

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

И. С. Тургенев

и время

Сборник статей

Томск
Издательский Дом Томского государственного университета
2019

«ТАИНСТВЕННЫЕ ПОВЕСТИ» И. С. ТУРГЕНЕВА В АСПЕКТЕ СИНЕСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

А. Г. Кожневникова

*Национальный исследовательский
Томский государственный университет*

«Но если допустить возможность сверхъестественного, возможность его вмешательства в действительную жизнь, то позволите спросить, какую роль после всего этого должен играть здравый рассудок?» (7, 232) – такой знаковой вопросительной репликой открывается рассказ Тургенева «Собака» (1866), нередко причисляемый или по крайней мере близко стоящий к «таинственным повестям». Определение «таинственные повести» уже давно стало привычным в тургеневедении, и вместе с тем до сих пор этот устойчивый термин имеет не совсем устойчивый объем. В последних работах, однако, наметилась тенденция к ограничению данного материала: так, в «Полном собрании сочинений и писем» Тургенева в примечании к рассказу «Сон» (1877) содержится указание на связь данного произведения с циклом «таинственных повестей» (9, 467), включающим в себя «Призраки» (1864), «Собаку» (1866), «Странную историю» (1870), «Песнь торжествующей любви» (1881) и «Клару Милич» (1883).

Действительно, этот цикл выстраивается по принципу самостоятельности и разработанности темы мистического, загадочного, однако обращает на себя внимание и ещё одно обстоятельство: все упомянутые «таинственные повести» имеют схожую рамочную структуру, все они в той или иной степени представляют собой текст в тексте. Онирический сюжет во всех повестях, сложное ступенчатое обрамление «Песни торжествующей любви» с посвящением, эпиграфом из Шиллера и с указанием на старинную итальянскую рукопись как источник текста, трагический переход игры в жизнь в драматической сцене гибели Клары Милич – всё это актуализирует интерес к феномену таинственного и самой поэтике загадочного текста. Симптоматично и то, что Тургенев наделил данные повести, большинство из которых имеет вполне реалистичный источник или прототип, говорящими жанрово-

стилевыми определениями. Так, «Призраки» названы им *фантазией* (и это значение усилено эпитафией из одноименного стихотворения А. Фета), «Сон» – *фантастической повестушкой*, «Песнь торжествующей любви» – *итальянским пастиччио*, а заглавия повестей «После смерти» («Клара Милич») и «Странная история» сами по себе предвещают своеобразное развитие сюжета.

Такая специфическая организация текста акцентирует внимание на психологической проблематике. По мысли А. Б. Муратова, «если ранее [до второй половины 1860-х гг.] человек рассматривался писателем как производное от среды и конкретно-исторического момента, то теперь человек воспринимается им <...> – прежде всего – как феномен, жизнь и психология которого зависят также от коренных, <...> врожденных качеств личности – родовых и национальных»¹. Феноменология жизни души, проявления бессознательного, интуитивного в человеке, внимание к тонким материям, судя по динамике творческого процесса 1860–1880-х гг., начинает занимать Тургенева всё больше и больше. И вместе с тем эти изыскания, думается, в основном не противоречат его картине мира: в письме 1875 г. на просьбу «определить собственное мирозерцание» Тургенев несколько шутливо отвечает, что он «преимущественно реалист – и более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии; ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты и системы не верю, люблю больше всего свободу – и, сколько могу судить, доступен поэзии. Всё человеческое мне дорого» (14, 39). Ударная финальная фраза пассажи – «Всё человеческое мне дорого» – очень ёмко и лаконично определяет антропологическую проблематику во всех её проявлениях как центральную область размышлений Тургенева-реалиста.

«Таинственные повести», рассмотренные как художественное единство, в концентрированном виде воплощают атмосферу смутного, неясного, зыбкого состояния сознания, когда границы между явью и сном нередко стираются, сон мимикрирует под действительность, а нередко и заменяет её. В такой ситуации все рецепторы восприятия обостряются до предела, психическое состояние человека переживает мощный импульс со стороны потаенной сферы жизни. Вербализация этих пересекающихся перцептивных ощущений звукового, визуального, пластического характера составляет существенную особенность

¹ Муратов А. Б. Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 годов. Л., 1980. С. 7.

