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

И.О. Волков

Творчество И.С. Тургенева в аспекте имагологии и компаративистики

Учебное пособие

Томск
Издательство Томского государственного университета
2023

УДК 821.161.1.0 + 82.091
ББК 83.3(2) + 83.3(0)
В67

Волков И.О.

В67 Творчество И.С. Тургенева в аспекте имагологии и компаративистики : учебное пособие. – Томск : Издательство Томского государственного университета, 2023. – 104 с.

ISBN 978-5-907572-93-5

Учебное пособие посвящено анализу творчества И.С. Тургенева как художественной системы, сложившейся в процессе непрерывного и многогранного поэтического (в широком понимании) и собственно литературного диалога с традицией. В основу сравнительно-сопоставительного изучения положен принцип выделения так называемого художественного текста – образно-смыслового единства, которое аккумулирует и репрезентирует писательские представления о значимых национальных, культурных и эстетических категориях. Пособие предлагает рассмотреть имагологическую индивидуальность И.С. Тургенева в рамках пяти образно-поэтических текстов: античного, сентиментального, еврейского, степного, итальянского.

Для студентов филологических специальностей, а также всех, кто хочет углубить представление о творчестве И.С. Тургенева, расширить знания в русле истории русской литературы и русско-европейских литературных связей.

УДК 821.161.1.0 + 82.091
ББК 83.3(2) + 83.3(0)

Рецензент:
доктор филологических наук, профессор
Томского государственного университета *Э.М. Жилякова*

© Волков О.В., 2023
ISBN 978-5-907572-93-5 © Томский государственный университет, 2023

Содержание

Предисловие 4

Античный текст 6

Сентиментальный текст 28

Еврейский текст.....43

Степной текст 57

Итальянский текст 73

Темы научно-исследовательских работ 94

Избранная научная литература
(фундаментальные источники).....97

Предисловие

В одном из известных своих исследований академик М.П. Алексеев назвал И.С. Тургенева «пропагандистом русской литературы на Западе». При этом ученый отметил, что в творчестве писателя отозвались в сущности «все важнейшие явления русской литературной жизни от конца XVIII и до 60-х гг. XIX в. включительно»[1]. Заключение учёного оказывается совершенно справедливым и при его «обратном» прочтении: Тургенев в не меньшей степени может считаться также и «пропагандистом» западной словесности на своей родине через собственное творчество. Его произведения неизбежно включают в себя насыщенное и всегда необходимое многоголосие европейской литературы с древности и до Нового времени. Но это совсем не значит растворение собственно тургеневского в мировом или его эклектичность. Уже сам Тургенев в статье о драме С.А. Гедеонова «Смерть Ляпунова» (1846) заговорил о самостоятельном пути развития русской литературы в отталкивании и обязательном соприкосновении с литературой общеевропейской. Он заявил идею осуществления «искусства и литературы у нас на Руси» через диалог («восприимчивая русская природа»!), приводя в пример личность «великого Петра». Здесь проявлено общее понимание писателем процесса развития человечества и места каждой национальной культуры, которому он оставался верен всю жизнь, – утверждение той гармонической и в высшей степени целесообразной связанности, что необходима для развития своеобразия, в том числе исторического.

Чрезвычайная творческая восприимчивость Тургенева к грандиозным открытиям и едва наметившимся явлениям мировой художественной словесности, рефлексивная чуткость к «чужому» слову опре-

---

[1] *Алексеев М.П.* Тургенев – пропагандист русской литературы на Западе // Алексеев М.П. Русская литература и её мировое значение. Л., 1989. С. 268.

делили красочное многообразие и одновременно индивидуальность и своеобразие его собственного метода. Будучи погружённым в большое литературное пространство и находясь в самом центре живых процессов культуры и искусства, Тургенев вбирал в себя опыт прошлого и настоящего, что ярко проявилось в обнаружении его многочисленных и разнохарактерных творческих связей с предшественниками и современниками. Именно в гармоничном синтезе и жёсткой полемике формировалась неповторимая эстетика тургеневского творчества.

Учебное пособие посвящено анализу творческого мира Тургенева как целостной художественной системы, которая сложилась в результате непрерывного и многогранного поэтического (в широком понимании) и собственно литературного диалога с традицией. В основу сравнительно-сопоставительного изучения положен принцип выделения так называемого художественного *текста* – образно-смыслового единства, аккумулирующего и репрезентирующего представления автора о значимых национальных, культурных и эстетических категориях, человеке и природе вообще. Пособие предлагает рассмотреть творческую индивидуальность Тургенева в рамках пяти образно-поэтических текстов:

- *античном* – рецепция трагического конфликта Софокла («Антигона»), концептуально отозвавшегося в моделировании сюжета и проблематики романа «Отцы и дети»;
- *сентиментальном* – формирование национальной образности «Записок охотника» в русле взаимодействия с поэтикой Л. Стерна («Сентиментальное путешествие»);
- *еврейском* – принципы изображения представителей еврейского народа через призму просветительского взгляда В. Скотта («Жид» и «Айвенго»);
- *степном* – роль шекспировской традиции в оформлении национально значимого пространства (на материале повести «Степной король Лир»);
- *итальянском* – историко-культурная укорененность и эстетическая обусловленность итальянских образов повести «Вешние воды».

Античный текст

По точному замечанию А.И. Батюто, в произведениях Тургенева «узловые конфликты русской действительности» нередко получали «античную огласовку»[2]. В связи с трагедией Софокла, оказавшейся в поле его особой рефлексии в самом начале творческого пути, это утверждение более чем справедливо. «Антигона» послужила писателю важной конфликтообразующей основой при создании романа «Отцы и дети» (1862). Рисуя жизнь главных героев, противоположных по идеологической установке, Тургенев показал их нравственную сложность и противоречивость, в которых отразились равно важные принципы существования настоящей и будущей России. Принцип трагического равновесия характеров, определивший глубину исторического анализа, с психологической верностью стал основой построения центральных образов романа.

«Отцы и дети» вообще оказываются одним из самых антично насыщенных тургеневских произведений. Уже имена главных молодых героев – Евгений и Аркадий – несут знак древнегреческой культуры (*Ευγενείς* и *Ἀρκάδος*), а отец Базарова с первого своего появления на страницах романа становится постоянным проводником древнеримского текста. Особенно же важно то, что главная идея произведения восходит к латинскому *nihil*, как это достоверно в самом начале устанавливает Николай Петрович. Если же говорить о собственно трагедии Софокла, то ее отзвуки можно слышать в романе на самых разных уровнях – как в центре, так и на периферии. Поколенческое соположение, заданное в названии, реализуется в произведении именно в логике античной трагедии как непримиримое, равнозначное и равнозначимое.

---

[2] *Батюто А.И.* Тургенев-романист. Л. : Наука, 1972. С. 94.

В период работы на «Отцами и детьми», когда дело близилось уже к завершению, Тургенев в контексте польского освободительного движения в письме к графине Е.Е. Ламберт накладывает на конфликт двух народов античную кальку: «…со времен древней трагедии мы уже знаем, что настоящие столкновения – те, в которых обе стороны до известной степени правы»[3]. Это, конечно, «одно из характерных свидетельств творческих раздумий писателя над остро проблемным сюжетом своего романа»[4]. «Антигона» Софокла оказалась для Тургенева необходимым средством осмысления противоречий современной действительности, плавно переходящего в ткань собственного художественного произведения. Заявленные в «Отцах и детях» «силы мнят себя исключительными носителями правды», они «невольно впадают в крайности и провоцируют катастрофу»[5].

Если более конкретно примерить на тургеневский роман трагическую сетку Софокла, то можно обнаружить небезынтересное соответствие Евгения Базарова роли Креонта. Фиванский царь представлен человеком «строгого, неумолимо последовательного ума»[6]. Олицетворяя собой закон и одновременно заключая в себе единоличную мощь, руководствуясь правовыми категориями, он вторгается в пределы семейного круга Антигоны, обрисованные четкими нравственно-религиозными нормами. Таким же образом молодой нигилист, всецело отдающий преимущество уму и мыслящий собственными категориями, являет свою колоссальную и вызывающую индивидуальность в уединенный мир семьи Кирсановых. Атмосфера и ход жизни в Марьино определены непрактичным, но чувствительным и добродушным нравом Николая Петровича. При этом существование провинциального дворянина лише-

---

[3] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писаем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1987. Т. 4. С. 346.

[4] *Батюто А.И.* Указ. соч. С. 92.

[5] *Лебедев Ю.В.* В середине века. М. : Современник, 1988. С. 96.

[6] *Зелинский Ф.Ф.* Софокл и его трагедийное творчество. СПб. : Алетейя, 2017. С. 225.

но абсолютной гармонии, безмятежность была нарушена ранее процессами извне, к которым нужно было приспособить (размежевание с крестьянами и устройство «фермы» ввиду подготовки крестьянской реформы). У Софокла хор рассказывает зрителю о несчастье братоубийственной войны, ставшей преддверием случившихся событий. Роковое знакомство и сближение Базарова с Аркадием находятся вне рамок повествования, но именно к этому периоду последнего года обучения сына Кирсанова ведут истоки конфликта, что взорвет «единство живых сил национальной жизни»[7]. Внесценическим же элементом в «Антигоне» являются похороны Этеокла и выставление тела Полиника для открытого осквернения. Дочь Эдипа, рассказывая обо всем в прологе, именно с этого момента отчитывает свое сознательное противостояние вероломству Креонта. То есть Тургенев по канве античной трагедии не только укореняет главную коллизию, но представляет ее уже вполне способной к масштабному разрастанию, когда обстоятельства настоящего служат мощным катализатором. Внесценическую завесу в романе приоткрывает отец Аркадия, по которому новое знакомство сына ударяет сильнее всего. С появлением Базарова Николай Петрович впервые «ясно сознал свое разъединение с сыном» и «предчувствовал, что с каждым днем оно будет становиться все больше и больше»[8]. Это разъединение отец мысленно не оставляет в качестве разрастания бреши только в личносемейных отношениях, не ограничивает его лишь рамками «я и Аркадий», но проецирует на закономерность исторического развития как принадлежность «к двум различным поколениям» (*Т*, 53) с их непременной последовательной сменяемостью. У Софокла конфликт тоже отнесен в более широкую плоскость, связанную

---

[7] *Лебедев Ю.В.* Указ. соч. С. 90.

[8] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писаем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1981. Т. 7. С. 54. Далее ссылки на роман «Отцы и дети» даются по этому изданию с указанием в скобках литеры *Т* (Тургенев) и номера страниц после цитаты: (*Т*, 53).

как с судьбой рода Эдипа, так и с историко-культурной (в том числе мифологической) парадигмой древнегреческой цивилизации. При этом в античной трагедии показан и конфликт отца и сына на примере драматических отношений Гемона и Креонта.

Чрезвычайно примечательна сцена первой – утренней – словесной дуэли Базарова и Павла Петровича, в которой ярко обозначается «постоянный антагонизм взаимных воззрений» (*Т*, 149). Причем резкий диссонанс задается автором уже в своеобразном прологе к спору в главе V:

> На террасе в течение нескольких мгновений господствовало молчание. Павел Петрович похлебывал свой какао и вдруг поднял голову.
>
> – Вот и господин нигилист к нам жалует, – промолвил он вполголоса.
>
> Действительно, по саду, шагая через клумбы, шел Базаров. Его полотняное пальто и панталоны были запачканы в грязи; цепкое болотное растение обвивало тулью его старой круглой шляпы; в правой руке он держал небольшой мешок; в мешке шевелилось что-то живое. Он быстро приблизился к террасе и, качнув головою, промолвил:
>
> – Здравствуйте, господа… (*Т*, 26).

Здесь интересно то, каким образом Тургенев выстраивает противопоставление. Один небольшой отрывок содержит две симметричные по своему весу и внутренней сосредоточенности характеристики. Воцарившееся молчание отделяет этот эпизод от прошедшей неловкой ситуации при явлении Фенечки. Но возникшая пауза не остается только вынужденным промежутком, одновременно она встраивается в хронологию дворянской жизни в провинции. В этом молчании, в свою очередь, «господствует» Павел Петрович, который совершает обычный для него ритуал, медленно и размеренно попивая горячий шоколадный напиток – часть светских притязаний после возвращения из Петербурга. Его реакция на

появление вдруг Базарова, сразу, как печатью, отмеченного им словом «нигилист», остается в рамках чувства дворянского достоинства. Павел Петрович обращает внимание на молодого гостя не без внешней снисходительности. Далее автор делает уточняющее замечание, которое, обозначая середину, переносит акцент с фигуры аристократа на юного героя. В этом месте меняется не только объект, но и ритмика повествования. Если описание Павла Петровича укладывается в три коротких неразвернутых предложения, то представление Базарова дано в двух распространенных и осложненных, разделенных на относительно равные отрезки. В них всецело выражена натура нигилиста, связанная с вызывающей необычностью внешнего вида, которая намекает на неординарный же род занятий. Грязь на одежде, длинный зеленый стебель на шляпе и мешок с лягушками в руках – всё это приметы чуждого Павлу Петровичу мира, диссонирующего с его какао, но нисколько не уступающего ему в своеобразии и значимости. Так Тургенев заявляет две «правды» русской жизни, емко воссоздавая разный образ поведения и сталкивая эти разности как по форме, так и по содержанию.

Само же словопрение на террасе стилистически напоминает допрос Креонтом уличенной в нарушении его приказа Антигоны. Интересно, что и Базаров оценивает свой спор с Павлом Петровичем как допрос, но в случае Тургенева позиции противников зеркально противоположны. У Софокла эта часть второго эписодия построена в форме динамичного обмена короткими репликами объемом в один стих. При этом важную часть в нем составляют вопросы, большинство которых принадлежит Креонту. Царь здесь представляет позицию государственности, но не как ее защитник, а как само лицо Фив, персональное и единоправное их воплощение. Антигона выражает сторону семейной традиции, крепко сцепленную с божественным пантеоном. Ее положение оборонительное, но она ни на йоту не уступает предъявляемым претензиям Креонта. От начала и до конца это остается спор равных соперни-

ков. Чтобы склонить чашу весов в свою пользу, царь обращается к племяннице с тремя ключевыми вопросами, призванными указать на слабость и неправоту ее положения. Такими аргументами становятся расхождение с согражданами («Тебе не стыдно думать с ними розно?»)[9], отрицание семейной связи с Этеоклом («А тот, убитый им, тебе не брат?»)[10] и, как следствие, пренебрежение к его памяти («За что ж его ты чтишь непочитаньем?»)[11]. Каждое обвинение Антигона не просто отвергает, но перекрывает его контраргументами, содержащими собственную несомненную правоту. Функциональный смысл ее ответов Креонту в том, что она таким образом не обороняется и оправдывается, но парирует, сводя «удар» противника на нет, а точку спора возвращая в изначальное положение.

По такой же траектории строится и застольный диалог в доме Кирсановых. Аркадий уже сообщил отцу и дяде, какой формации принадлежит их гость. Братья пристально смотрят (в прямом и переносном смысле) на юного нигилиста, воображая перед собой человека без принципов, отрицающего авторитеты и всё подвергающего критике. Комплекс этих признаков явившегося к ним *homo novus* смущает и пугает Николая Петровича, а в Павле Петровиче вызывает гневное раздражение с четкой установкой на непримиримость. И именно последний вступает с Базаровым в схватку, защищая свои верования и убеждения, наследственные и приобретенные, в которых не допускается и тени сомнения. Стратегия Павла Петровича – втянуть собеседника в конфликт с помощью череды коротких вопросов и попытаться опрокинуть возможную аргументацию. Но, как и Антигона у Софокла, Базаров легко парирует эти выпады предельно емкими фразами. Ответы юноши столь же точны, заключенная в них истина столько же проста, сколь и в трагедии Софокла. Он высказывает свое воззрение с

---

[9] *Софокл*. Трагедии. М. : ГИХЛ, 1958. С. 165.
[10] Там же.
[11] Там же.

неумолимой личной правотой и естественностью, которые сделали бы честь античной героине. Перебрасываясь репликами, Павел Петрович и Базаров поступательно развивают преимущественно одну тему: спор начался с вопроса о занятии физикой, и заканчивается (обрывается) он на переходе от науки к «другим, в людском быту принятых, постановлений» (*Т*, 28). При этом, как и следует ожидать, диалог движется неравномерно, разбиваясь на короткие вопросно-ответные промежутки. Такая отрывочность связана, с одной стороны, с нетерпением и раздражением Павла Петровича, а с другой – с внутренним спокойствием Базарова, родственным внутренней же убежденности Антигоны, которая реагирует на допрос без лишних эмоций. Сдержанность нигилиста, особенно в первой половине спора, граничащая с равнодушием (Тургенев не случайно отмечает его «короткий зевок»), производит на «атаку» Павла Петровича затухающее действие. Кирсанов получает преимущественно односложную реакцию, не позволяющую крепко за себя уцепиться, и поэтому всякий раз ему приходится как будто заново обращаться к своему оппоненту. Характерны в его репликах междометия «вот как», «так, так», «так-с, так-с», которые выражают удивление и одновременно служат своеобразной точкой остановки, укрощающей стремительность возникающих вопросов.

Еще показательней выглядит вечерняя схватка аристократа и демократа (от др.-греч. ἀριστοκρατία и δημοκρατία), произошедшая две недели спустя. Уже более не формально, а содержательно она соотносится с началом упомянутого допроса Антигоны. Креонт спрашивает о причинах дерзкого поступка, и девушка отвечает ему тем, что самой жизнью своей подчиняется воле богов – универсальному закону для всех смертных, уходящему в незапамятную древность. Она утверждает приоритет нравственно-религиозного над правовой формальностью, которая кажется ей чистым произволом. Именно эта бескомпромиссная и беспримесная приверженность Антигоны своим убеждениям и верованиям,

оказавшимся сильнее страха смерти, позволяет провести параллель с содержанием нового спора представителей двух поколений в Марьино, предметом которого становится русский народ.

Эта сцена полно обнажает существующие противоречия между героями, здесь они в наибольшей степени высказывают себя, свои убеждения, а сам их конфликт переходит на новый уровень – с индивидуально-личного на социокультурный. Павел Петрович и Базаров схлестываются особенно ожесточенно в том месте, где выясняется польза их деятельности для *bien public*. Первый отстаивает аристократизм, проявляющийся в «чувстве собственного достоинства» и «уважении к самому себе» (*Т*, 47–48), как необходимость развития самосознания человека, а отсюда, по его мнению, проистекает и очевидное – фундаментальное – значение в устройстве всего общества. Базаров же противопоставляет всему этому отрицание и деконструкцию, необходимость отказа от прежних принципов и установившихся традиций.

Тургенев сталкивает две крайности в их высшем проявлении, делая в итоге ареной решающего сражения судьбу русского крестьянства. Павел Петрович отказывает Базарову в преимуществе: «…я не хочу верить, что вы, господа, точно знаете русский народ, что вы представители его потребностей, его стремлений!» (*Т*, 49). И главным аргументом его становится патриархальная основа жизни – свято чтимые предания и верования, которые со всей очевидностью идут в разрез с новой «философией» («…прежде были гегелисты, а теперь нигилисты») (*Т*, 25). На порывистое возражение своего оппонента нигилист не отвечает несогласием – напротив, он соглашается с ним в том, что для народа вековые традиции имеют определяющее значение. Базаров вновь на первый план своей позиции выдвигает отрицание, которое должно быть беспощадно и к вековым нравственно-религиозным обычаям: «Народ полагает, что когда гром гремит, это Илья-пророк в колеснице по небу разъезжает. Что ж? Мне соглашаться с ним?» (*Т*, 49–50). Юноша, таким образом, противопоставляет себя древнему складу

народного сознания, при этом «с надменной гордостью» подчеркивая, что сам корнями принадлежит к старорусскому простонародью: «Мой дед землю пахал» (*Т*, 50). Павел Петрович же предостерегает Базарова, презирающего русского мужика («Что ж, коли он заслуживает презрения!») (*Т*, 50), он говорит ему, что народ не позволит «попирать ногами свои священнейшие верования» (*Т*, 52) и даст сокрушительный отпор на такое посягательство. Эти верования и патриархальные традиции русского народа, ставшие камнем преткновения в споре провинциального дворянина и провинциального же нигилиста, очень точно по своей роли в идейном конфликте соответствуют благочестию Антигоны. Героиня Софокла отстаивает свою духовную культуру в рамках семейного существования, защищает ее священные устои от посягательств человеческого индивидуализма и эгоизма, представленные Креонтом. Хотя у Тургенева Павел Петрович не наделен такой непосредственной связью с народной средой, даже наоборот, его аристократизм в обращении с крестьянами и в отношениях к крестьянству приобретает весьма причудливые формы («говоря с ними, он морщится и нюхает одеколон», «на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя») (*Т*, 34, 187), но для него именно на патриархальности русского быта прочно стоит благочестие уже собственно дворянское. И эта парадоксальность тоже имеет глубокие основания в историко-культурном прошлом, поэтому старший Кирсанов и защищает так рьяно с дворянским сентиментализмом народные верования от «покушений» нигилизма, сознавая зависимость одного от другого. Патриархальность низших здесь крепко сцеплена с консерватизмом высших. Вполне закономерно, что в качестве примеров того, что «бы не вызвало полного и беспощадного отрицания» (*Т*, 53), он называет Базарову сначала общину, а затем семью, «как она существует у наших крестьян».

