Рассказ в стихах. Т. Л. Писано в начале 1843 года», представляет собой реалистическое произведение. Этот текст, с одной стороны, безусловно, дебютный, с другой стороны (возможно, именно по причине своей «дебютности») доводящий некоторые тенденции эволюции реалистической пушкинской поэмы до логического предела. Возможно, именно это вызвало несколько преувеличенные (как полагал впоследствии и сам Тургенев) похвалы со стороны Белинского¹⁸.

Очевидно, что это поэма, но с точки зрения сюжета, это «рассказ ни о чем». Фабулу можно пересказать буквально одним предложением: своеобразная провинциальная девушка вышла замуж за человека, который показался ей неординарным, но ошиблась и в результате погрузилась в обычную провинциальную помещичью жизнь. Безусловно, в основе лежат аллюзии на сюжетную схему «Евгения Онегина», при этом схема видоизменяется: пушкинская Татьяна не выходит замуж за модного петербуржца, приехавшего в провинцию, но в результате делает блестящую партию, выходит замуж за генерала. Однако этот блестящий, с точки зрения света, брак заключается не по любви, не приносит счастья героине. У Тургенева наоборот — Параша выходит за того, в кого влюбляется, в петербуржца, казавшегося необычным. Брак, заключенный по любви, оказывается браком скорее несчастным. В некотором смысле это не просто видоизменение, но «сокращение» пушкинской фабулы. Евгений Онегин и генерал как бы объединены в одно лицо. В этом есть, безусловно, переосмысление пушкинского сюжета и одновременно его упрощение: «роман в стихах» сводится к «рассказу в стихах».

Событийный ряд упрощен отчасти тоже по примеру «Евгения Онегина». Сначала дается небольшая экспозиция, затем подробно изображенная первая встреча Параша и ее будущего мужа (созерцание его спящего и небольшой раз-

¹⁸ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 тт. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1953–1959. т. 7, С. 78; т. 8, С. 65; т. 12, С. 162, 168.

говор между будущими супругами), визит Виктора в дом Параши и еще один их разговор наедине. Собственно, вся последовавшая за этим разговором история занимает менее одной строфы:

Сперва он тешился над ней; потом
Привык к ним ездить; наконец — женился;
Увидев дочь под свадебным венцом,
Старик отец умильно прослезился —
И молодым построил славный дом,
Обширный — по-старинному удобно
Расположенный... О друзья мои,
Поверьте: в жизни всё правдоподобно...
Вы, может быть, мне скажете: любви,
Ее любви не стоил он... Кто знает? (I, 91)

Так же кратко («конспективно») описана имеющая функцию эпилога последняя встреча автора с уже давно ставшими семейной парой Парашей (названной теперь по имени и отчеству, которые у нее на самом деле вполне «прозаические») и Виктором. Такая разбивка действия на незначительные или, точнее, на банальные эпизоды, подчеркивает то, что в поэме ничего не происходит, незначительность ее фабулы.

Тургеневу, однако, удастся придать этой бессобытийности двойную функцию. Первая — отсутствие сюжетного напряжения дает возможность автору активизировать собственный голос, ввести большое количество собственных отступлений и сделать его присутствие очень значимым:

Я не люблю восторженных девиц...
По деревням встречаешь их нередко;
Я не люблю их толстых, бледных лиц,
Иная же — помилуй бог — поэтка.
Всем восхищаются: и пеньем птиц,
Восходом солнца, небом и луною...

Охотницы до сладеньких стишков,
И любят петь и плакать... а весною
Украдкой ходят слушать соловьев.
Отчаянно все влюблены в природу... (I, 68—69).

Иногда эти отступления вводят побочные мотивы, значимость которых можно понять, только заглянув вперёд, обратив внимание на «Записки охотника», например, отступление, завершающееся разговором с «разумным мужичком»:

У нас не то — хоть и у нас не рад
Бываешь жару... точно — жар глубокой...
Гроза вдали собирается... трещат
Кузнечики неистово в высокой
Сухой траве; в тени снопов лежат
Жнецы; носы разинули вороны;
Грибами пахнет в роще; там и сям
Собаки лают; за водой студеной
Идет мужик с кувшином по кустам.
Тогда люблю ходить я в лес дубовый,
Сидеть в тени спокойной и суровой
Иль иногда под скромным шалашом
Беседовать с разумным мужичком (I, 73).

Вторая функция этой бессобытийности заключается в том, что она направлена на то, чтобы представить отсутствие событий, отсутствие яркости в роли «заместителя» не произошедшего события — настоящей трагической и яркой драмы, которая могла бы произойти. Это ощущение того, что главное в поэме — именно то, что в ней не произошло, возникает от соединения сюжетной разреженности с активным участием автора: тот, кто надеялся на возможность этой драмы — это именно автор, в результате, в некотором смысле, един-

ственная настоящая подлинная история в поэме разыгрывается в душе рассказчика и наблюдателя:

И вот что ей сулили ночи той,
Той летней ночи страстные мгновенья,
Когда с такой тревожной быстротой
В ее душе сменялись вдохновенья...
Прощай, Параша!.. Время на покой;
Перо к концу спешит нетерпеливо...
Что ж мне сказать о ней? Признаться вам,
Ее никто не назовет счастливой
Вполне... она вздыхает по часам
И в памяти хранит как совершенство
Невинности нелепое блаженство!
Я скоро с ней расстался... и едва ль
Ее увижу вновь... ее мне жаль(I, 92).

Как нам кажется, тем самым Тургенев следует, конечно, Пушкину, но и одновременно неточен в этом следовании, поскольку автор при всей значительности его роли в тексте не отменяет собственную значимость событий, происходящих в романе в стихах. У Тургенева в результате получается более «лирическое» произведение, менее в этом смысле прозаизированное, чем у Пушкина. «Параша» поэтому — только начало освоения повествовательных элементов. Можно сказать, что эпическое начало не освободилось здесь от лирики. Без лирического, субъективного начала автор пока не может ни поставить центральные проблемы, ни привлечь к ним внимание читателя. Это значит, с другой стороны, что в «Параше» Тургенев остается в пределах избранного жанра, до «границ» поэмы ему здесь еще довольно далеко.

«Андрей»

Поэма «Андрей», опубликованная впервые в журнале «Отечественные записки» за 1846 г., (т. XLIV, № 1, отд. I, с. 1—32), с подписью «Ив. Тургенев» и датой «1845», написана уже после того, как Тургенев стал обращаться к прозе и публиковать прозаические произведения, то есть в период «чересполосицы» стихов и прозы. Именно она представляет собой значительное развитие сюжетного начала в творчестве Тургенева. Если «Параша» представляет собой пример того, как можно почти исключить сюжет из смыслового поля поэмы, мастерство работы с самой несобытийностью как несобытийностью, то «Андрей» показывает способность достичь другого предела — как максимально извлечь смысл из несобытийности.

С одной стороны, и о фабуле «Андрея» можно сказать, как о «Параше», что история, изображенная в поэме, сама по себе ничтожна и в тексте ничего не происходит, как и должно быть в «реальной жизни». Однако если попробовать изложить ее кратко, можно увидеть, что такой лаконичности не получится. Вот фабула: молодой человек, по имени Андрей, с одной стороны простой и чистосердечный, с другой — духовно существенно превосходящий окружающую его среду, влюбляется в замужнюю женщину, которая постепенно проникается к нему ответным чувством. До того, как она встретила с ним, она была скорее счастлива в своем браке с простым, заурядным, но «добрым» человеком. Теперь она испытывает серьезное — глубокое и возвышенное — чувство. Однако ни к каким «серьезным последствиям» это не приводит, отчасти под влиянием внешних причин: он получает наследство, требующее его отъезда, отчасти по собственному желанию он расстается с любимой женщиной, покидает ее. Спустя три года Андрей получает от нее письмо, сложное по эмоциональной окраске, в котором бывшая возлюбленная и упрекает его за то, что он когда-то вывел ее из состояния покоя, и благодарит его за доставленное счастье любви и пробуждение высокого духовного начала, и жалуется на то, что теперь после пробуждения, ей тяжело жить в том провинциальном пошлом мире, который ее окружает. Развязка отсутствует, но сама реакция героя на письмо говорит о сложных и мучительных чувствах, которые оно у него вызвало:

Он жадно пробежал письмо глазами...

Исписанный листок в его руках
Дрожал... Он вышел тихими шагами
С улыбкой невеселой на губах... (I, 151).

Очевидно, что сам пересказ фабулы «Андрея» неизбежно должен занимать существенно больше места, чем пересказ фабулы «Параши». И дело не в том, что первая почти в два раза длиннее второй. Это связано с тем, что именно на фабулу приходится здесь большая смысловая нагрузка. Происходит это, прежде всего, за счет того, что в саму сюжетную цепочку вводится момент реального выбора, реальной возможности альтернативного развития действия и развязки. До определённого момента в «Андрее», как и в «Параше», действие развивается «инерционно», вполне по накатанной дороге — герои встречаются и влюбляются. Возникающая в этот момент ситуация сюжетной «развилки» — как же пойдет действие — в «Параше», так сказать, мнимая: реальную дилемму может увидеть на короткий момент только читатель, который знаком с любовной литературой, с любовными романами и знает, что такая фабула может в литературе развиваться двумя путями — и ждет, какой путь выберет автор в данном случае. Судя по тому, как говорит об этом автор, читатель предпочитает развязку «нравственную» и в этом смысле действие «Параши» вполне должно удовлетворить читателя: такая дилемма иллюзорна и все на самом деле движется по накатанной дороге — герой заведомо не склонен был злоупотребить любовью доверившейся ему девушки. Только автор в душе предпочел бы видеть иной путь развития, как бывает в других «романах», как более насыщенный смыслом. Таким образом «развилка» существует только в ожиданиях читателя и в душе автора. В мире же «Параши» действительно «ничего не происходит».

Безусловно, не так обстоит дело в «Андрее». Развязка отношений главных героев действительно является результатом сознательного выбора. И «развилка», таким образом, оказывается реальной. Происходит это, прежде всего, потому, что изменена изначальная ситуация: герой влюблен не в девушку на выданье, саму мечтающую о ком-то, за кого его можно принять, но в замужнюю женщину, до встречи с ним жившую вполне благополучно и не мечтавшую ни о каких дальних далях:

...Брак законный
Освободил несчастную: чепец
Она сама надела, наконец.
Но барыней не сделалась. Притом
Авдотья Павловна, как институтка,
Гостей дичилась, плакала тайком
Над пошленьким романом; часто шутка
Ее пугала... Но в порядке дом
Она держала; здравого рассудка
В ней было много; мужа своего
Она любила более всего (I, 122).

Соответственно, во-первых, вина (или ответственность) Андрея за произошедшее начинается уже с самого момента влюбленности, уже в это время ставится проблема выбора. Во-вторых, здесь такой простой накатанный путь невозможен — любой исход представляет проблему (совершенно иного плана, чем в последней главе «Евгения Онегина») и является результатом нравственного усилия или нравственной жертвы. В результате именно на поступки героев ложится значительная смысловая нагрузка. Сами герои становятся намного более «объемными», чем герои «Параши», и их история усложняется, становится не иллюстрацией и приложением к каким-то философским мыслям или лирическим излиянием, но собственным источником рассуждений. Это усложнение производится и за счет очень тонкого приема, использованного автором, приема, который мы отразили в нашем пересказе фабулы. С одной стороны, отъезд Андрея вызван внешними обстоятельствами:

В Саратове спокойно, беззаботно,
Помещик одинокий, без детей —
Андрея дядя — здоровствовал; но, плотно
Покушавши копченых карасей,
Скончался. Смерть мы все клянем охотно,

А смерти был обязан наш Андрей
Именьем округленным и доходным,
Да, сверх того, предлогом превосходным
К отъезду... (I, 138).

Однако с другой стороны, читатель неизбежно задаётся вопросом: действительно ли это внешние обстоятельства заставляют героя оставить свою любовь? Отношения заходят в тупик, нужно принимать решение, но что делать, если сама жизнь не подсказывает выход, если его не найти и в собственной душе? В этой ситуации внешние обстоятельства становятся только удачным предлогом, фактически маскируя собственный выбор героя. И здесь, таким образом, происходит «несобытие», не происходит ничего, однако, это «несобытие» совершается уже на фоне читательских ожиданий и сомнений, в самой истории, а не в душе автора, который не предъявляет нам никаких собственных надежд и планов на дальнейшую судьбу своих героев. Событие не совершается из-за героев, является следствием их сознательного выбора (а не «естественного течения жизни») и, значит, парадоксальным образом само становится событием. Это подчеркивается и тем, что Дуняша, в отличие от Параши, этим «несобытием» не погружается в заурядную жизнь, но оказывается навсегда духовно вырвана с его помощью из этой жизни и этой среды:

Она сидела молча, замирая,

С закрытыми глазами. Перед ней
Вся будущность угрюмая, пустая,
Мгновенно развернулась... (I, 139—140).

Соответственно, усложнение событийного ряда, нагрузки на события, на поступки героев заставляет автора вводить в описание действия новые элементы. С одной стороны, продолжают играть важную роль эпизоды, построенные как сцены. С другой — появляется ретардация, вводятся продленные описания, общие характеристики периодов, которые занимают разные стадии любовного чувства, которые проходят главные герои поэмы:

По-прежнему затейливо, проворно
В беседах проходили вечера.
Они смеялись так же непритворно...
Но если муж уехать со двора
Хотел — ему противились упорно,
И раньше говорили: «спать пора»,
И реже предавались тем неясным,
Мечтательным порывам, столь опасным (I, 135).

Легко видеть, что у Тургенева, как большого художника, увеличение объема, удлинение действия оказывается вызвано внутренней потребностью самого действия. Именно то, что герой делает реальный, а не иллюзорный «литературный» выбор, заставляет более пристально посмотреть на его внутренний мир, подробнее и в большей динамике охарактеризовать его отношение к жизни, героине, придать им существенно больше реальности. Это же приводит к существенно большему использованию диалогов, речи персонажей. Это введение также является производным от усиливающейся роли фабулы в поэме и ослаблением в ней лирического авторского начала: они также выполняют функцию создания большего ощущения самодостаточной, самой за себя говорящей «реальности» происходящих в поэме событий, совершаемых героями поступков.

Безусловно, авторские отступления, лирические монологи и реплики, по-прежнему выстраивающие достаточно определенный образ автора, рисующие его психологический облик, знакомящие читателя со сферами его интересов, сохраняются в поэме. В качестве примера приведем одно из наиболее объемных таких отступлений:

XII

Прекрасен русский теплый майский день...
Всё к жизни возвращается тревожно;
Еще жидка трепещущая тень

Берез кудрявых; ветер осторожно
Колышет их верхушки; думать — лень,
А с губ согнать улыбку невозможно...
И свежий, белый ландыш под кустом
Стыдливо заслоняется листом.

XIII

Поедешь зелеными на коне...
Вздыхает конь и тихо машет гривой —
И как листок, отдавшийся волне,
То медленной, то вдруг нетерпеливой,
Несутся мысли... В ясной вышине
Проходят тучки чередой ленивой...
С деревни воробьев крикливый рой
Промчится... Заяц жметя под межой,

XIV

И колокольня длинная в кустах
Белеется... (I, 118—119).

Однако именно теперь такие отступления сближаются с пушкинскими: они не берут на себя функцию выражения основной идеи поэмы, полного объяснения изображенных событий, они вводят образ автора не столько как смысловой центр произведения, сколько как одного из персонажей поэмы. Автор, подобно Андрею, оказывается озадачен существующей действительностью, стоит перед ней как перед сложной, неясной. Это, безусловно, увеличивает смысловой «объем» поэмы.

В результате представляется значимым, что именно «Андрею» Тургенев дает подзаголовок «поэма» (чего он избегал в двух предыдущих случаях). И связано это не с увеличением объема текста, его длины, но с соответствием этому жанру, каким он представлялся Тургеневу. Это уже не лирическое произведение, или лиро-эпическое, но с преобладанием лирического начала, но полноценный стихотворный «эпос» (конечно, в родовом, а не жанровом смысле), в

котором говорящее само за себя повествовательное начало берет функцию рассказа о современной жизни, постановки проблем, вызываемых этой жизнью.

Таким образом, мы видим, что Тургенев подходит к другому пределу возможностей «реалистической поэмы»: извлечь максимальный смысл, максимальную сложность из «бессобытийности», свойственной этой разновидности жанра. Тем самым можно сказать, что он рискует исчерпать возможности такого бессобытийного сюжета. Фактически уже отсюда идет прямая дорога к перемене пути, однако, у Тургенева оставалась еще одна разновидность реалистической поэмы, к которой он и обращается прежде, чем окончательно отказаться от этого жанра.

«Помещик»

«Помещик» был написан в 1845 г. и опубликован в начале 1846 г. в «Петербургском сборнике», эта поэма, завершающая тургеньевские опыты в этом жанре, ориентируется на другую линию в развитии жанра, поэму шуточного, анекдотического характера, образцы которой давали пушкинские «Граф Нулин» и «Домик в Коломне», отчасти лермонтовская «Тамбовская казначейша». Очевидно, что, судя по данному тексту, и это направление оказалось Тургеневым быстро исчерпанным.

Сюжет поэмы можно было бы охарактеризовать как бытовой анекдот: действие занимает не более полудня из жизни вполне заурядного помещика. Вся история заключается в том, что герой, пользуясь отсутствием супруги, отправившейся на богомолье, едет в гости к вдове, известной своим «гостеприимством», однако в дороге, во-первых, ломается его «тарантас», во-вторых, ему встречается в этот самый момент возвращающаяся жена, вместе с которой помещик вынужден возвратиться в имение: дома, судя по всему, его ждет расправа за ветренность.

Опять мы имеем дело с несобытиями: и в смысле незначительности, анекдотичности изображенных событий и поступков, и в смысле того, что замышленная помещиком измена не состоялась. Именно это обстоятельство шут-

ливо выставляет автор в конце поэмы как ее важнейшее достоинство (то, что супруг возвращается домой с женой, а не соединяется с любовницей):

Я прав. Мои слова — не фраза
Пустая, нет! С своей женой —
Заметьте — под конец рассказа
Соединяется герой.
Закон приличья, в том свидетель
Читатель каждый, сей закон
Священный строго соблюден,
И торжествует добродетель (I, 171—172).

Измены не произошло, значит, не произошло в некотором смысле и того события, которое должно было бы составить основу поэмы. В данном случае, однако, в отличие и от «Андрея», и от «Параши» это несостоявшееся событие фактически ничем не отличается от того, если бы оно состоялось. Ничего не изменилось бы в нравственной, духовной, человеческой оценке героев, окружающего их мира, частью которого они являются. Такой сюжет зато позволяет: 1) играть на самой его незначительности и незначительности его действующих лиц — вводя пародийные элементы, как создающие традиционные для пародии эффекты снижения высоких материй, высоких содержаний, так и отсылающие к популярным литературным жанрам и произведениям. Например, пародийно используются не только приемы Гомеровского эпоса, но и стихи Пушкина, передразниваются комические гиперболы Бенедиктова:

Теперь ей — что ж! о том ни слова —
Лет пóд сорок... но как она
Еще свежа, полна, пышна
И не по-нашему здорова!
Какие плечи! Что за стан!

А груди — целый океан! * (примечание: * Мы бы не решились употребить такое смелое сравнение, если б нас не ободрил пример г-на Бенедиктова. Кто не помнит его превосходных стихов:

...И на этом океане
В пене млечной белизны
Из-под дымки, как в тумане,
Рисовались две волны) (I, 159—160).

2) вводить картины нравов, дополнительные вводные сценки:

Итак, на бале мы. Паркет
Отлично вылощен. Рядами
Теснятся свечи за свечами,
Но мутен их дрожащий свет.
Вдоль желтых стен, довольно темных,
Недвижно — в чепчиках огромных —
Уселись маменьки. Одна
Любезной важности полна,
Другая молча дует губы...
Невыносимо душен жар;
Смычки визжат, и воют трубы —
И пляшет двадцать восемь пар (I, 162).

Эта картина провинциальной жизни, «сельских нравов» существенно больше привлекает внимание автора и читателей, чем сюжет, история, которая нам рассказана, сам сюжет становится только предлогом для ее разворачивания¹⁹. В эту картину, конечно, совершенно сознательно включается и картина крепостного права. В шутовском виде, но нам даются и картины расправы над крестьянами, картины помещичьего самовластия (хотя, безусловно, собственно

¹⁹ Безусловно, такие зарисовки, рисующие нравы, типы провинциальной жизни, есть и в других поэмах Тургенева, но именно здесь они явно становятся смысловым центром всего произведения.

антикрепостническое содержание еще не составляет основу авторского «послания» в тексте):

Увидел в поле двух коров
Чужих... разгневался немало;
Велел во что́ бы то ни стало
Сыскать ослушных мужиков.
Красноречиво, важно, долго
Им толковал о чувстве долга,
Потом побил их — но слегка...
Легка боярская рука... (I, 154—155).

В этом смысле «Помещик» напоминает жанр очерка, указывая дорогу не столько к тургеневским повестям, сколько к его же «Запискам охотника». Это, впрочем, конечно, не раз отмечалось исследователями²⁰.

Важна, однако, еще одна особенность повествования Тургенева, которая проявляется именно здесь, в этой поэме. С одной стороны, мы говорим о том, что «картина» подавляет «историю», с другой стороны, она же и определенным образом трансформирует ее, точнее трансформирует не столько саму историю, сколько способ или манеру ее рассказывания. Прежде всего, влияние «картины» сказывается на том, что сама история оказывается очень растянутой, рассказывается медленно, «не торопясь», включает в себя разнообразные мелкие и ничтожные поступки главного героя. Приведем обширную цитату, позволяющую проследить эту «мелочность» изображения:

Помещик подошел к калитке.
Через дорожку, в серой свитке,
В платочке красном набочок,
Шла девка с кузовом в лесок...
Как человек давно женатый,

²⁰ *Белинский В.Г.* Пол. соб. соч.: В 13 тт. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1953—1959. Т. 10, С. 345; Также *Габель М. О. И. С.* Тургенев в борьбе со славянофильством в 40-х годах и поэма «Помещик». — Уч. зап. Харьковского библ. ин-та, 1962, вып. 6, С. 119—144.

Слегка прищелкнув языком,
С улыбкой мирно-плутоватой
Он погрозил ей кулаком.

IV

Потом с задумчивым вниманьем
Смотрел — как боров о забор
С эгоистическим стараньем,
Зажмутив глазки, спину тер...
Потом, коротенькие ручки
Сложив умильно на брюшке,
Помещик подошел к реке...
На волны сонные, на тучки,
На небо синее взглянул,
Весьма чувствительно вздохнул —
И, палку вынув из забора,
Стал в воду посылать Трезора...
Меж тем с каким-то мужиком
Он побеседовал приветно
О том, что просто с каждым днем
Мы развиваемся заметно.

V

Потом он с бабой поболтал...
(До баб он был немножко падок.)
Зашел в конюшню, посвистал
И хлебцем покормил лошадок... (I, 154).

Это разложение того, что можно было описать одной фразой (например, занялся хозяйственными делами), детали ничтожны с точки зрения движения действия вперед, с точки зрения событийности, но зато позволяют именно картину помещичьего быта сделать более подробной. Этот же прием позволяет ввести такие детали, частности, за которые можно «зацепиться» и развернуть новые картины, как бы пришедшие в голову по ассоциации, по аналогии (это

напоминает гомеровские развернутые сравнения, принявшие комическую сатирическую форму в русской литературе и «канонизированные» в ней благодаря таланту Гоголя):

И гнев исчез его, как пар,
Как пыль, как женские страданья,
Как дым, как юношеский жар,
Как радость первого свиданья.
Исчез! Сменила тишина
Порывы дум степных и рьяных...
И на щеках его румяных
Улыбка прежняя видна.
Я мог бы, пользуясь свободой
Рассказа, с морем и с природой
Сравнить героя моего,
Но мне теперь не до того... (I, 157)

Кроме того, задача создания, развертывания картины определяет, если можно так выразиться, темп повествования, собственно и делает его неспешным. Картина же определяет своеобразие развязки, точнее, делает ее неважной и оправдывает ее отсутствие.

Наконец, незначительность сюжета, подчиненная, как мы уже не раз говорили, прежде всего созданию «картины», также влияет на отступления, которые, конечно, неизбежно появляются, прерывают рассказ о действии, и без того развивающемся медленно и несодержательно. Однако сами эти отступления принимают нравоописательный эпический характер. Автор не создает своего портрета, который был бы резко противопоставлен среде, которую он изображает (как это он делает в «Параше» и отчасти в «Андрее»). Он выражает свое общее (именно очень общее) отношение к изображаемому миру иронией, имеющей интонационный характер:

Вот — кипы пестрые бумаг,

Записок, счетов, приказаний
И рапортов... Я сам не враг
Степных присылок — и посланий.
А вот и ширмы... наконец,
Вот шкаф просторный, шишковатый...
На нем безносый, бородатый
Белеет гипсовый мудрец.
Увы! Бессильно негодуя,
На лик задумчивый гляжу я...
Быть может, этот истукан —
Эсхил, Сократ, Аристофан...
И перед ним уже седьмое
Колено тучных добряков
Растет и множится в покое
Среди не чуждых им клопов! (I, 158)

Таким образом, мы видим как в «Помещике» Тургенев усваивает специфическое искусство очерка, зарисовки, и в целом в жанре поэмы усваивает и, может быть, даже доводит до предела искусство рассказывать незначительные истории таким образом, что сама их незначительность становится значимой (в трех поэмах, как мы показали, это делается по-разному). Очевидно, однако, что такая бессобытийность создавала слишком большие ограничения. В этом случае развитие прозы в современной Тургеневу русской литературе оказалось для поэта благотворным, показало выход из тех рамок, которые накладывал жанр поэмы, обнаружил возможность обойти эти ограничения не изнутри (трансформируя, развивая как-то жанр поэмы — путь, по которому пойдет позднее «прирожденный» поэт — Некрасов), а снаружи, обратившись к другим, уже прозаическим жанрам.

Сюжет в повестях Тургенева середины 1840-х годов

Если говорить обобщенно, то прозаические жанры в это время давали писателю бóльшую свободу. Если канонической для Тургенева была реалистическая поэма, в которой «ничего не должно происходить», то в прозе Лермонтовым, Гоголем, Пушкиным было признано уже разнообразие. Лермонтов создал образцовый, культовый 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 сюжетов, в выборе сюжетов самых разных типов, освещая своим именем и фантастические истории вроде «Вия» или «Портрета», безумный гротеск «Носа», истории, в которых ничего не происходит вроде «Старосветских помещиков» или «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», необычные ходы в сюжете, как в «Мертвых душах» и «Ревизоре». Кроме того, большое разнообразие образцов предлагала и западноевропейская проза, на которую Тургенев тоже в значительной степени ориентировался²¹. В частности, о том, что именно в прозе он чувствовал себя выбирающим из разных возможных путей, говорят давно ставшие хрестоматийными суждения в статье о романе Евгении Тур²².

Таким образом, в прозе открывалось поле существенно более широкое и разнообразное. И Тургенев постепенно начинает осваивать и использовать это многообразие. И едва ли не прежде всего использует именно эту возможность наконец писать о том, что происходит, постепенно отказываясь от поэмой бессобытийности, от сюжетов, в которых ничего не совершается в пользу использования сюжета как каркаса для центральной проблематики произведений. Уже на первой странице первого прозаического произведения Тургенева звучит знаменательная фраза: «Поверьте мне, самый плохой рассказ гораздо дельнее самого отличного рассуждения» (IV, 7).

«Андрей Колосов»

²¹ Кравцов Н. Влияние Ж. Санд на творчество Тургенева. / Жорж Санд в России. — Худож. лит-ра, М., 1931, № 8, С. 14; Также Каренин Вл. Тургенев и Жорж Санд – Тургеневский сборник. Под ред. А. Ф. Кони. Пб.: Кооп. изд-во литераторов и ученых, 1921, 208 с.

²² Тургенев И.С. Племянница. Роман, соч. Евгении Тур. / Полн. собр. соч. и писем В: 30 т. М.: Издательств Наука, 1980. -. Сочинения. Т.4 С. 473–490.

Повесть «Андрей Колосов», впервые опубликованная в 1844 г. в журнале «Отечественные записки» (№ 11) — первое прозаическое произведение Тургенева. Хронологически повесть расположена «между» его поэмами: она написана после «Параши», но раньше «Андрея». Это положение отражается на характере сюжета повести: он чрезвычайно близок к сюжетам поэм, примыкает к типу «рассказа ни о чем».

На первый взгляд, удвоенный сюжет повести как бы просто трансформирует уже встречавшиеся фабулы поэм: молодой человек, влюбленный в девушку, в результате без каких-либо серьезных внешних причин оставляет ее, разрывает с ней отношения, которые так и не доходят до законного брака. Не что подобное мы видели в поэме «Разговор», из которой, кажется, сюда переносится и сам прием соединения в одном произведении сразу двух в чем-то сходных любовных историй, обе из которых заканчиваются неудачей. С этой поэмой, на наш взгляд, полезно сопоставить первое тургеневское произведение в прозе.

В отличие от «Разговора», в «Андрее Колосове» нет резкого противопоставления двух историй и их участников. Скорее, они похожи, и недаром обе любовные истории связаны с одной девушкой. И то, и другое повествование заканчивается тем, что любовь, казавшаяся прочной и вечной, проходит. Оба героя — и Андрей Колосов, и рассказчик — расстаются с Варей. Разница в том, как это происходит. Она, в конечном счете, определяет и различие между самими героями, демонстрирует то, почему Андрей Колосов — это яркий и необычный, даже исключительный человек, а рассказчик — человек заурядный. Андрей Колосов, прежде всего, влюбляется, так сказать, самостоятельно, его любовь есть проявление его собственной воли, собственного пытливого ума и чувства. Рассказчик же влюбляется в того, в кого был влюблен Колосов, он как будто получает Варю от него, ее «ценность» для рассказчика определяется именно тем, что эту девушку выбрал Колосов в качестве возлюбленной. В своей любви, в своих отношениях с Варей рассказчик становится своего рода заместителем своего друга, пытается занять его место (можно сказать, стать им). Таким образом, эти две любви не просто сравниваются друг с другом, они представляют собой некое соперничество, очень парадоксально разыгранное. В

этом соперничестве рассказчик как будто заранее проигравший, поскольку подбирает уже брошенную «вещь», потерявшую ценность для Колосова.