поэтики «таинственных повестей» Тургенева, в которой раскрывается философия его творческого метода.

В. Н. Топоров в исследовании «Странный Тургенев» отмечает: «...мистическое открывало Тургеневу за видимым миром очертания иного мира, таинственного, чаще недоброго, связанного с мучительными, почти физическими страданиями. Поэтому есть основания говорить о “мистическом” зрении Тургенева, о его “двойном” видении»¹. Действительно, обострение зрения – это один из самых распространенных синестетических мотивов в «таинственных повестях»: само двоение реальности провоцирует героя пристально всматриваться в мир, стараться прозреть в нем скрытую от внешнего взгляда сторону. Герою рассказа «Собака» Порфирию Капитонычу в ночь «сверхъестественного события», когда его пес Трезор защитил хозяина от бешеной собаки ценой своей жизни, вдруг открывается необычный ночной пейзаж: «И еще я вам скажу, что мне спать мешало – вы не поверите: месяц! Стоит он прямо передо мной, этакий круглый, большой, желтый, плоский, и сдается мне, что уставился он на меня, ей-богу; да так нагло, назойливо... <...>. Отвернусь я от него – а он мне в ухо лезет, затылок мне озаряет, так вот и обдаёт, словно дождем; открою глаза – что же? Былинку каждую, каждый дрянной сучок в сене, паутинку самую ничтожную – так и чеканит, так и чеканит! На, мол, смотри! Нечего делать: опер я голову на руку, стал смотреть. Да и нельзя: поверите ли, глаза у меня, как у зайца, так и пучатся, так и раскрываются <...>. Так, кажется, и съел бы всё этими самыми глазами. Ворота сарая открыты настежь; верст на пять в поле видно: и явственно и нет, как оно всегда бывает в лунную ночь. Вот гляжу я, гляжу – и не смигну даже» (7, 243–244). Переход световых ощущений в кинестетические и пластические создает объемную картину, раскрывает повседневное, приземленное как мистическое, и именно эта сцена буквализирует идею прозрения как ключевую метафору в контексте всего рассказа.

Связь зрения физического с ситуацией мистического предвидения можно назвать закономерной для «таинственных повестей» Тургенева. Герой рассказа «Сон» в состоянии забытья предугадывает облик своего отца, а повстречав его в реальности, попадает на улицу из своих видений: «Что за чудо! Передо мною длинная, узкая и совершенно пустая улица; утренний туман залил ее всю своим тусклым свинцом, – но

¹ Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 47.

взор мой проникает до самого ее конца, я могу перечесть все ее строе-
ния... и ни одно живое существо нигде не шевелится! <...> Я начинаю
искать глазами... Да вот он: вот направо, выходя углом на тротуар, вот
и дом моего сна, вот и старинные ворота с каменными завитушками по
обеим сторонам... <...> обегаю быстрым взором глубокий тесный
двор... Так; всё так... вот и доски и бревна, виденные мною во сне» (9,
114). Обостренное зрение начинает моделировать действительность,
трансформируясь в зрение духовное: так и не найдя отца, герой от-
правляется «куда глаза глядят, <...> понунив голову, без мыслей, по-
чти без ощущений, но весь погруженный в самого себя» (9, 115), а в
итоге оказывается на берегу моря, где видит мертвое тело, на руке ко-
торого замечает знак – пропавшее кольцо матери: «что-то блестящее
бросилось мне в глаза» (9, 117).

Проницательные, колючие глаза, которые вонзаются и пожирают
оппонента, неестественно блестят и глядят *странно*, – во всех этих
зрительно-визуальных модификациях пристального всматривания
прочитывается мотив почти телесно ощутимого контакта. Особенно
репрезентативна в этом отношении последняя «таинственная повесть»
«Клара Милич». История зыбкого предчувствия трагической любви
Аратова и Клары разворачивается в определенном визуальном и аку-
стическом контексте. Замкнутый в своем интимном домашнем мире
Аратов занимает позицию наблюдателя, и с этой точки зрения его
увлечение фотографией весьма показательно; Клара же, свободная и
дерзкая натура, – прямая его противоположность. Их первая встреча на
благотворительном концерте протекает странно: Аратов почти не об-
ращает внимания на пение и декламацию Клары, он находится во вла-
сти ее пристального настойчивого взгляда, который резко контрасти-
рует с неподвижным, будто маска, лицом. Таким же негармоническим
слышится ему и голос Клары, ее чтение: «Оно как будто нарушало
что-то в нем» (10, 78). Именно поэтому он и не слышит более чем оче-
видное и к нему обращенное поэтически-музыкальное признание в
любви, хотя после этого подспудно в его сознании рефреном начинают
звучать строки «Несчастливая Клара!»).