Как и у Софокла, прения Павла Петровича и Базарова заканчиваются тем, что каждый остается при своем мнении и равно пра-

вым, хотя эта правота и оказывается, словно по Гегелю, односторонней. Страстно высказываемая самоуверенность обнажает в обоих одноплановость воззрений. Правда Павла Петровича в том, что «жизнь, с ее готовыми, исторически взращенными формами может быть умнее отдельного человека или группы лиц»[12]. Подобно Антигоне он настаивает на уважении к издревле сложившимся формам народного сознания. Громовержец Зевс и Илья-пророк в колеснице олицетворяют у Софокла и Тургенева одну и ту же тенденцию значимости народного верования в национальных масштабах, определимости ею жизни большинства. Не случайно русский дворянин особо отмечает, что нигилисту придется бороться с миллионами людей. Но оборотная сторона в словах Павла Петровича, одержимого «сословной спесью и гордыней», заключается в том, что он в безусловном доверии к опыту прошлого не предполагает «проверки его жизнеспособности»[13] для настоящего и будущего. Эта позиция отличает Тургенева от точки зрения древнегреческого трагика, который выделяет индивидуализм Антигоны, но авторски не подвергает сомнению ее внутреннюю убежденность, религиозно-нравственное содержание ее речей, что для античной драмы вполне естественно.

Сила и слабость Базарова в возникшем словопрении тоже ясно показаны писателем. Юный нигилист прав в своем требовании действия («все только болтать о наших язвах не стоит труда») (*Т*, 50) и недоверии к затверженным истинам, замедляющим развитие как жизни, так и самой истории. Но его отрицание принимает кардинальные формы, грозящие при их непосредственном воплощении смести на своем пути и те основы, что составляют непреходящие ценности. И в этом плане интуитивного отказа – «я придерживаюсь отрицательного направления – в силу ощущения» (*Т*, 121) – от существующих норм Базаров очень схож с Креонтом, точно так же единолично заявляющим о своем праве поступать по

[12] *Лебедев Ю.В.* Указ. соч. С. 98.
[13] Там же.

велению собственного *ощущения*. Отличие только в том, что чувство закона у него неразрывно связано с царской властью и ею же деформировано, тургеневский же герой исходит из естественно-научного направления, которое, однако, тоже в своем абсолютном применении приводит к искажению и непониманию природно-человеческих явлений.

Презрение к русскому мужику, в котором Базаров откровенно и не без гордости признался перед Кирсановым («…мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке») (*Т*, 49), позже обернется для героя неутешительным следствием.

В XXVII главе, где описаны последние дни Базарова, Тургенев дает небольшую интермедию – разговор нигилиста и мужика в деревне. Он подтрунивает над представителем «всей силы и будущности России», с которого «начнется новая эпоха в истории», и задает ему очень важный вопрос: «Ты мне растолкуй, что такое есть ваш мир? – перебивал его Базаров, – и тот ли это самый мир, что на трех рыбах стоит?» (*Т*, 172). На первый взгляд здесь, конечно, звучит неприкрытая насмешка над примитивностью все тех же патриархальных верований и вековых заблуждений. Но в то же время этот вопрос в самой своей форме не случаен, в нем серьезный интерес к бытийной сфере, к тем самым цивилизации и основам человеческой личности, которые горячо защищал Павел Петрович. Базаров формулирует его именно так, поскольку собственное представление о мире пошатнулось и «вышло из пазов», как у шекспировского Гамлета. И ответ мужика для героя вполне очевиден, так как содержит все те же старозаветные истины, не позволяющие переменить пренебрежительного отношения: «Это, батюшка, земля стоит на трех рыбах, а против нашего, то есть, миру, известно, господская воля; потому вы наши отцы. А чем строже барин взыщет, тем милее мужику» (*Т*, 172).

Поэтому, «выслушав подобную речь, Базаров однажды презрительно пожал плечами и отвернулся». Но важна ремарка, ко-

торой автор сопровождает глубокомысленное изречение мужика. Крестьянин объясняет барину устройство своего существования «успокоительно, с патриархально-добродушною певучестью». И эти достоинства снисходительного и кроткого мудрствования проходят мимо Базарова. При этом короткая беседа с нигилистом, в свою очередь, далее оказывается достоянием мужицкого разговора, принявшего уже противоположную тональность:

> – О чем толковал? – спросил у него другой мужик средних лет и угрюмого вида, издали, с порога своей избы, присутствовавший при беседе его с Базаровым. – О недоимке, что ль?
>
> – Какое о недоимке, братец ты мой! – отвечал первый мужик, и в голосе его уже не было следа патриархальной певучести, а, напротив, слышалась какая-то небрежная суровость, – так, болтал кое-что; язык почесать захотелось. Известно, барин; разве он что понимает? (*Т*, 172–173).

В полном и настоящем виде Базаров получает презрение в ответ, хотя оно до него не доходит, но даже если бы и коснулось его уха, то вряд ли произвело бы какое-то серьезное действие. «Небрежная суровость» крестьянина служит проявлением той самой силы, о которой говорил и от которой предостерегал нигилиста Павел Петрович.

Вся эта сцена может служить аллюзией на разговор Креонта и стража, мимо которого Тургенев не прошел еще во время чтения трагедии. Царь Фив проявляет подобное же пренебрежение к надзирателю, не принимая во внимание сложность и неоднозначность его природы. Страж оказывается много выше своего звания, ему доступно осмысление меры собственной вины и невиновности, равно как и пределы царской справедливости и неправоты. Его душевные колебания и попытку разобраться в происходящем, четко обозначив личную степень участия, Креонт с презрением отвергает, выдвигая подозрения в подкупе и считая всю рефлексию лишь пустой болтовней. Диалог не лишен и комичности, со-

здаваемой, например, уточняющим вопросом стража о том, что больше тревожит весть о погребении Полиника: «Душе она противна иль ушам?»[14]. Сам по себе его вопрос вполне серьезен, так как это способ растолковать царю, что принесший дурные известия и нарушитель запрета – это абсолютно разные лица, из которых наказание следует только последнему: «Душе виновник мерзок, я – ушам»[15]. Но возникающий вдруг вслед гневной тирады Креонта он производит эффект иронии, которой, например, будет искусно мучить своего хозяина шут короля Лира. Однако страж таким образом надеется лишь уберечься от царского гнева, при этом он позволяет себе высказывание, способное в один миг своей двусмысленностью поставить его на край пропасти: «Увы! / Как плохо, коль судья неправо судит»[16]. Намек на жестокое заблуждение и надменный самообман, кроящийся в этой фразе, отзывается в реплике русского мужика, касающейся до барина: «…разве он что понимает?» И у Софокла, и у Тургенева это знак трагического разрыва между титанической личностью и «маленьким человеком», который ударяет именно по главному герою и оборачивается для него полной катастрофой.

При всем несходстве Павла Петровича и Базарова Тургенев наделяет их характеры одной общей чертой – страстью. Именно этим гипертрофированным чувством Август Бёк определял глубину заблуждений и конфликта Антигоны и Креонта. В XI главе романа, противопоставляя чувствительности Николая Петровича «щегольски-сухую» душу его брата, которая «не умела мечтать» (*Т*, 57), писатель называет страсть одним из присущих ей качеств. Именно страстно Павел Петрович влюбился в таинственную княгиню Р., что заставило его испытать как наслаждение, так и тяжелые муки, терзания, ревность («сердце всё ныло») (*Т*, 31). Примечательно, что в истории этой любви появляется примета другой

---

[14] *Софокл.* Трагедии. М. : ГИХЛ, 1958. С. 158.
[15] Там же. С. 172.
[16] Там же.

трагедии Софокла. Кирсанов подарил княгине «кольцо с вырезанным на камне сфинксом» (*Т*, 31), добавив, что она и есть этот сфинкс. Изображение отсылает ко встречи Эдипа с мифическим животным, имеющим тело льва и голову женщины. Роковая дама петербургского света сравнивается с препятствием на пути будущего царя Фив. Преподнося княгине Р. кольцо, Павел Петрович чувствует себя побежденным, в отличие от Эдипа, которому удалось разгадать загадку сфинкса и сокрушить его. Но после ее смерти Кирсанов получает обратно кольцо, по которому возлюбленная провела «крестообразную черту и велела ему сказать, что крест – вот разгадка» (*Т*, 32). Княгиня-сфинкс, казалось бы, повержена временем, поэтому изображение перечеркнуто – у Софокла мифический зверь бросился в пропасть, – но Кирсанову, как и Эдипу, нет покоя до конца его дней. Над героем трагедии довлеет рок, у Тургенева разгоревшаяся страсть огнем прошлась по душе Павла Петровича («обжегся» – так говорит про него Базаров). Но страстная природа все еще дает о себе знать, отсюда – ожесточенность в споре («перебил», «возопил», «воскликнул», «закричал») и ненависть к нигилисту, ревность из-за Фенечки и дуэль в качестве кульминации.

Страсть Базарова тоже символизирует неуемное пламя, вспыхивающее ярко и молниеносно. Она проявляет себя преимущественно в двух других чувствах – гордости и любви. Первая составляет одно из главных свойств натуры Базарова, именно она так претит (соперничая с его собственной) Павлу Петровичу, который называет ее «почти сатанинской». Самолюбие нигилиста развилось чрезвычайно, опора на собственные силу и правоту составляет фундамент всего существования. Оскорбленная гордость ведет к ответному взрыву, сметающему противника с пути. Такое действие воображается Базаровым, когда последовал вызов на поединок от Павла Петровича. После его ухода он размышляет о том, что было бы, если бы ему пришлось отказаться от дуэли: «ведь он меня, чего доброго, ударил бы, и тогда...» (*Т*, 142). Тургеневское

многоточие не просто передает паузу в мыслях героя, а указывает на внутренний процесс разрастания его горделивой природы, когда она готовится отомстить за потенциально испытанное унижение: «вся его гордость так и поднялась на дыбы» (*Т*, 142). Итогом же раздумий Базарова в атмосфере грозного чувствования становится безусловная решимость: «Тогда пришлось бы задушить его, как котенка» (*Т*, 142). А когда в душе Базарова рождается и развивается любовь, она вступает в острое противоречие с его самонадеянностью: «что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость» (*Т*, 87). Реакцией на новое для него чувство становится попытка сдержать себя: «топал ногою или скрежетал зубами и грозил себе кулаком» (*Т*, 88). Анатомия глаза, прежде единственно определяющая «отношения между мужчиной и женщиной», после встречи с Одинцовой оборачивается презренным романтизмом. Базаров, как и Креонт, не мыслит себя в зависимости от противоположного пола. Герой Софокла во что бы то ни стало не желает допустить того, чтобы Антигона имела перед ним хоть малейшее преимущество: «И женщине не должно уступать. / Уж лучше мужем буду я повергнут, / Но слыть не стану женщины рабом»[17]. Слова Базаров в этом же русле звучат как будто измененной цитатой из трагедии: «…лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине завладеть хотя бы кончиком пальца» (*Т*, 104).

Непримиримые противоречия, которые обнаруживаются в Базарове после встречи с Одинцовой, по точному замечанию Ю.В. Лебедева, переносят конфликт романа из внешнего во внутренний план[18]. Герой начинает задаваться вопросами о смысле жизни, своем месте в большом мире и границах, возможностях притязания на него. Но вопросы остаются без ответов, что и мучает Базарова, который уже не может совладать с «философией», насильно раздвинувшей его горизонты. Совершающаяся в герое

[17] *Лебедев Ю.В.* Указ. соч. С. 103.
[18] Там же.

перестановка делает сходными его трагические переживания с перипетиями души Софокловой Антигоны. Особенно это касается феномена смерти, которая как никогда начинает волновать нигилиста. Если ранее он не видел в ней ничего выдающегося, признавая лишь физиологическим процессом прекращения жизнедеятельности человеческого организма, то в новых обстоятельствах она открывается загадочным, пугающим и непознаваемым явлением. Характерно размышление Базарова о бездне, что может ежеминутно разверзнуться под человеком, который «на ниточке висит» (*Т*, 104). Конечность собственной жизни и потому ограниченность личных усилий наполняют его прежде безмятежное мироощущение подлинным трагизмом: «Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностию, где меня не было и не будет...» (*Т*, 119). Так же, как и Антигона, Базаров проходит путь обретения и принятия смерти в качестве неизбежной участи. Но для дочери Эдипа это движение с самого начала совершается в полной готовности и без затруднений философского характера. В герое же Тургенева смерть вызывает масштабную рефлексию, сопоставимую с аналитизмом Гамлета, который задается практически теми же вековечными вопросами.

Особое значение Софокл придал последнему явлению Антигоны, осужденной на заточение в пещере. Ему было важно, чтобы зритель, «независимо от ее правоты или виновности», проникся «состраданием к девушке, уходящей из жизни, когда она еще только начинается»[19]. Антигона выходит с песнями-жалобами, в которых тема преждевременной смерти осмысляется через мотивы одиночества и тоски безбрачия. Искренние и трогательные в своей простоте причитания открывают перед зрителем уже не героическую личность, которая самоотверженно идет на жертву, но чело-

[19] *Ярхо В.Н.* Трагедия Софокла «Антигона». М. : Высшая школа, 1986. С. 63.

века из плоти и крови, чьи лишения и страдания хорошо понятны и доступны. Она сетует на горькое сиротство и покинутость, которые лишают ее последнего утешения в сочувствии родных и друзей. И единственное, что ей остается, это обратиться к согражданам и окружающей природе:

Ты, о мой город! И вы,
Знатные города люди!
О источник Диркейский, о роща
Знаменитых ристаньями Фив![20]

Но если афиняне, страшащиеся царского гнева, не могут оказать ей поддержку, то вечная природа безмолвно отвечает ей торжеством и великолепием. Еще более тяжко ей сознавать свой уход «в обитель мертвых» в пору полноты жизненных сил и совсем не реализованных возможностей. Отобранную у нее будущность Антигона связывает с естественными для древнегреческой культуры обстоятельствами – браком и материнством как наиболее важными в женской судьбе: «Безбрачную, без свадебных напевов, / Младенца не кормившую»[21]. Ведомая стражей к своей последней участи, она получает окончательное понимание того, что «перед лицом богов с их непостижимыми замыслами»[22] активность человека ограничена. Однако даже в отчаянии дочь Эдипа не отказывается от той личной правды, которая и привела ее на казнь: «Я соблюла закон…»[23] Хотя совсем сдержать ропот в сторону богов, допускающих несправедливость, она тоже не в силах: «…но коль ошиблись боги, / Не меньше пусть они потерпят зла, / Чем я сейчас терплю от них неправды»[24]. Окончательную же точку, по ее мнению, должно поставить время, и будущее само определит и обличит того, кто жестоко заблуждался.

---

[20] *Софокл.* Трагедии. М. : ГИХЛ, 1958. С. 179.
[21] Там же. С. 181.
[22] *Ярхо В.Н.* Указ. соч. С. 66.
[23] *Софокл.* Трагедии. М. : ГИХЛ, 1958. С. 181.
[24] Там же. С. 182.

Приговоренный к смерти из-за случайного пореза герой Тургенева объят похожими переживаниями. Прежде всего его мучает сознание того, что воплотить себя, свою амбициозную природу он уже не сможет: «И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант! А теперь вся задача гиганта – как бы умереть прилично, хотя никому до этого дела нет...» (*Т*, 183). Так же, как и в случае Антигоны, смерть является герою в самый расцвет его сил, обрывает развитие перед той порой, когда должно начаться главное строительство жизни. Утрата тщеславной позиции «гиганта», о которой он прежде мыслил вполне серьезно и о которой так уверенно заявлял перед Павлом Петровичем, заставляет его зло иронизировать над самим собой. При ясном сознании неотвратимости гибели Базаров делает доминантой в размышлениях последних дней оппозицию «я и смерть»: «Со мной кончено. Попал под колесо. И выходит, что нечего было думать о будущем. Старая штука смерть, а каждому внове» (*Т*, 182). Это снова не просто обособленное философствование, связанное с отвлеченным обращением к вечным вопросам или умозрительные построения в направлении конечного и бесконечного.

Как и Антигона, оплакивающая потерянное будущее, Базаров предельно конкретен в собственных неутешительных думах, обязательно вписывая себя и свою судьбу в общую парадигму *жизнь – смерть*. Он даже провел «научный опыт», когда взял «за ножку тяжелый стол, стоявший возле дивана, потряс его и сдвинул с места» (*Т*, 178). Ему трудно или почти невозможно согласиться с тем, что этот крепкий и полнокровный сосуд, вмещающий такой могучий дух, должен разбиться, а жизнь вместе с ним – оборваться: «Сила-то, сила, – промолвил он, – вся еще тут, а надо умирать!» (*Т*, 178). Подобно Антигоне Базаров в своей смерти видит жестокую несправедливость, а также находит в ней какое-то искусственное, противоестественное уравнивание молодости и старости, сопоставляя себя с тем мужиком, от которого он и заразился тифом: «Старик, тот, по крайней мере, успел отвыкнуть от жизни, а я...»

(*Т*, 178). Антигону познать собственное бессилие заставляет рок, Базаров же ограниченность человеческих чаяний и предположений усваивает в столкновении со стихией русской жизни. Но, как античный герой, нигилист не отбрасывает в страхе и отчаянии основу своего мировоззрения, не предает то, что считал своей истиной, но сохраняет стойкость и верность себе: «Все равно: вилять хвостом не стану» (*Т*, 173). В то же время, если Софокл представляет плачущую Антигону зрителям в естественно-обыкновенном, непосредственном виде, снимая с нее героический ореол, то Базарову, которому недоступно сочувствие природы, Тургенев позволяет последние сентиментальные проявления – свидание с Одинцовой. Именно в финальном объяснении с женщиной своей несчастной любви он разоблачается, метафорически снимает тот «длинный балахон с кистями», в котором его увидел читатель в начале романа, и является человеком с бьющимся сердцем. Заключительные слова Базарова, обращенные к Одинцовой, исполнены глубокой поэзии:

> – Прощайте, – проговорил он с внезапной силой, и глаза его блеснули последним блеском. – Прощайте... Послушайте... ведь я вас не поцеловал тогда... Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет... (*Т*, 173).

И для высоты их звучания, особой выразительности Тургенев прибегает к строкам А.С. Пушкина. Ранее это никем не было отмечено, но здесь писатель скрыто цитирует стихотворение «К Морфею» (1816): «Приди, задуй мою лампаду, / Мои мечты благослови!»[25] – и строит аллюзию на его лирический сюжет. У Пушкина поэт призывает временное забвение для встречи с любимой, Тургенев же вечный сон Базарова предваряет милым образом и дает ему благословение: «Анна Сергеевна приложилась губами к его лбу» (*Т*, 183).

---

[25] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. М. : АН СССР, 1962. Т. 1. С. 217.

Однако гармония лишь мгновенна, поэтические линии вновь сменяет трагедия, и последними из уст героя звучат чуть измененные слова умирающего Гамлета: «Теперь... темнота…» (*Т*, 183).

В смерти Базарова нельзя не заметить действие трагической иронии, которая тоже имеет античную природу. У Софокла в ее власти оказывается судьба Креонта. На примере царя Фив ирония доказывает бессилие человеческого разума – даже такого властного и всеобъемлющего – перед высшими силами, которые в трагедии олицетворяют предопределение, фатум. Креонт, «руководясь благовидными мотивами»[26], защищая государственность от посягательств одной личности, сам неуклонно стремится к своей гибели. В его действиях и решениях – от приказа предать тело Полиника поруганию до смертельного приговора Антигоне – сквозит другая тайная сила, «насмехающаяся над человеком, ловящая его на приманку его собственного разума и ведущая его туда, куда ей угодно»[27]. В этом плане свою закономерность имеет случайная гибель Базарова, вернее, та неосторожность, что привела к ней. Самоуверенный колосс при обычном и привычном для его мастерства вскрытии умершего мужика допускает непростительную оплошность. Его презрительно-надменное убеждение в том, что «мы с тобой те же лягушки, только что на ногах ходим» (*Т*, 21–22), оборачивается против него самого. Оказывается, препарировать лягушек и анатомировать человека – это две большие разницы, теория терпит крушение перед природой. Смеется над героем и русская действительность в лице уездного лекаря, у которого не оказалось адского камня. Гигант Базаров становится в положение совершеннейшей беспомощности перед лицом русской жизни. Трагическое заблуждение относительно глубины и неоднозначности человеческого мира приводит героя к трагическому же исходу. «Перед лицом смерти слабыми оказались опоры, поддерживающие

---

[26] *Краузе А. и М.* История греческой литературы. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2008. С. 237.

[27] Там же. С. 238.

некогда базаровскую самоуверенность: медицина и естественные науки, обнаружив свое бессилие, отступили, оставив Базарова наедине с самим собой»[28]. При этом очень важно, что крушение нигилиста происходит не в столице, где, казалось бы, его теория могла бы получить достойного соперника в том же естественно-научном роде, но именно в провинции, которая встретила его «людьми низшими» («…он никогда не потакал им и обходился с ними небрежно») (*Т*, 21) – двумя дворовыми мальчишками, а последним ему на пути встречается русский мужик, «тот самый таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Ратклифф» (*Т*, 147).

Соблюдая Софоклово правило трагического равновесия, Тургенев противопоставляет реальной кончине Базарова символическую смерть Павла Петровича, который – подобно Креонту – уже после дуэли смиряется, признает неправоту своих аристократических амбиций и даже начинает «думать, что Базаров был прав» (*Т*, 153). Повествователь замечает о нем, что его «красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца» (*Т*, 154). И если бы на этом речь остановилась, то можно было бы считать слова о мертвеце лишь обычным сравнением, касающимся только внешнего вида Павла Петровича, еще не оправившегося от болезни вследствие ранения. Но после многоточия следует авторская ремарка: «Да он и был мертвец» (*Т*, 154). И эта деталь символически указывает уже не на временное состояние Кирсанова, а констатирует его гибель как человека, окончательно утратившего смысл существования, чья дальнейшая судьба будет подобна бесцельной жизни Креонта или даже безжизненным странствиям слепого Эдипа.