Одновременно он не может занять место своего друга и в сердце Вари: «Она привязалась ко мне тою привязанностью, которая исключает всякую возможность любви; она не могла не заметить моего горячего участия и охотно со мной говорила... о чем бы вы думали? — о Колосове, об одном Колосове! Этот человек до того завладел ею, что она как будто не принадлежала самой себе. Я тщетно старался возбудить ее гордость... она или молчала, или говорила, и как! болтала о Колосове. Я тогда и не подозревал, что горе такого рода, болтливое горе, в сущности гораздо истиннее всех молчаливых страданий. Признаюсь, я пережил много горьких мгновений в то время. Я чувствовал, что не в состоянии заменить Колосова; я чувствовал, что прошедшее Вари так полно, так прекрасно... а настоящее так бедно...» (IV, 27)

Несмотря на то, что оба молодых человека бросают Варю, оставляют ее, различие здесь заключается не в причинах, а, если можно так выразиться, в способах, которыми они это делают. Колосов оставляет девушку легко и быстро, не испытывая при этом ни угрызений совести, ни колебаний. Он твердо решает, что продолжение свиданий и вообще каких-либо отношений с нею не имеет смысла. Рассказчик же колеблется, испытывает сомнения, не решается трезво оценить свои чувства, признаться себе в правде о самом себе и своих чувствах. В результате он, не объяснившись, просто «сбегает», не приходит по данному обещанию и после этого не находит сил ни объясниться, ни видиться с бывшей возлюбленной и практически невестой: «Я не вернулся более к Ивану Семенычу. Правда, первые дни моей добровольной разлуки с Варей не прошли без слез, упреков и волнений; я сам был испуган быстрым увяданием моей любви; я двадцать раз собирался ехать к ней, живо представлял себе ее изумление, горе, оскорбление, но — не вернулся к Ивану Семенычу. Я заочно просил у ней прощения, заочно становился перед ней на колени, уверял ее в своем глубоко раскаянии — и как-то раз, встретив на улице девушку, слегка похожую на нее, пустился бежать без оглядки и отдохнул только в кондитерской, за пятым слоеным пирожком. Слово «завтра» придумано для людей нерешительных и для детей; я, как ребенок, успокаивал себя этим волшебным словом. «Завтра я

пойду к ней непременно», — говорил я самому себе — и отлично ел и спал сегодня» (IV, 32).

В финале утверждается абсолютное человеческое моральное превосходство первого способа расстаться с девушкой: «кто из нас умел вовремя расстаться с своим прошедшим? Кто, скажите, кто не боится упреков, не говорю упреков женщины... упреков первого глупца? Кто из нас не поддавался желанию то щегольнуть великодушием, то себялюбиво поиграть с другим, преданным сердцем? Наконец, кто из нас в силах противиться мелкому самолюбию — *мелким хорошим чувствам*: сожалению и раскаянию?... О, господа! человек, который расстается с женщиною, некогда любимой, в тот горький и великий миг, когда он невольно сознает, что его сердце не всё, не вполне проникнуто ею, этот человек, поверьте мне, лучше и глубже понимает святость любви, чем те малодушные люди, которые от скуки, от слабости продолжают играть на полупорванных струнах своих вялых и чувствительных сердец! В начале рассказа я вам сказывал, что мы все прозвали Андрея Колосова человеком необыкновенным. И если ясный, простой взгляд на жизнь, если отсутствие всякой фразы в молодом человеке может назваться вещью необыкновенной, Колосов заслужил данное ему имя. В известные лета быть естественным — значит быть необыкновенным...» (IV, 33)

Саму возможность такого оригинального «удвоения» любовных историй дает Тургеневу та свобода, которую предоставляет проза. Именно она дает возможность проявить изобретательность в причудливом связывании двух сюжетных линий, вольность в трактовке классической схемы любовного треугольника. Даже в этом случае, как бы оставаясь еще вполне в пределах сюжета или фабулы, характерной для его собственных поэм, для тех образцов, которыми он руководствовался, Тургенев получает возможность очень сильно усложнить проблематику поэмы за счет скромного по сути дела приема, совершенно непозволительного для жанра поэмы.

Несомненно, что в повести любовный сюжет, который едва ли не последний раз заимствует от поэмы идею того, что сюжет должен быть основан на непроисходящих событиях, тем не менее, позволяет развернуть и очертить сложный психологический рисунок, сложную философскую проблематику,

бесконечно превосходящую по своему объему таковые в поэмах. Повествование становится насыщенным разнообразными деталями, картинками, психологическими соображениями и наблюдениями: «Я плакал... я замирал... Погода была скверная... мелкий дождь с упорным, тонким скрипом струился по стеклам; влажные, темно-серые тучи недвижно висели над городом. Я наскоро пообедал, не отвечал на заботливые расспросы доброй немки, которая сама расхныкалась при виде моих красных, опухших глаз (немки — известное дело — всегда рады поплакать); обошелся весьма немилостиво с наставником... и тотчас после обеда отправился к Ивану Семенычу... Согнувшись в три погибели на тряских «калиберных» дрожках, я сам себя спрашивал: что? рассказать ли Варе всё как есть, или продолжать лукавить и понемногу отучать ее от Андрея?.. Я доехал до Ивана Семеныча и не знал, на что решиться...» (IV, 26).

Вероятно, Тургенев еще не может до конца обойтись в первом своем прозаическом опыте без какого-то эквивалента лирического героя, без автора. В объективном повествовании он словно бы чувствует себя неуверенно, опыт поэмы как единственного повествовательного жанра, им к этому времени освоенного, тяготеет над ним. Его выручает достаточно банальный и хорошо разработанный к этому времени прием рассказа в рассказе, при котором повествование ведется конкретным персонажем, в данном случае участником событий, о которых говорится. Этот прием дает возможность ввести псевдолирическое начало, субъективные суждения, характерную для поэмы «неуверенность», субъективность тона. Это лирическое субъективное начало, однако, именно в этом случае ощущается как малозначимое, оно не столько расширяет смысловые рамки произведения, сколько выглядит как резонерство, нравоучение, наложенное на говорящую саму за себя историю.

Одновременно присутствие субъективного рассказчика выглядит необходимым элементом, потому что сами истории (Колосова и рассказчика) настолько похожи, что требуют «внешнего» разъяснения: «Я не в состоянии изобразить вам ту борьбу разнороднейших ощущений, которая происходила во мне, когда, например, Колосов возвращался с Варей из сада и всё лицо ее дышало восторженной преданностью, усталостью от избытка блаженства... Она до того жила его жизнью, до того была проникнута им, что незаметно перенимала

его привычки, так же взглядывала, так же смеялась, как он... Я воображаю, какие мгновенья провела она с Андреем, каким блаженством обязана ему... А он... Колосов не утратил своей свободы; в ее отсутствии он, я думаю, и не вспоминал о ней; он был всё тем же беспечным, веселым и счастливым человеком, каким мы его всегда знавали...» (IV, 19). Видимо, это происходит оттого, что автору не удастся до конца силой только повествовательных средств «разделить» две истории, сделать их отчетливо различимыми (как они очевидно различимы в «Разговоре»).

Таким образом, первой повести Тургенева не удастся «эмансипироваться» от его же поэм, и тем самым не удастся полностью освоить и использовать все возможности прозы. Привычка к использованию лирического героя, к введению субъективного начала приводит к тому, что сами сюжеты «бледнее», чем они могли бы быть, если бы автор не предполагал выразить свой взгляд на них через монологи и реплики повествователя. С другой стороны, сам рассказчик и его монологи также оказываются обедненными, лишившись центральной роли в тексте. Все это означает, что в этот момент у Тургенева еще не было причин переходить на прозу, потенциал которой он только начинал осваивать в «Андрее Колосове».

«Три портрета»

Рассказ «Три портрета», опубликованный в «Петербургском сборнике» в начале 1846 г. (вместе с последней поэмой «Помещик»), до некоторой степени также сохраняет связь с поэтическим творчеством Тургенева, бóльшую, чем последующие его прозаические тексты. Сюжет «Трех портретов» делает рассказ чем-то напоминающим балладу. Это драматическая история из прошлого, можно сказать, страшная и кровавая история, увенчанная смертью невинного человека и таинственным возмездием, свершившимся над преступником, пролившим невинную кровь. Здесь снова мы видим рассказчика, который нам сообщает всю эту историю, объясняя, кто изображен на трех портретах, вынесенных в заглавие повести. Это очень типично для таких рассказов, повествующих об «ужасных» и отчасти загадочных событиях из прошлого. Возможно, однако,

что опять же фигура рассказчика вызвана связью с поэмой, которая еще не окончательно разорвана.

Тем не менее, рассказчик здесь существенно отличается от образа автора в поэмах. Введение такого образа можно сказать, не столько служит введению субъективного авторского начала, сколько служит мотивацией вообще для начала рассказа: «— Что вы это загляделись на эти лица? — спросил меня Петр Федорович.

— Так! — отвечал я, посмотрев на него.

— Хотите ли выслушать целый рассказ об этих трех особах?

— Сделайте одолжение, — отвечали мы в один голос..» (IV, 83)

Рассказчик в эпоху реализма необходим для того, чтобы рассказать историю, выходящую за пределы «типического». Такую инициативу современный Тургеневу актуальный писатель-прозаик взять на себя не может. Его задача пока, видимо, ощущается Тургеневым как задача рассказывать ни о чем, сообщать о том, что ничего не происходит.

Перенесение действия в прошлое позволяет Тургеневу поэкспериментировать с фабулой, в основе которой лежат так называемые сильные страсти, которыми руководствуются масштабные и порочные натуры. Действие оказывается насыщено достаточно экзотическими деталями: «— Моя невеста... Василий Иванович... она... она... Да я ж ее и знать не хочу! — закричал Павел Афанасьевич. — Бог с ней совсем! За кого вы меня принимаете? Обмануть меня — меня обмануть... Ольга Ивановна, негрешно вам, не совестно вам... (Слезы брызнули у него из глаз.) Спасибо вам, Василий Иванович, спасибо... А я ее и знать теперь не хочу! не хочу! не хочу! и не говорите... Ах, мои батюшки — вот до чего я дожил! Хорошо же, хорошо!

— Полно вам ребячиться, — заметил хладнокровно Василий Иванович. — Помните, вы мне дали слово: завтра свадьба.

— Нет, этому не бывать! Полноте, Василий Иванович, опять-таки скажу вам — за кого вы меня принимаете? Много чести: покорно благодарим-с. Извините-с.

— Как угодно! — возразил Василий. — Доставайте шпагу..» (IV, 104).

При этом сами мотивации достаточно упрощаются, и поступки героев изображены контрастно и достаточно однотонно: любовная интрига оборачивается простым соблазнением, простой причудой: «Василий Иванович вполне владел способностью в самое короткое время приучить к себе другого, даже предубежденного или робкого, человека. Ольга скоро перестала его дичиться. Василий Иванович ввел ее в новый мир. Он выписал для нее клавикорды, давал ей музыкальные уроки (он сам порядочно играл на флейте), читал ей книги, долго разговаривал с ней... Голова закружилась у бедной степнячки. Василий совершенно покори́л ее. Он умел говорить с ней о том, что до того времени ей было чуждым, и говорить языком, ей понятным. Ольга понемногу решалась высказывать ему свои чувства; он помогал ей, подсказывал ей слова, которых она не находила, не запугивал ее; то удерживал, то поощрял ее порывы... Василий занимался ее воспитанием не из бескорыстного желания разбудить и развить ее способности; он просто хотел ее несколько к себе приблизить и знал при том, что неопытную, робкую, но самолюбивую девушку легче завлечь умом, чем сердцем» (IV, 107). У героев простые и ясные ценности, которые окрашены явно архаически (что не значит, впрочем, что для самого Тургенева и его современников такие ценности совершенно утрачены — они только, так сказать, проблематизировались).

Это все позволяет создать образ достаточно экзотического прошлого, однако одновременно недостаточно удаленного для того, чтобы мы могли видеть в происходящих событиях либо простую «общечеловеческую» или абстрактную мораль, либо просто погрузиться в мир, не имеющий к нам никакого отношения. Скорее возникает ощущение осуждения этого прошлого, тех принципов, которые лежат в основе поступков главного героя-злодея. Мы можем сказать, что писатель обличает ужасающие нравы «старого барства», его абсолютный произвол, но одновременно и те условия, которые этот произвол породили. Очевидно, что читатель мог поразмыслить о том, существуют ли те же условия и сейчас. Так едва ли не впервые в тургеневское творчество практически открыто входит обличительное начало. Оно неизбежно проникает туда в замаскированном виде. В этом смысле повесть в чем-то близка «Помещику», но

автор использует другой способ маскировки обличения крепостничества — перенесение действия в прошлое.

Стоит обратить внимание на то, что «Три портрета» и «Бретер» объединяются новой, не встречавшейся в поэмах и в «Андрее Колосове» темой торжества зла, которое происходит в развязке. Эта тема дополняется в «Трех портретах» возмездием, неизвестно каким путем полученным злодеем: «Через неделю Василий уехал в Петербург — и через два года вернулся в деревню, разбитый параличом, без языка. Он уже не застал в живых ни Анны Павловны, ни Ольги — и умер скоро сам на руках у Юдича, который кормил его, как ребенка, и один умел понимать его несвязный лепет» [Тургенев: 4, С. 107]. Как нам кажется, эта впоследствии встречающаяся тема, может проникнуть в творчество Тургенева только в прозе, поскольку поэма не допускала введения такого финала без того, чтобы его не заклеямили понятием романтизма. Тем более, практически недопустимым в поэме был элемент фантастики, именно потому, что он слишком громко говорил бы о том, что перед нами романтическая поэма, полная измышлений. В прозе, однако, введение таких элементов отчасти уже компенсировалось тем, что это проза. Возможность введения таких элементов было к тому же канонизировано Гоголем («Портрет» или «Шинель»). Торжество зла отвечало каким-то глубинным основам мировоззрения Тургенева, и потому проза, которая тоже допускала возможность таких финалов, участие подобных сил, оказывалась для него и психологически приемлемой. Тем не менее, как мы сказали, связь с поэзией и прежде всего с жанром баллады здесь ощутима и до конца не преодолена. В этом свете факт публикации рассказа одновременно с поэмой весьма знаменателен. Здесь мы еще видим колебания, проза не показала своих преимуществ, мышление поэтическое еще не отвергнуто.

«Бретёр»

Возможно, повесть «Бретер», напечатанная в № 1 журнала «Отечественные записки» за 1847 г., не принадлежит к наиболее выдающимся произведениям Тургенева и в чем-то уступает и некоторым его поэмам, однако именно с нее начинается резкий поворот к прозе. И дело здесь не просто в хронологии (эта

повесть появилась в свет уже после того, как была написана последняя поэма). Скорее наоборот, хронология является следствием того, что именно в «Бретёре» состоялось освоение Тургеневым прозы и ее огромного потенциала.

При анализе сюжета «Бретёра», прежде всего, нужно обратить внимание на переориентацию Тургенева на прозаические образцы. Здесь очевидна преемственность уже не столько с «Евгением Онегиным», сколько с «Героем нашего времени», точнее, повестью «Княжна Мери». Несмотря на то, что в пушкинском романе в стихах тоже есть играющая важную роль дуэль, несомненно, что расстановка персонажей здесь ближе к лермонтовской: соперничество из-за женщины между героем «романтическим» и героем заурядным. Девушка (недаром, конечно, у Тургенева тоже названная Машей) здесь находится как бы между двумя героями, сначала подкупается внешней «интересностью» одного из них, а затем разочаровывается, открывая внутреннюю его ничтожность и грубость, и предпочитает духовную глубину, внутреннюю красоту менее эффектного и менее шаблонного персонажа. Мы, естественно, говорим не о копировании лермонтовской ситуации. Можно увидеть у Тургенева даже своего рода полемику с «Героем нашего времени» — тургеньевский «Печорин»-Лучков оказывается ниже «Грушницкого»-Кистера, но несомненно, что тургеньевский любовный треугольник составлен из тех же «компонентов», что и лермонтовский.

Сюжет этой небольшой повести как будто развивает и видоизменяет сюжет «Андрея Колосова», при этом мы видим очевидный уклон именно на развитие фабульности. Здесь тоже несколько странное соперничество между двумя героями из-за женщины и также неодновременное увлечение ею. При этом сюжет существенно усложнен: Кистер сам сначала сводит Лучкова с Машей и сам же оказывается в результате его счастливым соперником. Вводится не просто разрешение этого соперничества, но разрешение на поединке, причем дуэль совершается и Кистер погибает в тот момент, когда находится на вершине счастья, когда его дальнейшая жизнь кажется совершенно решенной.

Можно сказать, что здесь Тургенев не просто уделяет большее внимание сюжету, но создает его напряженным, сам по себе приковывающим читательское внимание. Тургенев использует для этого ряд средств и приемов. Вводит

образ Лучкова как бретера, которого боятся его сослуживцы. Затем описывает отношения с Кистером, начинающиеся с оскорблений и дуэли, а затем перерастающие в приятельские. При этом Тургенев умело поддерживает напряжение и читательские ожидания. Дружба между Кистером и Лучковым с самого начала показывается как неестественная, основанная на каком-то изначальном недоразумении, на непонимании Кистером своего приятеля, на его «немецком» прекраснодушии: «Кистер просидел дома две недели; Авдей Иванович несколько раз заходил навестить больного, а по выздоровлении Федора Федоровича подружился с ним. Понравилась ли ему решительность молодого офицера, пробудилось ли в его душе чувство, похожее на раскаянье, — решить мудрено... но со времени поединка с Кистером Авдей Иванович почти не расставался с ним и называл его сперва Федором, потом и Федей. В его присутствии он делался иным человеком, и — странное дело! — не в свою выгоду...» (IV, 43).

Это ощущение того, что дружба — длящееся недоразумение, заставляет ожидать, когда эта искусственная связь прервется, предполагать, какое событие ее завершит. Изящность решения оказывается в том, что причиной разрыва, ссоры и дуэли, в конечном счете, становится не столько девушка, сколько сам Кистер, который ее почти «навязывает» Лучкову, а Лучкова, наоборот, ей: «— Оттого-то тебя никто и не знает... кроме меня; иной, пожалуй, бог весть что о тебе думает... Авдей! — прибавил Кистер после небольшого молчания, — ты в добродетель не веришь, Авдей?

— Как не верить... верю... — проворчал Лучков.

Кистер с чувством пожал ему руку.

— Мне хочется, — продолжал он тронутым голосом, — примирить тебя с жизнью. Ты у меня повеселеешь, расцветешь... именно расцветешь. Как я-то буду рад тогда! Только ты мне позволь распоряжаться иногда тобою, твоим временем. У нас сегодня — что? понедельник... завтра вторник... в среду, да, в среду мы с тобой поедem к Перекатовым. Они тебе так рады будут... и мы там весело время проведем...» (IV, 49—50).

Возникает парадоксальная ситуация, в которой мужской персонаж выдвигается фактически на ту позицию, которую обычно занимает женщина. Он является магнитом, который притягивает и Кистера, и Машу своей внешней за-

гадочностью, причем и тот, и другая повторяют одну и ту же ошибку. И это дорого стоит им обоим. У Кистера эта ошибка отнимает жизнь, у Маши — возможность счастья.

Острый сюжет поворачивает, как ни странно, читателя в другую сторону от того, что мы видели в «Андрее Колосове». История становится столкновением двух разных типов, конфликтом антиподов, ничтожного и злого человека с уязвленным самолюбием, и «смирным», но теплым и душевным, способным на настоящую любовь героем. Сюжет, основанный на одновременно наших ожиданиях и обмане ожиданий, заставляет задуматься о том, что, собственно, стало причиной гибели Кистера. Можно видеть причину в злом и пустом Лучкове, этом своего рода маленьком Печорине. Более глубокий вывод, однако, к которому подводит нас сюжет, заключается в том, что причиной всей драмы является сама склонность видеть в злом, завистливом и жестоком человеке нечто особенное: «Когда ж им случалось оставаться вдвоем, Маше становилось страх неловко. Она принимала его за человека необыкновенного и робела перед ним, волновалась, воображала, что не понимает его, не заслуживает его доверенности; безотрадно, тяжело — но беспрестанно думала о нем. Напротив, присутствие Кистера облегчало ее и располагало к веселости, хотя не радовало ее и не волновало; с ним она могла болтать по часам, опираясь на руку его, как на руку брата, дружелюбно глядела ему в глаза, смеялась от его смеха — и редко вспоминала о нем. В Лучкове было что-то загадочное для молодой девушки; она чувствовала, что душа его темна, «как лес», и силилась проникнуть в этот таинственный мрак... Так точно дети долго смотрят в глубокий колодезь, пока разглядят, наконец, на самом дне неподвижную, черную воду» (IV, 53).

Такой взгляд на Лучкова провоцирует романтическая литература (в том числе лермонтовский роман), к которой и обращается тургеневская критика. Один из парадоксов, на котором строится сюжет, заключается в том, что жертвами абсурдного заблуждения становятся именно образованные или, как минимум, начитанные молодые люди. Сама начитанность героев как будто становится причиной их несчастий, начитанность, склоняющая в какие-то неведомые дали и заслоняющая простое и ясное моральное чувство: «Кистер действительно был в состоянии принести себя в жертву дружеству, признанному долгу. Он

много читал и потому воображал себя опытным и даже проницательным; он не сомневался в истине своих предположений; он не подозревал, что жизнь бесконечно разнообразна и не повторяется никогда. Понемногу Федор Федорович пришел в восторг. Он с умилением начал думать о своем призвании. Быть посредником между любящей робкой девушкой и человеком, может быть, только потому ожесточенным, что ему ни разу в жизни не пришлось любить и быть любимым; сблизить их, растолковать им их же собственные чувства и потом удалиться, не дав никому заметить величия своей жертвы, — какое прекрасное дело!» (IV, 48)

Важной стороной текста, говорящей о том, что автор смело идет на встречу вызовам прозы, является практически полное отсутствие в нем лирического начала, отсутствие стремления создать какой-либо ясный и четкий образ автора. В «Бретёре» мы видим первую попытку совершенно «объективного» повествования от третьего лица. Все авторское присутствие ограничивается краткими замечаниями и пояснениями к поступкам и чувствам героев, зато автор вполне смело и исчерпывающе знакомит нас с теми чувствами, которые испытывают герои. Очевидно, что на такой эксперимент (тогда, безусловно, осознававшийся как эксперимент) Тургенев мог решиться только в прозе, в жанре прозаической повести или рассказа, в котором энергичный и острый сюжет мог взять на себя практически всю работу по выражению содержания. Таким образом, мы видим, что в «Бретере» Тургенев не перелагает поэмы в повесть, как отчасти он делает в «Андрее Колосове» (точнее скажем, не стремится создать какой-то прозаический эквивалент своих поэм), но начинает заниматься прозой как таковой, погружается в ее собственные традиции и стремится максимально использовать предоставляемые ею возможности.

Две следующие повести имеют откровенно экспериментальный характер, характер последующего исследования возможностей прозаических жанров. Они написаны уже после того, как проза была «завоевана» Тургеневым в «Трех портретах» и «Бретёре», с одной стороны, и «Записках охотника» - с другой». Фактически происходит поиск, возможно, пока и не самый удачный, но уже внутри, в рамках прозы. Поэтому мы остановимся на этих произведениях кратко, однако полагаем, что анализ построения сюжета в них полезен для понима-

ния того диапазона, в котором, благодаря наконец выбранной прозе, Тургенев мог искать свой писательский путь.

«Жид»

Впервые опубликованный в «Современнике» в №11 за 1847 г. (хотя, по утверждению Тургенева, написанный еще в 1846 г.) рассказ «Жид» представляет собой экспериментальный текст, являющийся загадочной и ужасной историей из разряда «удивительных случаев». Удивительность и нереалистичность случая здесь мотивируется так же, как и в «Трех портретах», введением рассказчика и рассказывания: «..Расскажите-ка вы нам что-нибудь, полковник, — сказали мы наконец Николаю Ильичу» (IV, 108). Перед нами история того, как отец спекулирует, продает свою дочь, оказываясь в финале шпионом. Отчасти ситуацию «торговли дочерью» можно видеть в «Андрее Колосове», правда, в существенно более замаскированном и «умеренном» виде. Здесь ей придана и большая экзотичность, и необычный для Тургенева драматизм и жестокость финала. Используется для этого всего «этнический» компонент, реализующий репутацию евреев, можно сказать, в значительной степени этот этнический компонент заимствуется из антисемитского дискурса.

Безусловно, сюжет больше всего напоминает таинственные романтические повести. Тургенев упражняется в создании атмосферы загадочности, таинственности: «Я был в волнении. Понемногу офицеры разошлись по палаткам; огни стали гаснуть; солдаты также разбрелись или заснули тут же; всё затихло. Я не вставал. Денщик мой сидел на корточках перед огнем и, как говорится, «удил рыбу». Я прогнал его. Скоро весь лагерь утих. Прошла рунда. Сменили часовых. Я всё лежал и ждал чего-то. Звезды выступили. Настала ночь. Долго глядел я на замиравшее пламя... последний огонек потух наконец. "Обманул меня проклятый жид", — подумал я с досадой и хотел было приподняться...» (IV, 108). Важно, однако, что в развязке мы видим не просто разгадку всего происходящего. Финал неожиданно вводит борьбу жалости, сострадания, закона и порядка. Тем самым история переводится во вполне реалистический и гуманистический план: «Бедный жид был в оцепенении и едва переступал ногами.

Силавка прошел мимо меня в лагерь и скоро вернулся с веревкой в руках. На грубом, но не злом его лице изображалось странное, ожесточенное сострадание. При виде веревки жид замахал руками, присел и зарыдал. Солдаты молча стояли около него и угрюмо смотрели в землю. Я приблизился к Гиршелю, заговорил с ним; он рыдал, как ребенок, и даже не посмотрел на меня. Я махнул рукой, ушел к себе, бросился на ковер — и закрыл глаза.... (IV, 120—121).

Стоит отметить здесь еще одно отличие от романтической прозы и поэзии, например, отличие от лермонтовской «Тамани», с которой тургеневский сюжет, на наш взгляд, типологически сближается. У Тургенева исчезает то, что можно было бы назвать «эгоцентрическим взглядом» на событие, на первом плане оказывается не столько сам герой, которого мы должны лучше или хуже понять в результате осмысления истории, но именно то, что он изображает, и тех людей, которых он изображает. Сам герой не является загадкой и не становится ей после того, как мы прослушали его историю: «На жида надели петлю... Я закрыл глаза и бросился бежать.

Я просидел две недели под арестом. Мне говорили, что вдова несчастного Гиршеля приходила за платьем покойного. Генерал велел ей выдать сто рублей. Сару я более не видал. Я был ранен; меня отправили в госпиталь, и когда я выздоровел, Данциг уже сдался, — и я догнал свой полк на берегах Рейна» (IV, 123)

Реалистичность рассказу придает еще один прием, функция которого становится понятнее при сравнении «Жида» с повестью «Бэла» из «Героя нашего времени», на которую, на наш взгляд, Тургенев также ориентируется. Как и у Лермонтова, у Тургенева рассказчиком является «простой человек», подобный Максиму Максимычу, однако, в отличие от своего предшественника, этот простой человек, рассказчик, одновременно является и героем-протагонистом, главным участником происходящих событий. До некоторой степени можно сказать, что такое изменение здесь служит еще и тому, что удостоверяет в реальности, подлинности всего происходящего. Здесь нам видится ключ к дальнейшему, более позднему творчеству Тургенева, точнее, к некоторым его линиям: «таинственным повестям», где как раз чаще всего необыч-

ность происходящего соотнесена и как будто подкреплена заурядностью рассказчиков и участников событий.

«Петушков»

Эта повесть — самая поздняя из интересующих нас и написанная тогда, когда стихи из творчества Тургенева совершенно исчезли, — снова показывает, какой диапазон возможностей открывала перед ним проза. Этими возможностями он активно пользовался, что еще раз подчеркивает в этом смысле экспериментальный характер творчества рассматриваемого в нашей работе периода. В данном случае, как не раз показывали исследователи, начиная с В.В. Виноградова²³, речь идет об ориентации не только на Гоголя, но и на Достоевского. Может быть, имело бы смысл уточнить, что это именно Гоголь, воспринятый через призму его использования и трансформации у Достоевского. Важность такого обращения к Достоевскому подчеркивается, конечно, фактом глубокой личной неприязни, которую Тургенев в это время (и впоследствии почти всю жизнь) испытывал к своему коллеге. Очевидно, его всеядность и готовность искать свои пути, испытывать разные прозаические стратегии была в это время практически безграничной. Однако «Петушков» показывает, что такой путь и такой метод оказывается для Тургенева совершенно чуждым и не органичным.

Мы видим упражнение в том, что уже писал Тургенев в поэмах и в «Андре Колосове» - рассказе ни о чем. При этом эта установка, кажется, переходит у Тургенева свои границы. Не только сама история незначима, но и участвующие в ней персонажи, подобно гоголевскому Акакию Акакиевичу, совершенно ничтожны. По-гоголевски, но опять же утрированно до «достоевскости» ничтожен их язык, их страсти и характеры. Проблема заключается, однако, в том, что Тургеневу не удается наделить фабулу и вместе с ней существование своих героев экзистенциальным или социальным смыслом. То есть нет ни философического недоверия к устойчивости человеческого бытия (как в «Двойнике» или «Господине Прохарчине»), ни сострадания и жалости к «маленькому человеку»

²³ Виноградов В. В. Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века). Л.: Рус. лит-ра, 1959, № 2, С. 45–71.

(как в «Шинели» или «Бедных людях»). Это связано как раз с тем, что не удается найти какого-то сюжета, говорящего нечто помимо того, что говорят за себя и о себе персонажи. Тургенев не решается выбрать сюжет, связанный с прямым насилием, надругательством над маленьким человеком, что заставило бы его прямо и беспримерно «жалеть», ни сюжет, основанный на его собственной нравственной или духовной эволюции, что сделало бы его каким-то странным альтер эго автора и читателя. Он всего лишь решает проиграть в новом регистре уже не раз изображавшуюся им фабулу соперничества за руку и сердце красоти: «Г-н Бублицын вдруг заморгал глазами, взбил себе хохол и с лукавой улыбкой подошел к необыкновенно тусклому зеркалу, единственному украшению комнаты Ивана Афанасьича.