Идея воссоздания образа Клары, завладевшая Аратовым после по-
лучения известия о смерти девушки, воплощается в тщетных попытках
«оживить» ее фотографию, придать ей объем и телесность с помощью
стереоскопа, повернуть так, чтобы увидеть глаза, «но глаза оставались
неподвижными и вся фигура принимала вид какой-то куклы» (10, 104).

Однако в его воображении, в области бессознательного происходит удивительное явление: запечатленные в памяти героя характерные пластические, голосовые, наглядные черты Клары смыкаются с акварельным портретом его покойной матери – и эта переключка визуально-умозрительных образов явственно проявляется в первом сне Аратова, когда ему грезится двоящийся образ женщины. Замысел же удастся Аратову только после пристального всматривания в себя и в другого человека, только после такого своеобразного преодоления собственной «глухоты» он начинает слышать и ощущать присутствие Клары рядом с собой. При этом кульминационная сцена ее явления ассоциируется с экфрастическим описанием оживающей посмертной фотографии:

Но то ощущение *ее* присутствия стало таким явственным, таким несомненным, что он опять торопливо оглянулся... Что это?! На его кресле, в двух шагах от него, сидит женщина, вся в черном. Голова отклонена в сторону, как в стереоскопе... Это она! Это Клара! Но какое строгое, какое унылое лицо! Аратов тихо опустился на колени. <...>

– Клара, – заговорил он слабым, но ровным голосом, – <...>. Докажи мне, что это ты... обернись ко мне, посмотри на меня, Клара!

Рука Клары медленно приподнялась... и упала снова. <...> голова Клары тихо повернулась, опущенные веки раскрылись, и темные зрачки ее глаз вперились в Аратова. Клара пристально смотрела на него... но ее глаза, ее черты сохраняли прежнее задумчиво-строгое, почти недовольное выражение. <...> она вдруг покраснела, лицо оживилось, вспыхнул взор – и радостная, торжествующая улыбка раскрыла ее губы (10, 113).

Этот образ вырастает из взаимного наложения и пересечения акустических и визуальных воздействий: четырехкратное повторение Аратовым слова-заклинания «Явись!», произнесенного на фоне подчеркнуто живописного только что увиденного сна и подкрепленного памятью встречи на бульваре, вызывает из небытия облик умершего человека, который обретает ощутимую телесность, нарушая границы сна и яви.

Чутко уловить синестетическую природу образа Клары Милич удалось И. Анненскому, усмотревшему в ее внешнем и психологическом портрете черты статуи. Точно такой же особенностью, по мысли критика, обладает и героиня «Странной истории» Софи: «Неподвижные лица; цвет кожи и волос, лишенный оттенков и игры – что-то сплошное, матовое или черное; глаза, постоянно и прямо устремленные в

глаза собеседника, – глаза, которые в то же время как будто видят что-то другое, чем-то другим озабочены; лоб странно выпуклый – точно каменный; способность обращаться в статую в минуты равнодушия или, наоборот, крайнего отчаяния; застывшее выражение удивленности от сознания полного несоответствия с окружающим – и, наконец, непроницаемая, точно каменная, душа»¹.