После публикации романа «Отцы и дети» Тургенева продолжает занимать выстроенное Софоклом противоречие, и он развивает его с помощью другого трагического героя – короля Лира Шекспира. Писатель на первый план выдвигает категорию вины, но де-

---

[28] *Лебедев Ю.В.* Указ. соч. С. 112.

лает это не с тем, чтобы указать на отрицательный полюс в характере или поступках действующих лиц, а для дополнительной акцентуации амбивалентности человеческого положения. Тургенев берет формулу короля Лира *«нет в мире виноватых»* и превращает ее в антиномию, дополняя собственными словами *«но нет и правых»*[29]. Такой аспект осмысления трагического равновесия, очевидно, зарождался еще в недрах романа, поскольку в очень похожих координатах шекспировской неопределённостью пользовался Базаров, когда на вопрос Аркадия о правде: «Да правда-то где, на какой стороне?» – отвечал: «Где? Я тебе отвечу, как эхо: где?»[30].

Вопросы

1. Каким образом античный текст вошел в ткань романа «Отцы и дети»?
2. Какие сцены трагедии Софокла Тургенев художественно осмыслил наиболее явно?
3. В чем суть столкновения Павла Петровича и Базарова с точки зрения античной традиции?
4. Какое «продолжение» имело конфликтное начало трагедии Софокла в осмыслении Тургенева? Можно ли его приложить к последующим романам писателя?

---

[29] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Сочинения: в 12 т. М. : Наука, 1981. Т. 7. С. 228.

[30] Там же. С. 120.

Сентиментальный текст

Интерес И.С. Тургенева к сентиментальным традициям был связан с нравственно-философскими исканиями. Особенность позиции писателя во многом обусловлена процессом формирования его мировоззрения, в том числе и характером испытанного влияния кружка Н.В. Станкевича[31].

Традиции сентиментализма на «стыке двух периодов русской культуры», когда «изживал себя и кончался романтический человек и на смену ему шел другой, – по выражению Белинского, – действительный»[32], корректировали и усложняли романтическое представление о человеке и мире, вступали в противоречие и размывали идеалистическое толкование личности идеей гуманной природы человека. Кружок Станкевича был значимым явлением духовной жизни интеллигенции 1830–1840-х гг., он стал одним из источников, где «зарождался метод русской психологической прозы»[33]. Л.Я. Гинзбург связывает это «нравственное и в то же время психологическое рассмотрение» с сентиментальной традицией – с «повышенным интересом к внутренней жизни»[34]. В философских построениях участников кружка Станкевича на первый план выходят проблемы самоопределения личности, приоритета всеобщего над индивидуальным. В требовании от человека «души», «сердца» выразилась отличительная черта русского национального характера и русского искусства.

Свидетельством значимости просветительской мысли, воспринятой Тургеневым в широком европейском пространстве, может

---

[31] *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика. М. : Искусство, 1969. С. 191–249, 266–293.

[32] *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л. : Сов. писатель, 1971. С. 36.

[33] Там же. С. 35.

[34] Там же. С. 37.

служить характер обращения писателя к Лоренсу Стерну. В восприятии Стерна с позиций моральной чувствительности и иронического повествования у Тургенева в русской литературе были предшественники: А.Н. Радищев и Н.М. Карамзин. В жанре путешествия эти писатели развивали стерновскую идею нравственной ценности обыкновенного человека и направленную на критику излишней сентиментальной чувствительности иронию[35].

Для писателей 1840-х гг. сентиментальная традиция обретала свою значимость в связи с процессом демократизации общественного сознания и поисками художественных способов выражения глубокой симпатии к обыкновенному человеку, чаше всего представленному в образе русского крестьянина.

Так, Белинский в первой и второй статьях «Сочинений Александра Пушкина» затронул вопрос об «элементе сентиментальности» в русской литературе, который был внесен Карамзиным. Критик указал на значение сентиментальности: «Она – важное явление в отношении к историческому развитию человечества, которого процесс всегда совершается переходами из крайности в крайность»[36]. Белинский характеризует сентиментальность как «момент ощущения (sensation) в русской литературе»: «В Европе сентиментальность сменила феодальную грубость нравов; у нас она должна была сменить остатки грубых нравов допетровской эпохи. <…> В лице Карамзина русское общество обрадовалось, в первый раз узнав, что у него, этого общества, есть душа и сердце, способные к нежным движениям»[37].

---

[35] *Канунова Ф.З.* Карамзин и Стерн // XVIII век. Сборник 10: Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л. : Наука, 1975. С. 258–264; *Алпатова Т.* Диалог Н.М. Карамзина с литературной традицией Л. Стерна на страницах «Писем русского путешественника» (приемы художественного конструирования «стернианского сюжета») // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. 2012. Т. 5. С. 9–20.

[36] *Белинский В.Г.* Собрание сочинений : в 9 т. М. : Худож. лит., 1981. Т. 6. С. 99.

[37] Там же. С. 100.

В начале 1840-х гг. перед лицом позднего романтизма актуальной оказалась сентиментальная эстетика обыкновенного, на которую проницательно указал Белинский: «Карамзин первый на Руси начал писать повести, которые заинтересовали общество и казались пустыми и ничтожными для педантов, – повести, в которых действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей посреди обыкновенного повседневного быта»[38]. Внимание к обыкновенному знаменовало собой важный этап в духовном развитии общества и смену эстетической парадигмы писателей. В 1846 г. В.Н. Майков в обширной статье «Стихотворения Кольцова», пытаясь ответить на вопрос, «в чем же именно кроется причина сочувствия и равнодушия к искусству», на основе антропологических принципов развивает теорию о «законе человеческой симпатии»[39]. Майков утверждает, что когда человек сталкивается с предметом чужим и незнакомым, то он начинает чувствовать свое к нему влечение, и здесь им «овладевает тревожное желание усвоить себе этот предмет, сравнить его с тем»[40], что он знает о себе самом. «Видимая страсть», которую человек способен испытывать к необыкновенному и отдаленному, по мнению критика, заключается в его любви к обыкновенному и близкому. Всё то, что встречается на человеческом пути и кажется занимательным, неизбежно попадает в круг сравнения с «собственной природой». Сочувствие возможно испытывать только к тому, «в чем мы уже дали себе отчет и в чем нашли самих себя»[41].

Разговор о «законе человеческой симпатии», ставшей основой «натуральной» литературы, ведется Майковым в полемике с «пафосом классицизма и романтизма в современной его форме»[42]. Слово «сентиментальный» не произносится ни разу, но именно с

---

[38] *Белинский В.Г.* Собрание сочинений : в 9 т. М. : Худож. лит., 1981. Т. 6. С. 104.
[39] *Майков В.Н.* Литературная критика. Л. : Худож. лит., 1985. С. 89.
[40] Там же. С. 90.
[41] Там же. С. 91.
[42] Там же. С. 96.

ним связано у Майкова рассуждение о «прелести» обыкновенного, о «симпатическом влечении, братской любви»[43], о «человеческой стороне» предмета. Особенно значимым представляется рассуждение Майкова о восприятии изображаемой природы: «Отчего может нравиться нам ландшафт, вовсе не поражающий красотою линий изображаемой местности? Какое-нибудь плоское захолустье, две-три кривые березки, да серенькие тучки на непрозрачном горизонте, напоминающем своими колерами цвет снятого молока, – что в них такого, что могло бы приковать к себе наше внимание, заставить нас почувствовать и полюбить картину? Не отворачиваемся ли мы, на самом деле, от этой голой плоскости и от этих хворых березок? Не ворчим ли мы на эти грязные тучки по десяти раз в час? Так; но это-то и влечет нас к картине; во всех ее печальных подробностях человек находит частичку самого себя, – узнает плоскость, которая ему надоела в действительности, узнает березки, которые всегда казались жалкими усилиями бедной, но все-таки заботливой природы – скрасить безоглядную гладь поляны; узнает дождевые тучки, от которых он кутал обвеянное ветром лицо свое в высокий воротник пальто, когда возвращался из департамента на дачу, – и эта странная встреча с самим собою проливает для него неизъяснимую прелесть на какой-нибудь ландшафт петербургского художника, потому что он не может не любить самого себя, не интересоваться и не любоваться собою, как бы ни был плох для других...»[44].

Майков рисует пейзаж в типично сентиментальном ракурсе, подчеркивая неяркость, обыденность красок и связывая изображаемое с состоянием человека, подчеркивая тем самым действие «закона человеческой симпатии»: «Мы всюду сами с собою; ибо, вместе с природой, мы составляем одно целое, гармоническое произведение одной животворной силы; как часть этого целого...»[45]. Таким образом, позиция Майкова оказалась чрезвычайно показа-

---

[43] *Майков В.Н.* Литературная критика. Л. : Худож. лит., 1985. С. 92.
[44] Там же. С. 92–93.
[45] Там же. С. 93.

тельной в плане понимания важности сентиментальных традиций в искусстве 1840-х гг., поскольку в ней объективно отразился характер эстетического развития времени.

Сфера психологического анализа Тургенева формируется в «кружковой период» его личностного и творческого развития. Именно в письме к М.А. Бакунину и А.Н. Ефремову от 15, 20 сентября 1840 г. писатель с позиций романтически настроенного автора к адресату-романтику предает насмешке идиллическую манеру письма в стиле «Германа и Доротеи» И.В. Гёте и способ слезной меланхолии, который называет «à la Karamsin»: «...а вечером я получил твое письмо, Бакунин: ты можешь судить по моим письмам, как оно меня поразило и взволновало; но как брошенный камень не морщит поверхности болота (гетевское сравнение), так и твое письмо с его следствиями, тревожившими меня целые два дня и две ночи, – улеглись на мягком, кашеподобном дне моей жизни. От скуки, признаюсь, беру перо и германидоротеизирую. Как тебе нравится мое новое словцо? – Слушай: à la Karamsin: “Чувствительные души! Примите меня в ваш священный круг! Я нашел друга – и проливаю радостные слезы; я нашел друга – и благодарю премудрое провидение...” и т. п. “О, друг мой, – сказал я, обливаясь горячими слезами”, и т. д. “Мы обнялись и смешали наши слезы” и т. д. – Странная участь слез, подумаешь! Их глотают как вино, мешают как лекарство, проливают как воду, удерживают как лошадей; поливают, обливают, заливаются, истекают слезами; они катятся градом, потоками, даже реками; слезы радостные – слезы горести, слезы горькие – слезы сладкие, сле-е-езы, молите бога за нас! Мною найденный друг – пес или, пожалуй, собака»[46]. В шутливом наброске, где Тургенев описывает, как проходят его дни в Мариенбаде, происходит пародирование многочисленных подражателей Карамзина. Однако ироническая игра показывает, насколько он был знаком со стилистикой сентиментальной прозы.

---

[46] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1981. Т. 1. С. 169.

Иронизируя над подражателями Карамзина, Тургенев столь же жестко отзывается о тех писателях, которые пытаются писать в «подражание Стерну». В письме к Полине Виардо от 29 апреля 1848 г. Тургенев пишет о «Путешествии вокруг моей комнаты» графа де Местра: «...Это путешествие мне очень мало понравилось; это подражание Стерну, написанное очень умным человеком, – а я заметил, что из подражаний бывают всего отвратительнее самые остроумные подражания, когда они принимаются всерьез. Глупый человек подражает рабски; умный человек без таланта подражает претенциозно и с усилием с самым худшим изо всех усилий, с усилием быть оригинальным. Бьющаяся в плену мысль – печальное зрелище. Особенно подражатели Стерна внушают мне отвращение, – эгоисты, полные чувствительности, которые нежатся, облизываются, любуются собой, стараясь в то же время казаться простыми и добродушными (Тёпфер немного в этом роде)»[47].

Исходя от обратного, Тургенев формулирует здесь основные признаки художественного таланта английского писателя-сентименталиста – искренность, простота и полная открытость в изображении подлинного человеческого чувства. Это высказывание о подражателях Стерна значимо перекликается с критикой Тургенева в отношении авторов, которые неотступно и неестественно следуют за Шекспиром, бездумно копируя его. В письме к Виардо от 8 декабря 1847 г. он пишет: «Тень Шекспира тяготеет над всеми этими драматическими авторами, они не могут отделаться от воспоминаний; слишком много эти несчастные читали и слишком мало жили! <...> Литературный зуд, болтовня эгоизма, изучающего самого себя и восхищающегося самим собою, – вот язва нашего времени»[48]. Схождение двух великих имен английской литературы в критических высказываниях Тургенева не случайно. Шекспир был для русского писателя образцом в описании

---

[47] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1981. Т. 1. С. 391.

[48] Там же. С. 373.

характера человека и раскрытии масштаба действующих в нем страстей. Особой значимостью для Тургенева обладал и Стерн – в плане глубокой заинтересованности и сочувствия к маленькому человеку и способах его изображения.

Эта связь Тургенева с «Сентиментальным путешествием по Франции и Италии» Стерна проявилась в «Записках охотника» – ею отмечены первый рассказ «Хорь и Калиныч» (1847) и «Свидание» (1850). Категории симпатии, сочувствия и связанные с этим портретно-психологические особенности, элементы стиля стали для Тургенева значимыми аспектами в восприятии и интерпретации им творческого наследия Стерна.

В центре первого рассказа находятся два человеческих типа: Хорь – «положительный, практический, административная голова, рационалист», и Калиныч – «идеалист, романтик <...> восторженный и мечтательный»[49]. Можно усмотреть определенные черты сходства между этим рассказом и эпизодом из «Сентиментального путешествия» Стерна, а именно главы «Бурбонне», «Ужин» и «Благодарственная молитва». Во-первых, основание для сопоставления дает сюжетная структура: путешествующий герой останавливается в доме фермера / крестьянина, знакомится с его семьей, завтракает / ужинает у него и снова продолжает свой путь. Во-вторых, серьёзным подспорьем служит образная характеристика героев – тургеневский «лысый, плечистый и плотный» Хорь и стерновский «старый, убеленный сединами фермер»[50]. В обоих случаях это еще крепкий старик-крестьянин, рачительный хозяин своего имения и добрый семьянин. Он лично встречает путеше-

---

[49] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1979. Т. 3. С. 14. Далее ссылки на «Записки охотника» даются по этому изданию с указанием после цитаты литеры *Т* (*Тургенев*) и номера страницы в скобках: (*Т*, 14).

[50] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М. : Худож. лит., 1968. С. 646. Далее ссылки на роман даются по этому изданию с указанием после цитаты литеры *С* (*Стерн*) и номера страницы в скобках: (*С*, 646).

ственника, сам приглашает пройти его в дом и с искренним радушием предлагает сесть к столу. Как и персонаж Стерна, Хорь у Тургенева имеет большую семью, которая живет вместе с ним под его покровительством – это жена и многочисленные дети. Оба автора дают своеобразный срез их обыкновенной, привычной жизни: обычный вечер в доме английского фермера и два обычных дня в избе русского крестьянина.

Перекликается и описание крестьянского (фермерского) хозяйства: у Стерна – «домик фермера, окруженный виноградником и хлебным полем площадью акров в сорок, – а к самому дому примыкали с одной стороны potagerie[51] акра в полтора <...>, – а с другой стороны рощица...» (*С*, 646). У Тургенева: «Посреди леса, на расчищенной и разработанной поляне, возвышалась одинокая усадьба Хоря. Она состояла из нескольких сосновых срубов, соединенных заборами; перед главной избой тянулся навес, подпертый тоненькими столбиками» (*Т*, 8). Дома обоих героев расположены в глубине естественного пространства (лес и роща), большом и открытом. Этим обозначается укорененность русского крестьянина и английского фермера, их абсолютная принадлежность к природному миру и гармония сосуществования с ним. В обоих случаях пространство, по которому передвигаются путешественники, в широком смысле не требует конкретной привязки к определенному месту (города Франции и селения провинциальной России) – это один большой топос, на котором разворачивается разнообразие обыкновенного.

При знакомстве с хозяином дома и его детьми у героев-рассказчиков возникает неподдельное любопытство и искренний интерес ко всему происходящему и окружающему, они легко и непринужденно входят в эту радушную атмосферу и активно взаимодействуют с малым миром обыкновенного человека. У Стерна повествователь с особой чувствительной отзывчивостью разделяет

[51] Potager – огород и фруктовый сад (франц.)

ужин с семьей фермера: «Сердце мое было с ними уже с минуты, когда я вошел в комнату» (*С*, 646). В рассказе у Тургенева чувствительность проявлена в психологии описания. Рассказчик чувствует и замечает мельчайшие детали во внешнем облике Хоря, которые наводят его на ассоциации: «Склад лица напоминал мне Сократа» (*Т*, 11). Тургенев подробно рассказывает о детях Хоря, их занятиях, о жене, о самом Хоре. Текст Стерна в отношении Тургенева предстает как сжатый конспект, на основании которого вырастает новое подробное описание, богатое деталями своего национального быта, чертами своего времени, но при этом сохраняется структура, в основе которой лежит глубокий интерес и поэтическое воссоздание жизни.

Образ Калиныча, выполненный в другой тональности, мог быть навеян Тургеневу высоким тоном и нежной лексикой повествования в главе «Бурбонне», которая, завершая рассказ о бедной Мари, пронизана благодарным словом в адрес Чувствительности: «Милая Чувствительность! Неисчерпаемый источник всего драгоценного в наших радостях и всего возвышающего в наших горестях! Ты приковываешь твоего мученика к соломенному ложу – и ты же возносишь его на Небеса – вечный родник наших чувств! – Я теперь иду по следам твоим – ты и есть то “божество”, что движется во мне» (*С*, 645). Образ пастуха, созданный в этой главе Стерном, соотносится с Калинычем по общему рисунку идеального, включающего в свою сферу радость и грусть: «Порой ты оделяешь частицей естества твоего самого грубого крестьянина, бредущего по самым неприютным горам, – он находит растерзанного ягненка из чужого стада. – Сейчас я увидел, как он наклонился, прижавшись головой к своему посоху, и жалостливо смотрит на него! – Ах, почему я не подоспел минутой раньше! – он истекает кровью – и чувствительное сердце этого крестьянина истекает кровью вместе с ягненком. Мир тебе, благородный пастух! – Я вижу, как ты с сокрушением отходишь прочь – но печаль твоя будет заглушена радостью – ибо счастлива твоя хижина – и счастлива та, кто ее с тобой разделит –

и счастливы ягнята, резвящиеся вокруг тебя!» (*С*, 645). Двойная тональность описания присуща образу Калиныча. По сравнению с Хорем Калиныч «проигрывает» в практичности, умении устроить свою личную жизнь: «Хорь был человек положительный, практический, административная голова, рационалист; Калиныч, напротив, принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных. Хорь понимал действительность, то есть: обстроился, накопил деньжонку, ладил с барином и с прочими властями; Калиныч ходил в лаптях и перебивался кое-как» (*Т*, 14). Однако в нем повествователь отмечает несравненные, с точки зрения наделенного чувствительным сердцем человека, достоинства: «Но Калиныч был одарен преимуществами, которые признавал сам Хорь <...>. Калиныч стоял ближе к природе; Хорь же к людям, к обществу» (*Т*, 15).

Повествователи Тургенева и Стерна – путешественники, наделенные чувствительной восприимчивостью мира. У Тургенева мотивом охоты, свободного передвижения и общения с людьми вводится большая тема странствия и путешествия по провинциальной России, выполняющая равно эпическую и лирическую функцию.

Наряду с поэтизацией жизни обыкновенных героев Тургенев опирается на ироническую способность Стерна развенчивать неестественность, излишнюю чувствительность. Так, в рассказе «Хорь и Калиныч» в карикатурном виде изображен калужский помещик Полутыкин, у которого в крепостных находится Хорь. С явной насмешкой автор-повествователь рассказывает о «некоторых слабостях» Полутыкина: «...сватался за всех богатых невест в губернии и, получив отказ от руки и дому, с сокрушенным сердцем доверял свое горе всем друзьям и знакомым, а родителям невест продолжал посылать в подарок кислые персики»; «завел у себя в доме французскую кухню, тайна которой, по понятиям его повара, состояла в полном изменении естественного вкуса каждого кушанья» (*Т*, 8). Так же, как и в книге Стерна, ирония здесь не является определяющей, но это значимый индикатор, позволяющий обнаружить и оттенить серьезное, «чувственное».

Таким образом, именно путешественник-повествователь у Тургенева, как и Стерна, становится главной фигурой в рассказе, носителем идеи гуманности, через восприятие которого выстраивается образ мира и человека в соответствии с принципами сентиментализма.

Другой рассказ Тургенева – «Свидание» – дает материал для сравнения его с историей, которая была описана Стерном, во-первых, в главе XXIV девятого тома романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и, во-вторых, в трех главах «Сентиментального путешествия» под повторяющимся названием «Мария». Это рассказ о несчастной любви юной пастушки Марии. Он получил отражение в печальной истории отвергнутой крестьянки Акулины.