— А ведь надо правду сказать, — промолвил он, поглаживая свои бурые бакенбарды, — у нас здесь есть мешаночки такие, что куда твоя Венера мейнцгейнская... Например, видали вы Василису булочницу?.. — Г-н Бублицын затаился.

Петушков вздрогнул.

— Впрочем, — продолжал Бублицын, исчезая в облаке дыма, — что я у вас спрашиваю! Ведь вы такой человек, Иван Афанасьич! — Бог знает, чем вы занимаетесь, Иван Афанасьич.

— Тем же, чем и вы, — не без досады и нараспев проговорил Петушков.

— Ну, нет, Иван Афанасьич, нет... Что вы это?

— Однако?

— Ну, да уж что, Иван Афанасьич!

— Однако? однако?

Бублицын поставил трубку в угол и начал рассматривать свои не совсем красивые сапоги. Петушков почувствовал смущение.

— Так-то, Иван Афанасьич, так-то, — продолжал Бублицын, как бы щадя его. — А про Василису булочницу вам доложу: очень, о-чень хороша... о-чень.

Г-н Бублицын расширил ноздри и медленно погрузил руки в карманы

Странное дело! Иван Афанасьич почувствовал нечто вроде ревности. Он начал двигаться на стуле, некстати расхохотался, покраснел вдруг, зевнул и, зе-

вая, скривил немного нижнюю челюсть. Бублицын выкурил еще три трубки и удалился. Иван Афанасьич подошел к окну, вздохнул и велел подать себе напиток..» (IV, 127—128). Поскольку регистр меняется, то трансформируется и развязка — здесь нет такой «странной» развязки, как в изображающем жизнь интеллектуальной элиты «Андрее Колосове», ни естественной и драматической развязки, как в «Бретере», повествующем об офицерской среде. Герой становится приживальщиком — никакой драмы не происходит.

В результате автор добивается имитации гоголевско-достоевской манеры изображения речи персонажей, построенной на одних междометиях и незначимых словах, речи, которая не говорит ничего, на что-то намекает, но ничего не может выразить: «Онисим поставил стакан квасу на стол, угрюмо взглянул на барина, прислонился к двери и потупил голову.

— Что ты так задумался? — спросил его барин ласково и не без страха.

— Что задумался? — возразил Онисим, — что задумался... Всё об вас.

— Обо мне!

— Разумеется, о вас.

— А что ж ты такое думаешь?

— А я вот что думаю. (Тут Онисим понюхал табаку.) Стыдно вам, сударь, стыдно.

— Что такое стыдно?

— Что такое стыдно... Да вы посмотрите на господина Бублицына, Иван Афанасьич... Чем не молодец? помилуйте.

— Я тебя, братец, не понимаю.

— Не понимаете... Нет, вы меня понимаете.

Онисим помолчал.

— Господин Бублицын — господин настоящий, как следует быть господин. А вы-то что, Иван Афанасьич, вы-то что? помилуйте.

— Ну, и я господин.

— Господин, господин... — возразил Онисим, приходя в азарт. — Какой вы господин? Вы, сударь, просто мокрая курица, Иван Афанасьич, помилуйте. Сидите себе сиднем целый божий день... много этак высидите.

В карты вы не играете, с господами не водитесь, а что уж насчет того...

Онисим махнул рукой» (IV, 128—129).

Он добивается того, что делает своих персонажей забавными и симпатичными, несмотря на их ничтожность. Тургенев искусно имитирует и сам гоголевско-достоевский способ ведения повествования, способ поддержания фабулы, делает так, что события как будто цепляются друг за друга, следуют одно за другим: «Дней через пять после разговора с Онисимом Петушков отправился вечером в булочную. "Ну, — думал он, отпирая скрипучую калитку, — не знаю, что-то будет..."»

Он взошел на крыльцо, отворил дверь. Пребольшая хохлатая курица с оглушительным криком бросилась ему прямо под ноги и долго потом в волнении бегала по двору. Из соседней комнаты выглянуло изумленное лицо толстой бабы. Иван Афанасьич улыбнулся и закивал головой. Баба ему поклонилась. Крепко стиснув шляпу, Петушков подошел к ней. Прасковья Ивановна, по видимому, ожидала почетного посещения: платье ее было застегнуто на все крючки. Петушков сел на стул; Прасковья Ивановна села против него.

— Я к вам, Прасковья Ивановна, более насчет... — проговорил, наконец, Иван Афанасьич — и замолк. Судороги подергивали его губы.

— Милости просим, батюшка, — отвечала Прасковья Ивановна нараспев и с поклоном. — Всякому гостю рады.

Петушков немного приободрился.

— Я давно, знаете, желал иметь удовольствие с вами познакомиться, Прасковья Ивановна.

— Много благодарны, Иван Афанасьич.

Настало молчанье. Прасковья Ивановна утирала себе лицо пестрым платком; Иван Афанасьич с большим вниманием глядел куда-то вбок. Обоим было довольно неловко» (IV, 135).

В отношении организации повествования Тургенев вполне сравним с Достоевским (если не с Гоголем). Но вот чем нагрузить эту фабулу, как повернуть ее так, чтобы она сама что-то говорила, Тургеневу придумать не удастся. В сущности, это поле остается для него чуждым (как навсегда остается несвойственным такой прием как сказ, несмотря на несколько попыток, сделанных им позднее в этом направлении).

Глава II. Портрет

Безусловно, портрет персонажа, изображение внешности — одна из тем, постоянно привлекавших внимание теоретиков литературы и исследователей. Одной из недавних попыток классификации типов и видов портретов является статья О.А. Малетиной «Типология портрета в художественном дискурсе»²⁴. Также, естественно, портрет привлекал и внимание исследователей Тургенева²⁵. Тем не менее, специфичность принятого нами угла зрения на творчество Тургенева середины 1840-х гг. и требует от нас нового обращения к портретному искусству писателя, и позволяет сделать некоторые существенные наблюдения.

Необходимость перехода от поэзии к прозе ощутима и в эволюции такого элемента повествовательных жанров, как портрет. И здесь мы покажем, как Тургеневский стиль «перерастает» рамки поэмы, рамки стихотворной формы. При этом, однако, необходимо говорить о несколько ином соотношении прозы и поэзии: в данном случае уже портрет в поэмах подготавливает искусство портрета в прозе, хотя и не доходит до того качественного скачка, который совершается в области портретного искусства в тургеневских повестях и рассказах середины 1840-х гг.

Портрет в поэмах Тургенева

Описанный нами в первой главе данного исследования тип реалистической поэмы, «в которой ничего не происходит», позволил Тургеневу и даже отчасти вынудил его искать другие средства для придания тексту динамизма, ощущения развития. Одним из таких средств и становится портрет, важнейшие причины изображения которого были разработаны уже в поэмах Тургенева. Портрет в поэмах, прежде всего, необычайно развернутый, совершенно нетипичный для «реалистических» поэм Пушкина и Лермонтова. Так же, как и в предыдущей главе, мы начнем с поэмы «Разговор», нарушая хронологию, но следуя логике художественной эволюции Тургенева.

²⁴ Малетина О.А. Типология портрета в художественном дискурсе // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2006. № 5. С. 122–125.

²⁵ Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев – художник слова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. 303 с.

«Разговор»

С одной стороны, портреты действующих лиц в этой поэме достаточно шаблонно-романтические, обобщенные, малосодержательные. Тем не менее, в ней появляются некоторые черты техники изображения внешности персонажей, которые будут развиты в реалистическом творчестве Тургенева. Основа этой техники — придание портрету динамики, заменяющей динамику сюжета, действия. В поэме, основным содержанием которой является философский диалог, такой динамизм выглядит как особенно необходимый. Эта динамичность достигается тем, что герой получает на протяжении произведения несколько портретов, несколько описаний его внешности, при этом разных, не полностью совпадающих. Прежде всего, конечно, несколько портретных описаний получает главный герой поэмы — старик. Первый портрет наиболее развернутый:

Отшельник бледный и худой
Молился. Дряхлой головой
Он наклонялся до земли;
И слезы медленно текли
По сморщенным его щекам,
Текли по трепетным губам
На руки, сжатые крестом.
Таилась в голосе глухом
Полуживого старика
Непобежденная тоска...
Тот голос... много зол и мук
Смягчили прежний, гордый звук.. (I, 95).

Это описание, конечно, шаблонно романтическое и обобщенное: все детали только говорят о том, что он дряхлый старик, к тому же мрачный и много переживший. Затем старик выходит на свет и тогда его внешность в духе ро-

мантизма не столько преображается, сколько приобретает новое выражение и новое освещение, обнаруживая как будто «вторую сторону» его натуры:

Сумрачен, угрюм,
Стоял старик... но так светло
Струилась речка... так тепло
Коснулся мягкий ветерок
Его волос... <...>
И озарились слегка
Немые губы старика
Под длинной белой бородой
Улыбкой грустной, но живой (I, 96).

Если раньше старик был бледный и полумертвый, то его улыбка, хотя и грустная, показывает, что в нем сохранилась «жизнь». Таким образом, портретом задается конфликт, будущая коллизия, приводящая к драматическому, хотя и «риторичному» «разговору».

Однако если второе портретное описание можно считать просто дополнением к первому, то уже третий портрет служит для развития своего рода психологического действия. Старик под влиянием рассказа молодого собеседника как бы возвращается к тому состоянию, в котором он был вначале, побеждает мрачная, скептическая сторона его натуры:

И вдруг старик
Умолк — и медленно лицом
На руки дряхлые поник.
Когда же голову потом
Он поднял — взор его потух...
Он бледен был, как будто дух
Тревожный, плачущий, немой
Промчался над его душой (I, 100).

Наконец, заключительный портрет старика окончательно возвращает к его первоначальному состоянию:

Рукой
Лицо закрыл старик седой;
И, думой тягостной томим,
Сидит он грустно-недвижим... (I, 115).

Таким образом, изменение душевного состояния старика описано не только через его монологи, но и через целых четыре описания его внешности, не повторяющих друг друга полностью.

То же самое касается женского портрета, умершей возлюбленной. Начальный ее портрет рисует впечатление от первой встречи с героиней:

Под окном,
Полузакрытая плющом,
Сидела девушка... слегка
Пылала смуглая щека,
Касаясь мраморной руки...
И вдоль зардевшейся щеки
На пальцы тонкие волной
Ложился локон золотой.
И взор задумчивый едва
Блуждал... склонялась голова...
Тревожной, страстной тишиной
Дышали томные черты... (I, 102).

Этот портрет, конечно, вполне романтически-стандартный и обобщенный. Второй портрет точно дополняет внешний и внутренний облик девушки:

Взойдет, бывало, в древний храм
И, наклонясь к немym плитам,
Так страстно плачет... а потом

Перед распятым божеством
Надменно встанет — и тогда
Ее глаза таким огнем
Горят, как будто никогда
Их луч, и гордый и живой,
Не отуманился слезой (I, 103).

Это описание симметрично второму описанию старика — оно открывает другую сторону натуры героини, делает ее столь же сложной и противоречивой, как и натура ее возлюбленного.

Изображение персонажей в реалистических поэмах

В поэме романтического характера, которой является тургеневский «Разговор», портретные описания неизбежно скорее схематичны, поэтому подлинное искусство детализированного портрета может проявиться только в реалистическом произведении. Так происходит и у Тургенева: именно в поэме «Параша» окончательно формируются его центральные приемы динамического портрета. Портрет героев (героинь) не просто «размножается», но разделяется на два вида. В нашем понимании портрета мы будем опираться в значительной степени на классификацию портретных описаний, проведенную в работе Н.А. Родионовой «Типы портретных характеристик в художественной прозе И.А. Бунина: Лингвостилистический аспект» (Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 1999). Прежде всего мы заимствуем оттуда два понятия. Первое: портрет-представление, то есть портрет обобщенный, знакомящий читателя с новым героем, не зависящий от ситуации, не зависящий от конкретных обстоятельств, в которых описывается персонаж. Этот портрет необязательно появляется самым первым и может быть разной длины. Второй: портрет-ситуация или ситуативный портрет, то есть портрет, обусловленный той ситуацией, в которой герой находится в момент его описания. Такой портрет может быть разного объема. Обобщенный портрет чаще всего предшествует ситуативному, однако так бы-

вает не всегда, и решение начать знакомство с ситуативного или обобщенного портрета оставляется всегда на усмотрение автора²⁶.

Первый можно назвать обобщенным портретом: это портрет, не зависящий от ситуации, не зависящий от конкретных обстоятельств, в которых описывается персонаж. Этот портрет необязательно появляется самым первым и может быть разной длины. Второй тип — портрет, который мы назвали бы «ситуативным». Это портрет, который дается именно в определенной ситуации,

Если обобщенный портрет один, то ситуативных портретов может быть несколько, в пределах поэтики тургеневской поэмы их количество не ограничено. Портрет, который мы назвали обобщающим, традиционен, то ситуативный портрет представляет собой в значительной степени тургеневское «изобретение». Этот портрет, во-первых, связывается с портретом обобщенным, заставляя читателя не забывать, что это портрет того же человека, уже описанного ранее. 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, мы очень условно назовем «метонимическим». Портрет будто является продолжением окружающей героя обстановки, та ситуация, в которой персонаж находится, сама заставляет описать заново или ввести новые, еще не описанные черты его внешности. Скажем, героиня держит в руках книгу, и это провоцирует на описание ее рук, или героиня смотрит на кого-то, и это заставляет описать ее взгляд. Функциональность этого приема разнообразна, что мы покажем в дальнейшем при анализе реалистических поэм Тургенева.

«Параша»

В самом начале поэмы дается беглый ситуативный портрет главной героини:

²⁶ Родионова Н.А. Типы портретных характеристик в художественной прозе И.А. Бунина: Лингвостилистический аспект: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 1999. С. 45–47. При этом мы не используем третий термин, предлагаемый в данной работе: портрет-оценка. Для наших целей имеет смысл считать такой портрет подвидом портрета представляющего героя или ситуативного портрета. И тот, и другой могут быть связаны с оценкой героя автором или тем, чьими глазами это описание дается.

Она являлась — в платьице простом,
И с книжкою в немножко загорелых,
Но милых ручках... На скамью потом
Она садилась... помните Татьяну? (I, 66).

Портрет носит метонимический характер, выделены детали облика героини, которые связаны с конкретной обстановкой и ситуацией, в которой мы встречаем героиню: простое платье (поскольку речь идет о темном гроте) и руки (в которых героиня держит книгу). Функция этого портрета — мимолетное знакомство с девушкой, видимо, настраивающее на предвкушение дальнейшего знакомства с нею, когда читатель узнает ее подробнее.

Только после описания родителей героини дается ее уже детальный и подробный портрет:

Никто красоткой
Ее б не назвал, правда; но, ей-ей
(Ее два брата умерли чахоткой), —
Я девушки не видывал стройней.
Она была легка — ходила плавно;
Ее нога, прекрасная нога,
Всегда была обута так исправно;
Немножко велика была рука;
Но пальцы были тонки и прозрачны...
И даже я, чудак довольно мрачный,
На эту руку глядя, иногда
Хотел... Я заболтался, господа.

У

Ее лицо мне нравилось... оно
Задумчивою грустию дышало;
Всегда казалось мне: ей суждено
Страданий в жизни испытать немало...
И что ж? мне было больно и смешно;

Ведь в наши дни спасительно страданье...
Она была так детски весела,
Хотя и знала, что на испытанье
Она идет, — но шла, спокойно шла...
Однажды я, с невольною печалью,
Ее сравнил и с бархатом, и с сталью...
Но кто в ее глаза взглянул хоть раз —
Тот не забыл ее волшебных глаз.

VI

Взгляд этих глаз был мягок и могуч,
Но не блеснул он блеском торопливым;
То был он ясен, как весенний луч,
То холодом проникнут горделивым,
То чуть мерцал, как месяц из-за туч.
Но взгляд ее задумчиво-спокойный
Я больше всех любил: я видел в нем
Возможность страсти горестной и знойной,
Залог души, любимой божеством.
Но, признаюсь, я говорил довольно
Об этом взгляде: мне подумать больно,
Что — может быть — читающий народ
Всё это неестественным найдет (I, 66—67).

В этом развернутом портрете повторяется уже упомянутая деталь — руки, которые наделяются новым признаком, новым свойством, остающимся, однако, так сказать, в поле предыдущего: в предшествующем очерке руки были слишком загорелыми, в данном случае они великоваты (но тонки и прозрачны). Руки представляют собой самое несовершенное место в облике девушки и, возможно, в разных смыслах наиболее земную сторону Параши, одновременно связывающую ее с провинцией (чрезмерная загорелость) и с высокими устремлениями духа (в руках она держит книгу, символизирующую ее особость и похожесть на уже канонический образ Татьяны Лариной).

Развернутый статический портрет прибавляет новые важные детали. Первая из них — нога и от нее метонимически — стройность и плавность походки. Это, очевидно, деталь, символизирующая гармонию и спокойствие души героини. Вторая важная деталь, выделенная в портрете после передачи общей «атмосферы» лица («оно / Задумчивою грустию дышало»): глаза и взгляд. Глаза названы «волшебными». Взгляд, как бы отделяясь от них, обретает свое собственное измерение и свои собственные характеристики: он «был мягок и могуч, / Но не блеснул он блеском торопливым; / То был он ясен, как весенний луч, / То холодом проникнут горделивым, / То чуть мерцал, как месяц из-за туч». Автор здесь вводит своей собственный модус восприятия, выделяя именно взгляд в портрете героини, он эксплицирует эту свою, так сказать, «прихоть» указанием на свое собственное ощущение: «Но взгляд ее задумчиво-спокойный / Я больше всех любил: я видел в нем / Возможность страсти горестной и знойной, / Залог души, любимой божеством».

В пространным лирическом описании глаз Параши и ее взгляда читателю представлен, так сказать, источник этого взгляда, то есть та душа, которая его породила, и отражением которой он являлся, но пока не сказано, куда устремлен этот взгляд. Это заставляет читателя ощущать, что портрет остается неполным, недоконченным и заставляет ждать продолжения. Оно вскоре следует, когда автор начинает описывать образ жизни Параши, ее привычки и обыкновения:

То, подойдя к убогому забору,
Она стояла по часам... и взору
Тогда давала волю... но глядит,
Бывало, всё на бледный ряд раки.

XI

Там, — через ровный луг — от их села
Верстах в пяти, — дорога шла большая;
И, как змея, свивалась и ползла
И, дальний лес украдкой обгибая,
Ее всю душу за собой влекла.

Озарена каким-то блеском дивным,
Земля чужая вдруг являлась ей...
И кто-то милый голосом призывным
Так чудно пел и говорил о ней.
Таинственной исполненные муки,
Над ней, звеня, носились эти звуки...
И вот — искал ее молящий взор
Других небес, высоких, пышных гор...

XII

И тополей и трепетных олив...
Искал земли пленительной и дальной;
Вдруг русской песни грустный перелив
Напомнит ей о родине печальной;
Она стоит, головку наклонив,
И над собой дивится, и с улыбкой
Себя бранит; и медленно домой
Пойдет, вздохнув... то сломит прутик гибкой,
То бросит вдруг... Рассеянной рукой
Достанет книжку — развернет, закроет;
Любимый шепчет стих... а сердце ноет,
Лицо бледнеет... (I, 70—71).

Взгляд оказывается не только выражением, отражением души, но и показывает ее устремленность к чему-то трансцендентному, далекому и экзотическому. Эти описания дополняют друг друга и завершают облик героини, распложенный между глубоким внутренним миром, силой и врожденной красотой души, и миром мечты, тоской о какой-то особенной жизни. Мир реальный этот взгляд будто бы «обходит», проходит мимо. Так создается портрет, представляющий собой своего рода точную конспективную «реплику» Татьяны Лариной: мечтательницы, чья мечтательность не просто вычитана из книжек, но есть потребность сильной и красивой души, не удовлетворенной посредственной действительностью.

Этот взгляд, ищущий необычного, несбыточного, становится своего рода действующим лицом поэмы. Он, собственно, и определяет все дальнейшие события. Появление предмета любви героини отмечено ее взглядом, описанным как долгий и пристальный. Собственно, вся первая встреча размечена взглядом Параша. Первое впечатление: «Параша смотрит на него, И смотрит, признаюсь, с большим вниманьем» (I, 74). Затем, после краткого описания его спящего, снова упоминается, что она продолжает на него смотреть, не может, очевидно, отвести глаз, оказывается «прикованной» к нему взглядом: «Параша смотрит... он недурен, право» (I, 74). Краткий первый диалог между Парашей и Виктором описан не столько как обмен словами, сколько как обмен взглядами, слова «смотрит», «взглянул» «оглянулся», собственно, и обозначают эмоциональный рисунок произошедшей встречи:

И отвечала: «Пятый» — а потом
Взглянула на него; но он, нимало
Не изменясь, спросил: «Чей это дом?»
<...>
С усмешкой посмотрел он ей в глаза —
Потом ушел, пробормотав: «Comm'ça!»
<...>
И вслед она ему смотрела... Он
Через плечо внезапно оглянулся,
Пожал плечьми...(I, 74—75).

С одной стороны, изображение первой встречи как «встречи взглядов» вполне распространено. С другой — в тургеневской поэме такова единственная возможность завязки действия: мы именно сейчас понимаем, что взгляд девушки, блуждавший в поисках нездешнего, наконец встретил тот «предмет» из мира действительности, на котором он может остановится. Мы узнаем позже, что этот объект оказался ложным, но он единственный, что мог привлечь ее взгляд в этой окружающей реальности. Эта остановка взгляда и означает избрание, влюбленность, завязку короткого сюжета. Благо, что он смог выдержать этот

взгляд, и в прямом, и в переносном смысле, и смог «ответить» ей взглядом. Именно то, что свидание описано как встреча, обмен, поединок, диалог взглядов, проявляет так и не высказанную мысль: почему собственно именно этот человек стал предметом любви Параши. Очевидно, именно он показался ей реальным воплощением того, что ее взгляд искал в далеких далях.

Кульминация поэмы — следующий эпизод, визит Виктора в дом Параши. И этой кульминации сопутствует новый (в нашей терминологии — ситуативный) портрет героини:

Она сидит близ матери... на ней
Простое платье; но мы замечаем
За поясом цветок. Она бледней
Вчерашнего, взволнована. За чаем
Хлопочет няня; бабушка моей
Параши новый фрак надел; к окошку
Подходит часто: нет, не едет гость!
А обещал... И что же? понемножку
Ее берет девическая злость...
Ее прическа так мила, перчатки
Так свежи — видно, все мои догадки
Не ложны... «Что, мой друг, ты так грустна?»
Спросила мать — и вздрогнула она
XXXVII

И слабо улыбнулась... и идет
К окну; садится медленно за пальцы;
И, головы не подымая, шьет,
Но что-то часто колет себе пальцы.
И думает: «Ну что ж? он не придет...»
От тонкой шеи, слабо наклоненной,
Так гордо отделялася коса...
Ее глаза — читатель мой почтенный,
Я не могу вам описать глаза

Моей слегка взволнованной девицы —
Их закрывали длинные ресницы...
Я на нее глядел бы целый век;
А он не едет — глупый человек! (I, 80—81).

С одной стороны, это портрет уже известной нам девушки, фиксирующий читательское внимание на знакомых деталях (например, на ней, как обычно, простое платье), но и одновременно новый, содержащий подробности, очевидно существовавшие ранее, но описанные только сейчас (поскольку ситуация, в которой находится героиня, привлекла к ним внимание): тонкая шея, «гордо» отделявшаяся от нее коса. Эти новые детали вводят противоречие в характере героини, конфликт двух начал — гордости и беззащитности — борьба между которыми и победа одного из которых определит то, как разрешится предстоящая сцена. И конечно, здесь присутствуют ключевые детали — глаза, в этот раз прикрытые оказавшимися длинными ресницами. До сих пор о ресницах ничего не говорилось, эта деталь возникла «метономически», для того, чтобы увидеть глаза уже как объект, в который предстоит не только взглянуться, но и влюбиться герою.

Приближение развязки неизбежно отмечено решающим долгим взглядом Параши, который улавливает Виктор и именно его ощущает как знак своей победы, знак того, что он покорил сердце молодой девушки:

Она глядит с задумчивым вниманьем,
Не понимая сердца своего...
И этот взгляд, и женский и ребячий,
Почувствовал он на щеке горячей —
И, предаваясь дивной тишине,
Он наслаждался страстно и вполне (I, 81).

Откладывание развязки, психологическое напряжение создается также с помощью портретов героев. Взгляды Параши и Виктора долго не встречаются: когда он смотрит на нее, она опускает глаза, когда она смотрит на него, он

смотрит в сторону. Эта игра увенчивается, наконец, новой и решающей встречей взглядов:

Шутя, скользит небрежный разговор;
И вдруг глаза их встретились случайно —
Она не тотчас опустила взор...
И встала, без причины приласкалась
К отцу... ласкаясь, тихо улыбалась,
И, говоря о нем, сказала: «он» (I, 82).

На этом, собственно, завершается драма: Параша покорена и находится во власти Виктора. Остается неясен только авторский выбор (или выбор героя) в пользу одного из возможных способов, которым мужчина использует свою власть над доверившейся ему девушкой. Им может быть или адюльтер, или законный брак. Сам автор указывает читателю на эту «развилку» в начале LIII строфы поэмы, «успокаивая» его, что ничего морально недозволенного и экстраординарного с героями не произойдет и, как минимум, добродетель Параши не пострадает:

Читайте дальше, дальше, господа!
Не бойтесь: я писатель благонравный.
Шалил мой друг в бывалые года,
Но был всегда он малый «честный, славный»
И не вкушал — незрелого плода (I, 86).

Поэтому закрепляющий и подтверждающий состоявшийся душевный союз «долгий взгляд», которым обмениваются на прощание герои («Он ей шепнул с улыбкой: "До свиданья", / И, уходя совсем, из-за дверей / Он долгим взглядом поменялся с ней» (I, 87)) не должен вызвать у невнимательного читателя опасений, а у читателя чуткого скорее вызовет разочарование.

Почему реакция читателя, близкого автору, предполагается как разочарованная? Дело в том, что благополучное замужество Параши самим автором

воспринимается как развязка печальная. Интересно, что и в этом случае никаких фактических «данных», подтверждающих эту несчастливость (никаких событий, поступков, которые бы говорили о том, что брак Параши и Виктора неудачен, несчастлив) не предъявлено. Скорее даже наоборот, их семейная жизнь именно как течение событий выглядит скорее благополучной:

Мой приход
Напомнил ей о прежнем — и сначала
Ее встревожил несколько... она
Поплакала; ей даже грустно стало,
Но грусть замужней женщины смешна.
Как ручеек извилистый, но плавный,
Катилась жизнь Прасковьи Николавны;
И даже муж — я вам не всё сказал —
Ее весьма любил и уважал (I, 91).

Эта загадка достаточно просто разрешается: эта судьба, эта развязка не оправдала надежд лирического героя на какое-то более высокое предназначение. Это предназначение было страданием. Фактически автор сожалеет о том, что герой оказался всего лишь заурядным человеком, даже не демоническим злодеем, который мог бы если не принести возвышенного счастья, то заставить ее страдать:

Но — боже! то ли думал я, когда,
Исполненный немого обожанья,
Ее душе я предрекал года
Святого, благодатного страданья!
С надеждами расставшись навсегда,
Свыкался я с суровым отчуждением,
Но в ней ласкал последнюю мечту
И на нее с таинственным волненьем
Глядел, как на любимую звезду... (I, 91).

Эти строки отсылают к началу поэмы и именно к портрету героини:

Всегда казалось мне: ей суждено
Страданий в жизни испытать немало...
И что ж? мне было больно и смешно;
Ведь в наши дни спасительно страданье... (I, 67).

Это страдание собственно не было «написано» на лице, но на предчувствие о том, что оно есть «благодатная» участь героини, наводили автора грустные черты лица Параши. Фактически это предчувствие могло казаться читателю предсказанием реального развития событий поэмы. Однако оно так и остается не сбывшимся пророчеством. И в этой нереализованности пророчества, предчувствия, которое охватывало автора при созерцании лица героини, и кроется причина того, почему благополучная семейная жизнь ее так огорчает автора.

Так оказывается, что внешность героини (и героя, отчасти, тоже) будто бы заменяет или замещает другие элементы текста, использование которых ограничено теми рамками «реалистической поэмы», в которые поставил свое произведение только начинающий печататься автор. Однако тонкая работа Тургенева с портретом героини, с возвращениями к ее описанию в разных ситуациях, прибегающим ко все новым и новым изображениям, вводящим новые детали внешности, подмечаемые потому, что ситуация заставляет обратить на них внимание, и постоянно возвращающимся к уже описанным деталям, позволяет Тургеневу и создать своей поэме динамику, напряженность, которую не может обеспечить фабула, и придать ей дополнительную смысловую глубину.

«Андрей»

В предыдущей главе мы говорили, что именно в этой поэме на сюжет, на поступки героев делается существенно больший акцент (хотя при этом сюжет остается основанным на истории заурядной, на неслучившемся событии, «рассказе ни о чем»). Благодаря этому отсутствует нагрузка на портрет, застав-

лявшая изображение внешности почти подменять своей динамикой динамику действия. В результате главный герой, Андрей, обходится в поэме практически без портрета. Максимально развернутый портрет можно видеть в следующих стихах:

В уютном, чистом домике, в одной
Из улиц, называемой «Зеленой»,
Жил человек довольно молодой,
В отставке, холостяк, притом ученый.
Как водится, разумной головой
Он слыл лишь потому, что вид «мудреный»
Имел да трубки не курил, молчал,
Не выходил и в карты не играл (I, 116).

Чуть позже вводятся еще подробности, касающиеся чаще всего одежды, внешнего вида героя («Надел картуз — и с палкою в руках / Пешком пустился через грязь и воду...»). Таким образом, и ситуативный его портрет тоже почти не представлен.

В описании «Дуняши», героини поэмы, возлюбленной главного героя, динамический портрет сохраняется. Мы видим те же типы портрета, что видели в «Параше»: и обобщенный портрет, и как бы развивающиеся из него портреты ситуативные. Однако здесь мы видим существенные дополнения к тому, что было в «Параше». Обобщенный портрет, прежде всего, дан глазами главного героя:

Взглянувши на нее, в одно мгновение
Заметил он блестящих, белых плеч
Роскошный очерк, легкое движение
Грудь, зубов-жемчужин ровный ряд
И кроткий, несколько печальный взгляд.
XXIII
Заметил он еще вдоль алых щек

Две кудри шелковистые да руки
Прекрасные... Звонящий голосок
Ее хранил пленительные звуки —
Младенчества, как говорят, пушок.
А за двадцать ей было... (I, 121).