Диалог визуального и пластического в образе Софи более чем заметен: в момент знакомства рассказчика с героиней она напоминает ему дышащую статую, безмолвную и загадочную, что неслучайно роднит ее образ с дорафаэлевскими мадоннами – те же скованность и отрешенность определяют поэтику и пластического, и живописного произведения искусства (8, 475). Второе же их внезапное столкновение на постоялом дворе вызывает у рассказчика иные, уже только живописные ассоциации с образом Магдалины. И вновь возникает здесь мотив оживающего объемного портрета. Столь явно и недвусмысленно обозначенный в этом знаковом слове живописный код, связанный с сюжетно-мотивным комплексом образа Магдалины, получает особое развитие: наблюдаемая повествователем сцена, когда коленопреклоненная Акулина (неслучайно и имя героини созвучно Магдалине) разувает юродивого и обрабатывает ему рану на ноге, напрямую соотносится с традиционной композицией полотен, изображающих Магдалину и Христа. Однако принципиально важно то, что в вербальном живописном экфрасисе Тургенева меняется ракурс изображения: наблюдатель стоит как бы за картиной, так, что в центре его поля зрения оказывается именно Акулина-Магдалина.

Своеобразную стереоскопичность образу придает и феномен смыслового двоения, вибрирования живописного дискурса на границе портретной и иконописной эстетики. *Возведенные* глаза, *изжелта-красный* оттенок кожи, *заостренный* нос, *резко обозначенные* губы – все эти черты, увиденные рассказчиком сразу, вдруг, свойственны иконописному изображению. Интересно, что взгляд повествователя почувствовал даже загрубевшую кожу: это тактильно-зрительное ощущение возникает при взгляде на потрескавшуюся, неровную поверхность икон. И в то же самое время в данном облике проступают черты персонализированного портрета, явленные в *решительном*, почти *смелом*, *сосредоточенно-восторженном* выражении лица, которое роднит образ Акулины с жи-

¹ Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988. С. 543.

вописной манерой прерафаэлитов: в частности, с определенной степенью осторожности можно провести параллели между экфрастическим описанием Тургенева и картиной Данте Габриэля Россетти «Мария Магдалина, покидающая дом наслаждений» (1857). Оба изображения – вербальное и живописное – фиксируют ряд значимых одинаковых деталей: распущенные непокрытые волосы героини, ее решительный взгляд и динамичную позу, порыв, схваченные наблюдателем¹. Симптоматично, что в тургеневском тексте движение передано как постепенно затухающий, стирающийся портрет: спешно удаляющиеся по черной уличной грязи и теряющиеся за тусклой завесой дождя фигуры *странной* героини и сопровождаемого ей юродивого, – в высшей степени синтетический образ, динамичный живописный экфрасис, расширившийся до масштабов национальной картины мира.

В свете заявленной проблематики любопытными видятся предположения Е. А. Саламатовой, сформулированные ею в статье «Тургенев и прерафаэлиты: творческие параллели»². Скрупулезный текстологический анализ и тщательно изученная история знакомства русского писателя с живописью прерафаэлитов позволяют исследователю сделать вывод о том, что «Песнь торжествующей любви» Тургенева неслучайно перекликается с полотнами Ф. Дикси («Гармония», 1877), Д. Г. Россетти («Святая Цецилия», 1857), Э. Бёрн-Джонса («Песнь любви», 1878) и что именно они могли стать своеобразным импульсом к созданию литературного произведения. Об этом, кстати, говорит и то самое знаковое авторское жанровое определение «итальянское пастиччо» («пастиш»³): его варианты перевода выстраиваются в определенный семантический ряд – здесь и «смесь», и «подражательная стилизованная живопись», что в соотношении одновременно с заглавным словом «песнь» и с финалом повести⁴ дает синестетический эффект. «Ге-

¹ Здесь же стоит отметить и совпадение такой интересной детали, как наличие надвинутого низко на лоб венка на картине Россетти и упоминание того, что спешно собиравшаяся в путь героиня Тургенева надернула на лоб платок.

² Саламатова Е.А. «...он пишет свои персонажи как художник и поэт» (Тургенев и прерафаэлиты: творческие параллели) // Спасский вестник. 2016. № 24. С. 113–126.

³ Об этом жанре подробнее см.: Дмитровский З. А. Пастиш как литературный жанр // Автор. Жанр. Сюжет. Калининград, 1991. С. 10–17.

⁴ «В один прекрасный осенний день Фабий оканчивал изображение своей Цецилии; Валерия сидела перед органом, и пальцы ее бродили по клавишам... Внезапно, помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций, – и в тот же миг, в первый раз после ее брака, она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни...» (10, 66).