Характерно, что в произведениях Стерна и Тургенева сцены встречи путешественника и охотника с девушкой предваряются пейзажной зарисовкой. Стерн дает изображение природы кратко – сбор винограда в Бурбонне: «Природа сыплет свое богатство в подол каждому, и глаза каждого смотрят вверх» (*С*, 641). Но здесь же следует замечание печального содержания о том, что повествователь не может долго и полно рассказывать о празднике Труда – «До сих пор никогда и ни в каком виде не испытал я, что такое горе от изобилия», – потому что ему нужно рассказать о «бедной Мари» (*С*, 641). Тургенев же дает подробную, развернутую картину осеннего утра в роще: «С самого утра перепадал мелкий дождик, сменяемый по временам теплым солнечным сиянием; была непостоянная погода» (*Т*, 240). Именно это «непостоянство» природы: то «мелкий дождик» и небо, заволакиваемое «рыхлыми белыми облаками», то «вдруг на мгновенье <...> показывалась лазурь, ясная и ласковая, как прекрасный глаз», то «внутренность рощи <...> озарялась вся, словно все в ней вдруг улыбнулось: тонкие стволы не слишком частых берез внезапно принимали нежный отблеск белого шелка», то «вдруг опять всё кругом слегка синело», то мрачная осиновая роща «с вечным качанием ее круглых неопрятных листьев, неловко прицепленных к длинным стебелькам»,

но «в иные летние вечера» она «в упор рдеющим лучам заходящего солнца и блестит и дрожит, с корней до верхушки облитая одинаковым желтым багрянцем, – или, когда, в ясный ветреный день, она вся шумно струится и лепечет на синем небе, и каждый лист ее, подхваченный стремленьем, как будто хочет сорваться, слететь и умчаться вдаль» (*Т*, 241) – именно это «непостоянство» природы становится далее основной характеристикой в состоянии переходности, движения, неполноты, незавершенности восприятия рассказчика, описания героини и героя, элегической настроенности самой сюжетной линии. Это случай, позволяющий говорить об определяющей роли сентиментальной традиции в построении тургеневских пейзажей: музыкальная, почти неуловимая, многообразная связь картин природы с описанием последующих событий, с характером переживания героев и рассказчика.

Героини Тургенева и Стерна принадлежат к народному типу: Акулина – крестьянка, а Мария – пастушка. Обе девушки просты и наивны, они целиком поглощены чувством любви, которое оказывается безответным. Важное сходство обнаруживается в описании их внешнего облика. Они напоминают друг друга в описании позы, в которой увидели их рассказчики. У Стерна: «Когда мы были уже в полулье от Мулена, я увидел в просвет на боковой дороге, углублявшейся в заросли, бедную Марию под тополем – она сидела, опершись локтем в колено и положив на ладонь склоненную набок голову – под деревом струился ручеек» (*С*, 642). У Тургенева: «Глаза мои остановились на неподвижном человеческом образе. Я вгляделся: то была молодая крестьянская девушка. Она сидела в двадцати шагах от меня, задумчиво потупив голову и уронив обе руки на колени; на одной из них, до половины раскрытой, лежал пучок полевых цветов и при каждом ее дыхании тихо скользил на клетчатую юбку» (*Т*, 241–242). Картины глубокой задумчивости и внешней неподвижности героинь дополняются и «уравновешиваются» деталями естественного и живого мира: «струящийся ручеек» и «пучок полевых цветов».

Рассказчики отмечают белый цвет в одежде героинь: Мария «была одета в белое, совсем так, как ее описал мой друг» (*С*, 642), и на Акулине «чистая белая рубаха, застегнутая у горла и кистей, ложилась короткими мягкими складками около ее стана» (*Т*, 242).

Предметом особого внимания у Стерна и Тургенева является повествователь, через его восприятие рисуются и получают сложный облик героини. Герой Стерна чувствует себя рядом с Марией «Рыцарем Печального Образа, пускающегося в свои мрачные приключения» (*С*, 641), и одновременно он «чувствовал неописуемое волнение»: «Я нисколько не сомневаюсь, что у меня есть душа, и все книги, которыми материалисты наводнили мир, никогда не убедят меня в противном» (*С*, 642). Впечатление повествователя у Стерна выражается прямо и эмоционально: «немало взволновала меня», «никогда с такой ясностью не сознаю существования в себе души» (*С*, 641), «я чувствовал в себе неописуемое волнение» (*С*, 642).

Тургенев усваивает двойную тональность переживаний повествователя Стерна, но передает ее в особом типе описания, характеризующегося эпической полнотой и лирической взволнованностью повествования, подготовленных уже развернутой в начале рассказа картиной «непостоянной погоды»: «Мне особенно нравилось выражение ее лица: так оно было просто и кротко, так грустно и так полно детского недоуменья перед собственной грустью <...>. Она вгляделась, вспыхнула вдруг, радостно и счастливо улыбнулась, хотела встать и тотчас опять поникла вся, побледнела, смутилась – и только тогда подняла трепещущий, почти молящий взгляд на пришедшего человека, когда тот остановился рядом с ней» (*Т*, 642–643).

Горькая участь отвергнутой девушки вызывает у повествователей глубокое сочувствие. Испытывая сострадание, чрезвычайно близко принимая на себя эмоционально-психологическую составляющую этой ситуации, герой Тургенева «не выдержал и бросился к ней» (*Т*, 248). Рассказ заканчивается описанием наступающего

осеннего вечера: «Я остановился... Мне стало грустно; сквозь невеселую, хотя свежую улыбку увядающей природы, казалось, прокрадывался унылый страх недалекой зимы» (*Т*, 248). Описание природы как бы подводит итог увиденному повествователем несчастливому свиданию с тем, чтобы заключить историю дня последними строками: «Я вернулся домой; но образ бедной Акулины долго не выходил из моей головы, и васильки ее, давно увядшие, до сих пор хранятся у меня...» (*Т*, 248). И эти строки рефреном перекликаются с финалом глав о Марии Стерна: «Прощай, бедная, несчастливая девушка! Пусть раны твои впитают елей и вино, проливаемые на них теперь состраданием чужеземца, который идет своей дорогой, – лишь тот, кто дважды тебя поразил, может уврачевать их навек» (*С*, 644).

Одновременно с описанием серьезной чувствительности у Стерна, как и у Тургенева, соседствует ироническое отношение автора к своему персонажу. К примеру, в момент изъявления Йориком своего горячего сочувствия Марии автор гиперболизирует его «слезность»: «Я сел рядом с ней, и Мария позволила мне утирать их моим платком, когда они падали, – потом я смочил его собственными слезами – потом слезами Марии – потом своими – потом опять утер им ее слезы – и когда я это сделал, я чувствовал в себе неописуемое волнение <...>» (*С*, 642). Здесь можно отметить перекличку с составленным Тургеневым отрывком «à la Karamsin». В рассказе Тургенева четко выражается позиция неприятия по отношению к возлюбленному Акулины, камердинеру барина Виктору Александровичу. Это видно из описания его портрета и внешнего облика, лишенного противительной интонации: «Лицо его, румяное, свежее, нахальное, принадлежало к числу лиц, которые, сколько я мог заметить, почти всегда возмущают мужчин» (*Т*, 243). Чего стоит деталь его гардероба – лорнет: герой старается удержать его «нахмуренной бровью, приподнятой щекой и даже носом», но «стеклышко вываливалось и падало ему в руку» (*Т*, 245). Описывая портрет Виктора Александровича, Тургенев

намеренно в перечислении предметов добавляет к неумеренным цветовым эффектам уменьшительные суффиксы, так любимые сентименталистами: «розовый галстучек с лиловыми кончиками», «круглые воротнички его белой рубашки», «накрахмаленные рукавчики», «крошечные молочно-серые глазки», «желтые волосики» (*Т*, 243). Однако уменьшительно-ласкательная форма используется Тургеневым и при характеристике Акулины, где она выполняет функцию поэтического описания, столь характерного для народного творчества: «Вот поглядите-ка, какой чудный цветик; такого чудного цветика и еще отродясь не видали. Вот незабудки, а вот маткина-душка... А вот это я для вас, – прибавила она, доставая из-под желтой рябинки небольшой пучок голубеньких васильков, перевязанных тоненькой травкой, – хотите?» (*Т*, 245).

Таким образом, Тургенев, прекрасно знакомый с эстетикой и поэтикой сентиментализма, использует элементы повествовательной манеры Стерна в создании образа героя времени – человека, внутренняя жизнь которого характеризуется чуткостью к восприятию живых потребностей времени. Тургеневский демократизм, сострадательное и уважительное отношение к народу выросло на этической основе сентиментализма – гуманном понимании человеческой природы. Открытия сентиментализма в области поэтики стали основополагающими в типе психологического анализа русского писателя.

Вопросы

1. В чем выразилось сентиментальное начало творчества Тургенева?
2. Какую специфику имеет ирония Тургенева в адрес сентиментальной поэтики, выраженная словами «*à la Karamsin*»?
3. Что помогает выявить в сущностном наполнении крестьянских типов Тургенева сопоставление их с героями «Сентиментального путешествия»?
4. Можно ли сопоставить сюжетно-образную структуру романа Стерна с другими очерками «Записок охотника»?

Еврейский текст

Создание и публикация рассказа И.С. Тургенева «Жид» (1846) обрамлены двумя оперными постановками, тематически ему близкими и вошедшими в непосредственное поле зрения автора: «Тамплиер» О. Николаи (1845) и «Жидовка» Ф. Галеви (1847) – в обоих случаях основой либретто стал роман «Айвенго». Эти постановки Тургенев наблюдал лично, о чем замечал в своих дневнике[52] и письме[53], а главные партии в них – Ревекки и Рахили – исполнила близкая ему П. Виардо.

Оперы Николаи и Галеви отвечали размышлениям писателя о судьбе еврейского народа и специфике личности отдельных его представителей, что уже в 1820-е гг. постепенно становилось предметом неоднозначной рефлексии в русской литературе[54]. Центром художественной разработки этих тем для Тургенева в 1840-е гг. стал рассказ «Жид», в фундамент которого, по определению Р.Ю. Данилевского, «заложен большой материал мировой культуры»[55]. Главным «материалом культуры» здесь стал недавно прочи-

---

[52] Запись о событиях 1845 г.: «Самое счастливое время моей жизни. – Возвращение к зиме. 19 / 31 декабря Templario – первый поцелуй...» (*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1983. Т. 11. С. 199).

[53] Из письма к П. Виардо от 4 января 1848 г.: «Итак, вы дебютировали в “Жидовке”. Уже одно это название “Жидовка” вызывает во мне уйму лиц и воспоминаний: г-на Крауса, с его зубами, налезающими друг на друга, зубоскальством и пальцами свинцового цвета; г-на Ланге, такого медоточивого, такого выдержанного, такого растроганного собственными заслугами, супругов Пиль-о-Ни, толстого г-на де Далмаги, и т.д., и т.д.» (*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1982. Т. 1. С. 381).

[54] См.: *Вайскопф М.Я.* Семья без урода. Образ еврея в литературе русского романтизма // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 76–99.

[55] *Данилевский Р.Ю.* Рассказ И.С. Тургенева «Жид» в культурно-историческом контексте // Спасский вестник. 2002. № 9. С. 64.

танный роман Вальтера Скотта «Айвенго», который позволяет установить проблемное поле творческих поисков молодого автора.

По примеру английского романиста Тургенев предметом художественной рефлексии избирает отца-еврея и его дочь, оказавшихся в условиях социально-исторического и нравственно-психологического кризиса. Положение Исаака из Йорка и Ревекки обусловлено непримиримым столкновением двух враждующих лагерей – хозяев англосаксов и захватчиков норманнов, равно не терпящих присутствия в стране «сынов Иудеи»:

> Норманны, саксонцы, датчане, британцы, как бы враждебно ни относились они друг к другу, сходились на общем чувстве ненависти к евреям и считали прямой религиозной обязанностью всячески унижать их, притеснять и грабить[56].

Это противостояние также связано с междоусобной войной, представленной в борьбе принца Джона против его брата короля Ричарда.

Меж двух огней вынужденно живут и тургеневские Гиршель и Сара. Подобно Вальтеру Скотту, относящему действие к концу XII в., русский писатель обращается к исторической хронике России и помещает своих героев в национально значимые время и пространство – Отечественная война 1812 г. и Заграничные походы русской армии. Семья Гиршеля невольно оказывается в середине военного противостояния русских и французов. При этом Тургенев, присваивая герою роль комиссионера и посредника, по-своему учитывает совершенно реальный факт – помощь еврейского населения на захваченных противником территориях[57].

---

[56] *Скотт В.* Айвенго // Скотт В. Собр. соч. : в 20 т. М. ; Л. : ГИХЛ, 1962. Т. 8. С. 94. Далее ссылки на роман даются по этому изданию с указанием литеры *С* (Скотт) и номера страниц в скобках после цитаты: (*С*, 94).

[57] *Гинзбург С.М.* Отечественная война 1812 г. и русские евреи. СПб., 1912. С. 69–84.

Для русской армии Гиршель является исполнителем разных «безделок», он «доставал нам вина, съестных припасов»[58]. Его практическая функция этим ограничена и не имеет сколь-либо серьезного значения, то есть Тургенев не наделяет героя той весомостью, что определена у Скотта. Но Гиршель оказывается спасителем человека в обытовленном плане: он избавляет молодого корнета от тоски и скуки походной жизни, представляя ему на любование прекрасную незнакомку. Описание Сары при первом ее появлении выполнено по канве портрета Вальтера Скотта. Определяющими признаками внешнего изображения становятся смуглая кожа, густые черные волосы и белые зубы; очевидным сходством в подчеркнуто восточном облике обладают и детали одежды:

«Айвенго»	«Жид»
Она была удивительно хорошо сложена, и восточный наряд не скрывал ее фигуры. Желтый шелковый тюрбан шел к смуглому оттенку ее кожи; глаза блестели, тонкие брови выгибались горделивой дугой, белые зубы сверкали, как жемчуг, а густые черные косы рассыпались по груди и плечам, прикрытым длинной симаррой из пурпурного персидского шелка с вытканными по нему цветами всевозможных оттенков, спереди прикрепленной множеством золотых застежек, украшенных жемчугом… (*С*, 107).	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. <…> в одно мгновенье сверкнули во мраке белки ее больших и длинных глаз и маленькие, ровные, блестящие зубки. Она немного противилась, но как будто боялась глядеть на меня и неровно дышала. Я любовался ее восточным профилем (*Т*, 111).

[58] *Тургенев И.С.* Жид // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. М. : Наука, 1980. Т. 4. С. 109. Далее ссылки на рассказ даются по этому изданию с указанием литеры *Т* (Тургенев) и номера страниц в скобках после цитаты: (*Т*, 109).

Красавица-еврейка постепенно переносит на себя вес читательского внимания. Мотив поразительной (поражающей) красоты «молодой жидовки», завладевающей всем существом героя, Тургенев прямо берет у Скотта. Его Сара производит на Николая Ильича точно такое же действие, что и Ревекка на Бриана де Буагильбера. Она заставляет пребывать юношу в молчаливом оцепенении, оставляя лишь возможность восхищенного созерцания.

Героиня Тургенева, соблазняя офицера, потворствует плану своего отца получить от него как можно больше денег ввиду его недавнего выигрыша. Это вновь намеренно обытовляет значение персонажа по сравнению с его позицией в романе «Айвенго». В обольщении храмовника Ревекка неповинна, непричастна она и к ростовщическим делам своего отца. Однако Тургенев сохраняет в своем рассказе свойственную Ревекке нравственную чистоту, показывая, что Сара исполняет отведенную ей роль не по собственной воле. Находиться в положении искусительницы и торговать своей красотой – для нее это мука, что хорошо видно по ее «дикому» поведению во время свидания с корнетом. Нерешительные, робкие движения точно свидетельствуют о стыдливости (*Т*, 111–112). Особенно явно проступает скромная природа Сары во время попыток Николая Ильича поцеловать ее, нарушить незримую, но необходимую для девушки дистанцию:

> Ну, теперь я тебя поцелую.
>
> – Нет, пожалуйста, пожалуйста, – пролепетала она испуганным и умоляющим голосом.
>
> <…> Я не выдержал и проворно поцеловал ее в щеку. Она вскочила и в один прыжок очутилась у входа палатки (*Т*, 113).

Прорывающаяся мольба в голосе девушки – это не только проявление страха и взывание к нравственным чувствам офицера, но и сознание того, что сама она также помнит о своей чести, в том числе религиозной, и готова ее отстаивать. Далее это подтверждается ее решительным намерением покинуть палатку корнета. Точ-

но так же Ревекка выказывает готовность ценой жизни спастись от настойчивости де Буагильбера:

> …распахнула решетчатое окно, выходившее на верхнюю площадку башни, вспрыгнула на парапет и остановилась на самом краю, над бездной (*С*, 275).

Сходство между Сарой и Ревеккой наблюдается не только в сознании своей чести, но и в понимании своего достоинства. Это чувство Вальтер Скотт называет «горделивой скромностью»: девушка, «как бы подчиняясь неблагоприятным обстоятельствам, в которые ставила ее принадлежность к презираемому племени», в то же время «сознавала себя достойной более высокого положения» (*С*, 270). Подобным образом у Тургенева Сара, понимая силу жестоких предрассудков, пользуется той властью красоты, в которой оказывается корнет. Униженная гордость проявляет себя в кокетстве уже не по принуждению. Это хорошо показано в тот момент, когда девушка не разрешает юноше поцеловать себя, но позволяет, даже требует от него дотронуться губами до своей руки:

> Если хочешь... вот, – сказала она после некоторого молчанья и поднесла свою руку к моим губам.
>
> Я не совсем охотно поцеловал ее. Сара опять рассмеялась (*Т*, 112).

Этот картинный жест раскрывает тихую игру, которую затеяла девушка, – ухаживание кавалера за прекрасной дамой. Покорность, изъявляемая корнетом, и ощущение своей власти над ним, хотя и мимолетной, доставляют Саре невинное, почти детское удовольствие. И она продолжает эту игру во влюбленность:

> А покажите-ка себя, – сказала она. Я нагнулся к ней. Сара положила руки ко мне на плечи, начала разглядывать мое лицо, хмурилась, улыбалась... (*Т,* 113).

Истинное душевное состояние Сары во всей полноте проявилось во время второй встречи с корнетом. В этот раз Сара не в силах ни как-то отреагировать на ухаживания русского офицера, ни подавить внешнего проявления внутренней муки – личное горе полностью ею завладевает:

> Я вскочил, обнял ее... прикоснулся губами до ее лица... Оно было холодно как лед. Я едва мог различить ее черты... Я усадил ее, стал перед ней на колени, брал ее руки, касался ее стана... Она молчала, не шевелилась и вдруг громко, судорожно зарыдала. Я напрасно старался успокоить, уговорить ее... Она плакала навзрыд... Я ласкал ее, утирал ее слезы; она по-прежнему не противилась, не отвечала на мои расспросы и плакала, – плакала в три ручья (*Т,* 114).

Две сменяющиеся сцены свидания контрастны по отношению друг к другу. Перемена чувств происходит и у каждого из их участников. В девушке искусственная веселость сменяется естественной печалью, вызванной страданием. А юноша, очарованный знакомством с Сарой и одновременно раздосадованный дикостью ее поведения, позже оказывается не менее поражен ее холодностью и слезами. Показательно его собственное замечание: «Сердце во мне перевернулось» (*Т*, 114).

Поступок самого Гиршеля, который как будто торгует дочерью, полностью противоречит убеждениям Исаака из Йорка. Показательна реакция вальтер-скоттовского героя на сообщение Фрон де Бефа о том, что дочь еврея приставлена служанкой к храмовнику:

> Вопль, вырвавшийся из груди Исаака при этих словах рыцаря, отозвался во всех углах свода и так изумил обоих сарацин, что они невольно выпустили из рук несчастного еврея (*С*, 255).

В то же время Тургенев не делает из Гиршеля беспринципного и безнравственного отца: не случайно он показывает картину ни-

щеты и бедствия, которая частично должна служить ему своеобразным оправданием. Минимальные приметы жизни Гиршеля и его семьи – «маленький, старенький домик», «три курицы и утка», «сено, солома, мучные кули» (*Т,* 115) – попадают в поле внимания рассказчика именно в момент разорения евреев, когда солдаты пытаются поживиться их хозяйством. Подобным несправедливым набегам в период военной кампании они, вероятно, часто подвергаются как со стороны русских, так и со стороны французов.

Оправдать свой поступок перед корнетом несколько раз пытается и сам Гиршель. С одной стороны, всем своим поведением он ясно дает понять молодому офицеру, что не оставит с ним Сару совсем наедине. С другой – Гиршель несколько раз проговаривает это оправдание:

> А нельзя, нельзя, никак нельзя-с, – торопливо возразил жид. – Ай, ай, никак нельзя-с (*С,* 114).
>
> Я хотел ваших денежек, ваше благородие, нужно сознаться, денежек... но я ни за что... Я не отхожу от палатки (*С,* 122).

Отношения между еврейской девушкой и русским офицером отдаленно напоминают сюжетное положение Ревекки и Айвенго, но тема любви в рассказе Тургенева лишь робко намечена и не получает полноценного развития.

Союз Ревекки и Айвенго недопустим из-за существующих между ними глубоких религиозных разногласий, осложненных невежеством. От прямоты подобных причин Тургенев отказывается, ориентируясь на историческую ситуацию, в которой сказывается общее лицеприятное, искаженное представление о лукавой природе еврея-фактора и еврея-шпиона[59]. Любовная тема, не будучи

---

[59] Ср. у А.С. Пушкина в дневниковой записи о встрече с В.К. Кюхельбекером: «Один из арестантов стоял, опершись у колонны. К нему подошел высокий, бледный и худой молодой человек с черною бородою, в фризовой шинели, и с виду настоящий жид – я и принял его за жида, и неразлучные понятия жида и шпиона произвели во мне обыкновенное действие; я поворотился им спиною, подумав, что

одной из центральных в сюжетном развитии рассказа, уходит на задний план, уступая место случайно разыгравшейся драме.

На глазах корнета разворачивается трагедия человеческого существования, связанная с униженным положением польского еврея, исходом которого становится смертная казнь. В этом плане финал тургеневского рассказа точно перекликается с заключительными главами «Айвенго», где муки Ревекки достигают пика в момент ее приговора к публичному сожжению за «нечестивую веру», к тому же орудующую «колдовством».