Здесь мы видим соединение субъективности и объективности в одном портрете. С одной стороны, это обобщенный портрет Дуняши, с другой — восприятие, видение ее Андреем. Как нам представляется, объединяет эти два, в общем, противоположных начала то, что это «взгляд любви», видящий, очевидно, сразу все самое значимое в облике будущей возлюбленной. Этот же взгляд видит и самое лучшее в облике женщины, видит то, за что ее можно полюбить. Таким образом, перед нами первая попытка охарактеризовать через портрет не только самого человека, чья внешность описывается, но и того, кто на него смотрит. Пока это не столько психологическая характеристика, сколько духовная — мы понимаем, что герой способен увидеть настоящую красоту, не более того.

Ситуативные портреты также присутствуют и также с помощью повторяющихся деталей из первого обобщающего портрета и метонимически вводимых новых или «дополняемых» старых. Приведем в качестве примера один из таких портретов:

Она дошла до комнаты своей...
И с легкой, замирающей улыбкой,
Вся розовая, к скважине дверей
Нагнула стан затянутый и гибкой.
Концы ее рассыпанных кудрей
Колышатся пленительно на зыбкой
Грудь... под черной бровью черный глаз
Сверкает ярко, как живой алмаз... (I, 128).

Грудь, красные щеки, губы уже присутствовали в обобщенном портрете, здесь добавляются цвет глаз и брови. Метонимически появляется «стан», оказывающийся «гибким» потому, что она описывается нагнувшейся к замочной скважине. То есть мы видим тот же прием, что был найден в «Параше». Однако поскольку портрет не берет на себя задачу развития сюжета, не пытается заменить действие, которое развивается само собой, то он получает возможность говорить уже не только о самом действии, но о его мотивации, то есть приобретает более глубокое психологическое значение.

Так, например, в «Андрее», как и в «Параше» существенное значение имеет много раз встречающееся описание взгляда героини (взглядов обоих героев), однако теперь этот мотив не только отчасти отражает движение сюжета, но создает дополнение к развитию действия, становится психологически «осложняющим» моментом, деталью:

Сквозь слезы, не сказавши ничего,
Дуняша посмотрела на него.
LXII
Что́ было в этом взгляде, боже мой!
Глубокая, доверчивая нежность,
Любовь, и благодарность, и покой
Блаженства, преданность и безмятежность,
И кроткий блеск веселости немой,
Усталость и стыдливая небрежность,
И томный жар, пылающий едва...
Досадно — недостаточны слова (I, 130).

В этом описании Тургеневу уже можно ввести целую психологическую гамму (усталость, стыдливость, небрежность и т.д.) именно потому, что действие развивается как бы вне его, он собственно не означает сам по себе никакого поступка, не является заменителем какого-либо сюжетного элемента.

Приведем еще пример очередного описания взгляда героини:

Она сидела в уголку. Смушение
Изобличали взоры. В темноте
Она казалась бледной. Утомление
Ее печальной, тихой красоте
Такое придавало выражение,
Так трогательны были взоры те,
Смягченные недавними слезами,
Что бедный наш Андрей всплеснул руками (I, 141).

Снова взор, уже сквозь слезы, показывает состояние героини и одновременно позволяет охарактеризовать состояние Андрея, но не является никаким сюжетным элементом. В «Андрее» обмен взглядами не является ни завязкой, ни развязкой сюжета, не служит ему кульминацией. И это позволяет «освободить» это средство от функции придания поэме динамики, замены действия, и приступить к созданию подлинно психологического портрета.

«Помещик»

В сатирической, шутливой поэме «Помещик» мы встречаем тот же прием динамического портрета, сочетающего обобщенное и ситуативные описания внешности, но применённый для создания комического эффекта. Как мы говорили, здесь сюжет, в котором ничего не происходит, достигает своего предела — не происходит ничего почти в буквальном смысле. Поскольку речь идет о произведении сатирическом, то портретные описания персонажей не «компенсируют» отсутствие смысловой нагрузки на сюжет, но включаются в ту же стратегию изображения жизни, которая не имеет никакого человеческого значения и цели.

Во многом сатирический комический эффект достигается неразличимостью портрета обобщённого и ситуативного. Такая неразличимость связана с тем, что изображается человек будто бы совершенно без души, без каких-либо высоких духовных запросов и потому без психологии. Отсюда и отсутствие какого-либо ядра его личности и, соответственно, внешности, отсутствие разли-

чия между тем, что человек представляет собой сам по себе и тем, как он ведет себя в разных ситуациях. Он не имеет натуры, или, что с точки зрения Тургенева одно и то же, имеет натуру изменчивую и пошлую, реагирующую на внешние обстоятельства, а не проявляющую свою суть. Поэтому все его портреты становятся ситуативными, каждый из них наращивает, проявляет новые признаки, новые детали внешности помещика, метонимически всплывающие в разных ситуациях, в разном окружении.

Так первый портрет представляет нам его за чаем:

За чайным столиком, весной,
Под липками, часу в десятом,
Сидел помещик столбовой,
Покрытый стеганым халатом.
Он кушал молча, не спеша;
Курил, поглядывал беспечно...
И наслаждалась бесконечно
Его дворянская душа.
На голове его курчавой
Торчит ермолка...(I, 153).

Следующий портрет, на первый взгляд, претендующий на то, чтобы быть обобщающим, содержит как раз такие детали, которые не создают, не могут создать никакого настоящего портрета:

Он с детства не носил подтяжек;
Любил простор, любил покой
И лень; но странен был покроем
Его затейливых фуражек (I, 153).

В следующем ситуативном портрете добавляется новая деталь: что у него короткие ручки. Деталь появляется метонимически, поскольку помещик вынимает из забора палку (не берет в руки книжку, как Параша):

Потом, коротенькие ручки
Сложив умильно на брюшке,
Помещик подошел к реке...
На волны сонные, на тучки,
На небо синее взглянул,
Весьма чувствительно вздохнул —
И, палку вынув из забора,
Стал в воду посылать Трезора... (I, 154).

Необходимость сесть в экипаж позволяет сообщить, какая у героя комплекция:

Приятель наш
Детей целует, на подножку
Заносит ногу, понемножку,
Кряхтя, садится в экипаж,
И под его дворянским телом,
Довольно плотным и дебылым,
Скрипят рессоры (I, 167).

Другие портретные описания, ситуативные портреты помещика, наращивая массу деталей его внешности, одежды, комплекции, так и не рисуют ни его характер, ни его внутренний мир, поскольку и то и другое практически отсутствуют.

Пародийным, комическим, является, конечно, и женский портрет, образ вдовы, предмета чувств главного героя, до которой он так и не добирается в поэме:

Лет пód сорок... но как она
Еще свежа, полна, пышна
И не по-нашему здорова!

Какие плечи! Что за стан!
А груди — целый океан!
Румянец яркий, русый волос,
Немножко резкий, звонкий голос,
Победоносный, светлый взор —
Всё в ней дышало дивной силой...
Такая барыня — не вздор
В наш век болезненный и хилый! (I, 159—160).

Показательно, что этот портрет, рисующий чувственную «хищницу», лишенную нравственных и духовных оснований и потребностей, не дополняется никакими другими портретами, поскольку предмет вожделений главного героя так и не появляется в поэме «вживую». И это отсутствие также становится тонким приемом, позволяющим изобразить не столько реальную женщину, сколько объект желания помещика, его своего рода светлый идеал. Одновременно он изображает женщину, сознательно превращающую себя в такой объект желания, вожделения и строящую на этом свое материальное благополучие.

Задаче создания, скорее, «картины» жизни, чем «истории» отдельных людей, о которой мы говорили в предыдущей главе, соответствует обобщенный «типовой» портрет, в изобилии присутствующий в поэме. Такие портреты также характеризует «гоголевское» изображение людей без души, описываемых через костюмы и предметы, внешние по отношению к ним:

Вот перед вами в вырезном
Зеленом фраке — шут нахальный,
Болтун и некогда «бель-ом»,
Стоит законодатель балльный.
Он ездит только в «высший свет».
А вот — неистово развязный,
Довольно злой, довольно грязный
Остряк; вот парень средних лет,
В венгерке, в галстукe широком,

Глаза навывкат, ходит боком,
Хрипит и красен, как пион (I, 164).

Об этих кратких портретах так и не появляющихся в реальности лиц так же, как о портрете помещика, нельзя сказать, ситуативный это или обобщенный портрет. Так же, как и главный герой, второстепенные персонажи не имеют подлинных характеров, подлинной человеческой натуры. Поэтому в таких портретах и становится возможным сделать акцент не на человеке, но на ситуации, то есть картине, по употребленному нами в предыдущей главе выражению. Человек только проявляет картину, делает ее «ожившей». В данном случае это картина заурядного провинциального бала, пошлого провинциального общества.

Портрет персонажа в повестях и рассказах 1840-х годов

Портрет в прозаических произведениях Тургенева подготавливается его поэмами, но, безусловно, перерастает свои истоки. Мы легко увидим, что 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.

«Андрей Колосов»

В наиболее хронологически и стилистически близком к поэмам «Андрее Колосове» мы видим и наиболее близкое использование портрета, отчасти берущего на себя функции динамические (поскольку сюжет, как мы говорили, их на себя полностью взять не может).

Сначала дается обобщенный портрет главного героя, причем сделанный в духе «Андрея» глазами рассказчика, его друга, человека, если не влюбленного, то во всяком случае чрезвычайно привязанного к герою и восхищающегося им: «Я взглянул на Колосова и тотчас же почувствовал неотразимое влечение к

нему. Господа! Бобов не ошибался: Колосов был действительно необыкновенный человек. Позвольте мне описать вам его несколько подробнее... Он был роста довольно высокого, строен, ловок и весьма недурен собою. Его лицо... Я нахожу, господа, что весьма трудно описать чье-нибудь лицо! Легко перебрать поодиночке все отдельные черты; но каким образом передать другому то, что составляет отличительную принадлежность, сущность именно этого лица?

— То, что Байрон называет: «the music of the face», — заметил один перетянутый и бледный господин.

— Так-с... А потому я ограничусь одним замечанием: то особенное «не-что», о котором я сейчас упомянул, состояло у Колосова в беззаботно веселом и смелом выражении лица да еще в улыбке, чрезвычайно пленительной» (IV, 10).

Обобщенный субъективно/объективный портрет (подобный типологически портрету Дуняши в поэме «Андрей») героя выделяет его улыбку, как «доминанту» всей его внешности, «музыки» его лица. Эта улыбка становится определенным сквозным мотивом, она будет сопровождать Колосова на протяжении всей его жизни в тексте. Он «озаряется ею в разные моменты своей жизни: 1) «Мне иногда казалось, что он лукаво улыбается, говоря со мной о Варе...» (IV, 20). 2) «Колосов с изумлением посмотрел на меня, распечатал записку, пробежал ее глазами, помолчал и спокойно улыбнулся. "Вот как! — проговорил он, наконец. — Так ты был у Ивана Семеныча?"» (IV, 24). 3) «Положим, — сказал он мне, когда, взволнованный и усталый, я бросился в кресла, — положим, что тебе, как другу моему, позволено осуждать меня... Но выслушай же мое оправдание, хотя...» (IV, 24). 4) Тут он помолчал немного и странно улыбнулся» (IV, 24). 5) «"Ты на меня сердишься?" — "Нет", — отвечал он, улынувшись своей милой улыбкой, и протянул мне руку» (IV, 25).

Это напоминает прием, употреблявшийся в поэмах: не просто ситуативный портрет, но постоянная черта, все время появляющаяся в портрете. Таким был взгляд у Параша. В поэмах и улыбка также не раз становится сквозной деталью, постоянно сопутствующей персонажу. В «Параше» улыбка постоянно сопутствует Виктору («И с вежливой улыбкой шапку снял»; «Его лицо так мило улыбалось»; «С грустной улыбкой / Везде бродил, надменный и немой»; «Три, четыре фразы / С приветливой улыбкой отпустил»; «И улыбался мирно»;

«Он ей шепнул с улыбкой: "До свиданья"»). Так же много места занимает улыбка Дуняши в поэме «Андрей»

Настолько улыбка важна в Андрее Колосове, что к ней читатель как бы подготавливается заранее. Еще не видя Колосова, рассказчик уже представляет его как постоянно улыбающегося: «Необыкновенный человек, — промолвил я, — ступай же ты один. Я останусь дома. Знаем мы ваших необыкновенных людей! Какой-нибудь полупьяный виршеплет с вечно восторженной улыбкой!...» (IV, 10). В реальности именно улыбка, но только совершенно не «восторженная» оказывается действительно определяющей чертой облика Андрея Колосова. При этом само некоторое «однообразие» в данном случае является важной чертой — улыбка не является здесь опять же элементом развития действия (в том числе и внутреннего), она становится именно деталью, характеризующей внутренний мир героя, постоянно присущие его натуре гармония и душевное равновесие.

Особенно близок по приемам изображения к поэмам портрет Вари. Ее внешность дана сначала в беглом очертании: «...подле него стояла девушка лет семнадцати и с едва заметной улыбкой посматривала на меня» (IV, 15). (Здесь недаром, конечно, тоже вводится улыбка. Опять именно с улыбки начинается знакомство с той героиней, которая является как бы парной к главному герою). Затем чуть более развернутый, но малоконкретный очерк: «Она была не очень хороша собой, довольно бледна, довольно худа; но я и прежде и после не видел ни таких глаз, ни таких волос». Все это как бы разбитый пополам обобщенный портрет.

Несколько позднее видим традиционный ситуативный портрет, как обычно, показывающий конкретное состояние, вводящий новые метонимические детали: «Она глаз не сводила с Колосова... и я по одному выражению ее лица мог догадаться, что она и любит его — и любима им. Губы ее были слегка раскрыты, голова немножко нагнулась вперед, по всему лицу играла легкая краска; она изредка глубоко вздыхала, вдруг опускала глаза и тихонько смеялась...» (IV, 16).

Четвертый портрет, нарисованный уже человеком влюбленным, снова развернутый и, как всегда, сохраняющий старые и вносящий новые детали в ее

внешность «... я никогда не замечал в ней ничего натянутого, неестественного, жеманного: оттого, что она была простое, откровенное, несколько грустное создание; оттого, что ее нельзя было назвать "барышней". Мне нравилась ее тихая улыбка; я любил ее простодушно-звонкий голосок, ее легкий и веселый смех, ее внимательные, хотя совсем не "глубокие" взоры. Этот ребенок не обещал ничего; но вы невольно любовались им, как любуетесь внезапным мягким криком иволги вечером, в высокой и темной березовой роще. Я должен сознаться, что в иное время я довольно равнодушно прошел бы мимо такого создания: мне теперь не до вечерних одиноких прогулок, не до иволг; но тогда...» (IV, 18).

Вообще ситуативных портретных описаний Вари необычно много, и мы ощущаем, что они, подобно тому, как это происходит в поэмах, отчасти заменяют Тургеневу развитие действия. Еще один портрет: «Я нашел Варю в саду, под яблоней, на скамейке; на ней было темное, немного измятое платье; в ее усталом взгляде, в небрежной прическе волос высказывалась неподдельная горесть.

Я сел подле нее. Мы оба молчали. Она долго вертела в руках какую-то ветку, наклонила голову, проговорила: "Андрей Николаевич..."<...>Наивная болтливость Вари меня трогала; я молча слушал ее признанья: душа моя медлительно проникалась горьким, мучительным блаженством; я не отводил глаз от этого бледного лица, от этих длинных мокрых ресниц, от полураскрытых, слегка засохших губ...» (IV, 22). Обратим внимание здесь на появление в ситуативном портрете ресниц, как это было в портрете Дуняши из поэмы «Андрей». Появляются здесь также и другие новые детали.

В еще одном беглом наброске мы метонимически узнаем о том, какие руки у героини: «Но с каким наслажденьем целовал я эти теплые, сырые ручки! с какой тихой радостью глядел я в это милое лицо!.. Я говорил ей о будущем, ходил по комнате, садился перед ней на полу, закрывал глаза рукой и вздрагивал...». Здесь мы видим уже встречавшееся сочетание характеристики состояния героя и героини одновременно.

Все это, однако, не представляет собой, если можно так выразиться, шага вперед по сравнению с поэмами. Отличие здесь только количественное — такого количества описаний внешности, все время повторяющих определенные

детали, добавляющих новые и так далее, ни в одной поэме не было. Тем не менее, по своим функциям и используемой технике эти портреты совершенно аналогичны тем, которые мы встречаем в тургеневских поэмах.

Что появляется впервые именно в прозе и, видимо, для Тургенева является именно завоеванием прозы, — это портрет, внешность, которая является субъективным, производным исключительно от чувств и настроений того, кто смотрит: «Я боялся остаться наедине с Варей. Этот вечер прошел весело, но не отрадно. Варя была ни то ни се, ни любезна, ни грустна... ни хороша собой, ни дурна. Я взирал на нее, как говорят философы, объективным оком, то есть как сытый человек смотрит на кушанья. Я нашел, что у ней руки немного красны. Впрочем, кровь иногда во мне разгоралась, и я, глядя на нее, предавался другим мечтам и замыслам» (IV, 32). Обратим внимание на слово «объективно», употребленное рассказчиком. Очевидно, оно имеет смысл охлаждения, он смотрел на Варю теперь взглядом, в котором не было любви. Эта объективность становится антитезой объективности взгляда Андрея на Дуняшу, объективности взгляда его собственного на Варю, присущей ему в то время, когда он ее любил. В устах рассказчика объективность теперь означает не способность видеть лучшее, но способность замечать недостатки. Возникает сложная диалектика, по своему потенциалу превосходящая все портретные описания, встречавшиеся в поэмах. По сравнению с этим, занимающим незначительное место высказыванием, портреты и рассуждения о внешности персонажей, об их взглядах, о том, что открывается любящему взгляду — выглядят попросту примитивно.

Таким образом, искусство портрета опередило искусство сюжета. Если в отношении сюжетосложения «Андрей Колосов» еще не выходит за те рамки, которые очерчены в поэмах, то в искусстве портрета намечает совершенно новые перспективы, недоступные его же поэзии.

«Бретёр»

Именно благодаря усилению роли сюжета, тому, что сам сюжет становится драматичнее, острее, начинает строиться на резком конфликте, портреты персонажей в повести «Бретер» получают возможность обрести самостоятель-

ные функции. В частности, портреты начинают играть композиционную роль. Так в самом начале рассказа даются два беглых портрета второстепенных героев: «В одном из флигелей помещался сам полковник, человек женатый, высокого роста, скупой на слова, угрюмый и сонливый. В другом флигеле жил полковой адъютант, чувствительный и раздушенный человек, охотник до цветов и до бабочек» (IV, 34—35). Эти контрастные портреты полкового начальства подготавливают антитезу главных героев.

В портретах главных героев теперь проявляется не только их психологическая характеристика, но и их антитеза, становящаяся истоком будущего конфликта. Обобщенный портрет Авдея Лучкова («Лучков был роста небольшого, неказист; лицо имел малое, желтоватое, сухое, волосы жиденькие, черные, черты лица обыкновенные и темные глазки» (IV, 35) противопоставлен внешности Кистера («русский дворянин немецкого происхождения, очень белокурый и очень скромный, образованный и начитанный. <...> одевался не щеголевато, но чисто и по форме» (IV, 35)).

Проводимый в произведении принцип контраста, подчиненный конфликт, позволяет Тургеневу сделать еще один шаг: появляется антитеза между внешностью и сущностью, портрет начинает напоминать нечто вроде маски, отражает внутренний мир персонажа не прямо, а как бы косвенно: «"А я ведь в сущности глуп", — говорил он самому себе не раз с горькой усмешкой и вдруг выпрямлялся весь, нахально и дерзко глядел кругом и злобно улыбался, если замечал, что какой-нибудь товарищ опускал свой взгляд перед его взглядом» (IV, 38). Здесь нахальный и дерзкий взгляд является выражением внутренне противоположного чувства: робости, неуверенности в себе.

Присутствуют в повести «Бретер» и сатирические портреты, напоминающие по стилю поэму «Помещик», но они начинают становиться динамическими и как бы расслаиваются - внешний облик господина Перекатова является как бы синтетическим, плодом его собственной натуры и усилий его супруги по его облагораживанию, то есть такой портрет тоже усложняется и обретает дополнительные функции: «Она не слишком притесняла своего сожителя, но держала его в руках, сама заказывала ему платье и наряжала его по-английски, как оно и прилично помещику; по ее приказанию господин Перекатов завел у

себя на подбородке эспаньолку для прикрытия большой бородавки, похожей на переспелую малину; Ненила Макарьевна, с своей стороны, объявила гостям, что муж ее играет на флейте и что все флейтисты под нижней губой отпускают себе волосы: ловчее держать инструмент. Господин Перекатов с утра ходил в высоком чистом галстухе, причесанный и вымытый» (IV, 39).

Естественно, мы видим здесь и полный портрет героини, с обычными деталями: «Дочь господина Перекатова, Машенька, с лица походила на отца. Ненила Макарьевна много хлопотала над ее воспитанием. Она хорошо говорила по-французски, играла порядочно на фортепьянах. Она была среднего роста, довольно полна и бела; ее несколько пухлое лицо оживлялось доброй, веселой улыбкой; русые, не слишком густые волосы, карие глазки, приятный голосок — всё в ней тихо нравилось, и только. Зато отсутствие жеманства, предрассудков, начитанность, необыкновенная в степной девице, свобода выражений, спокойная простота речей и взглядов невольно в ней поражали. Она развилась на воле; Ненила Макарьевна не стесняла ее» (IV, 40). В этом портрете обращают на себя детали, заранее сближающие ее именно с Кистером и противопоставляющие ее Лучкову: это светлые волосы и начитанность.

Присутствуют и ситуативные портреты. Наиболее «традиционны» они у Машеньки: «Дочь сидела за пальцами; ее небольшая, полненькая ручка в черной митенке грациозно и медленно подымалась и опускалась над канвой» (IV, 40). Поскольку она сидит за пальцами, есть возможность сказать, какие у нее руки. Рука грациозная - новая деталь, рука полненькая - уже мы знаем, повтор только что сделанной характеристики.

Умножение ситуативных описаний внешности Машеньки говорит о том, что именно она второстепенный персонаж, мало затронутый соответственно сюжетом и конфликтом, представляет собой скорее объект, цель борьбы двух мужских персонажей. Эту статичность ее положения в повести и приходится компенсировать увеличением количества обращений к ее внешности. Ситуативный портрет номер 3: «Маша прислонилась к спинке кресел, опустила голову на грудь, скрестила пальцы и долго глядела в окно, прищурив глазки... Легкая краска заиграла на свежих ее щеках; со вздохом выпрямилась она, принялась было шить, уронила иголку, оперла лицо на руку и, легонько покусывая

кончики ногтей, задумалась... потом взглянула на свое плечо, на свою протянутую руку, встала, подошла к зеркалу, усмехнулась, надела шляпу и пошла в сад» (IV, 41). Четвертый ситуативный портрет, говорящий о волнении Маши перед свиданием с Авдеем: «Никогда Маша ему не казалась милей. Она, видимо, не спала во всю ночь. Легкий румянец пятнами выступал на ее бледном лице; стан слегка сгибался, невольная томная улыбка не сходила с губ; изредка пробегала дрожь по ее побледневшим плечам; взгляды тихо разгорались и быстро погасали...» (IV, 61).

Все это вполне напоминает тургеневские поэмы, мы даже встречаем сходные детали, описываемые в сходных ситуациях (так в четвертом портрете появляется сгибающийся «стан», как в «Андрее»).

Новаторски обстоит дело с ситуативными портретами Кистера. Присутствует вполне традиционный, набросанный во время танца его с Машей, вводящий новые детали (цвет и выражение глаз), очевидно, становящиеся заметными благодаря новой дистанции, которая возникает между героями благодаря танцу: «— А он вас очень занимает... — сказал Федор Федорович, плутовски прищулив свои голубые и добрые глаза» (IV, 44). Новым выглядит ситуативный портрет, в котором контрастно объединены Кистер и Лучков: «Оба они приподнялись при входе Маши — Кистер с обычной дружелюбной улыбкой, Лучков с торжественным и натянутым видом. Она с смущением поклонилась им и подошла к матери» (IV, 46).

Мы видим тем самым, как, эмансипировавшись от сюжета, портрет обретает гибкость, многофункциональность. В этом случае перед нами предстают не просто бегло очерченные портреты персонажей, но как бы два полюса, между которыми оказывается главная героиня.

«Три портрета»

Само название, хотя и обозначающее портреты в буквальном смысле, подчеркивает значение именно внешности человека. Именно портретные характеристики, портреты общие, сатирические, ситуативные играют в нем огромную роль, показывают, что Тургенев овладевает, благодаря окончатель-

ному переходу к прозе, искусством использования портрета во всем его разнообразии. Портреты здесь обширны и многофункциональны.

Первым мы встречаем портрет обобщенный, сатирический, портрет наиболее частотного типа помещика-соседа: «Я окружен великим множеством соседусшек, начиная с благонамеренных и почтенных помещиков, облеченных в просторные фраки и просторнейшие жилеты, и кончая записными гуляками, носящими венгерки с длинными рукавами и так называемым «фимским» узлом на спине» (IV, 80). Этот портрет создается в гоголевских традициях через предметную деталь, деталь одежды. Он подготавливает появление настоящих «лиц» в прямом и переносном смысле.

Сначала нам даны портреты в буквальном смысле, висящие на стене изображения, описанные автором с разной степенью подробности: «Не знаю, отчего мои товарищи затихли, но я замолчал оттого, что мои глаза остановились внезапно на трех запыленных портретах в черных деревянных рамках. Краски истерлись и кое-где покособились, но лица можно было еще разобрать. На среднем портрете изображена была женщина молодых лет, в белом платье с кружевными каемками, в высокой прическе восьмидесятых годов. Направо от нее, на совершенно черном фоне виднелось круглое и толстое лицо доброго русского помещика лет двадцати пяти, с низким и широким лбом, тупым носом и простодушной улыбкой. Французская напудренная прическа весьма не согласовалась с выражением его славянского лица. Живописец изобразил его в кафтане алого цвета с большими стразовыми пуговицами; в руке держал он какой-то небывалый цветок. На третьем портрете, писанном другою, более искусною рукою, был представлен человек лет тридцати, в зеленом мундире екатерининского времени, с красными отворотами, в белом камзоле, в тонком батистовом галстуке. Одной рукою опирался он на трость с золотым набалдашником, другую заложил за камзол. Его смуглое худошавое лицо дышало дерзкой надменностью. Тонкие длинные брови почти срастались над черными как смоль глазами; на бледных, едва заметных губах играла недобрая улыбка» (IV, 83).

Женский портрет описан очень обобщенно. Мужские портреты противопоставлены друг другу по нескольким «линиям» сразу: одно лицо русское доброе и круглое, толстое, одет он в кафтан. Второй, наоборот, в камзоле, ху-

дошавый и недобрый. Противопоставление здесь очевидно и по степени европейскости, утонченности, - тупости, характеризующей славянское лицо. О даме сказать практически нечего, а мужчины заведомо противопоставлены друг другу. Это противопоставление проходит и по психологической, и по социальной, и по идеологической линиям. Такого богатства смыслов, которые можно извлечь уже из самих изображений, как изображений, еще не было у Тургенева. Здесь мы имеем дело одновременно и со своего рода «обнажением приема», и с чрезвычайным обогащением этого приема, использованием на небольшом пространстве всех возможностей, которые дает писателю просто изображение портрета как портрета.

Кроме трех описаний картин вводится «живой» портрет Ивана Андреевича Лучинова: «Иван Андреевич был человек огромного роста, худой, молчаливый и весьма медлительный во всех своих движениях; никогда не носил халата, и никто, исключая его камердинера, не видал его ненапудренным. Иван Андреевич обыкновенно ходил, заложа руки за спину, медленно поворачивая голову при каждом шаге. Всякий день прогуливался он по длинной липовой аллее, которую сам собственноручно насадил, — и перед смертью имел удовольствие пользоваться тенью этих лип. Иван Андреевич был чрезвычайно скуп на слова; доказательством его молчаливости служит то замечательное обстоятельство, что он в течение двадцати лет не сказал ни одного слова своей супруге, Анне Павловне» (IV, 16). Этот портрет дополняет картины, висящие на стене, создает между ними недостающее звено.

Портрет Василия Лучинова не дублируется, но дополняется психологическим описанием, обобщенным портретом его личности: «Он был не велик ростом, но хорошо сложен и чрезвычайно ловок; прекрасно говорил по-французски и славился своим умением драться на шпагах. <...> Когда, бывало, Василий Иванович, улыбаясь, ласково прищурит черные глаза, когда захочет пленить кого-нибудь, говорят, невозможно ему было противиться — и даже люди, уверенные в сухости и холодности его души, не раз поддавались чарующему могуществу его влияния» (IV, 86).

Портрет Рогачева также дополняется его психологическим портретом, причем интересно, что этот портрет привязывается к изображению прямым

указанием на картину: «Он с детских лет отличался толстотою и неповоротливостию, нигде не служил, любил ходить в церковь и петь на клиросе. Посмотрите, господа, на это доброе, круглое лицо; взгляните в эту тихую, светлую улыбку... не правда ли, вам самим становится отрадно?» (IV, 92). Деталь картины как бы переходит в жизнь, улыбка, изображенная на картине, становится важнейшей чертой Рогачева в жизни.

Мы уже видели, какую важную роль играет улыбка персонажей в поэмах Тургенева и в повести «Андрей Колосов». Легко заметить, насколько усложнено использование той же детали в «Трех портретах». Улыбка характеризует и Рогачева, и Василия Лучинова, оба они на портрете изображены улыбающимися. Однако если улыбка Рогачева простодушная, то улыбка Лучинова «недобрая». Соответственно, в повести значения этих улыбок разные. Улыбка Лучинова — маска, прикрывающая его холодную, чёрствую и жестокую натуру. Одновременно это и способ обольщения, один из источников силы Василия и его власти над людьми, власти недоброй, ведущей тех, кто ему поклонился, к гибели. Улыбка Рогачева — подлинное внешнее выражение доброты его души и одновременно выражение его слабости, его неспособности противостоять психологически сильному противнику: «Зимой приехал Василий Иванович. Ему представили Рогачева; он принял его холодно и небрежно и впоследствии времени до того запугал его своим надменным обхождением, что бедный Рогачев трепетал как лист при одном его появлении, молчал и принужденно улыбался. Василий раз чуть-чуть не уходил его совершенно, предложив ему пари, что он, Рогачев, не в состоянии перестать улыбаться. Бедный Павел Афанасьевич едва не заплакал от замешательства, но — действительно! — улыбка, глупейшая, напряженная улыбка не хотела сойти с его вспотевшего лица! А Василий медленно поигрывал концами своего шейного платка и поглядывал на него уж чересчур презрительно» (IV, 93). Стоит обратить внимание, что впервые два портрета будто бы переплетаются. Портрет Василия и портрет Рогачева дополняются новыми деталями (у Василия появляется шейный платок, концами которого он «поигрывает») и таким образом «совместный» портрет приобретает значение своего рода поединка.