нетический» код визуального начала сохранился в образной структуре повести в виде нередких переходов звуковых и вкусовых впечатлений в зрительно-тактильные ощущения: так, как если бы их нужно было изобразить на картине или осязать – например, пряность и сладость ширазского вина подчеркнуты его особым золотисто-зеленоватым цветом и густой консистенцией; дуновение ветра уподобляется вливающейся в окно струе. Но гораздо значимее то, что центральная линия диалога музыкального и живописного искусства раскрывается чаще всего через поэтику визуализации слышимого. Показателен в этом отношении музыкальный экфрасис первого исполнения Муцием своей мелодии: «этот самый звук внезапно окреп, затрепетал звонко и сильно; страстная мелодия <...> полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх; и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что <...> слезы выступили на глаза» (10, 53). Неоднократно упоминаемые в повести змеи становятся пластическими проводниками ритма звучания: в сцене игры Муция на флейте плоские головки ручных змей показываются из-под темной ткани под свистящие звуки, как будто создавая рисунок мелодии, а волнообразные движения медных змеек, обвивающих кипящие чашки с мускусом, передают нарастающее напряжение немого малайца, творящего беззвучные заклинания.

Уподобление манящих звуков живописно-пластическому образу змеи вызывает ассоциации со змеем-искусителем и с мотивом удушения, угнетения воли человека: неслучайно подаренное Муцием странно теплое ожерелье крепко прильнуло к коже Валерии, героиня под действием колдовских чар *задыхается*, а пробудившись от *тяжелых кошмаров*, начинает дышать глубоко и спокойно. Образ невидимых пут и связующих нитей возникает и в сцене последнего ночного свидания Муция и Валерии, и в сцене магического сеанса оживления Муция слугой-малайцем, поведение которого оказывается сродни манере кукловода: «он не был неподвижен; он то благоговейно кланялся и словно молился, <...> то мерно и широко разводил руками, то настойчиво двигал ими в направлении Муция <...>. Все эти движения, видимо, стоили ему большого труда, причиняли даже страдания: он дышал тяжело, пот лил с его лица. Вдруг он замер на месте и, набрав в грудь воздуха, наморщивши лоб, напряг и потянул к себе свои сжатые руки, точно он вожжи в них держал... и, к неопisanному ужасу Фабия, голова Муция медленно отделилась от спинки кресла и потянулась

вслед за руками малайца... Малаец отпустил их – и Муциева голова опять тяжело откинулась назад; малаец повторил свои движения – и послушная голова повторила их за ними» (10, 64–65). При этом само вторжение необъяснимого маркировано особыми приглушенными «змеиными» звуками: свистом, тонким звоном, шорохом – в таком звучании слышится процесс прорезывания другого мира через вещественную и привычную ткань мира бытового.

Самая «свистящая» «таинственная повесть» – это «Призраки», повесть, синестетически насыщенная. Ее можно назвать «диалогической парой» по отношению к более поздним повестям таинственного цикла, так как мотив «двойного» синестетического видения получает в этих произведениях разные векторы развития. Если поэтика повестей 1870–1980-х гг. связана с живописно-пластической синестезией, то «Призраки» демонстрируют свето-звуковые переходы, аранжированные ольфакторными коннотациями. В сознании Тургенева сюжет этого произведения сопоставляется с осмотром картинной галереи¹, но поэтика визуального рождается здесь и как слияние цвета и звука, и как сложное единство: целый ряд «картин» – это не что иное, как синтез слуховых, ольфакторных и тактильных впечатлений. О них стоит сказать подробнее: в «Призраках» особую чуткость получает и категория осязания, что обусловлено сюжетообразующим мотивом полета, путешествия по воздуху. Лирический герой повести начинает осязать воздух: он чувствует разлитые в нем запахи, плотность, влажность; эта стихия наравне с цветом и звуком входит в синестетическую палитру «Призраков». Неслучайно все визуальные впечатления даны на фоне воздушной стихии, и поэтому сама природа цвета здесь иная: это чаще всего свет, полутон, дымка, туман, размытые оттенки – эти черты говорят об особом, не столько прозорливом, сколько чутком зрении. Повышенная степень синестетической чувствительности представлена в сценах появления Цезаря и Стеньки Разина, когда портрет возникает либо буквально из сгустившегося и потемневшего воздуха, наполненного звучанием², либо рождается как концентрация звуковых волн, перетекающих в обонятельные и осязательные впечатления¹.