В рассказе «Жид» Гиршель обвиняется в шпионаже в пользу французов, за что наказан повешеньем. Его судьба решена полковым генералом, который по своей натуре был «честным и добрым», но вместе с тем «строгим исполнителем правил службы» (*Т,* 118). Этот «человек немецкого происхождения» символизирует для бедного еврея непреклонную и неотвратимую волю рока. Рассказчик делает важное замечание в характеристике генерала: он «исполнение долга ставил выше сострадания» (*Т,* 118). Эта фраза является скрытой цитатой из текста романа Вальтера Скотта. Практически теми же словами английский автор характеризует гроссмейстера Бомануара, который «от природы <…> не был ни жестоким, ни даже суровым» (*С*, 453), но именно он произносит суд над Ревеккой. Еврейская девушка, кротостью ответа и нежностью голоса пробудила у собравшейся толпы чувство жалости, которому не поддался один лишь судья. Эту напускную жестокость Скотт объясняет тем, что гроссмейстер признавал «особой заслугой подавлять в себе всякие чувства, когда речь шла об исполнении того, что он считал своим долгом» (*С*, 448).

Вслед за Вальтером Скоттом Тургенев позволяет проявиться и нравственному колебанию в строгом судье, которое маркируется способностью сострадать:

он был потребован в Петербург для доносов или объяснений» (*Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. Л. : АН СССР, 1964. Т. 8. С. 20–21).

> Сообразно законов повесить еврея, – проговорил он протяжно и с видом человека, принужденного скрепя сердце принести свои лучшие чувства в жертву неумолимому долгу, – повесить! (*Т,* 120).

Точно так же приносит в жертву «свои лучшие чувства» Бомануар, и происходящая в нем внутренняя борьба находит отражение во внешнем облике: «суровые черты его лица как будто смягчились» (*С*, 453). Гроссмейстер и сам признается, что испытывает жалость, которую, по его словам, можно приписать «естественной скорби сердца» (*С*, 453).

Производя одинаковый эффект на своих судей, Ревекка и Гиршель по-разному ведут себя в сценах приготовления и ожидания казни. Глядя на устройство будущей смерти, герой Тургенева «замахал руками, присел и зарыдал», «он рыдал, как ребенок» (*Т*, 120). У героини Вальтера Скотта на лице «запечатлелось трогательное выражение смелости и покорности судьбе» (*С*, 531).

Рассказчик Тургенева делает важное наблюдение, когда передает психологию переживаний Гиршеля. Он замечает, что «вместо обыкновенного, жидовской натуре свойственного, тревожного испуга на лице его изобразилась страшная, предсмертная тоска» (*С*, 120). Гнетущее чувство, захватившее еврея, он позже расшифровывает: «мучительная тоска разлуки с жизнью, дочерью, семейством» (*С*, 123). В этом свойстве – стремление автора поэтизировать предсмертное ощущение героя, представить его в плане вненациональном, общечеловеческом. Понимание драмы Гиршеля рознит русского писателя с позицией Скотта, который в подобных обстоятельствах, напротив, на первый план выдвигает именно национальное достоинство Ревекки – «потомка великого рода» (*С*, 474), противостоящее жестоким заблуждениям суеверных христиан. Но при этом именно принимаемая Тургеневым у Скотта поэтизация придает образу Ревекки нравственную и эстетическую привлекательность.

Гиршель умирает не как «обыкновенный жид», не с чувством жалостливого себялюбивого страха, а с сознанием того, что жизнь

кончена, и он оставляет в ней без защиты свою семью. Его последние мысли и переживания сходны с состоянием задавленного подрядчика Максима из тургеневского рассказа «Смерть» (1848), в котором проявлены те же отчаяние и тоска по оставляемому дому.

Ожидание казни и ощущение смерти составляют в рассказе Тургенева важный трагический элемент. Ему, по концепции автора, противопоставлен элемент комический, реализующийся преимущественно во второй половине повествования, когда приготовляется «эшафот». Кажущееся противоестественным в таком положении соединение двух разнонаправленных свойств отмечает сам рассказчик: корнета приводит в негодование смех солдат, которые «стали в кружок и, представьте, господа! смеялись, смеялись над бедным Гиршелем!» (*Т,* 122). Непонятная в первое время способность человека в трагическую минуту предаваться веселости вскоре получает свое объяснение:

> …мучительная тоска «выражалась у несчастного жида такими странными, уродливыми телодвижениями, криками, прыжками, что мы все улыбались невольно, хотя и жутко, страшно жутко было нам (*С,* 123).

Острые противоречия в образе Гиршеля – носителя страдания и одновременно источника смеха – поставлены Тургеневым с ориентацией на особенности шекспировского изображения человека, где трагизм неизменно соседствует с комизмом, что позволяет точно передать «физиономию жизни»[60]. У Тургенева синтез этих антонимичных категорий опирался в том числе на тематически связан-

---

[60] «…наш великий комик Мартынов <…> недавно с большим успехом попытался выступить в роли почти трагической; я не мог удержаться, чтобы не пойти расцеловать его в его ложе; это было поистине откровением. У всех великих артистов непременно должны быть натянуты в луке обе эти тетивы; ведь они стремятся воспроизводить жизнь – где комическое и трагическое переплетены еще более, чем в драмах Шекспира» (*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1987. Т. 4. С. 406).

ную с его рассказом комедию «Венецианский купец». Закон амбивалентности У. Шекспира чутко усвоил и его верный «ученик» Вальтер Скотт.

Особой выразительностью отличается и поведение Сары, которая, отчаянно признавая свое бессилие, вынуждена наблюдать за тем, как подготавливается казнь отца. Ее терзания словно зеркальны страданиям вальтер-скоттовского Исаака: оба мучаются от мысли грозящей их родным опасности (Гиршель – казнь, Ревекка – поругание). Муки Сары Тургенев передает в постоянном изменении с нарастающим драматизмом, в точно такой же напряженной градации чувств находится Исаак. Сходным образом и венчаются мучения героев – «страстным порывом» праведной ненависти в сознании «полной беспомощности»:

В. Скотт	И.С. Тургенев
Разбойник, негодяй! – вскричал еврей <…>. – Ничего тебе не дам! Ни одного серебряного пенни не увидишь от меня, пока не возвратишь мне дочь честно и без обиды! <…> Мне все равно! – воскликнул Исаак, доведенный до отчаяния поруганным чувством родительской любви. – Делай со мной что хочешь. Моя дочь – поистине кровь и плоть моя, она мне в тысячу раз дороже моего тела, которое ты угрожаешь истерзать. Не видать тебе моего серебра! Ни одной серебряной монетки не дам тебе, назареянин, хотя бы от этого зависело спасение твоей окаянной души, осужденной на гибель за преступления (*С*, 257).	…лицо ее покрылось легкой краской, глаза засверкали, она протянула руки. – Так будьте же вы прокляты, – закричала она по-немецки, – прокляты, трижды прокляты, вы и весь ненавистный род ваш, проклятием Дафана и Авирона, проклятием бедности, бесплодия и насильственной, позорной смерти! Пускай же земля раскроется под вашими ногами, безбожники, безжалостные, кровожадные псы... (*Т,* 123).

Именно «поруганное чувство любви» – отца к дочери и дочери к отцу пытаются, подобно шекспировскому королю Лиру, отстоять герои Вальтера Скотта и Тургенева. Драматизм Шекспира присутствует в каждой из этих сцен, причем английский писатель не случайно приводит к главе, в которой происходит все действие, эпиграф из «Венецианского купца». Он цитирует строки, передающие метание мысли Шейлока: между жаждой золота и любовью к дочери. У Исаака подобного раздвоения не случается, у Тургенева же обезумевший Гиршель вдруг допускает кощунственную мысль обменять свою жизнь на честь дочери:

> Но теперь, если вы меня спасете, – проговорил жид шёпотом, – я прикажу – я... понимаете?.. всё... я уж на всё пойду... (*Т,* 122).

Однако далее это «предложение» так и остается лишь секундной фантазией старика, доведенного практически до безумия в ожидании смерти.

Следуя за английским романистом и учитывая опыт Шекспира, Тургенев размышляет об общечеловеческой природе «униженного племени». Выбирая в качестве заглавия рассказа экспрессивно-оценочный этноним, писатель будто бы задает уничижительно-отрицательный план читательского восприятия. Но его позиция оказывается по-вальтер-скоттовски сложной и объективной, стремящейся к основам гуманного восприятия. Вальтер Скотт, как всеведущий автор, прямо высказывает свою точку зрения. Он дает наглядно проявиться существовавшим в легендарное время и «темные века» предрассудкам, которые не потеряли свою силу и в современности. Открыто называя ненависть к евреям свойством «суеверных и невежественных простолюдинов» (*С*, 74), романист противопоставляет унижению одной нации самообман и суеверную жестокость двух других. Кроме того, английский автор самим героям-евреям дает возможность оправдать себя, высказать боль всего народа. Тургенев действует с той же целью, но несколько

иным способом, во многом ориентируясь на традицию Н.В. Гоголя в «Тарасе Бульбе» (1835). Посреди объемного уничижительно-пренебрежительного описания еврейского населения, служащего характеристике «тяжелого XV века», «тогдашнего грубого века», Гоголь предоставляет Янкелю возможность выразить свою боль и боль своего народа: «…всё, что ни есть недоброго, всё валится на жида; потому что жида всякий принимает за собаку; потому что думают, уж и не человек, коли жид»[61]. Это душевное излияние прямо идет от шекспировского Шейлока, в страстной гневно-исповедальной речи произносящего: «Да разве у жида нет глаз? Разве у жида нет рук, органов, членов тела, чувств, привязанностей, страстей? Разве не та же самая пища насыщает его, разве не то же оружие ранит его, разве он не подвержен тем же недугам, разве не те же лекарства исцеляют его, разве не согревают и не студят его те же лето и зима, как и христианина? Если нас уколоть – разве у нас не идет кровь? Если нас пощекотать – разве мы не смеемся? Если нас отравить – разве мы не умираем?»[62]. Эти же слова Вальтер Скотт предпосылает в качестве эпиграфа главе V, где впервые в романе появляется фигура Исаака – в доме Седрика.

Лишая себя перед читателем откровенного голоса, Тургенев самим изображением, в котором действительные вещи называются своими стыдливыми именами, дает понять силу и последствия человеческих заблуждений. Признавая очевидные недостатки, он вписывает еврея и его семью в стихию обыкновенного – обыденный мир, где человеческая драма разворачивается на каждом шагу и имеет собственную значимость. Это тот метод изображения обыкновенного человека, который идеально воплотится в очерковой книге «Записки охотника».

---

[61] *Гоголь Н.В.* Тарас Бульба // Н.В. Гоголь. Полн. собр. соч. : в 14 т. М. ; Л. : АН СССР, 1937. Т. 2. С. 152.

[62] *Шекспир У.* Собр. соч. : в 8 т. М. : Искусство, 1993. Т. 5. С. 52.

Вопросы

1. В чем заключается просветительская (гуманистическая) позиция В. Скотта? Как ее воспринял Тургенев?

2. Какие наиболее значимые аспекты тургеневского обращения к «Айвенго» в русле еврейского текста можно выделить?

3. В чем сходятся, а в чем принципиально расходятся рассказчики (повествователи) Тургенева и Скотта?

4. Что сближает Тургенева с гоголевским методом изображения еврейского типа?

Степной текст

Степь как национальный пространственный образ получила значимое воплощение в произведениях русской литературы. По замечанию Ф.П. Фёдорова, «степной текст» отечественной словесности – это «одно из важнейших созданий русской мысли»[63]. Бытийный масштаб степного топоса нашел особенно яркое выражение в творчестве Н.В. Гоголя[64] и А.П. Чехова[65]. Важной категорией, включающейся в представление о глубинных основах русского национального мира, степь была и для И.С. Тургенева.

Развернутых и подробных конкретно-описательных изображений степи И.С. Тургенев не дает, что не отменяет у него существование степного топоса как такового. По замечанию Ю.М. Лотмана, художественное пространство не может быть сведено лишь «к простому воспроизведению тех или иных локальных ландшафтных характеристик»[66]. Поэтому утверждение Н.Е. Разумовой об отсутствии у Тургенева «глубокой разработки и осмысления»[67] степного образа представляется спорным.

Слово «степь» и его формы присутствуют во всех жанровых разновидностях произведений Тургенева (стихотворение, рассказ, повесть, роман, драма). Чаще всего писатель использует три лексические единицы – *степь (сте́пи), степной (степная) и степняк*

---

[63] *Фёдоров Ф.П.* Степное пространство в русской литературе // Город, усадьба, дом в литературе : сб. науч. статей. Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2004. С. 19.

[64] *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. Таллинн : Александра, 1992. С. 413–448.

[65] *Камянов В.И.* Время против безвременья: Чехов и современность. М. : Советский писатель, 1989. 384 с.

[66] *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 431.

[67] *Разумова Н.Е.* Образы «бесконечного» у Тургенева // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2003. № 1 (33). С. 7.

(степнячка). В значение слова «степь» («сте́пи») у Тургенева входит понимание его как пространства, практически равного полю и лугу. Автор переносит степные характеристики на площади малого порядка, в результате чего поле и луг получают весь комплекс представлений, связанных с безграничностью, протяженностью и всеохватностью.

В большом количестве присутствуя в стихотворных текстах, степное пространство предстает в плане лироэпическом. Это абсолютная полнота, которая может не только вобрать в себя целый мир, но и сама способна стать отдельным миром. Степь олицетворяется, поэтому ей присущи такие признаки, как дремота, дыхание, шепот; она равна тишине и спокойствию, умиротворенности и согласию: «Бегут, одетые туманом голубым, / Степей широкие разливы»; «Та степь – конца ей нет… раскинулась, лежит…»[68]; «Немолчный шепот дремлющих степей»[69]; «в степи широкой скачешь ты»[70]; «Степь кругом / Всё так же спит ленивым сном…»[71]; «И влажным запахом полна / Степей живая тишина»[72].

Лирическое изображение степного пространства из стихотворений непосредственно переходит в прозу. В рассказе со знаковым названием «Лес и степь» из цикла «Записки охотника» автор разворачивает своеобразную «дорогу в степь». В течение долгого пути перед глазами путешественника мелькают многочисленные предметы человеческого и природного мира (обозы, постоялые дворики, сороки, бабы, уездный городок, холмы). Когда завершается этот живой ряд, человек внезапно остается один на один с «безграничной, необозримой степью»[73] – она открывается его взору как море с отлогого берега.

---

[68] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1978. Т. 1. С. 19.

[69] Там же. С. 83.

[70] Там же. С. 106.

[71] Там же. С. 106–107.

[72] Там же. С. 168.

[73] Там же. Т. 3. С. 359.

В рассказе, ориентированном на почву русского национального мира, Тургенев дал объемное осмысление двух элементов природного пространства России. Здесь нет резкого контрастного разделения и противопоставления: уже в названии слова «лес» / «степь» связаны между собой союзом «и» – это выделение, переходящее в соединение. Через сменяемость времен года автор показывает разное состояние природных топосов, а вместе с этим и разность мироощущения лирического героя. Природа находится в постоянном движении, развитии, одно положение сменяется другим, непрерывный процесс действия олицетворяет собой жизненную вечность и слиянность всего со всем. Изображенное пространство природы существует в гармоничном единстве, и философия этой гармонии всецело передается человеку. Здесь очевидны следы гоголевской традиции: степь как символ родины, простора, свободы, великолепия природы и величия человеческой души.

Однако в рамках прозаического цикла тональность степного изображения может быть неоднородной. Например, в очерке «Касьян с Красивой Мечи» лироэпический план степи дополняется мифологическим. Герой смешивает ее объективно-чувственное восприятие («…степи, этакие степные места, вот удивленье, вот раздолье-то, вот божья-то благодать!») с ирреальными представлениями об особенности мироустройства: «…идут они, люди сказывают, до самых теплых морей, где живет птица Гамаюн сладкогласная…» Степь здесь оказывается пограничным пространством, отделяющим конкретное человеческое существование («А то за Курском пойдут степи…») от легендарного, райского («…и с дерев лист ни зимой не сыплется, ни осенью, и яблоки растут золотые на серебряных ветках, и живет всяк человек в довольстве и справедливости...»)[74].

Другой лексический вариант – «степной» («степная») – в словоупотреблении Тургенева отчетливо обнаруживает амбивалент-

---

[74] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1978. Т. 3. С. 119.

ность значения, несет в себе характеристику со знаками «плюс» и «минус». С одной стороны, «степной» являет признак отсталости, необразованности и невежественности, дикости и даже чудаковатости. Это определение часто стоит рядом со словами «глушь» и «захолустье»: «глушь и копоть степного житья-бытья», «в этом степном захолустье»[75], «в глуши степного захолустья»[76]. С другой стороны, лексема «степной» связана с обозначением принадлежности к категории национального и с присущими ей свойствами красоты, крепости, уединенного спокойствия, дома: «прямо русской, степной красоты[77], «степным здоровьем, крепкой долговечной силой»[78], «степной запах мгновенно напомнил мне родину»[79].

По своей сути «степной» во многом синонимичен «деревенскому» – в обоих случаях наблюдается значимое противоречие содержания (которое можно отнести к явлению энантиосемии). Нередко эти два слова стоят у Тургенева в одном сочетании: «Так! Пора мне с тобой расстаться, степная деревня!»[80], «А лежал он в степной деревушке, у священника, за сорок верст», «…как и во многих других степных деревнях…»[81], «…она в степную деревню посылается», «…а у меня степная деревня всё в ушах звенит»[82]. Степная деревня – это пространство малого национального мира, провинциальный географический топос, удаленный от городского и прямо соприкасающийся с природой, непосредственно включенный в нее. Замкнутой повседневности жизни в деревне противопоставлены деревенские же исключительность и своеобразие. Кроме того, в обыкновенности патриархального существования по Тур-

---

[75] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1978. Т. 6. С. 30, 48.

[76] Там же. Т. 11. С. 70.

[77] Там же. Т. 4. С. 389.

[78] Там же. Т. 6. С. 26.

[79] Там же. Т. 5. С. 16.

[80] Там же. Т. 1. С. 64.

[81] Там же. Т. 3. С. 210.

[82] Там же. С. 232.

геневу обнаруживается широта духовно-эстетических устремлений человека.

Особую смысловую нагрузку в «степном тексте» тургеневского творчества имеет слово «степняк». В понимании писателя степняк – это человек, живущий в соответствующей местности (в степной глуши), то есть в деревне. Степняк предстает человеком необразованным, грубым и суеверным, с предрассудками («…презрел было меня, невежу, степняка»[83]; «…вы меня принимаете за дурака. <…> За степняка, за невежу…»[84]; «…это был простой степной барин, довольно взбалмошный, крикун и топотун, грубый, но не злой…»[85]). Отрицательная выразительность «степняка» проступает уже в самом словоупотреблении, когда автор выстраивает явную оппозицию: «От образованных дворян / До “степняков” и до “медведей”»[86], «и степняки, и образованные помещики»[87]. Но наряду с невежественностью и «темнотой» степной житель обладает и чертами глубоко положительными, укрупняющими его образную составляющую: простота и открытость, чуткое и внимательное отношение к природе, интенция к освоению философского (религиозного, культурного и т.д.) знания, причастность к значимым событиям истории.

Степняками автор называет преимущественно дворян, которые проводят свою жизнь в собственном имении, провинциальной деревне. Нередко поместье оказывается угасшим символом «дворянского гнезда»: последние (часто обедневшие) представители знатного рода доживают свой век, еще храня отдельные традиции патриархальных устоев.

Интересно в речи провинциальных дворян словоупотребление «наш брат степняк». Присоединение степного компонента к разго-

---

[83] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1978. Т. 3. С. 232.

[84] Там же. С. 257.

[85] Там же. Т. 6. С. 29.

[86] Там же. Т. 1. С. 60.

[87] Там же. Т. 3. С. 204.

ворной форме «наш брат», означающей «мы и нам подобные», создает своеобразную «формулу» обобщенной самоидентификации человека. Это, во-первых, сознательное признание самого себя частью степного существования, а во-вторых, выделение категории степного / деревенского в особую универсалию. К степному миру уверенно причисляет себя и сам Тургенев: «думаю о возвращении весной в возлюбленный Мценский уезд. То-то мне будет приятно увидеть снова эту старую дребедень, лучше которой все-таки нет ничего для нашего брата, степняка. Егорьев день, соловьи, запах соломы и березовых почек, солнце и лужи по дорогам – вот чего жаждет моя душа!»[88].

Повесть 1870 г. «Степной король Лир», совершенно очевидно наследующая традиции очерковой книги «Записки охотника», уже в самом заглавии, значимо ориентированном на традицию У. Шекспира, содержит степной компонент. Впервые к объяснению его смысла обратилась Л.М. Лотман, составляя обстоятельный комментарий к произведению. Реконструируя смысл слова «степной», ученый дает два варианта: 1 – «житель степного района, в котором много полей и нет леса»; 2 – «происходящий из сельской местности, деревни»[89]. По мнению исследовательницы, доминирующим природным признаком в образной составляющей Мартына Харлова является именно лес, поэтому определение «степной» в характеристике главного героя в большей степени ориентировано на его обозначение как деревенского жителя.

Однако комментарий исследователя нуждается в уточнении и дополнении. Во-первых, степной элемент повести Тургенева, являясь одной из главных составляющих характерологии Хар-

---

[88] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1987. Т. 4. С. 288.

[89] *Лотман Л.М.* Примечание к повести «Степной король Лир» // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. Т. 8. М. : Наука, 1981. С. 491.

лова, не сосредотачивается исключительно на нём, но распространяется также на образы других героев: Евлампию, Слёткина, героя-рассказчика, Наталью Николаевну. Кроме того, большое значение в повести имеет само пространство степи, изображение которого значительно отличается от поэтики и эстетики 1840–1850-х гг. Во-вторых, определение «степной» (= деревенский) отмечено очевидной амбивалентностью содержания: под знаком «–» поданы дикость, необразованность, грубость; под знаком «+» явлены простота, самобытность, народность. Наконец, в-третьих, степной компонент повести непосредственно сопряжен со спецификой изображения этого топоса в трагедии Шекспира.