Женский портрет на стене описан менее выразительно и характерно и потому дополняется обширными портретами, как обобщенным, так и ситуативными. Обобщенный ее портрет вводится после того, как загадана загадка преобразования Василия. Читатель понимает, что она и есть разгадка, причина происходящего с героем: «Ольга Ивановна, господа, была очень недурна собой. Впрочем, ее красота состояла более в необыкновенной нежности и свежести тела, в спокойной прелести движений, чем в строгой правильности очертаний. Природа одарила ее некоторой самобытностью; ее воспитанье — она выросла сиротой — развило в ней осторожность и твердость. Ольга не принадлежала к числу тихих и вялых барышень; но одно лишь чувство в ней созрело вполне: ненависть к благодетелю» (IV, 94—95). Далее этот портрет фокусируется вокруг одного центра, как это делается в портрете Андрея Колосова. У того таким фокусом была его необычная улыбка, здесь таким фокусом становится понятие «породы» или «крови».

В дальнейшем этот портрет дополняется традиционными ситуативными описаниями, строящимися, как обычно, на появлении новых метонимических деталей и повторных указаний на уже выделенные в обобщенном портрете героини. Мы не будем здесь приводить обширных цитат прежде всего потому, что ничего по-настоящему новаторского здесь мы не увидим. Наоборот, стоит подчеркнуть наличие определенной закономерности в мире Тургеневских произведений: чем меньше участие главного героя в сюжете, или, точнее, чем более он пассивен, чем меньше развитие действия зависит от решений героя, его поступков, его воли и активности, тем больше у него портретов. Эта закономерность подчеркивает важную смысловую связь между сюжетом и портретом персонажей. Поскольку женщины всегда в произведениях Тургенева более пассивны, чем мужчины, у них всегда больше описаний внешности. Это позволяет нам выдвинуть мысль о том, что именно женские персонажи в повестях и рассказах Тургенева изображаются более традиционно, чем мужские, в их описании различия между прозой и поэмами менее заметны, в их изображении возможности, предоставляемые прозаическими жанрами, используются Тургеневым менее активно.

«Жид»

Два прозаических произведения, написанных вслед за «Тремя портретами», как мы уже говорили, имеют отчетливо экспериментальный характер, показывают стремление автора «попробовать себя» в самых разных жанрах и стилях. Эта экспериментальность относится не только к сфере сюжетосложения, но и к портрету. В рассказе «Жид» мы видим эксперимент с так называемым «этническим портретом», то есть фактически портретом не столько реального человека, сколько национальных стереотипов внешности (и в результате и стереотипов изображения национального характера). Этнические, национальные стереотипы мы видели и в повести «Три портрета», однако там они вводились тонко и как бы фоном, здесь они выдвигаются на первый план и выглядят намного примитивнее.

Портрет рассказчика-полковника, данный до начала рассказа, во много представляет клишированное понятие «русскости»: «Полковник улыбнулся, пропустил струю табачного дыма сквозь усы, провел рукою по седым волосам, посмотрел на нас и задумался. Мы все чрезвычайно любили и уважали Николая Ильича за его доброту, здравый смысл и снисходительность к нашей братье молодежи. Он был высокого роста, плечист и дороден; его смуглое лицо, "одно из славных русских лиц", прямодушный, умный взгляд, кроткая улыбка, мужественный и звучный голос — всё в нем нравилось и привлекало» (IV, 108). Портрет Гиршеля в противоположность воплощает клише внешности (и в результате — натуры, национального характера) еврея: «Осторожный кашель разбудил меня; я открыл глаза и увидел перед собою жида лет сорока, в долгополом сером кафтане, башмаках и черной ермолке. Этот жид, по прозвищу Гиршель, то и дело таскался в наш лагерь, напрашивался в факторы, доставал нам вина, съестных припасов и прочих безделок; росту был он небольшого, худенький, рябой, рыжий, — беспрестанно моргал крошечными, тоже рыжими глазками, нос имел кривой и длинный и всё покашливал. Он начал вертеться передо мной и униженно кланяться» (IV, 109).

Очевидно, что здесь активное противопоставление по национальному признаку, дополняемое физическими и психологическими антитезами. Русский

полковник был «кровь с молоком», дороден и плечист. Жид наоборот: низкорослый, худенький. Русский — мужественный, жид — униженно кланяющийся.

Портрет еврейки, приведённой Гиршелем, даётся в два приёма. В отличие от всех других персонажей, она красавица, и здесь портрет выполняет задачу выражения идеи абсолютной красоты. В данном случае используется уже другой прием, он постепенно приводится к сознанию читателю, как будто «распаковывается». Сначала рассказчик раскрывает её капюшон и описывает своё впечатление, которое произвела на него «жидовка»: «Я подошел к закутанной фигуре и тихо снял с ее головы темный капюшон. В Данциге горело: при красноватом, порывистом и слабом отблеске далекого пожара увидел я бледное лицо молодой жидовки. Ее красота меня поразила. Я стоял перед ней и смотрел на нее молча. Она не поднимала глаз» (IV, 111). Затем она снимает и плащ и уже после этого говорится о подробностях ее внешности: «Она скинула свой плащ и села. На ней был короткий, спереди раскрытый казакин с серебряными круглыми резными пуговицами и широкими рукавами. Густая черная коса два раза обвивала ее небольшую головку; я сел подле нее и взял ее смуглую, тонкую руку. Она немного противилась, но как будто боялась глядеть на меня и неровно дышала. Я любовался ее восточным профилем — и робко пожимал ее дрожащие, холодные пальцы» (IV, 111). Красота здесь имеет отчётливо этнический характер, что, однако, никак не принижает ее, она не перестает быть красотой в абсолютном смысле.

Ситуативных портретов здесь больше, чем обычно, и они добавляют все новые и новые подробности. Это, очевидно, вытекает из идеи неисчерпаемой бесконечной красоты девушки, под власть которой попал рассказчик: «Она остановила на мне свои черные, пронзительные глаза и тотчас же с улыбкой отвернулась и покраснела» (IV, 112). Затем вводится ещё один портрет с новыми деталями: «По ночам спал я довольно плохо: мне всё мерещились черные влажные глаза, длинные ресницы; мои губы не могли забыть прикосновенья щеки, гладкой и свежей, как кожица сливы» (IV, 112). Следующий портрет уже дневной: «Я жадно глядел на нее. Днем она показалась мне еще прекраснее. Я помню, меня в особенности поразили янтарный, матовый цвет ее лица и сине-

ватый отлив ее черных волос... Я нагнулся с лошади и крепко стиснул ее маленькую руку» (IV, 115).

Гиршель тоже имеет целый ряд ситуативных портретов, примеров которых мы приводить не будем: все эти портреты, с одной стороны, добавляют новые детали, с другой — постоянно нагнетают ощущение его уродства. Мы видим образ отвратительного, уродливого телом и душой человека: отца, торгующей своей дочерью и за деньги продающего Россию. Благодаря использованному контрасту между «этнической» красотой Сары и «этническим» же уродством Гершеля, на наш взгляд, Тургенев выводит рассказ за пределы противопоставления русского «прямодушия и благородства» и еврейской «хитрости, подлости и корысти», недостойных, конечно, большого писателя, на символический уровень. В этом плане идеей рассказа оказывается предательство красоты, уродство, торгующее красотой, способно осквернить все святое и ценное. Так портрет обретает именно в прозе Тургенева новое — символическое измерение.

«Петушков»

Этот рассказ, как мы говорили, присоединившись к немалому количеству исследователей, один из самых «гоголевских» и «достоевских» текстов Тургенева. В нем он стремится усвоить эту все-таки оставшуюся ему чуждую манеру, включающую в себя и узнаваемые приемы портретных характеристик. Мы не будем останавливаться подробно на тексте, в общем, хорошо разбиравшемся именно в этом аспекте²⁷. Обратим только внимание на то, что, вопреки распространенным представлениям, Тургенев не просто полностью подражает Гоголю и Достоевскому в этом произведении, но все-таки накладывает их приемы и манеру на свои собственные достижения в области изображения портрета.

²⁷ Швецова Т.В. Гоголевские традиции в творчестве И.С. Тургенева // И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России / Науч. ред. М.В. Антонова. Орел: Изд-во Орловского гос. ун-та, 2008. Вып.1. С. 10–17.; также Вороничева О.В. «Ритмические диссонансы» образа приживальщика у Достоевского и Тургенева.- Филологические науки. 2009. № 1. С. 15–22.

Так, с одной стороны, первый обобщающий портрет главного героя выглядит практически как копия с портрета гоголевского Акакия Акакиевича: «Роста был он среднего, несколько сутуловат; лицо имел худое и покрытое веснушками, впрочем, довольно приятное, волосы темно-русые, глаза серые, взгляд робкий; частые морщины покрывали его низкий лоб» (IV, 124). Легко видеть, что дается портрет именно заурядного, но «приятного» человека. Собственно, этот портрет, в том числе, говорит читателю, что и история этого человека, по имени которого назван рассказ, будет простой и житейской.

С другой стороны, используется в духе его собственной манеры ситуативные портреты. Вот, например, ситуативный портрет будущего предмета его страсти, данный еще до того, как будет показан портрет обобщающий: «— Господин!.. — раздался довольно приятный женский голос, — господин!

Иван Афанасьевич поднял глаза. Из форточки булочной выглядывала девушка лет семнадцати и держала в руке булку. Лицо она имела полное, круглое, щеки румяные, глаза карие, небольшие, нос несколько вздернутый, русые волосы и великолепные плечи. Ее черты выражали доброту, лень и беспечность» (IV, 125). В этом описании можно рассмотреть одновременно использование традиционной для самого Тургенева портретной метонимии и одновременно то, как она видоизменяется под влиянием гоголевско-достоевской манеры. С одной стороны, говорится о руке, держащей булку, но при этом сама рука не описывается (в отличие от рук, державших книги или цветы, или вышивавших, как это было в поэмах и прозаических произведениях Тургенева). Рука описывается как бы тем, что она держит не книгу или цветок, а булку. Булка становится не столько предметом, который позволяет перейти к описанию руки, сколько сама характеризует руку, которая ее держит и подает.

Надо признать, однако, что такого собственно тургеневского в «Петушкове» мало. Зависимость от образцов в портретных характеристиках очень сильна. Так, разные состояния Петушкова автор стремится передать, прежде всего, через разные костюмы, которые на него надевает слуга: «На другой день, рано поутру, Петушков велел подать себе одеться. Онисим принес ежедневный сюртук Ивана Афанасьича, сюртук старый, травяного цвета, с огромными полинявшими эполетами. Петушков долго, молча, поглядел на Онисима, потом

приказал ему достать новый сюртук. Онисим не без удивленья повиновался. Петушков оделся, тщательно натянул на руки замшевые перчатки» (IV, 125). В другой раз: «Петушков вышел из задней комнаты в пестром архалуке, с засученными рукавами и с ливером в руках» (IV, 138). Также и в эпилоге положение приживала, которое занял Петушков в доме Василисы, описывается, прежде всего, через одежду: «Лет через десять можно было встретить на улицах городка О... человека худенького, с красненьким носиком, одетого в старый зеленый сюртучок с плисовым засаленным воротником» (IV, 165). Здесь легко видеть гоголевский по происхождению прием «овеществления» человека, изображения человека через предмет, вещь, говорящий о пошлости, мертвенности души, ничтожности его внутреннего мира.

Тем не менее, несмотря на то, что сама гоголевская манера оказалась для Тургенева путем скорее тупиковым, не востребованным в его творчестве впоследствии, нельзя не признать, что сама попытка овладеть такой техникой, дала возможность Тургеневу освоить новое измерение портрета — социальное. Сам сюжет основан и на социальной деградации героя, и изменяющемся его портрете, ситуативные описания его внешности позволяют выделить именно эту сторону. В данном случае гоголевское «овеществление» играет важную роль — именно одежда (наряду, конечно, с резкими изменениями внешности, вроде красного носа или сильной худобы) позволяет отразить социальное положение человека.

Из проведенного нами анализа можно сделать следующие выводы.

Прежде всего, между техникой и видами портретов в поэмах Тургенева и его повестях нет непроходимой пропасти. Скорее наоборот, мы видим очевидную преемственность: многие приемы, разработанные в стихотворной форме, используются и в прозаических произведениях. Также сам тип портрета не меняется, сохраняется реалистический его характер. Сама «прозаичность» внешности героев парадоксальным образом задавалась уже в прозе.

С другой стороны, безусловно, портрет меняется. Прежде всего, он становится многофункциональным, начинает выполнять сложные задачи, обретает не только психологическое, но и символическое, идеологическое, социальное и

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

Глава III. Пейзаж

Раздел I. Поэзия

1.1. Лирика

Как писал Ю. Айхенвальд, «патриот русской природы, Тургенев один из первых открыл и заметил ее скромную красоту»²⁸. Действительно, Тургенев имел уже среди своих современников репутацию непревзойденного пейзажиста, и уже в своих стихотворениях он демонстрирует умение создавать запоминающиеся, выразительные картины природы. Не случайно самым известным его стихотворением стало «Утро туманное, утро седое...» (1843), положенное на музыку и ставшее популярным романсом. Само умение охарактеризовать богатство природных явлений в одном образе, найдя для этого емкую метафору («утро седое») говорит о таланте Тургенева-стихотворца. Интересно, что И.С. Аксаков именно это умение позднее будет ставить в заслугу Тютчеву, вспоминая не менее хрестоматийную строку из его стихотворения «Есть в осени первоначальной...» — «Лишь паутины тонкий волос висит на праздной борозде»:

«Здесь нельзя уже ничего прибавить; всякая новая черта была бы излишня. Достаточно одного этого "тонкого волоса паутины", чтоб одним этим признаком воскресить в памяти читателя былое ощущение подобных осенних, дней во всей его полноте».

Это дарование, писал Аксаков, отличает самых лучших поэтов:

«Это умение передавать несколькими чертами всю целостность впечатления, всю реальность образа требует художественного таланта высшей пробы и принадлежит Тютчеву вполне, особенно в изображениях природы. Кроме Пушкина, мы даже не можем и указать кого-либо из прочих наших поэтов, который бы владел этой способностью в равной мере с Тютчевым. Описания природы у Жуковского, Баратынского, Хомякова, Языкова иногда прекрасны, звучны и даже верны, — но это именно описание, а не воспроизведение. У некоторых,

²⁸ Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 261.

впрочем, позднейших поэтов, у Фета и у Полонского, местами попадаются истинно художественные черты в картинах природы, но только местами. Вообще же, в своих описаниях, большая часть стихотворцев ходит возле да около; редко-редко удастся им схватить самый существенный признак явлений»²⁹.

При этом, что любопытно, на основании именно этого признака Аксаков будет противопоставлять Тютчева последователям натуральной школы, которые, наоборот, стремятся к излишней детализации, стремясь зафиксировать все: «Многие из наших новейших писателей любят кокетничать наблюдательностью и, думая изобразить чью-либо физиономию, перечисляют углы и изгибы рта, губ, носа, чуть не каждую бородавку на лице; если же рисуют быт, то с неумолимой отчетливостью передают каждую ничтожную частность, иногда совершенно случайную, зыбкую, вовсе не типичную... Они только утомляют читателя и нисколько не уловляют внутренней правды. Истинный художник, напротив того, из всех подробностей выберет одну, но самую характерную; его взор тотчас угадывает черты, которыми определяется весь внешний и внутренний смысл предмета и определяется так полно, что остальные черты и подробности сами уже собой досказываются в воображении читателя. Воспринимая впечатление от наружности ли человеческой, от иных ли внешних явлений, мы, прежде всего, воспринимаем это впечатление непосредственно, еще без анализа, еще не успевая, да иногда и не задаваясь трудом изучить и разобрать все соотношения линий и всю игру мускулов в физиономии или же все формы и движения частей, составляющих, например, картину природы. Следовательно, художественная задача — не в том, чтоб сделать рабский снимок с натуры (что даже и невозможно), а в воспроизведении того же именно впечатления, какое произвела бы на нас сама живая натура»³⁰.

Так и в тургеневском стихотворении, несмотря на реалистичность пейзажных характеристик, натуралистического «снимка с натуры» мы все же не найдем; пейзаж здесь скорее синтетический, чем аналитический, то есть он окрашен чувством лирического героя. Уже третья строка переводит разговор на воспоминание: «нивы печальные» заставляют вспоминать «время былое» и по-

²⁹ Аксаков И.С. Федор Иванович Тютчев. Биографический очерк // Тютчев Ф.И. Избранное. М., 1985. С. 347–348.

³⁰ Там же.

забытые лица, и какие бы страстные речи и поступки ни вспоминались, то, что они остались в прошлом, погружает героя в состояние грустной задумчивости, меланхолии. Правда, характерна тут оговорка «нехотя вспомнишь» - автор обращается к минувшему словно против своей воли, что, возможно, вполне точно характеризует и отношение Тургенева «переходного периода» к пейзажной лирике: он может и хотел бы целиком сосредоточиться на самой природе, но инерция жанра оказывается сильнее и возвращает его к привычным для поэзии 30-х гг. размышлениям лирического героя. По сути пейзаж в стихотворении — скорее окаймляющая рефлексия рамка, поскольку к нему Тургенев вновь возвращается лишь в завершающей стихотворение строке:

Вспомнишь разлуку с улыбкою странной,
Многое вспомнишь родное далекое,
Слушая ропот колес непрерывный,
Глядя задумчиво в небо широкое. (I, 34)

Тем не менее, именно первые две строки запоминаются лучше всего из всего стихотворения, так что стихотворение и оставляет впечатление «пейзажного». Первые строки гораздо более новаторские, чем последующие — с традиционными любовными мотивами и избитыми, в общем-то, выражениями типа «обильные страстные речи».

Романтические клише в пейзажной лирике Тургенева действительно нередки, и об этом уже не раз писалось, как отмечалось нами во введении. И все же молодой Тургенев уже учится у натуральной школы пристальному вглядыванию в мир, фиксации оттенков и переходов одного явления или процесса в другие. Так, в стихотворении 1842 г. «Осень» («Как грустный взгляд, люблю я осень») заметно стремление автора избегать каких-либо эффектных, отсылающих к романтизму штампов. Тургенев кажется здесь вполне самостоятельным художником: пейзаж описывается русский, а не экзотический, его цель — не столько создание эффектного образа, сколько достоверная передача наблюдаемого. Он даже словно бравирует своим отказом от создания запоминающихся картин, использует простые эпитеты. Хотя пейзажная зарисовка и открывается

здесь все тем же эпитетом «туманный», далее пейзаж нарочито упрощается: автор любит глядеть на «небо белое» и верхушки «темных сосен». Появляются и натуралистические, но яркие детали типа «кислого листа» или «трава завяла вся». Однако эти наблюдения вновь уносят героя прочь от действительности, становятся основой для размышлений о другом:

Трава завяла вся... холодный,
Спокойный блеск разлит по ней...
И грусти тихой и свободной
Я предаюсь душою всей...
Чего не вспомню я? Какие
Меня мечты не посетят?
А сосны гнутся, как живые,
И так задумчиво шумят... (I, 19)

Хотя в финале вновь появляется пейзаж, он уже оказывается окрашен той эмоцией, которая порождена воспоминаниями. Характерна и мотивировка обращения к мыслям о себе: спокойный «блеск» травы кажется той «отражающей поверхностью», которая еще в лирике Жуковского позволяла органично вводить принцип двоемирия, переходить от пейзажа к медитации. Таким образом, как и «Вечер» Жуковского — не просто вечер, так и «Осень» Тургенева не просто осень. Это скорее символ. Тургенев стоит на границе двух направлений, не решается порвать со стихотворной традицией, но уже демонстрирует поиски какого-то нового взгляда на мир.

Для иллюстрации этих процессов сравним также два стихотворения, в которых изображена гроза. В стихотворении «Гроза промчалась...» гроза не единственный предмет изображения, она дана в экспозиции, хотя эта экспозиция развернута:

Гроза промчалась низко над землёю...
Я вышел в сад; затихло всё кругом —
Вершины лип облиты мягкой мглою,

Обагрены живительным дождём.
А влажный ветер на листья тихо дышит...
В тени густой летает тяжкий жук;
Пахучим паром пышет тёмный луг.
Какая ночь! Большие, золотые
Зажглися звёзды... воздух свеж и чист;
Стекают с веток капли дождевые,
Как будто тихо плачет каждый лист.
Зарница вспыхнет... Поздний и далёкий
Примчится гром — и слабо прогремит...
Как сталь, блестит, темнея, пруд широкий,
А вот и дом передо мной стоит.
И при луне таинственные тени
На нём лежат недвижно... вот и дверь;
Вот и крыльцо — знакомые ступени...
А ты... где ты? Что делаешь теперь?
Упрямые, разгневанные боги,
Не правда ли, смягчились? И среди
Семьи твоей забыла ты тревоги,
Спокойная на любящей груди?
Иль и теперь горит душа больная?
Иль отдохнуть ты не могла нигде?
И всё живёшь, всем сердцем изнывая,
В давно пустом и брошенном гнезде? (I, 45)

Первые четыре строфы создают ощущение самоценности пейзажа, он кажется вполне реалистичным и заставляет вспомнить лучшие стихи Фета. Как писал Бухштаб о Фете, «явления природы у него описываются детальнее, предстают более конкретными, чем у его предшественников. В стихах Фета мы встретим, например, не только традиционных птиц, получивших привычную символическую окраску, как орел, соловей, лебедь, жаворонок, но и таких, как

лунь, сыч, черныш, кулик, чибис и т.п.»³¹. Но такую конкретность («влажный ветер», «тяжкий жук», «стекают с веток капли») мы видим и у молодого Тургенева.

Однако обращение к теме дома, а затем к мыслям о былой возлюбленной сдвигает акценты, показывая, что пейзаж на самом деле должен восприниматься скорее в метафорическом качестве. Рассуждения о том, забыла ли *она* прежние тревоги, нашла ли успокоение, позволяют увидеть в грозе олицетворение каких-то прошлых страстей, чего-то губительного, рокового, произошедшего в жизни героев. Но, как и в пейзажном плане, гроза показывалась как нечто уходящее (описывалась не столько она, сколько ее последствия), так и в плане психологическом лирический герой более озабочен вопросом о том, что теперь происходит с этой девушкой. Сходным образом, предположение, что ей так и не удалось достичь покоя, что она по-прежнему живет «сердцем изнывая», перекликается с упоминанием примчавшегося «позднего и далекого грома», которое появляется довольно неожиданно в конце пейзажного фрагмента. Это, говорит поэт, уже не столько сама гроза, сколько ее слабые отзвуки, раскаты — так и теперешние переживания героини кажутся отзвуками именно прошедшей драмы.

Вспомним, с другой стороны, стихотворение «Гроза» из стихотворного цикла «Деревня». Здесь гроза, напротив, в центре изображения — начинается стихотворение с описания преддверия грозы; автор последовательно наблюдает за теми стадиями, которые предвещают скорый разгул стихии:

Уже давно вдали толпились тучи
Тяжелые — росли, темнели грозно...
Вот сорвалась и двинулась громада.
Шумя, плывет и солнце закрывает
Передовое облако; внезапный
Туман разлился в воздухе; кружатся
Сухие листья... птицы притаились... (I, 61)

³¹ Бухштаб Б.Я. Пародия Некрасова на Фета // Бухштаб Б. Я. Н.А. Некрасов. Л., 1989. С.60.

В поле его зрения попадают и люди, однако они интересуют автора постольку, поскольку их действия вызваны грозой, также «встроены» в грозовой пейзаж:

Из-под ворот выглядывают люди,
Спускают окна, запирают двери... (I, 61)

Так же последовательно и точно описывается и сама гроза:

...хлынули потоки
Дождя... запрыгал угловатый град...
Крутятся, бьются, мечутся деревья,
Смешались тучи... молнья!.. ждешь удара...
Загрохотал и прокатился гром.
Сильнее дождь... Широкими струями,
Волнуясь, льет и хлещет он — и ветер
С воды срывает брызги... вновь удар! (I, 61—62).

Затем изображаются ее последствия, изменения, происходящие в природном мире тогда, когда гроза уходит:

Но зато, когда прошла
Гроза, как улыбается природа!
Как ласково светлеют небеса!
Пушистые, рассеянные тучки
Летят; журчат ручьи; болтают листья...
Убита пыль; обмылася трава;
Скрипят ворота; слышны восклицанья
Веселые; шумя, слетает голубь
На влажную, блестящую дорогу... (I, 62).

Здесь пейзаж уже аналитический, а не синтетический: Тургенев замечает и «большие капли», и «угловатый град», и «блестящую дорогу», и при этом не стремится подвести читателя к какому-то обобщающему выводу — что есть гроза, или почему она описывается (в силу воспоминаний, сторонних размышлений и т.д.). Финальные строки стихотворения тоже показательны:

В ракитах раскричались воробы;
Смеются босоногие мальчишки;
Запахли хлебом желтые скирды...
И беглым золотом сверкает солнце
По молодым осинам и березам... (I, 62).

В каком-то смысле это заключение может быть названо «синтезирующим», раскрывающим смысл пейзажной зарисовки, но все же этот смысл скорее делает Тургенева выразителем идей реального направления. Гроза оказывается важной, «нужной» поэту не затем, чтобы выразить какой-то романтический накал страстей, а чтобы показать благоволение природы к трудам человека: упоминание запахнувших хлебом скирдов говорит о том, что та радость, которую испытывает весь мир после грозы, связана и с надеждой на урожай, на изобилие и довольство. В каком-то смысле Тургенев здесь уже приближается к такому характеру изображения природы, яркое воплощение которого мы найдем в интродукции к «Бежину лугу» из «Записок охотника»:

«Был прекрасный июльский день, один из тех дней, которые случаются только тогда, когда погода установилась надолго. С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. Солнце — не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветно лучезарное — мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний, тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра... Но вот опять хлынули играющие лучи, — и весело и величава, словно взлетая, поднимается могучее светило. Около полудня обыкновенно появляется множество круглых высоких облаков, золо-

тисто-серых, с нежными белыми краями. Подобно островам, разбросанным по бесконечно разлившейся реке, обтекающей их глубоко прозрачными рукавами ровной синевы, они почти не трогаются с места; далее, к небосклону, они сдвигаются, теснятся, синевы между ними уже не видать; но сами они так же лазурны, как небо: они все насквозь проникнуты светом и теплотой. Цвет небосклона, легкий, бледно-лиловый, не изменяется во весь день и кругом одинаков; нигде не темнеет, не густеет гроза; разве кое-где протянутся сверху вниз голубоватые полосы: то сеется едва заметный дождь. К вечеру эти облака исчезают; последние из них, черноватые и неопределенные, как дым, ложатся розовыми клубами напротив заходящего солнца; на месте, где оно закатилось так же спокойно, как спокойно вошло на небо, алое сиянье стоит недолгое время над потемневшей землей, и, тихо мигая, как бережно несомая свечка, затеплится на нем вечерняя звезда. В такие дни краски все смягчены; светлы, но не яркие; на всем лежит печать какой-то трогательной кротости. В такие дни жар бывает иногда весьма силен, иногда даже "парит" по скатам полей; но ветер разгоняет, раздвигает накопившийся зной, и вихри-круговороты — несомненный признак постоянной погоды — высокими белыми столбами гуляют по дорогам через пашню. В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой; даже за час до ночи вы не чувствуете сырости. Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба...» (III, 86—87).

Хотя здесь пейзаж кажется уже совершенным, Тургенев окончательно овладел искусством пейзажиста, заключительная фраза придает предшествующему фрагменту неожиданно «прагматический» смысл. Это, конечно, отнюдь не «снижает» образа: нет ничего зазорного в том, что природа — не просто предмет эстетических восторгов, но и кормилица для земледельца, предмет его хозяйственных забот. Понимание того, что из нее можно извлечь пользу и даже выгоду, не мешает тому же земледельцу любоваться природой (вопрос об эстетическом чувстве крестьян, проявляющемся в любовании природой, вообще обсуждался в литературе 40-х гг.). В стихотворении мы видим нечто подобное, с той разницей, что в лирике Тургенев все-таки еще удерживается от изображения прямой связи пейзажа с сельскохозяйственными работами, эта мысль дана только намеком.

1.2 Поэма «Параша»

Уже первые строки поэмы вводят пейзажную зарисовку, что кажется вполне традиционным типом интродукции:

Читатель, бюю смиренно вам челом.
Смотрите: перед вами луг просторный,
За лугом речка, а за речкой дом,
Старинный дом, нахмуренный и черный,
Раскрашенный приходским маляром...
Широкий, низкий, с крышей безобразной,
Подпертой рядом жиденьких колонн... (I, 66).

Необычно тут, скорее, приглашение читателя «посмотреть»: автор тут стремится определенным образом задать последовательность восприятий читателя, он выстраивает пейзаж не хаотично, а в нужной ему последовательности. Здесь не будет тех «скачков», резких смен ракурса восприятий, о которых писал Гаспаров применительно к поэзии Фета³²; здесь взгляд не должен «прыгать» туда-сюда, переключаться с созерцания шири — на близь, с неба — на землю. Противопоставляя в плане композиции пейзажа Фета Тютчеву, в описаниях которого, как и у Тургенева, прослеживается четкая последовательность (взгляд читателя скользит по горизонтали, либо поднимаясь снизу вверх, либо опускаясь сверху вниз), Гаспаров связывал это отличие в том числе и с философско-религиозными взглядами писателей: Тютчеву нужно показать связь между «небом» и «землей» и одновременно дистанцию между ними, в то время как у Фета мир предстает как нечто целостное, в пейзажном смысле у него нет никаких «ценностных» приоритетов. В этом отношении его пейзаж скорее является реалистическим, т.е. он связан с магистральным направлением развития русской лирики, несмотря на все кажущееся отличие Фета от поэтов «реально-

³² Гаспаров М.Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 2. М., 1997. С. 332–361.