¹ Об этом подробнее см. в примечании (7, 470–486).

² «Сперва мне послышался смутный, ухом едва уловимый, но бесконечно повторявшийся взрыв трубных звуков и рукоплесканий. Казалось, где-то, страшно далеко, в какой-то бездонной глубине, внезапно зашевелилась несметная толпа – и поднималась, поднималась, волнуясь и переключаясь чуть слышно, как бы сквозь сон, сквозь подавля-

Рассмотренные в синестетическом аспекте, «таинственные повести» предстают одновременно и как самостоятельный эстетически значимый корпус текстов, и как своеобразная творческая экспериментальная лаборатория писателя². Именно в повестях отчетливо раскрывается иная сторона творческого метода и личности Тургенева: «странный» Тургенев с его загадочными, «таинственными», «темными» произведениями на фоне знакомого «светлого», реалистичного мира романов и ранних рассказов отчетливо формулирует проблему многосложного постижения мироустройства.

ющий, многовековой сон. Потом воздух заструился и потемнел над развалиной... Мне начали мерещиться тени, мириады теней, миллионы очертаний, то округленных, как шлемы, то протянутых, как копья; лучи луны дробились мгновенными синеватыми искорками на этих копьях и шлемах – и вся эта армия, эта толпа надвигалась ближе и ближе, росла, кольхалась усиленно... Несказанное напряжение, напряжение, достаточное для того, чтобы приподнять целый мир, чувствовалось в ней; но ни один образ не выдавался ясно... И вдруг мне почудилось, как будто трепет пробежал кругом, как будто отхлынули и расступились какие-то громадные волны... «Caesar, Caesar venit!», – зашумели голоса, подобно листьям леса, на который внезапно налетела буря... Прокатился глухой удар – и голова бледная, строгая, в лавровом венке, с опущенными веками, голова императора стала медленно выдвигаться из-за развалины...» (7, 203).

¹ «Сперва все осталось безмолвным, как и перед римской развалиной, но вдруг возле самого моего уха раздался грубый бурлацкий смех – и что-то со стоном упало в воду и стало захлебываться... Я оглянулся: никого нигде не было видно, но с берега отпрянуло эхо – и разом и оговсюду поднялся оглушительный гам. Чего только не было в этом хаосе звуков: крики и визги, яростная ругань и хохот, хохот пуще всего, удары весел и топоров, треск как от взлома дверей и сундуков, скрип снастей и колес, и лошадиное скакание, звон набата и лязг цепей, гул и рев пожара, пьяные песни и скрежещущая скороговорка, неутешный плач, моление жалобное, отчаянное, и повелительные восклицанья, предсмертное хрипенье, и удалой пошвист, гарканье и топот пляски... «Бей! вешай! топи! режь! лобо! лобо! так! не жалей!» – слышалось явственно, слышалось даже прерывистое дыхание запыхавшихся людей, – а между тем кругом, насколько глаз доставал, ничего не показывалось, ничего не изменялось: река катилась мимо, таинственно, почти угрюмо; самый берег казался пустынной и одичалой – и только. <...>

– Степан Тимофеич! Степан Тимофеич идет! – зашумело вокруг <...>. Я по-прежнему ничего не видел, но мне внезапно почудилось, как будто громадное тело надвигается прямо на меня... <...> На меня пахнуло жаром близкого пламени, горькой гарью дыма – и в то же мгновение что-то теплое, словно кровь, брызнуло мне в лицо и на руки... Дикий хохот грянул кругом...» (7, 207).

² Необходимо отметить здесь достижения Томской филологической школы: традиция изучения жанра повести как «формы времени», заложенная Ф. З. Кануновой, продолжает свое активное существование в работах ее учеников. Так, исследования Э. М. Жилияковой, Е. Г. Новиковой, И. О. Волкова раскрывают актуальность жанра повести Тургенева как репрезентативной формы с точки зрения проблем рецептивной эстетики, взаимодействия литературных течений, межкультурной коммуникации.