Степь в повести – это разнородное и смешанное пространство, в котором хаотически и беспорядочно (в восприятии человека) расположены многочисленные приметы природного мира: лес, луг, роща, кустарники, пруд, поле, холмы, овраг. Традиционная картина тишины, тепла, света контрастно соседствует с изображением непогоды – бури. Но это не простое соположение (постепенной, переходящей сменяемости пейзажей нет), а непримиримое столкновение противоположностей. Степной компонент тургеневской повести активно включается в поэтику шекспировской образности. В пространстве степи раскрывается проблематика личности главного героя, обнажается амбивалентность его образа.

В трагедии Шекспира степь представлена в двух вариантах. Во-первых, это объятое бурей пространство, в котором бедствует король Лир, – оно стало местом действия почти всего третьего акта. Во-вторых, это топос поля и луга, на котором безумный герой собирает сорные травы. Последняя сцена в пьесе не явлена, но имеет характер внесценического действия – она вербализуется через рассказ Корделии (4 сцена IV акта).

В английском языке для эквивалентного обозначения степного топоса используется слово «steppe». «Oxford Dictionary of English» даёт ему следующее определение – «большая площадь плоских

незаселённых лугов в Юго-Восточной Европе или Сибири»[90]. «Steppe» было заимствовано английским языком из русского уже в XVI в.[91], на что указывает комедия Шекспира «Сон в летнюю ночь», где это слово фигурирует единожды в речи Титании.

Однако в трагедии «Король Лир» для называния степи Шекспир использует не «steppe», а «heath». В «Oxford Dictionary of English» эта лексема дефинирована как «область открытой невозделанной земли, как правило, на кислотной песчаной почве, с характерной растительностью вереска, утёсника обыкновенного и грубых трав»[92]. В «Chambers Dictionary of Etymology» «heath» определено как «открытая пустошь, в особенности земля с растущим на ней вереском»[93]. В результате С.А. Юрьев в своём варианте перевода (1882) слово «heath» передал с наибольшей точностью: «степь, покрытая вереском»[94].

Для трактовки степного пространства шекспировской трагедии вереск имеет два важных признака – он является вечнозеленым растением и способен давать нектар[95], то есть является медоносом[96]. Таким образом, Лира, скитающегося по огромному пустынному пространству, окружают природные знаки вечности и «сладости». В этом сочетании пустоши и вереска проявляется главный характер степи – амбивалентность, непримиримое сочетание противоположностей.

---

[90] Oxford Dictionary of English / ed. by C. Soanes. Oxford : Oxford University Press, 2005. P. 1733.

[91] *Трубачёв О.Н.* Из славяно-иранских лексических отношений // Этимология. 1965: материалы и исслед. по индоевропейским и другим языкам. М., 1967. С. 39.

[92] Oxford Dictionary of English / ed. by C. Soanes. Oxford : Oxford University Press, 2005. P. 802.

[93] Chambers Dictionary of Etymology / ed. by R. Barnhart. N.Y. : Chambers, 2005. P. 471.

[94] *Шекспир В.* Король Лир. Трагедия в пяти действиях / пер. с англ. С.А. Юрьева // Русская мысль. 1882. № 7. С. 760.

[95] Биологический энциклопедический словарь / гл. ред. М.С. Гиляров. М. : Сов. энцикл., 1986. С. 91.

[96] The encyclopaedia Britannica: a dictionary of arts, sciences, literature and general information. N.Y., 1910. Vol. 13. P. 158–159.

Противоречивое единство двух разнонаправленных полюсов (положительное / отрицательное) стало основополагающим моментом в моделировании степного пространства в трагедии английского драматурга. Кроме того, в пьесе Шекспира обнаруживается явное «противопоставление пышной залы королевского замка» и «мрачной, безлюдной, “древней” степи»[97]. Дворец Лира представляет собой символ абсолютной славы и власти, это центр могучей воли и желания короля. Здесь же в высшей степени сосредоточились гордыня, эгоизм и тщеславие героя. В тронном зале Лир со всей пышной торжественностью совершает распределение земель, которое в дальнейшем обернется для него катастрофой. Наряду с грандиозностью королевского достоинства это пространство включает в себя и серьёзные заблуждения: древний монарх искренне верит, что «*сам, сам по себе* (курсив автора. – *И.В.*) велик, а не по власти, которую держит в своих руках…»[98]. От этой веры в истину природного величия происходит и глубина самообмана: любовь / нелюбовь дочерей, верность / измена слуг. Выходя из замкнутости королевских покоев в пространство естественное, природное, Лир окунается в полноту действительности, безжалостно развевающей его иллюзии.

Степь, погружённая в хаос природы, обнаруживает внутренне антонимичную сущность Лира, показывая разность происходящих с ним изменений. С одной стороны, именно здесь наступает прозрение старого короля: к нему приходит осознание случившегося предательства дочерей, открывается истина попранного достоинства. Короля Лира (как и принца Гамлета) охватывает рефлексия – открытая, громкая, всепоглощающая. Сокрушаясь над постигшим его несчастьем, он обращается в риторическом восклицании и вопрошании к бушующей стихии:

---

[97] *Морозов М.М.* Избранное. М. : Искусство, 1979. С. 128.

[98] *Добролюбов Н.А.* Тёмное царство // Добролюбов Н.А. Собр. соч. : в 9 т. М. ; Л. : Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 52.

Чего щадить меня? Огонь и ветер,
И гром, и дождь не дочери мои!
В жестокости я вас не укоряю:
Я царства вам не отдавал при жизни,
Детьми моими вас не называл[99].

Лир призывает силы природы к тотальному разрушительному действию:

Злись, ветер! Дуй, пока не лопнут щёки!
Вы, хляби вод, стремитесь ураганом,
Залейте башни, флюгера на башнях![100]

Находясь в самом центре хаоса, он противопоставляет буйству стихии самого себя, связывая степную бурю с личной катастрофой[101]. Метафорическая насыщенность речи-обращения Лира способствует тому, что «события его жизни принимают космические масштабы»[102].

Прозрение Лира связано и с возможностью взглянуть на тяжелую долю всех «бедных, нагих несчастливцев»[103], проявить к ним искренность сострадания. В этом акте сочувствия и схождения до страдания другого личная драма гордого властителя тесно переплетается с несчастьем общечеловеческим, включается в него как важная часть от целого.

В то же время после ясного сознания человеческих бед к Лиру приходит забвение. Повстречавшись в степи с нищим безумцем Томом, он уподобляет себя этому естественному человеку:

---

[99] *Шекспир В.* Король Лир / пер. А.В. Дружинина. СПб., 1857. С. 107.

[100] Там же. С. 108.

[101] В последующем действии происходит двукратный акцент на сцену степной бури и находящегося в ней короля: сначала это делает сам Лир (акт IV сцена VI), а затем Корделия (акт IV сцена VII).

[102] *Комарова В.П.* Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л. : ЛГУ, 1989. С. 133.

[103] *Шекспир В.* Король Лир / пер. А.В. Дружинина. СПб., 1857. С. 111.

Смотри на него хорошенько! На нём нет ни кожи от зверя, ни шерсти от овцы, ни шёлку от червя. А, мы трое не люди – мы подделаны! Вот человек, как он есть, бедное голое, двуногое животное[104].

Срывая собственные одеяния, король на время отрывается от процессов действительного мира.

Речи героев, сопровождающих Лира в степи, насыщены обозначениями объектов природы. Во-первых, акцентируется внимание на элементах разбушевавшейся стихии: гроза и гром, дождь и ливень, ветер и вихрь, ураган и буря, тучи, ночь. Это создает содержательную и динамичную картину. За счёт введения сравнений с океаном, морем и небом происходит расширение степного пространства и уподобление его категории бесконечного. Плоскость земли активно взаимодействует с водной стихией («волны», «хляби вод», «залейте», «лей», «ливень»). Во-вторых, действующие лица используют названия представителей животного и растительного мира. Король в своем горестном скитании, по выражению Джентльмена (Придворного), превосходит волка, льва и медведя – эта сравнительная градация крупных хищников (в самом ярком варианте их воплощения) раскрывает стойкость и мужество героя, равно как и его упрямство, безрассудство, гнев.

С картиной степи, поглощенной бурей, значимо перекликается контрастное изображение этого топоса в лирической тональности. Будучи в состоянии безумия, Лир бродит по полю-лугу и срывает сорные травы, громко напевая при этом. Из собранных растений король сплетает себе венок, который становится для него новой короной, полностью противоположной прошлому символу власти из драгоценного металла.

Особую значимость приобретают названия цветов, включённых в головной убор героя: лопух (burdocks), болиголов (hemlock), крапива (nettles), кукушкин цвет (cuckoo-flowers). Прежде всего,

---

[104] *Шекспир В.* Король Лир / пер. А.В. Дружинина. СПб., 1857. С. 113.

это полевые растения, которые обладают лекарственными свойствами. Примечательно, что два из них также имеют и противоположный признак. Во-первых, болиголов (hemlock) содержит в большом количестве ядовитые вещества, представляющие смертельную опасность для человека[105] (по легенде именно из болиголова был приготовлен яд, которым отравился Сократ). Во-вторых, ядовитой оказывается и крапива (nettles), вызывающая у человека при прикосновении чувствительные ожоги.

Венок короля, с одной стороны, является знаком смирения и исцеления, поскольку после пробуждения Лир вновь обретает рассудок и, ощущая полноту своей вины перед Корделией, просит у неё прощения. С другой стороны, неоднозначность и противоположность в характеристике отдельных растений подчеркивает неотменённость трагического развития действия – за пробуждением ото сна и возвращением разума вскоре последуют новые страдания и смерть в момент наивысшего напряжения.

Хорошо знакомый со «степным материалом» трагедии «Король Лир» и его значением, Тургенев во многом на основе шекспировской образности в своей повести 1870 г. моделирует природное пространство, выявляющее противоречивую сущность главного героя.

Если в трагедии английского драматурга дворец и степь вступают в отношения со- и противопоставления, то подобное сочетание противоположностей у Тургенева оформлено между усадьбой Харлова и окружающим её степным пространством. Как и в ситуации с Лиром, герой повести в своём «державном» поместье окружен льстивой неправдой и подобострастием, которые воспринимаются им как должное к себе уважение. Попадая в пространство степи, он также испытывает крушение иллюзий – перед Харловым предстает истинное положение вещей.

Воздействие бурной степи на тургеневского героя по-шекспировски амбивалентно. Харлов, погружённый в тяжёлые

---

[105] Энциклопедический словарь лекарственных, эфирномасличных и ядовитых растений / ред.-сост. Г.С. Оголевец. М. : Сельхозгиз, 1951. С. 179.

раздумья, без движения сидит на голой земле: в нём борются оскорблённая гордость, сомнения в правильности принятого решения и неизвестность дальнейшего действия. Но если Лир Шекспира весь гнев негодования выговаривает и проговаривает, обращаясь к стихии, то герой повести Тургенева «Степной король Лир» выражает себя только в акте одинокого безмолвия. Изменяется и внешний облик Харлова: растрёпанный, одетый в грязное рубище, он предстает в состоянии полубезумном. Это отмечает автор-рассказчик, пытавшийся с ним заговорить, но получивший в ответ лишь угрозу, в звучании своем похожую на дикий стон и рев: «Убью!»[106]. Герой подобен дикому зверю – свирепый, оскалившийся, но в то же время он – и горько плачущий: «Слезинка за слезинкой катилась с его ресниц по щекам... а лицо приняло выражение совсем свирепое...»[107].

Находясь в пространстве бушующей природы, герой превращается в страшное лесное существо (рассказчик сравнивает его то с медведем, то с мастодонтом), движения и речь переходят в повадки и рёв свирепого хищника. Как и в пьесе Шекспира, здесь актуализируются погодные явления дождя и ветра, которые физически и психологически воздействуют на героя. Харлов уподобляется неведомому чудовищу, вылезшему из недр самой земли: «покрытое грязью, растрепанное, растерзанное, мокрое – мокрое до того, что пар поднимался кругом, и вода струйками бежала по полу, – стояло на коленях, грузно колыхаясь и как бы замирая…»[108]. Он сливается с природным хаосом и становится одним из его субъектов.

Именно это ужасное состояние первоначально приводит Мартына Петровича к мысли о смирении: он решает не искать восстановления отцовского права и подчиниться, не исключая возмож-

---

[106] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1981. Т. 8. С. 203.

[107] Там же.

[108] Там же. С. 205.

ности извинить своих дочерей («Коли нужно, – промолвил он, – я ведь и простить могу!»)[109]. Однако в акте проявления отцовского гнева и мести Харлов отвергает всепрощение, выражая нежелание мириться с горькой несправедливостью положения. Отстаивая своё самостояние, являвшееся залогом величия, «степной Лир» столь же грандиозен, что и шекспировский король в бушующей степи Британии. Величие (достоинство) и наказание (низведение), контрастно соединяясь друг с другом в моменты нахождения героя в степном пространстве, обнажают его трагедию, что в полной мере адекватно ситуации Шекспира.

Важным в повести Тургенева является присутствие в степи младшей дочери Харлова, которая поёт народную песню и собирает цветы. Во-первых, текст песни усиливает драматизм судьбы «степного Лира», предвещая скорый трагический исход. Её заклинательная форма и присутствие в ней обращения за разрушительной помощью к природной стихии параллельны тем проклятиям, которые во время бури произносит герой Шекспира. Во-вторых, из собранных цветов – синих васильков – дочь Харлова свивает себе венок. Это, очевидно, отсылает к цветочному убору британского короля. Но если в трагедии Шекспира он символизирует преображение героя и одновременно неоконченность его трагедии, то здесь – это знак сладострастия и лжи, корысти и злого умысла. «Горький мёд» полевых цветов (василёк является медоносом) указывает на дуализм образа Евлампии, соединяющей черты Гонерильи и Корделии.

Если же обратиться к этимологии самого слова «василёк», то выяснится, что лексема восходит к «василиску»[110], то есть в семантику образности дочери Мартына Петровича явно или неявно входит мифологический чудовищный змей, наделённый «способ-

---

[109] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1981. Т. 8. С. 289.

[110] *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка : в 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 135.

ностью убивать не только ядом, но и взглядом, дыханием»[111]. Фольклорно-мифологическая символика смерти, вполне естественная для тургеневской повести, соединяется с шекспировской. У английского драматурга мотив убийственного взора василиска явлен в хрониках «Генрих VI» (части 2 и 3), «Ричард III», «Генрих IV» (часть 1), «Генрих V», трагедиях «Цимбелин» и «Ромео и Джульетта», поэме «Лукреция», драме «Зимняя сказка». Помимо этого, латинское наименование цветка, знакомое Тургеневу-латинисту, – «centaurea cyanus» (а исходное греч. – «χγανος»), что отсылает к названию яда – цианистого калия. Так образ дочери Харлова оказывается глубоко погружен в символику смерти – отцеубийства.

В результате специфика степного топоса по примеру Шекспира мыслилась Тургеневым, прежде всего, в его амбивалентной сущности. С одной стороны, это противопоставленность человеческой культуре, а с другой – способность выявить противоречивую природу взаимодействующей с ней личности. Если в изображении природно-национального пространства в 1840-е гг. Тургенев следует традиции Н.В. Гоголя: «Мёртвые души» (риторическая обращённость к читателю, образ дороги и устремлённость вперёд) и «Тарас Бульба» (бескрайность степей, умиротворённость, наслаждение, любование: «Чёрт вас возьми, степи, как вы хороши!»[112]), – то в поздней манере изображения, нагруженной элегической тональностью лирики В.А. Жуковского, писатель предвосхищает поэтику прозы А.П. Чехова: степь как содержательное воплощение судьбы человека.

---

[111] Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М. : Сов. энцикл., 1990. С. 117.

[112] *Гоголь Н.В.* Тарас Бульба // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. : в 14 т. М. ; Л. : АН СССР, 1937. Т. 2. С. 59.

Вопросы

1. Какое смысловое наполнение получила у Тургенева степь как пространственный национальный образ?

2. В чем специфика моделирования степного топоса в позднем творчестве Тургенева?

3. Что включает в себя шекспировская линия в изображении степи?

4. Кого можно считать наследником степной образности Тургенева в русской литературе? В чем заключается эта преемственность?

Итальянский текст

Следующая за «Степным королём Лиром» (1870) повесть «Вешние воды» (1871) продолжает линию художественной характерологии национальной сущности русского (пореформенного) человека. Относя действие основных событий к 1840 г., Тургенев в качестве главного героя выбирает типичного дворянского интеллигента, который уже существенно отличается от своих «романных» предшественников.

Центральный персонаж помещён в широкий план двух инонациональных культур – немецкий и итальянский. Их присутствие в повести соответствует «глубоким художественным задачам» автора[113]. Через моделирование национальных типов Тургенев выходит к проблемам общечеловеческого, универсального («бессмертие жизни») характера. В этом очевидно следование писателя эстетической традиции У. Шекспира.

Основным местом действия «Вешних вод» оказывается Германия – города Франкфурт и Висбаден, а характеристика немецкого типа занимает здесь достаточно значительное место. Но немцы в повести «проигрывают» итальянцам, и не только в расстановке ценностных акцентов. Тургенев отводит семье Розелли, транслирующей живой и богатый образ Италии, особую роль в плане глубокой и развёрнутой характеристики Дмитрия Санина – представителя нового «неопределённого» времени. Повесть пронизана многочисленными аллюзиями на итальянскую историю и культуру. А главная героиня второй части – Марья Николаевна Полозова – вводит в текст произведения значимую фигуру Вергилия.

---

[113] *Данилевский Р.Ю., Тиме Г.А.* Германия в повестях «Ася» и «Вешние воды» // И.С. Тургенев: вопросы биографии и творчества. Л. : Наука, 1982. С. 87.

Эстетика итальянских образов в творчестве Тургенева, и в «Вешних водах» в частности, во многом восходит к непосредственным впечатлениям автора от двух путешествий на родину «сурового Данта». Кроме того, сложная социокультурная ситуация в России и Европе 1870–1871 гг. заставляла писателя находиться в напряжённом поиске человеческого идеала, в ходе которого он и обратился к итальянскому типу. В обоих случаях значимый материал, раскрывающий характер художественных исканий Тургенева, содержится в его письмах.

Первый раз писатель посетил Италию в феврале 1840 г., тогда он побывал в Риме, Неаполе, Сорренто, Чивита-Веккиа, Ливорно, Пизе, Генуе, Лаго-Маджоре. Отправляясь в заграничное путешествие, в письме к А.В. Никитенко Тургенев изъявил желание «изредка присылать в Ваш журнал письма, которые, уже по одним подробностям итальянской жизни, природы и памятников древности, может быть, не будут совершенно лишены интереса»[114]. Он планировал создать и опубликовать в журнале «Сын Отечества» целый цикл очерков о своих итальянских приключениях, однако этот замысел по каким-то причинам не был осуществлён.

За весь период этой поездки Тургенев написал только три (известных и опубликованных на сегодня) письма, из которых два – адресованные Н.В. Станкевичу – всецело посвящены рассказу о его итальянских впечатлениях. Особой полнотой отличается письмо от 26, 27 апреля 1840 г., где автор делится своими ощущениями от пребывания в Неаполе. Тургенев описывает Станкевичу вид на город, который открывается из окна его номера: «Прямо перед нашим домом, на другой стороне залива, стоит Везувий; ни малейшей струи дыма не вьётся над его двойной вершиной. По краям полукруглого залива теснятся ряды белых домиков»[115]. Здесь же он упоминает о трёх замках-крепостях – Сант-Эльмо (Castel

---

[114] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1982. Т. 1. С. 147.

[115] Там же. С. 148.

Sant'Elmo)[116], Кастель-дель-Ово (Castel dell'Ovo) и Кастель-Нуово (Castel Nuovo), сообщает о подробном осмотре Геркуланума и неисполненном намерении побывать на развалинах Помпеи.

Существенным дополнением к картине тургеневского путешествия служат письма Н.В. Станкевича к Н.Г. и Е.П. Фроловым. Находясь в 1840-м г. в Риме, он сообщает им о своём времяпрепровождении, в том числе о прогулках по древней столице, в которых участвовал и Тургенев. Из этой переписки становится известно, что писатель посетил следующие места: Ватикан, Колизей, Гробницу Сципионов, Гробницу Цецилии Метеллы, цирк Ромула (Большой цирк), грот Эгерии, Собор Святого Петра, крепость Ангела (Замок Святого Ангела), Дворец Боргезе, Виллу Альбани.

Вторая поездка в Италию в гораздо большей полноте отразилась в письмах Тургенева. Дольше всего он находился в Риме (30 октября 1857 г. – 22 февраля 1858 г. и 8–13 марта 1858 г.), где произошла примечательная встреча с А.А. Ивановым и знакомство с его шедевром «Явление Христа народу». Бесконечно восторгаясь городом и его окрестностями, будучи во власти «постоянного чувства, что Великое, Прекрасное, Значительное – близко, под рукой…»[117], писатель своё пребывание в Риме связывает с надеждой на обновление творческих сил, он хочет создать что-то особенное, большое, серьёзное. Здесь Тургенев завершил повесть «Ася», продолжил дорабатывать статью «Гамлет и Дон-Кихот» и обдумывать замысел романа «Дворянское гнездо».

---

[116] Замок Сант-Эльмо (castel Sant'Elmo) в русской истории известен главным образом тем, что в нём на протяжении долгого времени скрывался от гнева своего отца царевич Алексей. Особой тайной овеяны причины, побудившие Алексея Петровича покинуть своё надёжное укрытие (*Лебедева О.Б., Янушкевич А.С.* Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX веков. Салерно, 2014. С. 28–52). Впервые весь массивный комплекс исторических материалов по делу сына Петра I был опубликован в 1859 г. Н.Г. Устряловым.