го» направления. У Тургенева, повторим, такой «хаотичности» мы не найдем, он более классический, стремится контролировать взгляд читателя и последовательно переходить от общего — к частному (обычно переходит от дали к близи, от неба к земле). Однако вряд ли в этом можно видеть отход от реализма в сторону философского или мистического восприятия природы (как у Тютчева); его строгость и последовательность — скорее выражение позиции «натуралиста»-экспериментатора, который, наблюдая за природой, хочет получить определенные, в целом уже предполагаемые им выводы, смотрит на мир осмысленно и, так сказать, «целенаправленно», не переключается с предмета на предмет.

В данном случае его интересует даже не столько природа сама по себе, сколько имение, в котором будут происходить описываемые события, так что описание природы — это последовательный «подступ» к основному предмету изображения. «Луг» и «речка» здесь важны как характерные «составляющие» помещичьей усадьбы; снисходительно-ироничный тон, отсутствие детализации при описании леса и речки говорит о нежелании автора останавливаться непосредственно на «красотах» природы, на частностях. Его внимание привлекает, главным образом, дом, который описывается с той же иронией, но более подробно, потому что жизнь героев проходит по большей части именно в доме, там больше характеризующих их деталей. Но далее автор вновь выводит читателя «из дома», его взгляд скользит за дом и сосредотачивается на саде. Образ сада опять-таки создается лишь несколькими штрихами, поскольку его предназначение и вид должны быть хорошо известны читателю:

За домом сад: в саду стоят рядами
Всё яблони, покрытые плодами...
Известно: наши добрые отцы
Любили яблоки — да огурцы (I, 66).

Таким образом, перед нами не столько пейзаж, сколько описание «хозяйства», и если в «Деревне», как мы отмечали, такой «прагматический» взгляд на природу не мешал подавать ее «живописно», как мир прекрасный и вне своей экономической функции, то теперь в природе замечается лишь то, что она

может дать человеку — «яблоки да огурцы». Словами автора, даже «не разберешь — где сад, где огород?». Очевидно, что такое сниженное описание природы отсылает к тем главам «Евгения Онегина», в которых описывается быт Лариных и те хозяйственные дела и заготовки, в которые была погружена мать Татьяны. Эта отсылка позволяет Тургеневу легко подключить и иной «модус» восприятия природы: как у Пушкина мир матери сосуществует с миром Татьяны, заставляющим в восприятии природы вспомнить скорее элегии Жуковского, так и у Тургенева в одном художественном пространстве совмещаются пейзаж хозяйственный и пейзаж романтический:

В саду ж был грот (невинная затея!)
И с каждым утром в этот темный грот
(Я приступаю к делу, не робея)
Она — предмет и вздохов и забот,
Предмет стихов моих довольно смелых,
Она являлась (I, 66).

Грот и встроен в этот хозяйственный мир усадьбы, и одновременно является довольно изолированным, странным его уголком, так что этот «романтический» пейзаж производит впечатление чего-то искусственного, выдает ироничное отношение автора к тем, кто пытается «культивировать» такой пейзаж в явно неподобающих для него условиях, в ту эпоху, когда романтическая эстетика с темными гротами уже кажется анахронизмом. Впрочем, у героини Тургенева, посещающей грот, есть то преимущество перед другими сельскими барышнями, что она уже не «влюблена в природу», смотрит на нее немного иначе, чем романтик:

Иная же — помилуй бог — поэтка.
Всем восхищаются: и пеньем птиц,
Восходом солнца, небом и луною...
Охотницы до сладеньких стишков,
И любят петь и плакать... а весною

Украдкой ходят слушать соловьев.
Отчаянно все влюблены в природу...
Но барышня моя другого роду (I, 68—70).

Описывая свою «Татьяну», говоря о ее «задумчивой грусти», автор восполняет ее портрет при помощи пейзажных описаний. Он говорит о тех картинах природы, которые привлекают к себе внимание Параши, и эти картины нарочито «нелитературны»:

Она любила гордый шум и тень
Старинных лип — и тихо погружалась
В отрадную, забывчивую лень.
Так весело качались березы,
Облитые сверкающим лучом...
И по щекам ее катились слезы
Так медленно — бог ведает о чем.
То, подойдя к убогому забору,
Она стояла по часам... и взору
Тогда давала волю... но глядит,
Бывало, всё на бледный ряд раки (I, 70).

Обращает на себя внимание объединение разных, контрастирующих типов пейзажа при создании портрета: с одной стороны, упоминаются «густая тень широких лип», с другой — «бледный ряд раки». Пейзаж парковый, «аристократический» и пейзаж сельский, «прозаический» здесь оказываются одинаково важны для обрисовки образа. Противоречие между ними оказывается снятым, оно существовало только в контексте старой, романтической литературы. Теперь эти типы пейзажа синтезируются в образе Параши, о которой сказано: «прелестью степною // Вы дышите — вы нашей Руси дочь». Иными словами, автору требуется собирательный образ русской девушки, способной воспринимать и то лучшее, что может дать дворянское происхождение и воспитание (от-

сюда пейзаж парковый), и одновременно не презиравшей тот мир русской деревни, в котором она живет (пейзаж сельский).

Правда, может вызвать ряд вопросов характер ее «медитации» (созерцая непритязательные сельские просторы, Параша уносится мыслью в совсем иной мир, начинает мысленно представлять совсем иную природу):

Там, — через ровный луг — от их села
Верстах в пяти, — дорога шла большая;
И, как змея, свивалась и ползла
И, дальний лес украдкой обгибая,
Ее всю душу за собой влекла.
Озарена каким-то блеском дивным,
Земля чужая вдруг являлась ей...
И кто-то милый голосом призывным
Так чудно пел и говорил о ней.
Таинственной исполненные муки,
Над ней, звеня, носились эти звуки...
И вот — искал ее молящий взор
Других небес, высоких, пышных гор...
И тополей и трепетных олив...
Искал земли пленительной и дальней (I, 71).

Очевидно, что здесь описывается южный, то есть типично «романтический» пейзаж, резко отличный от «сереньких тонов моей родины», по выражению Салтыкова-Щедрина. В какой-то степени нельзя не заметить, что и романтические приемы используются Тургеневым — например, когда природные образы используются в качестве сравнений при создании портрета героини:

То был он ясен, как весенний луч,
То холодом проникнут горделивым,
То чуть мерцал, как месяц из-за туч (I, 68).

Однако, на наш взгляд, об отличиях тургеневской манеры письма от романтической говорит то, что именно непритязательный русский пейзаж и позволяет героине погрузиться в мир экзотических видений. Изгибы дороги словно завораживают ее, тем самым «создавая условия» для того, чтобы ей открылась благословенная «чужая земля». Так восприятие того ценного и прекрасного, что может дать западный мир, оказывается порождением российской «почвы» — идея, важная, конечно, и для предшественника Тургенева Пушкина, показывающего, что именно «русская душой» Татьяна может критически оценить все то плохое и хорошее, что несет европейская цивилизация.

Но все же, очевидно, осознавая, что переход от пейзажа русского к пейзажу южному — это ход, ожидаемый для читателя. Тургенев, словно стремясь подчеркнуть дистанцию от метода «риторического» направления, проделывает ниже обратное «движение». Теперь он уже не столько предлагает читателю следить за ходом наблюдений и впечатлений героини, сколько сам направляет читателя, представляет ему нужные картины (как было и в самом начале поэмы). Он предлагает ему представить «прежаркий день» и, учитывая, что читатель, подобно Параше, имеет склонность увлекаться экзотическими картинами, подчеркивает, что нужно представить день «вовсе не такой, // Каких видал я на далеком юге». Тем не менее, картина южного дня (парадоксальным образом, та картина, которую представлять себе не нужно) им дается:

Томительно-глубокой синевой
Всё небо пышет; как больной в недуге,
Земля горит и сохнет; под скалой
Сверкает море блеском нестерпимым —
И движется, и дышит, и молчит...
И все цвета под тем неумолимым
Могучим солнцем рдеют... дивный вид! (I, 72—73).

Но этот пейзаж нужен лишь затем, чтобы служить контрастом к тому образу жаркого летнего дня в России, который автор создает ниже и который обуславливает и завязку сюжета:

У нас не то - хоть и у нас не рад
Бываешь жару... точно - жар глубокой...
Гроза вдали собирается... трещат
Кузнечики неистово в высокой
Сухой траве; в тени снопов лежат
Жнецы; носы разинули вороны;
Грибами пахнет в роще; там и сям
Собаки лают; за водой студеной
Идет мужик с кувшином по кустам.
Тогда люблю ходить я в лес дубовый,
Сидеть в тени спокойной и суровой
Иль иногда под скромным шалашом
Беседовать с разумным мужичком (I, 73).

Сопоставляя два пейзажа — южный и российский, мы видим, что отличается не столько сама природа, но и принципы ее описания. В первом случае природа рисуется «крупными мазками», делается акцент на световом разнообразии, на буйстве красок («томительно-глубокая синева», «сверкает море блеском нестерпимым», «цвета ... рдеют»), активно используются олицетворения, бурную жизнь природы подчеркивающие («земля горит, как больной в недуге», море «дышит и молчит»). Русский пейзаж дан иначе. Вообще Тургенев при сопоставлении двух типов природы не хочет прибегать к банальному противопоставлению (северный холод // южный жар; зима // лето и т.д.). Он намеренно выбирает тот же летний пейзаж, что усложняет задачу точного, «локализованного» описания этого времени года: ему нужно показать, что он описывает не лето как таковое, а именно русское лето. И зато созданный им пейзаж кажется чрезвычайно жизненным, достоверным: по сравнению с пейзажем южным, выделено значительно больше деталей, причем деталей неброских, незффектных, подчас забавных («носy разинули вороны»). Здесь, как и в стихотворении «Гроза промчалась», описываются уже не столько цвета, сколько запахи («грибами пахнет») и звуки («трещат кузнечики», «собаки лают»). Пейзаж вновь интересует Тургенева в связи с теми действиями, которые при соответствующей

погоде совершают люди: «мужик идет за водой», охотник устраивается на привал, Параша отправляется в грот.

Жара мотивирует и знакомство героев (охотника и Парашу), так что пейзаж впаян и в сюжет, а не существует в качестве отдельного «описания». При этом, если говорить о пейзаже и как средстве характеристики героя, то русский летний пейзаж в большей степени ассоциируется именно с охотником. С Парашей, как мы уже говорили, связан скорее пейзаж элегический, так что, когда автору нужно показать зарождение в ней любви, то он, соответственно, выбирает вечерний пейзаж, навевающий мечты или воспоминания:

Всё думала да думала о нем.
Алеет небо... над правой усталой
Поднялся пар... недвижны стали вдруг
Верхушки лип; свежеет воздух вялый,
Темнеет лес, и оживает луг.
Вечерний ветер веет так прохладно,
И ласточки летают так отрадно...
На церкви крест зарделся, а река
Так пышно отражает облака... (I, 76).

Этот пейзаж кажется более архаичным, словно возвращая нас к Жуковскому: мотив движения, изменения позволяет актуализировать идею какой-то особой «жизни» природы («оживает луг»), идея отражения земли-неба («река отражает облака»), важная для Жуковского или Тютчева, усиливается благодаря упоминанию церкви. Даже и сам автор, солидаризируясь с героиней в любви к вечерней природе, не избегает тех же шаблонов, которые казались более реалистичными при описании южного дня, а здесь кажутся излишне «приподнятыми»:

Люблю сидеть я под окном моим
(А в комнате шумят, смеются дети),
Когда над лесом темно-голубым

Так ярко пышет небосклон... (I, 76).

Впрочем, автор подчеркивает, что такие эмоции, о которых он здесь говорит, остались в прошлом; как бы они ни были прекрасны — они удел юности, как, очевидно, и желание любоваться соответствующими красотами природы:

Всё, всё прошло.. горит упорно кровь
Глухим огнем... а, помнится, бывало,
Верхом я еду вечером; гляжу
На облака, а ветер, как опахало,
В лицо мне тихо веет — я дышу
Так медленно — и, благодати полный,
Я еду, еду, бледный и безмолвный... (I, 76).

Мотив вечернего легкого веяния, дыхания, благодати говорит о том, что и пейзаж здесь скорее ментальный, чем реальный; определенный психологический настрой заставляет вместо настоящего природного мира конструировать в своих фантазиях его условный образ. Сходный образ всплывает в памяти автора, когда он описывает начало романа Параши и ее избранника:

Я помню сам старинный, грустный сад,
Спокойный пруд, широкий, молчаливый...
Я помню: волны мелкие дрожат
У берега в тени плакучей ивы;
Я помню — много лет тому назад —
И в том саду хожу в траве высокой
(Дорожки все травой поросли),
Заря так дивно рдеет... блеск глубокой
Раскинулся от неба до земли...
Хожу, брожу задумчивый, усталый,
О женщине мечтаю небывалой...
И о прогулке поздней и немой —

И это всё сбылось, о боже мой! (I, 83).

В то же время вечерний пейзаж неминуемо предполагает сглаженные краски, отдельные предметы вечером уже затемнены, мы ощущаем лишь общий колорит места, так что описание вечера в несколько романтической манере более оправдано и с точки зрения реалистичного подхода, чем описание другого времени суток. К тому же, отдельные детали и эпитеты («поднялся пар», «воздух вялый») выбиваются из «романтического» контекста, говоря о том, что Тургенев своих предшественников все же не повторяет. Наконец, когда повествователь переходит уже к настоящему, к описанию развития отношений героев, его пейзаж уже очень активно «разбавляется» совсем не романтическими деталями деревенской жизни. Это оправдано и тем, что в следующих фрагментах текста вечер дан глазами разных людей — не только Параши или автора, но и родителей Параши и ее жениха:

«А не хотите ль в сад? — сказал старик, —
А? Виктор Алексеич! вместе с нами?
Сад у меня простенок, но велик;
Дорожки есть — и клумбочки с цветами».
Они пошли... вечерний, громкий крик
Коростелей их встретил; луг огромный
Белел вдали... недвижных туч гряда
Раскинулась над ним; сквозь полог темный
Широких лип украдкою звезда
Блеснет и скроется — и по аллее
Идут они (I, 83).

«Клумбочки с цветами», «коростели», украдкою блеснувшая звезда — это образы, явно увиденные разными героями (стариком, охотником, девушкой), но за счет такого объединения восприятий пейзаж кажется невыдуманным, объективным. Как летний жар способствовал знакомству героев, так и «ночь летняя, спокойная, немая» позволяет им осознать (или почти осознать) любовь,

подталкивает к последующему объяснению и свадьбе. Природа тут не просто «под стать» чувствам героев, но и вызывает в них определенные чувства и направляет действие. Это подчеркивание первичности природы по отношению к человеческому сознанию говорит о преодолении Тургеневым романтического мировосприятия.

Тем не менее, как мы помним, несмотря на внешне счастливую концовку, история Параши и ее супруга вызывает «хохот сатаны», может разочаровать читателя. Параша не реализует тот жизненный сценарий, о котором мечтал для нее автор:

И вот что ей сулили ночи той,
Той летней ночи страстные мгновенья,
Когда с такой тревожной быстротой
В ее душе сменялись вдохновенья...
Прощай, Параша!.. Время на покой;
Перо к концу спешит нетерпеливо...
Что ж мне сказать о ней? Признаться вам,
Ее никто не назовет счастливой
Вполне... она вздыхает по часам
И в памяти хранит как совершенство
Невинности нелепое блаженство! (I, 92).

На наш взгляд, эту уклончивость, двусмысленность развязки подчеркивает и тот неоднозначный пейзаж, который мы обрисовали; в свете пейзажа развязка оказывается уже подготовленной. Романтический пейзаж, как отмечалось, давался сквозь призму восприятия и повествователя, и Параши. Очевидно, такая двойная перспектива требовалась для того, чтобы показать ту тонкую грань между пошлым и настоящим, важным, которую так легко не заметить. В ночи с соловьями, луной и лепечущими листьями слишком много обманчивого, устаревшего, ведущего к мещанскому счастью; хотя она же может позволить прорваться к чему-то экзистенциальному, к «святому, благодарному страданию». Параша, как говорилось вначале, воспринимает природу иначе, чем про-

чие уездные барышни, в ней есть потенциал понимания чего-то большего, однако очарование ночи заставляет ее уходить в романтические мечтания, идеализировать ее обыкновенного избранника, а впоследствии — вздыхать о «невинности нелепом блаженстве». Тот образ мира, который рисует ей в это время «бес», как и у Лермонтова, прекраснее подлинной реальности:

В теплый вечер в ульях чистых
Зреют светлые соты;
В теплый вечер лип душистых
Раскрываются цветы;
И когда по ним слезами
Потечет прозрачный мед —
Вьется жадно над цветами
Пчёл ликующий народ...
Наклоня сладострастно
Свой усталый стебелек,
Гостя милого напрасно
Ни один не ждет цветок (I, 88).

Однако этот мир рисуется им с насмешкой; это соблазн, бесовской обман, которому нельзя поддаваться, нельзя воспринимать такой воображаемый мир всерьез, как это, видимо, делает Параша. Характерно, что тургеневский демон созерцает не просто героев, но и Россию в целом примерно из той же наблюдательной позиции (опершись на забор, смотрит вовне), которую когда-то избирала Параша:

Друзья! я вижу беса... на забор
Он оперся — и смотрит; за четою
Насмешливо следит угрюмый взор.
И слышно: вдалеке, лихой грозою
Растерзанный, печально воет бор...
Моя душа трепещет поневоле;

Мне кажется, он смотрит не на них —
Россия вся раскинулась, как поле,
Перед его глазами в этот миг...
И как блещут над тучами зарницы,
Сверкают злобно яркие зеницы (I, 90).

Но очевидно, что бесу открывается уже не та картина, которая виделась Параше и которую он навевает ей. Он видит суть вещей, видит их изнанку, отсюда подчеркивание снижающих, бытовых деталей пейзажа типа «забора». Как пейзаж в поэме распадался на реалистичный и романтический, так и жизнь героини колеблется между двумя полюсами, она не в состоянии обрести той точки равновесия, в которой проза жизни давала бы ощущение ее высокого предназначения. Так и автор, колеблясь между изображениями двух типов пейзажа и намекая на возможность какого-то третьего, так и не дает синтезирующего образа мира, лишь намекая на присутствие в нем чего-то важного и скрытого от человека. Таким образом, анализ пейзажа помогает нам выявить специфику и мировосприятия, и творческого метода писателя.

1.3. «Помещик»

«Помещик» является самой «гоголевской» поэмой Тургенева, так что здесь при характеристике персонажей на первый план выходит портрет, а не пейзаж. Автор сам отмечает эту особенность, подчеркивая, что сравнивать чувства героев или их характеры с природными явлениями он не собирается, очевидно, видя в таком сравнении нелепицу и нечто набившее у писателя оскомину:

Я мог бы, пользуясь свободой
Рассказа, с морем и с природой
Сравнить героя моего,
Но мне теперь не до того...
Пора вперед! Читатель милый,
Ваш незатейливый поэт

Намерен описать унылый,
Славяно-русский кабинет (I, 157).

Поэтому, в сравнении с «Парашей», мы найдем в этой поэме не так уж много картин природы (в какой-то степени уже и простое сравнение заглавий поэм позволяет нам догадаться, что в поэме о помещике пейзажа будет меньше, чем в поэме о девушке Параше). Во-первых, пейзаж мы найдем опять-таки в самом начале поэмы. Как и в «Параше», описание природы нужно для характеристики помещичьего хозяйства, причем если в первом случае, как мы помним, описывались несколько взглядов на природу (хозяйственный у родителей Параша и эстетический — у героини), то теперь усадебная жизнь дана только сквозь призму восприятия главного героя, что придает ее описанию иронический оттенок. Правда, остается здесь и взгляд нейтрального повествователя, и первый пейзаж, как и портрет помещика, дан скорее его глазами:

Он кушал молча, не спеша;
Курил, поглядывал беспечно...
И наслаждалась бесконечно
Его дворянская душа.
На голове его курчавой
Торчит ермолка; пес легавый,
Угрюмый старец, под столом
Сидит и жмурится. Кругом
Всё тихо... Сохнет воздух... Жгучий
Почуя жар, перепела
Кричат... Ползет обоз скрипучий
По длинной улице села... (I, 153).

Если портрет героя дан отстраненно, автор не может скрыть насмешки над персонажем, то природа изображена скорее безоценочно. Мы находим здесь те же приемы ее изображения, которые будут использоваться Тургеневым в прозе и которые уже были отработаны в поэзии. Характерны многоточия,

подчеркивающие, что задача писателя — выявить наиболее точные детали, характеризующие конкретное время года и погоду, и только такая дискретность и способствует созданию собирательного образа мира. Тургенев вновь описывает свое любимое — предгрозовое — время: соответственно, отмечены и «сохнувший воздух», и тишина, и разбивающий ее крик перепелов. Вновь не оставлены без внимания и люди, очевидно, крестьяне, дополняющие пейзаж («ползет обоз скрипучий»). Возможно, что путем постоянного описания предгрозового и грозового дня восполняется недостаток драматизма, присущий тургеневским поэмам в чисто сюжетном отношении. Причем, что важно, и в природе подчеркивается скорее преддверие чего-то страшного, яркого, что может и не произойти, как ничего по сути и не происходит в «Параше» или «Помещике».

Итак, сначала мир и герой описаны по отдельности, а затем уже мы видим мир глазами самого помещика, точнее, читаем его мысли о погоде:

И думал он: «В деревне рай!
Погода нынче — просто чудо!
А между тем зайти не худо
В конюшню да в сенной сарай».
Помещик подошел к калитке.
Через дорожку, в серой свитке,
В платочке красном на бочок,
Шла девка с кузовом в лесок... (I, 154).

В восприятии помещика природа не существует как нечто разнородное; он может дать лишь общее выражение своего ощущения от нее — «погода просто чудо», добавляя характерное для помещика, заставляющее вспомнить Грибоедова наблюдение, что «в деревне летом рай». Последующие его наблюдения направлены уже на людей; уточним, что для него крестьяне — не столько часть пейзажа (своего рода «пейзане»), сколько, наоборот, «пейзаж», «погода» интересуют его во многом постольку, поскольку позволяют задействовать крестьян на соответствующих сезону полевых и иных полезных работах. Далее взгляд его направляется к забору, что заставляет опять вспомнить «наблюдательный

пункт» Параши и беса, и в этом смысле та картина, которую созерцает помещик, кажется ироническим переосмыслением уже ранее описанной. Если Параша переносилась мыслями в совсем другой, отличный от повседневного мир, то помещик, напротив, замечает очень земные его реалии:

Потом с задумчивым вниманьем
Смотрел — как боров о забор
С эгоистическим стараньем,
Зажмутив глазки, спину тер... (I, 154).

Здесь пейзаж уже начинает приобретать и функции портретной характеристики — последующее описание самого помещика заставляет вспомнить уже изображенного борова:

Потом, коротенькие ручки
Сложив умильно на брюшке,
Помещик подошел к реке...
На волны сонные, на тучки,
На небо синее взглянул,
Весьма чувствительно вздохнул —
И, палку вынув из забора,
Стал в воду посылать Трезора... (I, 154).

Сатирическое описание помещика строится здесь сложным образом. Тургенев сталкивает детали двух семантических рядов: с одной стороны, прозаические палка, забор, «небо синее», с другой — «волны сонные» и «чувствительно вздохнул». Последние выражения заставляют предполагать или необычность пейзажа, или особую восприимчивость наблюдателя; однако здесь, конечно, нет ни того, ни другого — ни речка, ни помещик ничем необыкновенным явно не отличаются; таким образом, сталкивается здесь реальная жизнь и «нереальная», риторическая манера ее описания. Пейзаж тут выражает иронию

как по отношению к герою, так и к литературному направлению, предшествующему натуральной школе. Завершение же этого пассажа:

Меж тем с каким-то мужиком
Он побеседовал приветно
О том, что просто с каждым днем
Мы развиваемся заметно (I, 154).

Опять заставляет вспомнить «Парашу»: там «беседа с разумным мужичком» также заключала собой пейзажный фрагмент, но здесь она была уделом самого повествователя, а не героя. Поэтому в «Параше» эта беседа казалась квинтэссенцией, самым сильным местом рассуждений о природе, как бы увенчивая авторские представления о России (что заставляло вспомнить лермонтовскую «Родину», построенную сходным образом). Здесь же мы вновь видим сатирическое «снижение» такого рода риторического пассажа.

Описание поездки помещика в гости к вдове естественным образом предполагает «разбавление» портретов (которые, как мы уже отметили, тут доминируют) пейзажем. Пейзаж здесь заполняет лакуну между портретами: простой переход от описания одного дома к другому был бы малохудожествен, точнее, создавал бы слишком резкий, немотивированный и не отвечающий принципам натуральной школы разрыв в повествовании (тем более что путешествию помещика вообще будет суждено прерваться на полпути). «Гоголевский» канон повествования, наиболее ярко проявляющийся в этой тургеневской поэме, и предполагает описание дороги в процессе путешествия героя, и делает пейзаж важной характеристикой того или иного помещика, наряду с их бытом. Пейзаж даже и вводится у Тургенева по-гоголевски: сон, в который погружается по пути помещик, дает повествователю возможность посмотреть на мир уже не его глазами, а собственными, и ввести ту лирическую интерлюдия, которая, конечно, заставляет вспомнить хрестоматийно известные рассуждения о Руси в «Мертвых душах»:

Помещик едет. Легкий сон,

Надежный друг людей дородных,
Им овладел... не видит он
Равнин окрестных плодородных.
О Русь! Люблю твои поля,
Когда под ярким солнцем лета
Светла, роскошна, вся согрета,
Блестит и нежится земля...
Люблю бродить в лугу росистом
Весной, когда веселым свистом
И влажным запахом полна
Степей живая тишина...
Но дворянин мой хладнокровно
Поля родные проезжал;
Он межевал их полюбовно,
Но без любви воспоминал

XXXIV

О них... Привычка! То ли дело,
Когда в деревню как-нибудь
Мы попадем, бывало... Смело,
Легко, беспечно дышит грудь...
И дорога нам воля наша,
Природа — дивно хороша,
И в каждом юноше душа
Кипит, как праздничная чаша!
Так что ж? Ужели ж те года
Прошли навек и без следа?
Нет! Нет! Мы сбросим наши цепи,
Вернемся снова к вам, о степи!
И вот — за бешеных коней
Отдав полцарства, даже царство —
Летим за тридевять полей
В сороковое государство!.. (I, 167—168).

Описание степных просторов России и мчащихся по ним «бешеных коней», сетования на утраченную юность и надежда вновь обрести цельный, жизнеутверждающий взгляд на мир контрастируют, как и у Гоголя, с сонной неподвижностью помещика, этой «мертвой души». Тургенев вводит в свою поэму те картины природы и тот лирический тип их восприятия, которые, в том числе, и позволили Гоголю назвать свое произведение поэмой; таким образом, у Тургенева они оказываются весьма органичной реализацией требований жанра и одновременно (хоть и косвенно в данном отношении) связывают его поэму с гоголевским направлением, в котором значимость авторского «я», как показывают современные исследования³³, ничуть не меньше, чем она была в романтизме.

1.4. Характер пейзажа в поэзии и прозе Тургенева: сопоставительный анализ

Итак, мы попытались продемонстрировать, в каких отношениях тургеневская поэзия приближается к его прозе, выражает принципы натуральной школы. Пейзаж в его произведениях различных жанров вполне можно считать выражением его писательского кредо, предполагающим недоверие ко всему потустороннему: «Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая влажной лапкой чешет себе затылок на краю лужи, или длинные блестящие капли воды, медленно падающие с морды неподвижной коровы, только что напившейся в пруду, куда она вошла по колено, — всему тому, что херувимы (эти прославленные парящие лики) могут увидеть в небесах...» (Письма, I, 392). Однако что же перестает устраивать Тургенева, что он переходит от лирики к поэмам, а от поэм — к прозе? Очевидно, что он ищет наиболее точного ракурса для описания земного мира и находит его не в поэзии.

В статье о книге С.Т. Аксакова «Записки ружейного охотника» Тургенев сетовал на то, что «в так называемых описаниях природы то и дело либо попадают сравнения с человеческими душевными движениями («и весь невре-

³³ См.: *Зубков К.Ю.* «Молодая редакция» журнала «Москвитинин». Эстетика. Поэтика. Полемика. М., 2012.

мый хохочет утес» и т. п.), либо простая и ясная передача внешних явлений заменяется рассуждениями по их поводу» (IV, 516). Очевидно, что первый случай представляет собой рудимент романтической эстетики, предполагающей не столько даже «психологический параллелизм» человека и мира, сколько одухотворенность природы, то высшее начало, которое одинаково проявляется как в ней, так и в человеке (в виде Мировой души, сверхъестественного начала и др.). Избавиться от такого рода сравнений — едва ли не главная задача писателей-реалистов. Так, Л.Н. Толстой, в начале 1850-х гг. размышляющий над сходной задачей, отмечал в дневнике: «Говорят, что, смотря на красивую природу, приходят мысли о величии бога, о ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной. Другие говорят, что *горы, казалось, говорили то-то, а листочки то-то, а деревья звали туда-то*. Как может прийти такая мысль? Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу. Чем больше я живу, тем более мирюсь с различными натянутостями (affectation) в жизни, разговоре и т.д.; но к этой натянутости, несмотря на все мои усилия, [привыкнуть] не могу»³⁴.

Однако Тургенев, стремясь очистить собственное творчество от подобных натянутостей и архаизмов, не может полностью обойтись без них в своей лирике. Если он и не злоупотребляет сравнениями, то все равно не может не использовать пейзаж в качестве средства плавного перехода к размышлениям о себе, о человеке вообще. Как замечал он в рецензии на Аксакова, «ничего не может быть труднее человеку, как отделиться от самого себя и вдуматься в явления природы» (IV, 518) — и с этой трудностью он сталкивается на практике в своей поэзии. Он то и дело «обрывает» пейзаж, обращаясь к изображению мыслей и чувств героев, словно не разрешая себе признать самоценную важность изображений природы. По всей видимости, мы сталкиваемся здесь не столько с сознательным намерением автора, сколько с наследованием традиционных приемов, от которых он не может отказаться. Закон жанра, устоявшиеся функции пейзажа оказываются сильнее индивидуального желания автора, тем более что традиция освящена для него именами не поэтов-эпигонов романтизма, а классиков вроде Пушкина и Лермонтова. Так, пейзаж, во-первых, становится

³⁴ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1937. Т. 46. С. 81.