[117] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1987. Т. 3. С. 278.

В Риме Тургенев вместе с В.П. Боткиным часто разъезжал по городу, с особенным удовольствием посещая его древние развалины. Побывав на Вилла-Мадама (Villa Madama), он писал П.В. Анненкову: «Через несколько лет всё рухнет – иные стены едва держатся, – но под этим небом самоё запустение носит печать изящества и грации; здесь понимаешь смысл стиха: “Печаль моя светла”»[118]. А побродив по руинам Дворца Цезарей (Domus Aurea), Тургенев «проникся весь каким-то эпическим чувством»: «...эта бессмертная красота кругом, и ничтожность всего земного, и в самой ничтожности величие – что-то глубоко грустное, и примиряющее, и поднимающее душу…»[119]. Примечательно, что именно в этот период Тургенев «упивается» «Историей Рима» Теодора Моммзена.

Здесь же Тургенева застали известия о начавшейся в России подготовке к крестьянской реформе. К нему приходят восторженные письма от С.Т. Аксакова[120] и А.Н. Майкова[121] с призывом

---

[118] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1987. Т. 3. С. 278.

[119] Там же. С. 284.

[120] Возобновляя переписку с Тургеневым, С.Т. Аксаков 20 декабря 1857 г. с воодушевлением писал ему о грядущих изменениях: «…мне хочется убедить Вас, что Вы должны немедленно воротиться в Россию. Мы переживаем теперь великое время. Важность события требует, чтобы каждый русский, образованный и благонамеренный человек, был на своем месте, не в качестве помещика (что также весьма недурно), а в качестве члена общества. <…> Если только здоровье Ваше позволяет, приезжайте к нам, любезнейший Иван Сергеевич. Нельзя жить на чужой стороне, когда решается судьба родины» (Переписка И.С. Тургенева : в 2 т. М. : Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 346–347).

[121] 5 декабря 1857 г. А.Н. Майков отправил Тургеневу очень эмоциональное письмо, которое тот из-за неверно указанного адреса так и не получил. Текст письма сохранился и воспроизводится по воспоминаниям Л.П. Шелгуновой: «Подумайте, в какое время мы живём! Старое борется с новым. Новое само по себе представляет хаос <…> бросьте всё в Европе, бегите к нам скорее, Вы – Антей, сын родной земли, скорей ступите пятою своею на родную, и прежние силы и молодость, с прибавкою возмужалого ума, опять пробегут живительной искрой в Вашей душе. Бросьте всё там! Возвращайтесь сюда! Здесь строится, нужны работники – а главного артельщика и нет!..» (Шелгунова Л.П. Из далёкого прошлого // Шелгунов Н.В., Шелгунова Л.П., Михайлов М.Л. Воспоминания : в 2 т. М. : Худож. лит., 1967. Т. 2. С. 87–88).

непременно вернуться в Россию, чтобы в этот исторический момент быть «на своем месте»[122].

В начале 1860-х гг. Тургенев пристально следил за политическими событиями в Италии. Его внимание особенно привлекал Джузеппе Гарибальди, которого он в письме к А.И. Герцену от 27 августа 1862 г. назвал «последним из героев»[123]. Горячо сочувствуя итальянскому полководцу, писатель задаётся вопросом: «Неужели Брут, который не только в истории *всегда* (курсив Тургенева. – *И.В.*), но даже и у Шекспира гибнет – восторжествует?»[124].

Во время работы над «Вешними водами», на фоне событий франко-прусской войны и Парижской коммуны писатель вновь возвращается к героической фигуре Гарибальди. Так, 11 марта 1871 г. в Петербурге на чтениях в «пользу раненых гарибальдийцев» Тургенев познакомился с «Воспоминаниями о пребывании среди гарибальдийцев» А.Н. Пешковой[125] и назвал их «апофеозом Гарибальди в живой картине»[126].

Очень знаково, что в тургеневской оценке кризисного состояния Европы звучат античные мотивы. Например, в письме к П. Виардо от 25 марта 1871 г. писатель сравнивает происходящее в Париже с «императорским и преторианским Римом, погружающимся в анархию»[127], и здесь же вспоминает «крик Горация: “Quo, quo scelesti, ruitis?[128]”»[129]. А в письме к С.К. Кавелиной от 14 апреля 1871 г. в ироническом отзыве о справедливости целей нового

---

[122] Переписка И.С. Тургенева : в 2 т. М. : Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 595.

[123] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1988. Т. 5. С. 102.

[124] Там же.

[125] Пешкова Александра Николаевна (1842–1918), русская писательница, участвовала в походах Дж. Гарибальди в качестве сестры милосердия.

[126] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1999. Т. 11. С. 319.

[127] Там же. С. 327.

[128] Куда вы стремитесь, несчастные? (лат.)

[129] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1999. Т. 11. С. 327.

правительства Парижской коммуны Тургенев намеренно использует имя Тацита[130]. Чуть позже писатель скажет о самом себе как о выросшем «на классиках» – «жил и умру в их лагере»[131].

Размышляя о «национальной сущности русской жизни»[132], находясь «в поисках нравственных ориентиров»[133], писатель разворачивает в повести «Вешние воды» типологию мироощущения русского человека за границей. Тургенев обращается к проблемам нравственно-философского характера, выявляя в их содержании черты глубокого драматизма. Через описание чувства любви решаются вопросы общечеловеческого свойства.

Главный герой «Вешних вод» – Дмитрий Санин – представляет собой тип обыкновенного человека: он родился в провинции – «полустепных краях»[134], получил стандартное образование («глуп не был и понабрался кое-чего») и решил определиться чиновником на службу – возложить на себя «казённый хомут» (*Т*, 14). Его поездка за границу не преследует высоких целей (учёба в университете, постижение немецкой философии, приобщение к идеалам времени). Она объясняется просто и обыденно – «…по смерти отдаленного родственника, оказалось несколько тысяч рублей – и он решился прожить их за границею» (*Т*, 257). Автор-рассказчик подчёркивает в облике Санина принадлежность к русскому типу. Знакомя семью Розелли с Россией, герой рассказывает прежде всего «о русском климате, о русском обществе, о русском мужике» (*Т*, 264), исполняет русскую народную песню «По улице мостовой» и романс «Сарафан» на фольклорный мотив. Сам он сравни-

---

[130] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1999. Т. 11. С. 71.

[131] Там же. С. 133.

[132] *Бялый Г.А.* Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л. : Советский писатель, 1990. С. 208.

[133] *Жилякова Э.М.* Указ. соч. С. 81.

[134] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1981. Т. 8. С. 180. Далее ссылки на повесть даются по этому изданию с указанием после цитаты литеры *Т* (*Тургенев*) и номера страницы в скобках: (*Т*, 14).

вается автором с «привитой яблоней в наших чернозёмных садах» и с «выхоленным трёхлеткой» конских заводов (*Т*, 281).

Эту «непримечательную» личность Тургенев помещает в контекст любовного чувства, развивающегося в двух формах – высокой, несущей гармонию, и низкой, приносящей боль и страдание. Поочерёдное столкновение Санина с каждой из них и выявленная при этом его несостоятельность характеризуют героя как «слабого человека». Слабость определяет всю дальнейшую драму жизни Санина.

Эстетика изображения любви между Джеммой и Саниным закономерно отсылает к трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Описание нежной страсти веронских возлюбленных отвечает поэтическому рисунку сердечных переживаний в повести Тургенева. Моделируя итальянские характеры и помещая их в любовную ситуацию, Шекспир, во-первых, в процессе развития интимного чувства показывает становление личности, рост души, а во-вторых, через противопоставление личной гармонии внешней деструкции раскрывает драму человеческого существования. Тургенев, также обращаясь к ярким итальянским типам и помещая человека в стихию чувства, обнаруживает антонимичную природу самой любви. Столкновение двух противоречивых начал в пределах одного человеческого чувствования приводит к трагическим последствиям.

Описывая тяжёлое душевное состояние своего персонажа, Тургенев приводит в качестве яркой и ёмкой характеристики выражение «taedium vitae» – отвращение к жизни. Однозначно причисляя эту формулу к словесному творчеству древних римлян, писатель соотносит психологическое состояние Санина с тоской и меланхолией античного человека. Особенностью своего мироощущения герой вписывается в общекультурный, исторический план. Русский дворянин поглощён мыслями «о суете, ненужности, о пошлой фальши всего человеческого» (*Т*, 255), его разъедает страх смерти и тяготит ожидание неизбежного конца. Ощущение предопределённости и обречённости людского существования роднит

героя с человеком античного мира, убеждённого в абсолюте действия судьбы, рока. Санинское «taedium vitae» настоящего сопрягается с воспоминанием об «итальянском» периоде его жизни, прошедшем под знаком любви к Джемме. Образ семьи Розелли несёт в себе представление о гармонии существования, которая может быть достигнута человеком. Высокая образность включает в себя элементы простого и обыкновенного, естественного и непосредственного. Однако эта обыкновенность за счёт развёрнутого автором культурного фона получает дополнительное звучание и углубленное значение.

На протяжении всего повествования в произведении несколько раз возникает мотив античной статуи. В начале повести, когда Санин впервые знакомится с итальянскими героями, Эмилио и Джемма уподобляются изваяниям античных мастеров. Находящийся в обмороке мальчик своей неподвижностью и бледностью схож с «древним мрамором», лоб оказывается «окаменелым», а брови «неподвижны и тонки» (*Т*, 258). В «мраморном» облике Эмилио можно усмотреть отсылку к статуе Аполлона Бельведерского. Воплощенные в ней античные идеалы красоты, совершенства линий находят своё отражение в тургеневском описании итальянского юноши. Не случайно рассказчик отмечает сходство Эмилио с девушкой («мальчик, лет четырнадцати, поразительно похожий на девочку») (*Т*, 255), а затем несколько раз подчеркивает красоту его лица, напоминающего облик Джеммы.

Мрамор, как материал античного искусства и искусства вообще, имел для Тургенева особую значимость – он символизировал само художественное творчество, полное жизни, природы, силы, лёгкости, вечности и вдохновения[135]. Тургеневское восприятие

---

[135] В письме к Т.Н. Грановскому от 18 (30) мая 1840 г. Тургенев писал: «Скажу Вам на ухо: до моего путешествия в Италию мрамор статуи был мне только что мрамор, и я никогда не мог понять всю тайную прелесть живописи» (*Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1982. Т. 1. С. 154).

пластического искусства сложилось во многом под влиянием эстетики Гёте – здесь важно сказать о его «Итальянском путешествии»[136]. Кроме того, мрамор для русского писателя был главным (скульптурным) средством отображения полноты психологии запечатлённого образа. Он говорит об этом в «Заметке <о статуе Ивана Грозного М. Антокольского>» – «мрамор гораздо способнее передать всю тонкость психологических черт и деталей»[137].

Описывая внешний облик Джеммы, автор поражается цветом её лица – «ровный и матовый», который напоминает «слоновую кость или молочный янтарь» (*Т*, 260) – материалы, имеющие большу́ю ценность ещё с античных времён. Имя девушки повествователь расшифровывает как «драгоценный камень». Гемма (от лат. gemma) – это жанр мелкой античной пластики (глиптики), представляющий собой барельефное изображение на драгоценном камне. В древности в качестве одного из материалов для гемм использовали и янтарь

Волосы Джеммы, «темные, лоснистые кудри» (*Т*, 273), не раз упомянутые в авторском описании, уподобляются волнистым локонам ветхозаветной героини и спасительницы целого народа Юдифи. Рассказчику на память приходит полотно Кристофано Аллори, знаменитого флорентийского живописца. Юдифь на картине Аллори спокойна, горделива и величава, она будто позирует художнику, демонстрируя свою силу и торжество только что свершившейся победы над Олоферном.

Эта поза победного торжества, когда Юдифь на вытянутой руке демонстрирует отрубленную голову своего врага, крепко держа её за волосы, значимо отзовётся в конце повести Тургенева. С подоб-

---

[136] В «Итальянском путешествии» Гёте писал: «Мрамор удивительный материал, поэтому Аполлон Бельведерский так бесконечно радостен в подлиннике, тогда как высокое дыхание живого, свободного, вечно юного создания тотчас исчезает даже в наилучшем гипсовом слепке» (*Гёте И.-В.* Собрание сочинений в десяти томах. М. : Худож. лит., 1980. Т. 9. С. 77).

[137] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М. : Наука, 1982. Т. 10. С. 261.

ным ликованием празднует свою победу Марья Николаевна Полозова: Санин с отчаянием «...припал к рукам своей властительницы. Она высвободила их, положила их ему на голову и всеми десятью пальцами схватила его волосы. Она медленно перебирала и крутила эти безответные волосы, сама вся выпрямилась, на губах змеилось торжество…» (*Т*, 377).

Характер зеркальной повторяемости в повести имеют и другие детали. Так, лес сначала становится местом дуэли, отстаивания чести Джеммы, а затем он получает абсолютно противоположное наполнение – как топос падения Санина, совершения предательства. Гранатовый крестик, который Джемма передала Санину в знак своей любви и верности, перекликается с красным деревянным крестом, повстречавшимся двум любовникам. Наконец, вихрем налетевшая гроза в момент вспыхнувшего чувства между Саниным и Джеммой столь же внезапно захватит главного героя и Полозову в лесу.

В характеристике Джеммы писатель соединяет черты античного (скульптура) и ренессансного (живопись) искусств, не разделяя их, а дополняя одно другим. Во время третьего свидания с Джеммой Санин отмечает блеск глаз, бледность и «классическую строгость» черт лица. Особенно он любуется «изящной красотой её рук», которая снова рождает ассоциации с шедеврами итальянского Возрождения. «Гибкие и длинные и отделенные дружка от дружки» (*Т*, 273) пальцы напомнили рассказчику легендарную возлюбленную и натурщицу Рафаэля Форнарину. По преданию, художник изобразил её на двух картинах – «Донна Велата» («Дама с вуалью») и «Форнарина». Тургенев был знаком с обоими полотнами. Из переписки Станкевича очевидно, что в 1840 г. писатель посетил римский Палаццо Боргезе[138] (Palazzo Borghese), в галерее

[138] 19 марта 1840 г. Н.В. Станкевич в письме к Е.П. и Н.Г. Фроловым писал: «Недавно осмотрели мы Palazzo Borghese, где много хороших картин. Особенно – “Рафаэлево снятие со креста”» (Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830–1840. М., 1914. С. 691).

которого находилась «Форнарина»[139]. А в марте 1858 г. он побывал во флорентийском Палаццо Питти (Palazzo Pitti), где особое внимание обратил именно на «Донну Велату»[140].

Вероятно, именно к этим двум картинам и отсылает Тургенев, перенося разницу запечатлённых Рафаэлем образов в свою повесть. «Донна Велата», изображающая молодую итальянскую девушку под покрывалом, отсылает к портрету Джеммы, столь же яркому, чистому, дышащему жизнью, но не лишённому стыдливости и природной скромности. А «Форнарина», рисующая полуобнажённую девушку с широкими и светлыми глазами, прямо пересекается с описанием Полозовой.

Эстетика античности и Возрождения, явно прослеживаемая в образах Эмилио и Джеммы, символизируют вечную красоту и юность, которые определяют вектор развития человечества. Они являются знаками естественной, природной жизни, которая, с одной стороны, наполнена гармонией уединённого существования, а с другой – не лишена и страстности, высокой героики. Вторгнувшийся в мир итальянского спокойствия, Санин нарушает его размеренный ход жизни. В Джемме, прежде готовой стать женой немецкого бюргера, он пробуждает силу и страсть чистой любви. А после его измены привычный мир девушки рушится, она теряет практически всё: свадьба расстроена, а близкие один за другим умирают. Переезд в Америку вновь приносит Джемме тишину и спокойствие семейного счастья (всё-таки вышла замуж за негоцианта). Её дочь Марианна символизирует своеобразный новый, ещё не известный вариант развития истории своей матери.

Для Эмилио, по-детски непосредственного, впечатлительного и сентиментального, Санин стал кумиром, предметом обожания. Ге-

---

[139] 5 апреля 1840 г. Н.В. Станкевич в письме к Е.П. и Н.Г. Фроловым описывал прогулку по Villa Borghese в ожидании открытия галереи: «Тургенев охотился за ящерицами, Ефремов отчасти тоже, Марков занимался изысканием: под каким деревом Рафаэль сидел с Форнариною?» (Там же. С. 702).

[140] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1987. Т. 3. С. 307.

рой избавил юношу от необходимости жертвовать свободой творчества ради карьеры купца. После санинского предательства и бегства Эмилио оказывается в рядах освободителей родины и погибает «славной смертью» под предводительством Гарибальди. Наивность ребёнка превратилась в самоотверженность воина.

Особый культурно-исторический план создают и другие итальянские персонажи повести. Например, нужно отметить знаковость имени отца Джеммы – Джиованни Баттиста. Во-первых, с итальянского языка его можно перевести как Иоанн Креститель – Giovanni (il) Battista. Библейская история об усекновении головы Иоанна Крестителя вновь отсылает к сцене торжества Марьи Николаевны, здесь возникает параллель её образа с царицей Иродиадой. К этой фигуре Тургенев вновь обратится в 1877 г., когда будет заниматься переводом новеллы Флобера. Во-вторых, учитывая особый интерес Тургенева во время пребывания в Риме к древним развалинам и руинам, можно предположить, что в номинации персонажа делается отсылка к Джованни Баттиста Пиранези, который так же, как и герой повести, родился близ области Венеция. Среди многочисленных работ знаменитого архитектора и графика особенно выделяются гравюры с запечатлёнными на них руинами античного мира[141], которые так любил осматривать в Риме Тургенев.

С другой стороны, по словам фрау Леноре, Джиованни Розелли – «хороший, хотя немного вспыльчивый и заносчивый человек» (*Т*, 263), – оказывается республиканцем, что ассоциативно связывает его с карбонариями. Так как основное действие повести происходит летом 1840 г., а Джиованни Розелли «двадцать пять лет тому назад поселился во Франкфурте в качестве кондитера» (*Т*, 263), то этот переезд из Италии в Германию можно привязать к 1815 г. В указанный период страна находилась в очень сложном положении: «свержение Наполеона не принесло Италии национального освобождения. Французский гнет сменился теперь ав-

[141] См.: *Торопов С.А.* Джованни Баттиста Пиранези. Избранные офорты. М. : Изд-во Всес. акад. арх., 1939. 136 с.

стрийским»[142]. Будучи членом тайной организации, Джиованни Розелли, вероятно, покинул родину именно из-за наступившей реакции, когда Венский конгресс «открыл собой один из наиболее мрачных периодов в истории Италии»[143].

Кроме того, масляный портрет покойного Джиованни Баттиста вносит в его образ характеристику «сумрачного и сурового бриганта» (*Т*, 263), разбойника, похожего на героя романа Кристиана Вульпиуса (шурина Гёте) – Ринальдо Ринальдини. «Разбойничья» сторона Джиованни Розелли также уходит своими корнями в историю Италии начала XIX в. Здесь очевидна отсылка к деятельности «“бандитских” отрядов» 1806–1811 гг.[144], когда страдавшие от тяжёлых условий французского господства бедняки и крестьяне принялись «грабить и уничтожать дома самых богатых жителей»[145]. Причём между разбойничьими «крестьянскими отрядами и первыми карбонарскими организациями <…> существовали известные связи»[146]. Сравнение с Ринальдо Рональдини романтизирует образ Джиованни Баттиста, усиливая ореол благородного разбойника.

В истории г-жи Розелли значимой деталью оказывается город Парма, где «находится такой чудный купол, расписанный бессмертным Корреджио» (*Т*, 263). На внутренней стороне купола Пармского собора Антонио Корреджо поместил фреску «Вознесение Богоматери». С изображением Богоматери перекликается усиленное материнское чувство фрау Леноре. Будучи вдовой, она взяла на себя двойную ответственность за всю семью. Поэтому в повести особенно подчёркивается её стремление как можно благопо-

---

[142] *Ковальская М.И.* Итальянские карбонарии. М. : Наука, 1977. С. 25.

[143] *Ревуненков В.Г.* Италия после Венского конгресса. Революция 1848–1849 гг. (1814–1849) // Очерки истории Италии / под ред. М.А. Гуковского. М. : Учпедгиз, 1959. С. 229.

[144] *Ковальская М.И.* Указ. соч. С. 16.

[145] Там же. С. 17.

[146] Там же. С. 18.

лучней устроить будущее своих детей: Эмилио определить по торговой части, Джемму удачно сочетать с Клюбером.

Друг семьи Розелли – Панталеоне Чиппатола из Варезе[147], – истовый ревнитель родной культуры и столь же сильный ненавистник всего немецкого, именем и своеобразием характера связан с историей площадного театрального искусства Италии. В комедии дель арте есть «сатирически-обличительные маски господ, составляющие буффонную основу действия»[148] – основным типом этой группы является Панталоне. Эта комическая фигура в общих чертах представляет собой старого купца, больного и хилого (с подагрой или ревматизмом), который «хромает, охает, кашляет, чихает, сморкается, болеет животом»[149]. Когда-то Панталоне «был полон жизни и боевого задора. Он был молод и смел»[150], теперь же сделался объектом меткой сатиры. Герой считает своё мнение единственно верным («кладезь мудрости и жизненного опыта»)[151], а если у него есть дети, то он по-своему «старается устроить их судьбу»[152]. Панталоне выделяется своим красным костюмом, его маска «землистого цвета, длинный, горбатый нос, седые усы, седая борода»[153].