поводом для болтовни о себе самом, он переносит лирического героя к воспоминаниям; во-вторых, пейзаж становится поводом для размышлений об устройстве жизни и возможной судьбе героев. Даже и в стихотворениях, вроде бы целиком посвященных описаниям природы, Тургенев не может не отступить от них в силу законов самой лирики, с ее акцентом на передаче внутреннего мира человека, течения его переживаний. То настроение, которым окрашен пейзаж, отсылает нас к настроению переживающего его человека, лирического героя. Так, одно из стихотворений, которое мы уже анализировали, открывается сравнением («Как грустный взгляд, люблю я осень»), говорящим о том, что пейзажный материал воспринимается здесь по аналогии с человеческим портретом, человеческими чувствами. Так и в поэмах автор иногда обращается к пресловутым, им самим высмеиваемым сравнениям душевного мира и природного:

Вы хороши, как вечер пред грозою,
Как майская томительная ночь (I, 71).

В поэме «Разговор» в контексте описания природы мы встречаемся и вовсе с рассуждениями о сверхъестественном начале в мире (которые появляются, очевидно, не столько благодаря намерению автора, сколько благодаря «памяти размера», отсылающего в данном случае прежде всего ко «Мцыри»):

И я тот голос неземной
Не раз — пред утренней зарей
Слыхал и тронутый душой
Стремился трепетно к нему,
К живому богу моему (I, 111).

В-третьих, пейзаж может становиться поводом для сравнения русской и западной жизни вообще. Так мы видели в поэмах лермонтовский пейзаж, заставляющий вспомнить «Родину». Хотя здесь пейзаж уже ближе к той функции и тональности, которые он получит в «Записках охотника», эта «русскость при-

роды» предполагает акцент скорее на первом, чем на втором слове: иными словами, скромная, суровая природа привлекает внимание поэта лишь постольку, поскольку позволяет создать образ русского человека и страны в целом, а не сама по себе. Это придает пейзажу некоторую книжность и символичность, которой он сам по себе не обладал.

Кроме того, как писал и сам Тургенев, пейзаж мог становиться поводом для отвлеченных рассуждений о нем. Вообще, судя по поэзии Тургенева, он словно считает необходимым «занимать» читателя и потому боится слишком долго сосредотачиваться на природе. Поэтому он постоянно обращается к читателю, что уводит разговор от прежней темы. Так, голые описания кажутся ему неоправданными в контексте поэмы:

описанием

Теперь мы не займемся, оттого

Что уж и так с излишеством речист я...

Характерны эти множественные многоточия, которые не столько придают описываемому ореол романтической уклончивости, сколько свидетельствуют именно о прерывистости повествования, о необходимости все время сдерживать, обрывать себя.

Характерно в этом смысле, в каком направлении правит Тургенев стихотворения Фета, редактором которых он, как известно, был в середине 1850-х гг. Он последовательно удаляет так называемые «лермонтовские» стихотворения, которым присуща мрачная тональность, ночной пейзаж, акцент на страданиях лирического субъекта. Оставляет же он не только стихотворения, пронизанные радостным чувством, приятием мира, но и те, в которых лирическое *я* практически не выражено, в которых чувства героя скорее определяются природой, чем определяют характер пейзажа в стихотворении. Точно к такой же независимости от поэтической традиции он стремится и в собственной поэзии, однако окончательное освобождение оказывается для него возможно лишь путем отказа от поэзии как таковой.

В «Записках охотника» конца 40-х гг. мы также найдем множество картин природы, которые хорошо известны любому читателю. Однако при всем кажущемся сходстве пейзажа в поэзии и прозе нельзя не увидеть и тонкие отличия, подчас связанные не собственно с самим пейзажем, а с тем художественным контекстом, в котором появляется описание живого мира, с теми функциями, которые он выполняет, с его символической нагрузкой.

Понятно, что стихотворения, особенно посвященные природе, кажутся более статичными, в то время как тургеневские поэмы уже сложно назвать описательными. Здесь акцент делается на социальной проблематике; разработан или хотя бы намечен сюжет, портретные характеристики, диалоги, так что пейзаж уходит на задний план, становится второстепенным элементом повествования. В «Записках охотника» ситуация снова меняется. Как писал Эйхенбаум, собственно сюжетная линия как бы просто разбавляет здесь пейзажно-портретные зарисовки, составляющие основу цикла. В этом смысле сюжет очерков кажется вспомогательным или даже второстепенным. Он скорее позволяет преодолеть описательную статику, придать очеркам драматизм или повысить их лиричность. Сами же пейзажные описания носят вполне самоценный характер, а не просто «оркестрируют» чувствам героев или событиям в их жизни. Эта оркестрирующая роль появится позже, уже в творчестве Тургенева 1850-х гг. В «Записках» же герои словно выделяются из пейзажа, а в финале — растворяются в нем. Такого доминантного места пейзаж в поэмах не имел, при всем намерении Тургенева сделать его самоценной частью повествования. Дело в том, что в прозе необходимость резких переходов от пейзажа к герою отпадает. Охотничьи очерки позволяют сделать природу вполне самостоятельным объектом рассмотрения и, более того, объектом «научного» изучения. В уже упоминавшейся рецензии на книгу Аксакова Тургенев приветствует достижения естественных наук, благодаря которым на природу стало можно глядеть просто и трезво, не ища в ней Абсолютного Духа. Аналогом такого естественнонаучного подхода и становится проза. Писателю, создавшему целостную картину природы, теперь не нужно переключаться на другой сюжет: описав какой-либо эпизод, он может просто закончить очерк и начать новый, предполагающий уже иную картину природы. От каждого из рассказов в результате не

надо ждать чего-то большего: Тургенев стремится поколебать романтическую идею о доминировании «я», требуя от читателя, чтобы в ходе чтения его очерков он освобождался от себя и полностью переносился в описываемый мир, как это удалось сделать самому художнику. Достоверные описания здесь, наконец, обретают и достоверную форму. Характерна в этом смысле похвала Тургенева Аксакову: «когда я прочел, например, статью о тетереве, мне, право, показалось, что лучше тетерева жить невозможно» (IV, 517). Этого эффекта Тургенев и пытается добиться в очерках. В поэмах такое чувство едва ли могло быть передаваемо: строить развернутое сюжетное повествование вокруг «тетерева», а не человека, он, очевидно, не решается. Показательно, что даже хрестоматийная и по-своему революционная повесть «Муму», создаваемая чуть позднее, в начале 1850-х гг., при всей симпатии, которую современный читатель переносит, прежде всего, на собаку, все же, скорее, является для самого автора рассказом о судьбе Герасима, о судьбе крепостного мужика, чем о положении животных в крепостнической России.

Тургенев, таким образом, в каком-то смысле возвращается к принципу его лирики, где каждое стихотворение — отдельная картина природы. Но если в рамках большого лиро-эпического целого эти картины синтезировать не удалось (объединяющее начало оказывалось чем-то внешним по отношению к природе), то это получилось сделать в прозаическом цикле, предполагающем и дискретность составляющих его частей, и их подобие и единство одновременно. Тем самым Тургенев проводит важную для себя мысль о «равноправии» природы и человека, вполне отвечающую идеям становящейся натуральной школы. Его размышления о природе в прозе уже не могут рассматриваться «как болтовня по поводу», это и заинтересованный взгляд охотника, и рачительный взгляд сельского хозяина, и отстраненный взгляд естествоиспытателя, но главное — это мир сам по себе.

Однако основным предметом нашего рассмотрения будут повести конца 1840-х гг. И вот здесь мы видим новое изменение пейзажа и его функций. Как признавался Тургенев, все же больше всего его занимает «правда людской физиономии», и этот интерес постепенно начал вытеснять интерес к «торопливым движениям утки». О том, как в условиях этого всё возрастающего интереса к

человеку Тургеневу удастся сохранить те достижения в изображении природы, которых он добился в «Записках охотника», пойдет речь в следующем разделе нашей работы.

Раздел II. Проза

2.1. «Андрей Колосов»

В первой своей повести Тургенев развивает те традиции реального направления, которые уже проявились в «Параше» и «Помещике». Портретные характеристики еще больше разрастаются, занимая почти весь текст произведения и сводя к минимуму роль пейзажа. Тем не менее, как и в «Помещике», несколько развернутых и интересных по своим функциям картин природы мы найдем и здесь. Во-первых, это описание местности, где живет возлюбленная Колосова, а затем рассказчика Варя:

«Мы вышли, взяли извозчика к ...ой заставе. У заставы мы слезли. Колосов пошел вперед очень скоро; я за ним. Мы шли по большой дороге. Пройдя с версту, Колосов свернул в сторону. Между тем настала ночь. Направо — в тумане мелькали огни, высились бесчисленные церкви громадного города; налево, подле леса, паслись на лугу две белые лошади; перед нами тянулись поля, покрытые сероватыми парами. Я шел молча за Колосовым. Он вдруг остановился, протянул руку вперед и промолвил: "Вот куда мы идем". Я увидел темный небольшой домик; два окошка слабо светились в тумане. "В этом доме,— продолжал Колосов,— живет некто Сидоренко, отставной поручик, с своей сестрой, старой девой — и дочерью. Я тебя выдам за своего родственника — ты сядешь с ним играть в карты". Я молча кивнул головой. Я хотел доказать Колосову, что я умел молчать не хуже Гаврилова... Но, признаюсь, любопытство сильно меня мучило. Подходя к крыльцу домика, я увидел в освещенном окне стройный образ девушки... Она, казалось, нас ждала и тотчас исчезла. Мы вошли в темную и тесную переднюю. Кривая, горбатая старушка вышла к нам навстречу и с недоумением посмотрела на меня» (IV, 13—14).

Пейзаж здесь оттеняет и даже усиливает атмосферу тайны, которая обусловлена также неведением рассказчика относительно того, что ему предстоит в доме, куда его ведет Колосов, с кем он там может встретиться. И пейзаж, и первый взгляд на обитателей «домика в тумане» (девушка, горбатая старушка) располагает к романтическому осмыслению происходящего, хотя, что важно, Тургенев не муссирует возможность именно такого прочтения: оно задается тем, что рассказчик в принципе ждет в этот момент чего-то «необыкновенного» и потому и в природе (самой по себе никакой тайны не содержащей) готов увидеть таинственное начало. Так пейзаж подготавливает читателя к правильному восприятию основной любовной коллизии повести — способности героя влюбиться в общем-то в обыкновенную девушку и затем признать эту ее заурядность.

Следующая стадия развития отношений Николая и Вари связана с их разговором в саду, когда Варя жалуется на охлаждение Колосова, а Николай чувствует, что любит ее. Объяснение именно «в саду» уже придает эпизоду оттенок литературности, однако пейзаж подчеркивает прозаическую, а не лирическую сторону человеческих отношений, свидетельствует о возможности какой-то «скучной», как сказал бы Чехов, развязки, не предвещает реализации тех романтических представлений, которые могли быть у рассказчика при первом визите в дом Вари:

«На другой день, в три часа пополудни, я уже был в саду Ивана Семёныча. Утром я не видал Колосова, хоть он и заходил ко мне. День был осенний, серый, но тихий и теплый. Желтые тонкие былинки грустно качались над побледневшей травой; по темно-бурым, обнаженным сучьям орешника попрыгивали проворные синицы; запоздалые жаворонки торопливо бегали по дорожкам; кой-где по зеленым осторожно пробирался заяц; стадо лениво бродило по жнивью. Я нашел Варю в саду, под яблоней, на скамейке; на ней было темное, немного измятое платье; в ее усталом взгляде, в небрежной прическе волос высказывалась неподдельная горесть» (IV, 22).

Этот пейзаж заставляет вспомнить уже упоминавшееся тютчевское стихотворение «Есть в осени первоначальной...» («желтые тонкие былинки» здесь

выступают в функции «паутины тонкого волоса») и одновременно лирику самого Тургенева. Тот факт, что рассказчик так внимательно замечает все, что видит вокруг, может говорить как о том, что он фиксирует в природе все «осеннее», печальное потому, что готов разделить скорбь Вари, так, напротив, и о том, что он сосредоточен не только на Варе, что его внимание поглощено и всем тем, что он видит вовне, в окружающем мире. Столь же отчетливо, как и синиц и зайцев, он запоминает измятое платье и усталый взгляд Вари, и эти детали придают образу ту опасную реалистичность, которая губительна для романтических отношений. В то же время внешнее, природное определяет внутренний мир человека, например, усиливает ощущение безысходности, как в следующей сцене:

«"Варя! неужели ж ты меня не полюбишь... никогда?... никогда?..."

Вот какие речи произносил ваш покорнейший слуга в столичном граде Москве, лета тысяча восемьсот тридцать третьего, в доме своего почтенного наставника. Я плакал... я замирал... Погода была скверная... мелкий дождь с упорным, тонким скрипом струился по стеклам; влажные, темно-серые тучи недвижно висели над городом. Я наскоро пообедал, не отвечал на заботливые расспросы доброй немки, которая сама расхныкалась при виде моих красных, опухших глаз (немки — известное дело — всегда рады поплакать); обошелся весьма немилостиво с наставником... и тотчас после обеда отправился к Ивану Семенычу... » (IV, 26).

Хотя здесь рассказчик видит в природе продолжение своей собственной скорби, общее ощущение безнадежности, которое производят две эти сцены, может наводить читателя на совсем другую мысль. Возможно, здесь (особенно в первой сцене), несмотря на внутреннюю убежденность рассказчика в том, что он готов посвятить себя счастью Вари, Тургенев вновь намекает читателю на развитие событий, на то, что Варя скоро перестанет занимать Николая, что его чувство «отцветет», «поблекнет», как сказали бы герои Гончарова. Метафору увядания — чувства отцветают так же, как яблоневый цвет — разовьет в тексте сам Колосов, что рассказчику покажется крайним цинизмом:

«Колосов молчал и курил трубку. "Ты сидел с ней под яблоней в саду? — проговорил он, наконец.— Помнится, в мае и я сидел с ней на этой скамей-

ке... Яблонь была в цвету, изредка падали на нас свежие белые цветочки, я держал обе руки Вари... мы были счастливы тогда... Теперь яблонь отцвела, да и яблоки на ней кислые"» (IV, 24).

Сцена разговора в саду это подтверждает, даже если рассказчик сам пока не готов этого признать и пылает благородным негодованием на Колосова. Интересно, что данная метафора будет обыгрываться в тексте еще раз, и комический эффект ей придаст тот факт, что на этот раз говорящий о яблоках не будет ощущать того метафорического смысла, который в его словах увидит проницательный читатель. Вырвавшееся у рассказчика признание заставляет его в порыве чувств выбегать от Вари, и в этот момент он сталкивается с ее отцом (очевидно, желающим сосватать дочь):

«С этими словами я бросился вон из комнаты. В передней встретил меня Иван Семеныч и не только не удивился моему посещению, но даже с приятной улыбкой предложил мне яблоко. Такая неожиданная любезность до того поразила меня, что я просто остолбенел. "Возьмите ж яблочко, хорошее яблочко, право!" — твердил Иван Семеныч. Я машинально взял, наконец, яблоко и доехал с ним до дома» (IV, 28–29).

Это «машинально» взятое яблоко, отсылая к колосовской метафоре, одновременно характеризует и отношение рассказчика к Варе, к которой, пообещав жениться, он, тем не менее, уже не вернется. Пейзаж в этом рассказе, таким образом, выполняет множество функций при всей своей, на первый взгляд, незначительности. Он образует особый символический сюжет, который предвосхищает развитие основного сюжета, создавая ощущение драматичности, которой эта «обыкновенная» история сама по себе скорее лишена. Драматизм тут может быть именно чем-то подспудным, каким-то «вторым голосом», потому что, по сути, ему, конечно, в повести нет места — Тургенев хочет рассказать здесь именно о нормальности, естественности происходящего. Пейзаж, во-вторых, задает чувства героев (так, осень ведет к расставанию), то есть в какой-то степени выполняет ту функцию, которую он традиционно имел в натуральной школе (материальное, «природное» здесь первично по отношению к душевному миру).

2.2. «Бретер»

И в этой повести пейзаж несет дополнительную смысловую (а не только чисто «изобразительную») нагрузку: поскольку Тургеневу как художнику вообще свойственно воздерживается от авторских комментариев, от вынесения приговоров своим героям, пейзаж принимает на себя часть задачи по донесению до читателя авторского взгляда на мир. Это не значит, что пейзаж тут получает ту философскую «оркестрирующую» роль, о которой писал Пумпянский: здесь пока еще нет собственно «философии» природы, она изображена сугубо реалистично, но параллельно с развитием сюжета раскрывает драматический характер действия.

Как мы уже неоднократно видели у Тургенева, пейзаж занимает существенную часть экспозиции. Не просто те явления живого мира, которые здесь описываются, но и сама последовательность их подачи заставляют вспомнить и поэмы, и другие повести Тургенева, что придает открывающему повесть пейзажу налет «типичности», которой не скрывает и сам автор:

«...ий кирасирский полк квартировал в 1829 году в селе Кириллове, К-ской губернии. Это село с своими избушками и скирдами, зелеными конопляниками и тощими ракетами издали казалось островом среди необозримого моря распаханых черноземных полей. Посреди села находился небольшой пруд, вечно покрытый гусиным пухом, с грязными, изрытыми берегами; во ста шагах от пруда, на другой стороне дороги, высился господский деревянный дом, давно пустой и печально подавшийся набок; за домом тянулся заброшенный сад; в саду росли старые, бесплодные яблони, высокие березы, усеянные вороньими гнездами; на конце главной аллеи, в маленьком домишке (бывшей господской бане) жил дряхлый дворецкий и, покрехтывая да покашливая, каждое утро, по старой привычке, тащился через сад в барские покои, хотя в них нечего было стеречь, кроме дюжины белых кресел, обитых полинялым штофом, двух пузатых комодов на кривых ножках, с медными ручками, четырех дырявых картин и одного черного арапа из алебаstra с отбитым носом. Владелец этого дома, молодой и беспечный человек, жил то в Петербурге, то за границей — и совершенно позабыл о своем поместье» (IV, 34).

Взгляд автора перемещается от общего к частному, он словно медленно «наводит объектив» на будущее место действия. Подробности, указание на которые сопровождает описание местности (не просто пруд, а покрытый «гусиным пухом», не просто березы, а «усеянные вороньими гнездами»), характеризуют не необычность, а, напротив, обыкновенность, повсеместность подобных усадеб (это тот род типизации через индивидуализирующий признак, о котором писал Манн применительно к «Мертвым душам»). Тем самым автор незаметно подводит нас к мысли о том, что и жизнь нынешних обитателей усадьбы должна быть заурядной, не отличающейся яркостью и новизной. И хотя затем автор переходит к описанию одного из главных действующих лиц — бретера Лучкова, претендующего на экставагантность и загадочность, предвосхищающий его портрет пейзаж уже позволяет нам поставить под сомнение исключительность героя, увидеть в ней ту же провинциальность, дикость. Пейзаж, таким образом, вновь с самого начала опережает действие, задает характер его прочтения читателем.

Затем пейзаж исчезает из текста (как мы видели и раньше, для Тургенева значим скорее портрет, «живая правда людской физиономии») и вновь появляется только при вводе в повествование другой усадьбы, где и развернутся основные события повести:

«Однажды тройка сытых и резвых лошадок примчала его к дому г-на Перекатова. День был летний, душный и знойный. Нигде ни облака. Синева неба по краям сгущалась до того, что глаз принимал ее за грозовую тучу. Дом, построенный г-м Перекатовым на летнее жительство с обыкновенной степной предусмотрительностью, был обращен окнами прямо на солнце. Ненила Макарьевна с утра велела затворить все ставни. Кистер вошел в гостиную, прохладную и полумрачную» (IV, 45).

Эта картина знойного летнего дня нам также уже знакома. Она контрастирует с описанной выше, подчеркивает различие двух миров — того, в котором живут офицеры, включая Кистера и Лучкова, и того, в котором живет Маша, которую полюбит Кистер и которой не сможет добиться Лучков. И этот контраст хотя и не создает, но выявляет саму возможность этой любви в Кистере и влечения — в Лучкове. Маша воплощает для них какой-то особенный, не-

знакомый мир, в котором можно видеть или мечту жизни, или надежду на забвение от скучных офицерских будней.

Развитие любовных отношений героев сопровождается и повышением значимости пейзажа, его новой активизацией в тексте. Свидания и разговоры о чувствах происходят «на лоне природы» — и потому, что природа, в отличие от дома, дает возможность для непосредственного и скрытого от посторонних глаз и ушей общения, и потому, что она может пробуждать в человеке особые потребности и ощущения. Объяснение героев в саду или на берегу реки или хотя бы подступы к таким объяснениям сделалось почти тургеневским клише, при помощи которого, в том числе, выстраивается хрестоматийный локус «дворянского гнезда». Близость сферы чувств и процессов в природе дает, как и в «Андрее Колосове», основу для метафорического обыгрывания межличностных отношений при помощи природных объектов. Как в упомянутой повести обыгрывалась метафора яблока, так и здесь такой прозрачной для всех метафорой становится цветок:

«Авдей Иванович с ней не заговаривал; в голосе Кистера заметно было волнение. Он что-то много смеялся и болтал... Они подошли к речке. В сажени от берега росла водяная лилия и словно покоилась на гладкой поверхности воды, устланной широкими и круглыми листьями. — Какой красивый цветок! — заметила Маша. Не успела она выговорить этих слов, как уже Лучков вынул палаш, ухватился одной рукой за тонкие ветки ракиты и, нагнувшись всем телом над водой, сшиб головку цветка. "Здесь глубоко, берегитесь!" — с испугом вскрикнула Маша. Лучков концом палаша пригнал цветок к берегу, к самым ее ногам. Она наклонилась, подняла цветок и с нежным, радостным удивлением поглядела на Авдея. "Браво!" — закричал Кистер. "А я не умею плавать..." — отрывисто проговорил Лучков. Это замечание не понравилось Маше. "Зачем он это сказал?" — подумала она» (IV, 51).

Здесь обращает на себя внимание, что, пытаясь вроде бы говорить на одном символическом языке при помощи природы, герои на самом деле не понимают друг друга (как покажет и их последующее прямое объяснение). Маша пытается навязывать Лучкову определенную модель поведения и определенное восприятие их отношений (он как рыцарь, способный преподнести к ее ногам

все сокровища мира). Но он не понимает этой модели и не пытается ей соответствовать (цветок даже не срывается, а «сшибается»); Лучков произносит фразу, которая непонятна в контексте заданной Машей игры, сказана «на другом языке»). Следующий эпизод — объяснение — вновь демонстрирует пропасть между героями при помощи, в том числе, описания различной их реакции на природу. Действия «на фоне природы» уже сопровождаются в этой повести рефлексией по поводу самой природы, за которой (рефлексией) опять-таки скрываются различные взгляды на межполовые отношения.

Маша, напомним, сама назначает Лучкову время и место свидания:

— Я согласна,— сказала она наконец.

— Когда же? Где?

Маша дышала быстро и неровно.

— Завтра... вечером. Вы знаете рожицу над Долгим Лугом?..

— За мельницей? Маша кивнула головой.

— В котором часу? (IV, 55).

Это место встречи описывается затем как глазами ее участников, так и автором, предлагающим нейтральное описание, задающего своего рода «норму», от которой будут отклоняться реакции на пейзаж встретившихся героев:

«Долгим Лугом называлась широкая и ровная поляна на правой стороне речки Снежинки, в версте от имения гг. Перекатовых. Левый берег, весь покрытый молодым густым дубняком, круто возвышался над речкой, почти заросшей лозняками, исключая небольших "завоей", пристанища диких уток. В полуверсте от речки, по правую же сторону Долгого Луга, начинались покатые, волнистые холмы, редко усеянные старыми березами, кустами орешника и калины.

Солнце садилось. Мельница шумела и стучала вдали, то громче, то тише, смотря по ветру. Господский табун лениво бродил по лугу; пастух шел, напевая, за стадом жадных и пугливых овец; сторожевые собаки со скуки гнались за воронами. По роще ходил, скрестя руки, Лучков. Его привязанная лошадь уже не раз отозвалась нетерпеливо на звонкое ржание жеребят и кобыл.

Авдей злился и робел, по обыкновению. Еще не уверенный в любви Маши, он уже сердился на нее, досадовал на себя... но волнение в нем заглушало досаду. Он остановился наконец перед широким кустом орешника и начал хлыстиком сбивать крайние листья...

Ему послышался легкий шум... он поднял голову... В десяти шагах от него стояла Маша, вся раскрасневшаяся от быстрой ходьбы, в шляпке, но без перчаток, в белом платье, с наскоро завязанным платочком на шее» (IV, 62).

Автор воздерживается от каких-либо оценочных характеристик пейзажа; не берется оценивать красоту Луга, но и не стремится к какому-то ироническому осмыслению природы, как в «Помещике». Можно назвать этот взгляд «взглядом охотника», замечающего пристанища диких уток, привычно дифференцирующего виды растительности, замечающего типичные для описываемого времени дня и года процессы, происходящие в животном и человеческом мире. Мы видим мир как он есть, «не нуждающимся» в героях, существующим независимо от них и потому способным вызывать у них разные отклики, разные впечатления. Так, Лучков явно чувствует себя неуютно — он не просто не знает, как вести себя с Машей, но и словно ощущает себя «на чужой территории», беспокоится, как вести себя на ней. Хотя чуть раньше он с презрением отзывался об «Аркадии» — ср.:

— Авдей... разве ты ее не любишь? — пробормотал он наконец.

— О невинность! о Аркадия! — с злобным хохотом возразил Авдей (IV, 59).

Оказавшись в пространстве этой самой «Аркадии», он уже сам смущен, и его досада проявляется в агрессии по отношению к тому природному миру, который ему столь же непонятен, что и Маша. В свою очередь, и Маша воспринимает своего знакомого как нечто загадочное: если ее мир для него — «Аркадия», то его для нее — «лес»:

«В Лучкове было что-то загадочное для молодой девушки: она чувствовала, что душа его темна, "как лес", и силилась проникнуть в этот таинственный мрак...» (IV, 53).

Соответственно, во время свидания Маша, также взволнованная предстоящим разговором, пытается, наоборот, «держаться» за пейзаж как за нечто привычное и незыблемое, черпать в нем темы для беседы и тем самым переводить на него внимание от самой себя: «— Я очень вам благодарна,— с смущением перебила его Маша; сердце ее сжалось от ожидания и страха.— Ах, посмотрите, господин Лучков,— продолжала она,— посмотрите, какой вид! » (IV, 63).

Она указала ему на луг, весь испещренный длинными, вечерними тенями, весь алеющий на солнце. Внутренне обрадованный внезапной переменой разговора, Лучков начал «любоваться» видом. Он стал подле Маши...

«— Вы любите природу?— спросила она вдруг, быстро повернув голову и взглянув на него тем дружелюбным, любопытным и мягким взглядом, который, как звенящий голосок, дается только молодым девушкам.

— Да... природа... конечно...— пробормотал Авдей.— Конечно... вечером приятно гулять, хотя, признаться, я солдат, и нежности не по моей части.

Лучков часто повторял, что он "солдат". Настало небольшое молчание. Маша продолжала глядеть на луг (IV, 63)».

Несмотря на все усилия, Маша чувствует, что буквально «теряет почву» под ногами: несмотря на созданный ею «литературный контекст» встречи, Лучков слишком не вписывается в него, разрушая ее надежды на «приятную вечернюю прогулку» и предполагаемый тип общения — ср.:

«Маша, как любопытный ребенок, целый день себя спрашивала: "Неужели Лучков меня любит?",— мечтала о приятной вечерней прогулке, почтительных и нежных речах, мысленно кокетничала, приучала к себе дикаря, позволяла при прощанье поцеловать свою руку... и вместо того...» (IV, 64).

В сцене свидания мы видим, что природа воспринимается обоими не сама по себе и даже не сквозь призму их непосредственных ощущений, а литературно, как некий «вид», на который надо определенным образом реагировать или, наоборот, не реагировать. Пейзаж, таким образом, позволяет автору охарактеризовать героев, не прибегая к сложным средствам психологического анализа и даже сведя к минимуму диалог. Сходным образом, описывая общение Маши с Кистером, автор подчеркивает уже способность последнего разделять

отношение Маши к природе, точнее, правильно понимать навязываемый ею условный язык общения, что позволяет при помощи минимальных художественных усилий подчеркнуть сходство героев между собой (хотя, конечно, и в несколько комическом плане):

«Через четверть часа Маша шла с Кистером к Долгому Лугу. Проходя мимо стада, она покормила хлебом свою любимую корову, погладила ее по голове и Кистера заставила приласкать ее. Маша была весела и болтала много. Кистер охотно вторил ей, хотя с нетерпением ждал объяснений...» (IV, 68).

То, что герои нашли через природу общий символический «язык», подтверждает следующая сцена. Она подчеркивает, что Маша диктует язык общения, а Кистер послушно соглашается говорить на нем:

«— Сорвите мне этот цветок, вот этот... какой хорошенький!— Маша полюбовалась им и вдруг, быстро высвободив свою руку, с заботливой улыбкой начала осторожно вдевать гибкий стебелек в петлю Кистерова сюртука» (IV, 68—69).

Наконец, третье и последнее место действия — это место дуэли. И вот здесь пейзаж служит не средством характеристики героев (как в начале повести), не способом раскрытия его целей (сцена свидания), а способом подчеркнуть тот контраст между красотой и мирной жизнью природы и безумными и бессмысленными поступками человека, который очевиден в сцене убийства Кистера:

«Они отправились. В небольшом лесу, в двух верстах от села Кириллова, их дожидался Лучков с своим секундантом, прежним своим приятелем, раздушенным полковым адъютантом. Погода была прекрасная; птицы мирно чирикали; невдалеке от леса мужик пахал землю. Пока секунданты отмеривали расстояние, устанавливали барьер, осматривали и заряжали пистолеты, противники даже не взглянули друг на друга. Кистер с беззаботным видом прохаживался взад и вперед, помахивая сорванной веткою; Авдей стоял неподвижно, скрестя руки и нахмуря брови» (IV, 78—79).

Беззаботность Кистера на первый взгляд соответствует «беззаботности» природы; как в ней ничего не предвещает беды, так и он не рассчитывает умереть на пороге счастья; и тем трагичнее развязка, которая кажется вдумчивому

читателю тем неизбежнее, чем настойчивее Тургенев акцентирует эту почти всецелую гармонию и примиренность.

Таким образом, пейзаж появляется в этой повести только в самых важных, «ударных» ее эпизодах и выявляет авторское видение событий через тот контраст, который он образует с описанием поведения героев.

2.3. «Жид»

В этом небольшом рассказе пейзажа, как и других, прямо не связанных с действием деталей, немного. Тургенев здесь не пытается использовать пейзаж для создания второго, «латентного» сюжета, как мы это видели раньше, потому что его цель в данном случае — напротив, сконцентрировать внимание читателя на ключевом эпизоде, который сам по себе слишком драматичен, чтобы нуждаться в дополнительных подробностях. Поэтому и пейзаж вводится лишь постольку, поскольку он позволяет подчеркнуть те кричащие контрасты, на которых строится рассказ (уродливый старик — прекрасная девушка; позорная смерть — самоотверженная любовь). Так, явно не случайно введено противопоставление «день — ночь», которое позволяет и подчеркнуть сложность, множественность «уровней» жизни, и усилить динамику сюжета: день (утро) связывается с жизнью официальной, деловой, «прагматической» (знакомство с жидом, его расстрел); ночь — с азартной игрой и надеждой на любовные успехи. Соответственно, мы видим и два образа жида (корыстный торговец живым товаром — по-своему заботливый отец) и два образа Сары (обольстительная, но недоступная молодая еврейка — готовая на любые жертвы, измученная и проклиная мучителей отца дочь). Эта антитеза, выраженная и на пейзажном уровне, позволяет правильно отобразить тот противоречивый образ еврейства, который в литературе традиционно строится на контрастах: погоня за наживой — и страшная бедность; хитрость — и униженность; уродливость — и красота. Так, «дневное» описание домика семейства жида тем более поражает воображение, шокирует, что ночью встреча с Сарой ассоциировалась у рассказчика с чем-то загадочно-прекрасным, неуловимым, в то время как дневная картина подчеркивает прозаическую изнанку этой жизни:

«Сара указала мне на маленький старенький домик. Я дал лошади шпоры и поскакал. На дворе домика безобразная, растрепанная жидовка старалась вырвать из рук моего длинного вахмистра Силявки три курицы и утку. Он поднимал свою добычу выше головы и смеялся; курицы кудахтали, утка крякала... Другие два кирасира выючили лошадей своих сеном, соломой, мучными кулями. В самом доме слышались малороссийские восклицания и ругательства...» (IV, 115).

Ночная сцена разделяет два описания свежего, чудесного утра, причем и эти две утренние картины также образуют кричащее противоречие. Если первое утро не предвещает ничего дурного, наоборот, герой испытывает радость после ночной игры и, очевидно, радуется тому, что его ожидает в будущем (тут-то и происходит знакомство с жидом), то вторая описывает утро казни Гиршеля, в свете чего ликование и красота природы кажутся чем-то оскорбительным, какой-то злой насмешкой неизвестной силы над жалким человеком (что заставляет вспомнить сцену дуэли в «Бретере» или толстовское описание в «Войне и мире» немецкой деревни до и после ее разорения). Ср.:

1) «Как-то раз, после страшного проигрыша, мне повезло, и к утру (мы играли ночью) я был в сильном выигрыше. Измученный, сонный, вышел я на свежий воздух и присел на гласис. Утро было прекрасное, тихое; длинные линии наших укреплений терялись в тумане; я загляделся, а потом и задремал сидя. Осторожный кашель разбудил меня; я открыл глаза и увидел перед собою жида лет сорока, в долгополом сером кафтане, башмаках и черной ермолке» (IV, 109).

2) «На другой день я встал очень рано, оделся и вышел из палатки. Утро было чудесное; солнце только что подымалось, и на каждой былинке сверкал влажный багрянец. Я взошел на высокий бруствер и сел на краю амбразуры. Подо мной толстая чугунная пушка выставила в поле свое черное жерло. Я рассеянно смотрел во все стороны... и вдруг увидел шагах во ста скорченную фигуру в сером кафтане. Я узнал Гиршеля» (IV, 116).

В этом рассказе мы видим, как Тургенев начинает переходить от пейзажа реалистического к символическому, что, впрочем, отнюдь не означает шага назад, к романтической эстетике: «день» и «ночь» в его изображении суще-

ствуют независимо от героев, т.е. не кажутся обычной проекцией их внутреннего мира вовне, на окружающий мир, но описание быстрой смены дня и ночи позволяет выразить пугающую слабость человека, т.е. зависимость его судьбы от каких-то мгновенных, но почти непредсказуемых изменений.

2.4. «Три портрета»

Уже из заглавия этого рассказа следует, что внимание автора здесь еще в большей, чем обычно степени будет сосредоточено именно на портретных характеристиках. Анализируя этот рассказ, мы и правда убеждаемся, что пейзаж служит в нем лишь дополнением к портретам. Так, традиционный тургеневский вводный пейзаж настраивает читателя на определенное восприятие последующих рассказов о семье Лучиновых, подводит к осмыслению русского характера и русской истории вообще:

«В один осенний день съехалось нас человек пять записных охотников у Петра Федоровича. Целое утро мы провели в поле, затравили двух волков и множество зайцев и вернулись домой в том восхитительно приятном расположении духа, которое овладевает всяким порядочным человеком после удачной охоты. Смеркалось. Ветер разыгрывался в темных полях и шумно колебал обнаженные вершины берез и лип, окружавших дом Лучинова. Мы приехали, слезли с коней... на крыльце я остановился и оглянулся: по серому небу тяжело ползли длинные тучи; темно-бурый кустарник крутился на ветре и жалобно шумел; желтая трава бессильно и печально пригибалась к земле; стаи дроздов перелетывали по рябинам, осыпанным ярко-пунцовыми гроздьями; в тонких и ломких сучьях берез с свистом попрыгивали синицы; на деревне сипло лаяли собаки. Мне стало грустно... зато я с истинной отрадой вошел в столовую. Ставни были закрыты; на круглом столе, покрытом скатертью ослепительной белизны, среди хрустальных графинов, наполненных красным вином, горело восемь свечей в серебряных подсвечниках; в камине весело пылал огонь» (IV, 81–82).

Ощущение удали, вызванное удачным днем на охоте, и грусти, порожденной осенним ненастным вечером и видом дома Лучиновых, соединяются в сложное чувство, которое определяет тургеневское отношение к старине и к

настоящему России. Это то восприятие России, которое позже А.А. Григорьев увидит и в «Дворянском гнезде». Описывая возвращение Лаврецкого в родной дом, он скажет о той его связи с «родной почвой», которая порождает и ощущение боли, стыда, и одновременно — невозможности этот мир покинуть: «родная жизнь встречает его сразу своим миром, и этот мир — его же собственный мир, с которым ему нельзя, да и незачем разделяться»³⁵. И преступления прошлого, и те дикие страсти и разврат, в которых проходила жизнь зачастую одаренных людей (недаром Григорьев, также вспомнив «Три портрета», назовет Василия Лучинова фигурой трагической), и одновременно их сила характера, удаль и связь с корнями в целом дадут писателю ощущение драматичности и своеобразности пути России. Пейзаж в «Трех портретах» создает то же ощущение — это одновременно и «типично русский» пейзаж, и одновременно пейзаж символический: русская природа тут служит и разгадкой русского характера. Пейзаж одновременно и объясняет, почему русский человек стал именно таким (в тургеневскую эпоху под влиянием позитивизма будут много писать о влиянии климата на становление нации), и выражает суть его характера в емкой образной форме.

Соответственно, при описании конкретных героев Тургенев тоже подбирает пейзаж им «под стать». Это опять-таки вполне гоголевский прием, предполагающий даже, что разным героям одного произведения могут соответствовать разные типы пейзажа, даже если они контрастируют, создают логические неувязки в тексте (так, Чичиков перед отъездом по помещикам надевает зимнюю одежду, в то время как при описании усадьбы Манилова речь явно идет о теплом времени года). Так и описывая Ивана Лучинова, повествователь не забывает «длинную липовую аллею» — характерный атрибут помещичьего сада. Его появление в тексте можно объяснять и автобиографическими причинами (такая аллея сохранилась в тургеневском родовом Спасском), но очевидно, что эта аллея имеет и типизирующее значение, дополняя образ самовластного и гордого вельможи XVIII в.:

«С того достопамятного дня и до самой своей кончины Иван Андреевич не выезжал из Лучиновки. Он выстроил себе дом, тот самый, в котором я тепе-

³⁵ Григорьев А.А. Литературная критика. М., 1967. С. 338.

рь имею удовольствие беседовать с вами; построил также церковь и начал жить помещиком. Иван Андреевич был человек огромного роста, худой, молчаливый и весьма медлительный во всех своих движениях; никогда не носил халата, и никто, исключая его камердинера, не видал его ненапудренным. Иван Андреевич обыкновенно ходил, заложа руки за спину, медленно поворачивая голову при каждом шаге. Всякий день прогуливался он по длинной липовой аллее, которую сам собственноручно насадил,— и перед смертью имел удовольствие пользоваться тенью этих лип» (IV, 84).

С другой стороны, описывая жертву Василия Лучинова Ольгу Ивановну, Тургенев «помещает» ее в другого типа пейзаж, в своего рода «женский» усадебный ландшафт, заставляющий вспомнить, например, неписанный позднее «Обрыв» Гончарова. Характерно тут и упоминание «глупеньких желтых цветков», которые почти в то же время появятся опять-таки у Гончарова в «Обыкновенной истории» в качестве символа романтического, провинциального взгляда на мир:

«Василий ее сперва не заметил... да и кто обращает внимание на воспитанницу, на сироту, на приемыша?.. Однажды, в самом начале весны, шел он по саду и тросточкой сбивал головки цикорий, этих глупеньких желтых цветков, которые в таком множестве первые появляются на едва зеленеющих лугах. Он гулял по саду, перед домом, поднял голову — и увидел Ольгу Ивановну. Она сидела боком у окна и задумчиво гладила полосатого котенка, который, мурлыча и жмурясь, угнезвился на ее коленях и с большим удовольствием подставлял свой носик весеннему, уже довольно яркому солнцу» (IV, 96).

Вновь мы видим, как количественная минимизация пейзажа приводит к его большей емкости, увеличению символического потенциала.

Итак, рассмотрев пейзаж в поэзии и прозе молодого Тургенева, мы приходим к выводу, что он выполняет разнообразные функции, которые постепенно усложняются. Конечно, мастерство Тургенева-пейзажиста неуклонно оттачивалось, но в целом изменение пейзажа видится нам не столько во все большей «правдивости» изображения русской природы, сколько в том, что пейзаж все больше начинает служить целям и типизации, и психологического анализа, и символического обобщения.

Заключение

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. Это предположение было нами аргументировано на примерах сопоставительного анализа центральных художественных средств, используемых в прозаических и стихотворных жанрах: сюжета, портрета и пейзажа.

Анализируя сюжет поэм, повестей и рассказов Тургенева, мы показали, как возможности построения реалистической поэмы, на которую ориентировался Тургенев, быстро им исчерпываются. Он легко подходит к границам сюжета «бессобытийного» или анекдотического типа, с одной стороны, максимально нагружая эту бессобытийность, «не произошедшее событие», глубоким социальным и экзистенциальным смыслом («Параша», «Андрей»), с другой — используя это отсутствие значимых происшествий для характеристики среды и персонажей в сатирических целях («Помещик»). Анализируя сюжеты повестей и рассказов Тургенева данного периода, мы показали, насколько более широкие возможности в использовании сюжета, событийного ряда давала Тургеневу проза, канонизировавшая к тому времени самые разные типы сюжетов как вполне достойные высокой реалистической литературы. Тургенев не преминул воспользоваться этими возможностями. Сама некоторая эклектичность сюжетов в его прозе середины 40-х гг. объясняется желанием писателя «попробовать» самые разные открывшиеся перед ним возможности.

Анализируя портрет в поэмах и прозе Тургенева, мы показали, как развивается в его текстах созданный им «динамический портрет». И здесь мы показали, как обогащается в прозе это художественное средство. Если в поэмах портрет вынужден взять на себя прежде всего задачу восполнения отсутствующей сюжетной динамики (например, в поэмах «Параша» и «Андрей»), то в про-

зе благодаря тому, что событийный ряд сам по себе становится важным, берет на себя значительную смысловую нагрузку, портрет получает возможность взять на себя самые многообразные функции.

К похожим выводам заставляет прийти и анализ пейзажа в поэзии и прозе Тургенева. Мы показали, что хотя он изначально выполняет разнообразные функции, но они постепенно усложняются. Мастерство Тургенева-пейзажиста оттачивалось постепенно, но в целом изменение пейзажа при его движении от поэзии к прозе состоит не столько во все большей «правдивости» изображения русской природы, сколько в том, что пейзаж все больше начинает служить целям и типизации, и психологического анализа, и символического обобщения.

Таким образом, в нашей работе показано, что Тургенев-прозаик оказывается существенно выше Тургенева-поэта уже в самых ранних его прозаических произведениях. Если в его «зрелых» поэмах перед ним не открывалось значительных перспектив, то даже «несовершенная», эклектичная ранняя проза содержит и отчасти уже использует огромный потенциал, который во всю силу развернется в его последующих повестях и романах.

Библиография

Источники

1. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 тт. [Текст] Сочинения: в 12 тт. Письма: в 18 тт. / И.С. Тургенев. — М.: Наука, 1978 — издание продолжается.
2. Григорьев А.А. Искусство и нравственность // Григорьев А.А. Сочинения В: 2 т. — М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. — С. 246–260.

Исследования

1. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей / Ю.И. Айхенвальд. — Вып. 1. — М., 1906–1910.
2. Андреевский С.А. Тургенев. Его индивидуальность и поэзия / С.А. Андреевский // Книга о смерти, — М.: Наука, 2005.
3. Анненков П.В. Заметки о русской литературе 1848 года [Текст]. / П.В. Анненков // Анненков П.В. Критические очерки. — СПб.: Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Ин-та, 2000. — С. 31–56.
4. Антонова Г.Н. Проблема «лишнего человека» в творчестве И.С. Тургенева 40-х–50-х гг. XIX века: Автореф. дисс. ... канд. фил. н. / Г.Н. Антонова. — Саратов, 1965. — 27 с.
5. Басихин Ю.Ф. Поэмы И.С. Тургенева (Путь к роману) [Текст]. / Ю.Ф. Басихин. — Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1973. — 174 с.
6. Батюто А.И. Тургенев-романист [Текст] / А.И. Батюто // Батюто А.И. Избранные труды. — СПб.: Нестор-история, 2004. — С. 315–568.
7. Батюто А.И. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени [Текст]. / А.И. Батюто. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1990. — 299 с.

8. Бельская А. А. Поэтоним «Параша» у А.С. Пушкина и И.С. Тургенева / А.А. Бельская // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: гуманитарные и социальные науки, 2011. — № 1. — С. 147–152.
9. Беляева И.А. Творчество И.С. Тургенева [Текст] / И.А. Беляева. — М.: Жизнь и мысль, 2002. — 144 с.
10. Беляева И.А. Система жанров в творчестве Тургенева [Текст] / И.А. Беляева. — М.: МГПУ, 2005. — 250 с.
11. Беляева И.А. «Онегинская» традиция в творчестве И.С. Тургенева [Текст] / И.А. Беляева // Спасский вестник. — Вып. 15. — Тула: 2008. — С. 29–35.
12. Беляева И.А. «Лишний человек» в поэтике повести и романа И.С. Тургенева [Текст] / И.А. Беляева // Проблемы истории и теории литературы и фольклора. — М.: МГПУ, 2004. — С. 362–369.
13. Беляева И.А. Тургеневский текст «лишнего человека» в контексте русской культуры [Текст] / И.А. Беляева // И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России. Материалы международной научн. конф., посвящ. 190-летию со дня рождения и 120-летию со дня смерти писателя. — Вып. 3. — Орел: Изд-во Орловского гос. ун-та, 2008. — С. 22–29.
14. Беляева И.А. Амбивалентность и доминанта как основы построения характера в прозе Тургенева [Текст] / И.А. Беляева // Спасский вестник. — Вып. 12. — Тула, 2005. — С. 15–21.
15. Беем А. Л. Мысли о Тургеневе [Текст] / А.Л. Беем // Беем А.Л. Письма о литературе. — М: Языки славянской культуры, 2001. — С. 373–378.
16. Бердников Г.П. Сцены и комедии И.С. Тургенева [Текст] / Г.П. Бердников // Тургенев И.С. Собр. Соч.: В 10 тт. — Сцены и комедии, 1843–1852. — Т. 9. — М.: Гос. издательство художественной литературы, 1962. — С. 397–422.

17. Бердников Г.П. Драматургия Тургенева [Текст] / Бердников Г.П // Бердников Г.П. Над страницами русской классики. — М.: Современник, 1985. — С. 122—187.
18. Бродский Н.Л. Белинский и Тургенев [Текст] / Н.Л. Бродский // Венок Белинскому. — М.: «Новая Москва», 1924. — С. 120—129.
19. Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм [Текст] / Г.А. Бялый — М.; Л.: Сов. Писатель, 1962. — 246 с.
20. Бялый Г.А. «Записки охотника» и русская литература [Текст] / Г.А. Бялый // «Записки охотника» И.С. Тургенева (1852—1952) / Ред. М.П. Алексеев. — Орел: Орловская правда, 1955. — С. 14—36.
21. Бялый Г.А. О психологической манере Тургенева: Тургенев и Достоевский [Текст] / Г.А. Бялый // Русская литература. — М.: Просвещение, 1968. — №4. — С. 34—41.
22. Виноградов В.В. Тургенев и школа молодого Достоевского [Текст] / В.В. Виноградов // Русская литература. — М.: Просвещение, 1959. №2. — С. 63—71.
23. Вороничева О.В. «Ритмические диссонансы» образа приживальщика у Достоевского и Тургенева / О.В. Вороничева // Филологические науки. 2009. — № 1. — С. 15—22.
24. Гершензон М. Мечта и мысль И. С. Тургенева [Текст] / М. Гершензон. — М.: Т-во "Книгоизд-во писателей в Москве", 1919. — 170 с.
25. Головкин В.М. Поэтика русской повести [Текст] / В.М. Головкин. — Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1991. — 192 с.
26. Голубков В.В. Идеино-художественное единство «Записок охотника» [Текст] / В.В. Голубков // Творчество И.С.Тургенева / Общ. ред. С.М. Петров; ред.-сост. И.Т. Трофимов. — М.: Учпедгиз, 1959. — С. 20—32.

27. Голубков В.В. Художественное мастерство И.С. Тургенева в рассказе «Бежин луг» [Текст] / В.В. Голубков // Литература в школе. — 1955. № 3. — С. 26–36.
28. Гольцер С.В. Онегинские мотивы в творчестве И.С. Тургенева: автореф. дис... канд филол. наук / С.В. Гольцер. — Новосибирск, 2000. — 20 с.
29. Громов, В.А. И.С. Тургенев и русская действительность 40–50-х годов [Текст] / В.А. Громов // И.С. Тургенев (1818–1883–1958). Статьи и материалы. / Под ред. М.П. Алексеева. — Орел: Орлов. кн. изд-во, 1960. — С. 9–31.
30. Громов В.А. И.С. Тургенев и поэма Пушкина «Цыганы»: влияние А.С. Пушкина на творчество И.С. Тургенева [Текст] / В.А. Громов // Спасский вестник. — 2000. — Вып. 6. — С. 4–21.
31. Гроссман Л.П. Ранний жанр Тургенева [Текст] /Л.П. Гроссман // Цех пера: эссеистика. — М: Агаграф, 2000. — С. 161–180.
32. Доманский В.А. Сюжет и метасюжет усадебных романов И.С. Тургенева [Текст] / В.А. Доманский // Спасский вестник. — Тула, 2007. — №14. — С.20–31.
33. Дубинина Т. Г. Повести Тургенева 40-50-х годов XIX века. Вопрос об «Онегинской» традиции в творчестве писателя // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. — Вып. 2 (Том 153).
34. Дубинина Т.Г. Пушкинские традиции в творчестве И.С. Тургенева 1840-х — начала 1850-х годов: Автореф. дисс. ... канд. фил. н. / Дубинина Т.Г. — М., 2011.
35. Жиликова Э.М. Сентиментальные традиции в творчестве И.С. Тургенева 1840-х годов [Текст] / Э.М. Жиликова // Тезисы докладов на межвуз. Конф., посв. 170-летию со дня рождения И.С. Тургенева. — Орел, 1988. — С.5–7.

36. Зайцев Б. Жизнь Тургенева. Литературная биография. / Б. Зайцев — М.: ОАО «Московские учебники», 2009.
37. Захарченко Н. А. Лирическое начало в творчестве И.С. Тургенева 40-х–50-х годов XIX века: Дисс. на соиск. уч. степ. канд. Филол. Наук. — Самара, 2005.
38. Иванова Я.Н., Степанчиков М.А. Роль пейзажа в рассказе И.С. Тургенева «Бежин луг». XI класс. / Я.Н. Иванова, М.А. Степанчикова// Литература в школе. 2013. — № 6. — С. 40–42.
39. Истомин К.К. «Старая манера» И.С. Тургенева (1834–1855): Опыт психологии творчества [Текст] / К.К. Истомин // «Известия Отделения русск. яз. и слов. Акад. Наук». Т. 18. — Кн. 2. — С. 294–347; — Кн. 3. — С.120–194. — СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1913.
40. Калашников В.С. Некоторые проблемы типизации художественного образа в поэме И.С. Тургенева «Параша» / В.С. Калашников // Проблемы художественного мастерства в русской литературе XIX–XX вв.: Сб. науч. работ. —Днепропетровск, 1978
41. Клуге Р.-Д. Идеюное содержание раннего поэтического творчества И.С.Тургенева [Текст] / Р.-Д. Клуге // И.С. Тургенев и современность: Междунар. науч. конф., посвящ. 175-летию со дня рождения И.С.Тургенева: Доклады и сообщения 2–6 нояб. 1993 г. / науч. ред. П.Г. Пустовойт — М.: Диалог-МГУ, 1997. — С.99–106.
42. Конышев Е.М. Внутренний мир человека в изображении Тургенева и Достоевского. / Е.М. Конышев // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. — № 2. — С. 129–137.
43. Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев и русская литература [Текст] / Г.Б. Курляндская. — М.: Просвещение, 1980. — 192 с.
44. Курляндская Г.Б. И.С.Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции [Текст] / Г.Б. Курляндская. — Тула: ИПП "Гриф и К", 2001. — 229 с.

45. Лаврецкий Н.М. Литературно-эстетические взгляды Тургенева [Текст] / Н.М. Лаврецкий // Эстетические взгляды русских писателей. — М.: Гослитиздат, 1963. — С. 5–48.
46. Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенев [Текст] / Ю.В. Лебедев. — М.: Просвещение, 1977. — 80 с.
47. Лебедев Ю.В. Жизнь Тургенева. Всеведущее одиночество гения [Текст] / Ю.В. Лебедев. — М.: Центрполиграф, 2006. — 607 с.
48. Малетина О.А. Типология портрета в художественном дискурсе / О.А. Малетина // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2006. — № 5. — С. 122–125.
49. Малышева Л.Г. Фаустовское начало в героях И.С. Тургенева / Л.Г. Малышева [Текст] // Русская литература в современном культурном пространстве. — Томск, 2003. — С. 71–78.
50. Малышева Л.Г. Германия в творчестве И.С.Тургенева 1840-х–50-х годов (к вопросу о «лишних людях»). / Л.Г. Малышева // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2010. — № 8. — С. 48–52.
51. Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века [Текст] / В.М. Маркович. — Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1982. — 208 с.
52. Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева [Текст] / В.М. Маркович // Маркович В.М. Избранные работы. — СПб.: Ломоносовъ, 2008. — С. 107–206.
53. Мехтиев В.Г. Поэма И. С. Тургенева «Разговор» в оценке критика-славянофила Ф.Д Студитского. / В.Г. Мехтиев // Вестник Московского государственного областного университета. 2013. — № 1. — С. 36.
54. Мусий В.Б. Человек и природа в художественной прозе И.С. Тургенева 40–50-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / В.Б. Мусий. — Киев, 1985. — 15 с.

55. Назиров Р.Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул: Автореф. дис. ... доктора филол. наук / Р.Г. Назиров — Екатеринбург, 1995. — 46 с.
56. Недзвецкий В.А. И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя: [Текст] курс лекций / В.А. Недзвецкий. — М: МГУ; Стеклитамак: Стерлитамакская государственная педагогическая академия, 2008. — 232 с.
57. Оксман Ю.Г. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника»: Пушкин — Рылеев — Кольцов — Белинский — Тургенев: Исслед. и материалы [Текст] / Ю.Г. Оксман. — Саратов: Сарат. кн. изд-во, 1959. — 316 с.
58. Орловский С. Лирика молодого Тургенева [Текст] / С. Орловский. — Прага: Пламя, 1926. — 265 с.
59. Павлов Л.В. Молодой Тургенев и М.Ю. Лермонтов [Текст] / Л.В. Павлов // Вопросы реализма. Ученые записки Петрозаводского ун-та. — Т. 14. — Вып. 4 — Петрозаводск, 1968. — С.81—97.
60. Петров С.М. И. С. Тургенев. Творческий путь. / С.М. Петров — М., 1979.
61. Печерская Т. «Ужель та самая Татьяна?»: (пушкинские источники героев Тургенева) [Текст] / Т. Печерская // Новый журнал. Кн. 215. — Нью-Йорк, 1999. — С. 27—33.
62. Поспелов Г.Н. Творчество И.С. Тургенева [Текст] / Г.Н. Поспелов. // История русской литературы XIX века (1840—1860-е годы): Учебник для филол. спец. вузов — 3-е изд., доп. — М.: Высшая школа, 1981. — 480 с.
63. Пумпянский Л.В. Статьи о Тургеневе (1929—1930) [Текст] / Л.В. Пумпянский // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 381—505.
64. Пустовойт П.Г. Иван Сергеевич Тургенев: из курса лекций по истории русской литературы XIX в. [Текст] / П.Г. Пустовойт / Под. ред. А. Н. Соколова. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1957. — 139 с.

65. Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев — художник слова [Текст] / П.Г. Пустовойт. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. — 303 с.
66. Пустовойт П.Г. Проблемы изучения творчества И.С. Тургенева [Текст] / П.Г. Пустовойт // Тургенев и русские писатели: 5-й межвуз. тургеневский сборник. / Науч. ред. Г.Б. Курляндская — Курск, 1975. — С. 170—186.
67. Сквозников В. Д. На пути к роману [Текст] / В.Д. Сквозников. // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 10 тт. — М.: Гослитиздат, 1961. — Т. 5. — С. 315—342.
68. Скокова Л. И. Заметки о пейзажах в "Записках охотника" И. Тургенева и повести "Казачьи" Л. Толстого / Л.И. Скокова. // Русская словесность. — № 1, 2012, — С. 19—25.
69. Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVII и первой половины XIX века. / А.Н. Соколов. — М., 1955.
70. Фишер В.М. Повесть и роман у Тургенева [Текст] / В.М. Фишер // Творчество Тургенева: Сб. ст. / Ред. И.Н. Розанов, Ю.М. Соколов. — М.: Задруга, 1920. — С. 3—40.
71. Фридман Н.В. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция [Текст] / Н.В. Фридман // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. — М.: Наука, 1969. — Т. 28. — Вып. 3. — С. 232—242.
72. Цзян Нань У Яньлин. Женские образы в творчестве И.С. Тургенева // Современные гуманитарные исследования. 2010. — № 3. — С. 96—96.
73. Чудаков А.П. О поэтике Тургенева-прозаика (Повествование — предметный мир — сюжет) [Текст] / А.П. Чудаков // И.С.Тургенев в современном мире / Отв. ред. С.Е. Шаталов. — М.: Наука, 1987. — С. 240—266 .
74. Шаталов С.Е. «Записки охотника» И.С.Тургенева [Текст] / С.Е. Шаталов. — Сталинабад, 1960. — 284 с.
75. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева [Текст] / С.Е. Шаталов. — М.: Наука, 1979. — 312 с.

76. Швецова Т.В. Гоголевские традиции в творчестве И.С. Тургенева [Текст] / Т.В. Швецова // И.С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России / Науч. ред. М.В. Антонова — Орел: Изд-во Орловского гос. ун-та, 2008. — Вып.1 — С. 10–17.
77. Швецова Т.В. Поэма И.С. Тургенева «Стено»: от Байрона к Шекспиру [Электронный ресурс] / Т.В. Швецова // Спасский вестник. — Тула, 2005. — Вып. 12.
78. Швецова Т.В. Пушкинские реминисценции в повести И.С. Тургенева «Бретер». / Т.В. Швецова // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2012. — Т. 18. — № 2. — С. 159–161.
79. Шестакова Л.Л. Поэтическое наследие И.С. Тургенева [Текст] / Л.Л. Шестакова // Русский язык в школе. 1986. — С. 69–76.
80. Юдакин А.П. Эволюция мировосприятия И.С. Тургенева [Текст] / А.П. Юдакин, Т.Г. Антонова // Человек в зеркале языка. — М., 2002. — С. 280–295.
81. Ямпольский И.Г. Поэзия И.С. Тургенева [Текст] / И.Г. Ямпольский // Тургенев И.С. Стихотворения и поэмы. — Л.: Советский писатель, 1970. — С. 5–18.
85. 吴嘉佑, 屠格涅夫的哲学思想于文学创作. Перевод: У Цзяю, философские мысли и литературное творчество И.С. Тургенева, — Пекин: изд. женьминь, 2012. — 211 с.
86. 朱宪生, 屠格涅夫传. Перевод: Чжу Сяньшэн, биография И.С. Тургенева, — изд. Чунцин, 2007. — 244 с.
87. 朱宪生, 屠格涅夫的创作与文体. Перевод: Чжу Сяньшэн, Творчество и стиль И.С. Тургенев, — Шаньци: изд. Шаньциского Народного Образования, 1990. — 335 с.
88. 屠格涅夫全集. Перевод: Полное собрание сочинений и писем И.С. Тургенева в 12 тт. — Хэбэй: изд. Хэбэйского образования, 2000.