Органично соответствует многим признакам этого типа и герой повести Тургенева. Старый и хворый Панталеоне Чиппатола с неизменным восхищением обращается к годам своей молодости, когда он был оперным певцом: получил «однажды в Модене лав-

---

[147] В окрестностях города Варезе, к которому себя относит Панталеоне, в мае 1859 г. произошло сражение между войсками Сардинии под командованием Дж. Гарибальди и отрядами австрийской армии. Сражение закончилось победой Гарибальди.

[148] *Бояджиев Г.Н., Дживелегов А.К.* Итальянский театр // История западноевропейского театра. Т. 1. М. : Искусство, 1955. С. 221.

[149] *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М. : АН СССР, 1954. С. 102.

[150] Там же. С. 104.

[151] Там же. С. 107.

[152] Там же. С. 106.

[153] Там же. С. 104.

ровый венок» или «имел честь и счастье петь вместе» (*Т*, 266) с великим Гарсиа в опере Россини «Отелло». Ему свойственно брюзжание, недовольство современными нравами и желание поучать молодых людей. Он отлично говорит на итальянском языке, поскольку родом из области, где широко распространён тосканский диалект. Именно через Панталеоне в текст повести в большом количестве входит итальянская речь. Немецкий же язык знает плохо, использует из него лишь некоторые ругательства, которые сильно коверкает. Что касается до внешности, то Панталеоне выглядит так, будто надел на себя костюм площадного лицедея: лиловый фрак, короткие панталоны, синие чулки. Как и герой комедии дель арте, он страдает недугом – подагрой, из-за чего ходит очень медленно и неуклюже. Лицо его, совершенно исчезавшее «под целой громадой седых, железного цвета, волос», находится словно под маской актёра. За этой карнавальной «ширмой» можно было различить только «заострённый нос да круглые жёлтые глазки» (*Т*, 259).

По-своему Панталеоне участвует и в деле счастливого соединения двух влюбленных. Сначала он передаёт Санину «записочку» от Джеммы, а затем выступает в роли его секунданта на дуэли с Дёнгофом. Наконец, он принимает сторону молодых людей, когда те объявляют о своих чувствах г-же Розелли. Трагикомическую роль Панталеоне играет в дуэльной сцене. Сначала его охватывает порыв воодушевления, он полон страстного энтузиазма, но затем на смену этим чувствам приходит страх: изо всех сил пытаясь сохранить свой *«il antico valor»*, герой в итоге утрачивает спокойствие и впадает в отчаяние. Благополучный исход дуэли приводит Панталеоне в восторг, его захватывают гордость и самодовольство.

Панталеоне повсюду сопровождаем курчавым пуделем со столь же знаковым именем Тарталья. Этот персонаж народного театра принадлежит к той же группе масок, что и Панталоне. Ему досталась роль, связанная с дефектом речи – заиканием. Маска

Тартальи должна была изобразить комически борьбу персонажа с этим недостатком. Несмотря на то, что в повести Тургенева именем Тартальи назван вовсе не человек, а пудель, черты этой маски в нём всё-таки угадываются. Прежде всего, это проявлено в его особой живости и возбуждённом состоянии. Практически в каждый момент своего появления в повествовании он находится в движении: «усиленно вертя хвостом, с любопытством оглядывал» (*Т*, 259), «припал на передние лапы и принялся лаять» (*Т*, 260), «чихал от удовольствия» (*Т*, 262), «прыгал через палку, “говорил”, то есть лаял, чихал, запирал дверь носом». Пудель Тарталья даже участвует в разыгрывании небольшого представления: «со старым кивером на голове, представлял маршала Бернадотта, подвергающегося жестоким упрекам императора Наполеона за измену» (*Т*, 279). Своим появлением он вносит суматоху, беспорядок, равно как и веселье, смех.

С народным итальянским театром, с комедией дель арте Тургенев был прекрасно знаком, хорошо знал состав и особенности её комических фигур. Посетив в 1840 г. Неаполь, писатель случайно забрёл на народные представления в гавани – своеобразный отголосок commedia dell'arte. Он писал об этом в письме к Н.В. Станкевичу от 26, 27 апреля 1840 г.: «В четвертом кружке был Пульчинелла; к Петрушке приходил Доктор и перед появленьем пел: “Vengo, vengo-vengo, vengo, vengo, quá...”, а там густым басом: “Chi il diavolo sará!”. Доктор входит, кланяется и поет: “Sapete chi son io?”. Петрушка раскланивается и знакомится. На сцену приносят больного, и Доктор берет его в объятья и носится с ним, повторяя: “Povero giovenotto!”»[154].

Об уличном представлении с участием Пульчинеллы Тургенев также упоминает в письме к Т.Н. Грановскому от 8 мая 1840 г.: «…но Рим, но Неаполь! Стоит прогуляться на molo вечером: вот аббат проповедует крикливым голосом, показывая на Христа,

[154] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1982. Т. 1. С. 150.

окровавленного всюду, на каждом сгибе – и мелкие деньги сыплются на тарелку, разносимую капуцином, из карманов православных; вот шарлатан; вот импровизатор; вот pulcinello. <…> Между импровизаторами есть люди замечательные: особенно один, безногий – чрезвычайно похожий на Мирабо. Жаль, что я не мог понимать неаполитанского наречья: в фарсах pulcinelli много истинно комического»[155]. Позже тургеневские впечатления о народном театре Италии вошли в очерк «Человек в серых очках» (1879): «…когда я жил в Неаполе – на тамошнем народном театре такие водились молодцы... прелесть! Да всякий итальянец – актер. У них это в натуре...» (*Т*, 101).

Особый пласт итальянского текста в повести «Вешние воды» представляет фигура Публия Вергилия Марона и его эпическая поэма «Энеида». Тургенев, владевший древними языками, был знаком со всеми сочинениями Вергилия, он цитирует их в своих произведениях и письмах. В разное время он по-разному относился к творчеству древнеримского поэта. В конце 1840-х гг. называет всю латинскую литературу, включая и Вергилия, «искусственной и холодной», нарекает «литературой для литераторов»[156]. А тридцать лет спустя, в 1873 г., писатель «снова и с немалым удовольствием» перечитывает древнеримского поэта, приходя к заключению, что он «смелый новатор и романтик»[157]. Последняя характеристика имеет концептуальное значение, поскольку во многом определяет эстетико-философскую позицию Тургенева.

Во второй части «Вешних вод» появляется новая героиня – Марья Николаевна Полозова, вместе с которой в художественное пространство повести и входит Вергилий: любовная линия Энея и Дидоны включается в сюжетное развитие повести. Четвёртая песня вергилиевой поэмы накладывается на главы XL и XLII турге-

---

[155] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1982. Т. 1. С. 154–155.

[156] Там же. С. 428.

[157] Там же. Т. 12. С. 209, 221.

невской повести. Схематически соответствия между двумя произведениями можно выстроить следующим образом: место действия – лес и горы; фон – гром и дождь (гроза); герой находится в поиске, стремится обрести своё счастье; внезапно ему преграждают путь, его изначальные намерения нарушаются; любовное чувство выступает под знаком сильного влечения – страсти.

Центральным моментом сходства повести Тургенева с текстом Вергилия оказываются дважды повторённые Полозовой слова о Дидоне и Энее. Одним из связующих элементов здесь оказывается мотив охоты. С одной стороны, в поэме древнеримского автора охота предполагает собой совершенно конкретную ловлю диких животных, ради чего герои забираются на «высокие горы и в чащу лесную»[158], где их неожиданно застаёт гроза. С другой стороны, охота здесь – это стремление богов поймать Энея и Дидону в свои «сети», заставить их следовать своей воле. Такими охотниками выступают Венера и Юнона – первая хочет оградить сына от дальнейших опасностей, а вторая желает не допустить строительства Рима, соперника Карфагена.

Этот мотив в изменённом виде имеет место и в «Вешних водах». Герои Тургенева, безусловно, звероловством в горах и лесу не занимаются, но, что очень важно, Марья Николаевна задаёт Санину вопрос: «Что значит: охотиться по брызга́м?» (*Т*, 373). В момент их бешеной скачки по сначала влажному, а потом болотистому лугу она вспоминает своего дядю – псового охотника и всё происходящее сравнивает именно с периодом вешней охоты. Это сравнение получает твёрдое основание уже на уровне «любовной охоты»: Полозова выступает в роли охотника, а Санину достаётся участь жертвы, добычи. Как у Вергилия судьба героев оказывается всецело в руках вышних сил, так и у Тургенева Марья Николаевна играет будущностью Санина, расставляет силки, в которые он вскоре и попадается. Судьба Энея и Дидоны изначально предопре-

[158] Энеида Вергилия. Перевод И.Г. Шершеневича // Современник. СПб., 1851. № 2. С. 67.

делена божественной волей, а печальный исход любви Санина и Джеммы был предрешён уже при первой встрече героя с Полозовой. Вместе с тем «искушение» главного героя проходит в рамках привычного спора между Марьей Николаевной и её мужем.

«На прикормку пошёл, подаётся» (*Т*, 367) – так Полозова мысленно обозначает для себя момент перелома, когда Санин, наконец, начинает подчиняться ей. Уединившись в небольшой тёмной комнатке за ложей в театре (своеобразный предвариант пещеры Дидоны и Энея), герои завязывают спор, и в этой обстановке «его лицо и её лицо сближались, его глаза уже не отворачивались от её глаз… эти глаза словно блуждали, словно кружили по его чертам…» (*Т*, 367). Полозова словно гипнотизирует Санина своими глазами – здесь предельно проявляется «змеиная» природа героини. Фамилия Полозовой образована от полисемантического слова «полоз», обозначающего, во-первых, «гладкий, скользящий, загнутый спереди брус, пластину», а во-вторых, «змею из семейства ужей»[159]. Первое значение акцентирует смысловую связь двух фамилий: Полозова – полозья, Санин – сани. Всё это включается в символику скольжения, вихревого спуска, сумасшедшего бега, скачки. Однако более продуктивным оказывается второе значение, поскольку в описании Марьи Николаевны троекратно подчёркивается «змеиный» элемент: сначала отмечается «змеевидность» её кос, затем, поражаясь притворством и изворотливостью Полозовой, герой восклицает: «Змея! ах, она змея! <…>, – но какая красивая змея!» (*Т*, 367). Наконец, в момент победы над Саниным на «вкусных» губах Марьи Николаевны «змеилось торжество» (*Т*, 377). Эпизод в театральной комнатке ассоциативно напоминает сцену змеиной охоты, а завораживающий взгляд героини отсылает к безвеким и оттого неспособным мигать глазам змеи.

Заметно усилено в повести сходство между Полозовой и Дидоной. Во-первых, подчёркивается «царственная» сущность героини,

---

[159] *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М. : Рус. яз., 1983. С. 492.

которая проявляется через фиксацию телесности её облика – обаяние «мощного, не то русского, не то цыганского, цветущего женского тела». При первой встрече с Марьей Николаевной особое впечатление на Санина производит вид её «прелестной шеи, удивительных плеч, удивительного стана» (*Т*, 344). Находясь с ней рядом, он невольно вдыхает «теплоту и блаженство её роскошного тела» (*Т*, 367). Порядка пяти раз Санин применяет к Полозовой обозначение «барыня»: «эта барыня хоть куда» (*Т*, 344), «потакать капризам этой богатой барыни» (*Т*, 346), «эта барыня завладела им», «эта барыня явно дурачит его» (*Т*, 358), «навсегда расстанется с этой взбалмошной барыней» (*Т*, 370). Показательно, что именно по отношению к Полозовой и только единожды герой использует слово «госпожа» в полном, не сокращённом варианте – «эта госпожа Полозова» (*Т*, 358).

Во-вторых, писатель представляет из Марьи Николаевны изгнанницу. Но если у Вергилия Дидона была предана собственным братом, то изгнанничество Полозовой имеет иной характер. Марья Николаевна относится к типу «роковой женщины» (femme fatale), Тургенев изображает её хитрой и коварной обольстительницей, равнодушной к чужому счастью или несчастью. Свою «светскую» жестокость она оправдывает стремлением к полной свободе, но это также и своеобразная оборона против всего окружающего, Полозова словно мстит миру и каждому его представителю в отдельности за что-то глубоко личное. Лишь однажды проглянула на свет частица этой внутренней тайны. Во время уединённой беседы в театре в глазах Марьи Николаевны «мелькнуло что-то похожее на робость, похожее даже на грусть» (*Т*, 366). На одно мгновение промелькнувшие чувства Полозовой заявляют проблему трагичности её существования.

Подтверждением и дополнением этого служат собственные воспоминания героини о любви к служке Донского монастыря и домашнему учителю, знание латыни и поэмы Вергилия, а также гордое признание своего плебейского происхождения – прямой

принадлежности к народному типу. Генетически образ Марьи Николаевны можно возвести к Евлампии Харловой, дочери степного короля Лира из одноимённой повести. Гордая и непокорная, властная и жестокая – Евлампия Мартыновна после смерти отца покидает свой степной дом (как и Полозова), становится чем-то вроде Богородицы у хлыстовцев-раскольников. Пресыщение властью отмечает в Евлампии герой-рассказчик во время своей последней встречи с ней – точно таким же пресыщением исполнен и образ Марьи Николаевны.

Таким образом, Тургенев в «Вешних водах» формирует совершенно особый культурно-исторический пласт, призванный во всей полноте раскрыть своеобразие итальянской натуры. Италия в повести оказывается символом идеального, а представленный ею тип человеческой личности отвечает идее гармонического существования. Эстетика Античности и Возрождения, героика Рисорджименто, элементы commedia dell'arte – всё это оказывается средством создания итальянского «текста», в который Тургенев помещает своего обыкновенного героя.

Вопросы

1. В чем особенность тургеневского восприятия Италии?
2. Как коррелируют у Тургенева между собой образы Древнего Рима и Италии Нового времени?
3. Какие приметы итальянского мира Тургенев наделяет особой многозначностью в своей повести?
4. В чем смысл выражения «*taedium vitae*»? Как он воплощается в повести «Вешние воды»?
5. Что выявляет в образной и сюжетной структуре повести присутствие поэмы Вергилия «Энеида»?

Темы научно-исследовательских работ

1. Тургеневские впечатления об Италии, Англии, Германии, Франции… (по материалам писем, критических статей, воспоминаний современников).
2. Французский текст «Записок охотника».
3. Образ Наполеона в творчестве И.С. Тургенева.
4. Эстетика и проблематика книги И.М. Гревса «Тургенев и Италия» (1925).
5. Commedia dell'arte в творчестве И.С. Тургенева.
6. Жизнь и творчество Леонардо да Винчи в восприятии И.С. Тургенева.
7. Италия и Рим как единый мирообраз в творчестве И.С. Тургенева.
8. И.С. Тургенев и «Последний день Помпеи» Карла Брюллова.
9. «Энеида» Вергилия в восприятии И.С. Тургенева.
10. Жизнь и творчество Рафаэля Санти в восприятии И.С. Тургенева.
11. Жизнь и творчество Микеланджело Буонарроти в восприятии И.С. Тургенева.
12. Итальянские впечатления в повести И.С. Тургенева «Три встречи» и сцене «Вечер в Сорренте».
13. Венецианский текст романа И.С. Тургенева «Накануне».
14. Джузеппе Гарибальди в оценке И.С. Тургенева.
15. Поэма И.С. Тургенева «Филиппо Стродзи»: эстетика романтизма и пафос гражданственности.
16. Итальянский и немецкий тексты повести И.С. Тургенева «Фауст».
17. Античность в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети».
18. Пейзаж поэзии и пейзаж прозы (В.А. Жуковский и И.С. Тургенев).

19. И.С. Тургенев – маринист (по материалам писем и произведений).

20. Традиция Д.И. Фонвизина в комедиях И.С. Тургенева.

21. Традиция гоголевского «Ревизора» в комедиях И.С. Тургенева.

22. Карамзинский текст «Записок охотника» И.С. Тургенева.

23. «Мадонна» Рафаэля в восприятии В.А. Жуковского и И.С. Тургенева.

24. Античный слой лирики И.С. Тургенева.

25. Творчество О. Голдсмита в восприятии И.С. Тургенева.

26. Франкфурт-на-Майне в изображении И.С. Тургенева.

27. Баден-Баден в изображении И.С. Тургенева.

28. Образ еврея в комедии У. Шекспира «Венецианский купец» и комедии И.С. Тургенева «Нахлебник».

29. Немецкий текст повести И.С. Тургенева «Вешние воды».

30. Образ Германии в повести «Ася» И.С. Тургенева.

31. Романтическая традиция Э. По в «таинственных повестях» И.С. Тургенева.

32. Социально-психологическая драма в русской литературе 1840-х гг. (И.С. Тургенев и Э. Бульвер-Литтон).

33. Французская революция 1848 г. в оценке И.С. Тургенева (по материалам писем).

34. Франко-прусская война в оценке И.С. Тургенева (по материалам писем).

35. «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина в читательском и творческом восприятии И.С. Тургенева.

36. Феномен читательской рецепции И.С. Тургенева.

37. Американский трансцендентализм и натурфилософия И.С. Тургенева.

38. Петербургский текст творчества И.С. Тургенева.

39. Провинциальная география творчества И.С. Тургенева.

40. «Деревня» А.С. Пушкина и «Деревня» И.С. Тургенева.

41. Антологическая лирика А.С. Пушкина в творчестве И.С. Тургенева.

42. Горацианский текст творчества И.С. Тургенева.

43. Образ Дон-Кихота в творчестве И.С. Тургенева.

44. И.С. Тургенев и драматургия П. Кальдерона.

45. Творчество А.А. Бестужева-Марлинского в восприятии И.С. Тургенева: от традиции к пародии.

46. Тургеневские представления о Сибири (по материал писем и произведений).

47. «Ад» Данте в философской и эстетической интерпретации И.С. Тургенева.

48. Фаустианские мотивы в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».

49. Гамлетовский текст романа И.С. Тургенева «Новь».

50. Топос Венеции в романе И.С. Тургенева «Накануне».

Избранная научная литература (фундаментальные источники)

1. *Алексеев М.П.* И.С. Тургенев и музыка. Киев, 1918. 22 с.

2. *Алексеев М.П.* Русская литература и её мировое значение. Л., 1989. 418 с.

3. *Балыкова Л.А.* Мемориальная библиотека И.С. Тургенева как источник для изучения биографии и творчества писателя : дис. … канд. филол. наук. СПб., 2003. 142 с.

4. *Батюто А.И.* Тургенев-романист. Л. : Наука, 1972. 389 с.

5. *Бялый Г.А.* Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л. : Советский писатель, 1990. 640 с.

6. *Генералова Н.П.* И.С. Тургенев: Россия и Европа. СПб. : РХГИ, 2003. 583 с.

7. *Гершензон М.О.* Мечта и мысль И.С. Тургенева. М., 1919. 171 с.

8. *Головко В.М.* Художественно-философские искания позднего Тургенева (изображение человека). Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1989. 167 с.

9. *Горбачева В.Н.* Молодые годы Тургенева (по неизданным материалам). Казань, 1926. 47 с.

10. *Гроссман Л.П.* Театр Тургенева // Собр. соч. : в 5 т. М., 1928. Т. 3. С. 117–255.

11. *Жилякова Э.М.* Традиции сентиментализма в русской литературе 1840–1850-х годов: Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев : дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 1990. 456 с.

12. *Зайцев Б.К.* Жизнь Тургенева: Литературная биография. М. : Дружба народов, 2000. 221 с.

13. *Курляндская Г.Б.* Романы И.С. Тургенева 50-х – начала 60-х годов // Учёные записки Казанского государственного университета. 1956. Т. 116, кн. 8. 181 с.

14. *Курляндская Г.Б.* Художественный метод Тургенева-романиста. Тула: Приокское кн. изд-во, 1973. 344 с.

15. *Ладария М.Г.* И.С. Тургенев и писатели Франции XIX века. Тбилиси : Изд-во Тбилисск. ун-та, 1987. 216 с.

16. *Лебедев Ю.В.* Тургенев. М. : Молодая гвардия, 1990. 607 с.

17. *Левин Ю.Д.* Шестидесятые годы // Шекспир и русская культура. М.; Л.: Наука, 1965. С. 407–543.

18. *Лотман Л.М.* Драматургия И.С. Тургенева и натуральная школа 1840-х годов // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л. : Наука, 1982. С. 474–513.

19. *Манн Ю.В.* Тургенев и другие. М. : РГГУ, 2008. 638 с.

20. *Маркович В.М.* Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е гг.). Л. : Изд-во ЛГУ, 1982. 206 с.

21. *Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. Л. : Изд-во ЛГУ, 1975. 151 с.

22. *Недзвецкий В.А.* И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2011. 208 с.

23. *Топоров В.Н.* Странный Тургенев: (Четыре главы). М. : РГГУ, 1998. 192 с.

24. *Фомина Е.С.* Национальная характерология в прозе И.С. Тургенева: Dissertationes philologiae slavicae universitatis Tartuensis. Тарту : University of Tartu Press, 2014. 149 с.

25. *Waddington P.* Turgenev and England. London, 1980. 382 p.

Учебное издание

Иван Олегович ВОЛКОВ

Творчество И.С. Тургенева в аспекте имагологии и компаративистики

Учебное пособие

В оформлении обложки использован фрагмент портрета И.С. Тургенева кисти К.Е. Маковского (1871 г.)

Редактор Н.И. Шидловская
Компьютерная верстка А.И. Лелоюр
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано к печати 27.04.2023 г. Формат $60\times84^{1}/_{16}$.
Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.
Печ. л. 6,2. Усл. печ. л. 5,8. Тираж 40 экз. Заказ № 5375.

Отпечатано на оборудовании
Издательства Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Тел. 8+(382-2)–52-98-49
Сайт: http://publish.tsu.ru
E-mail: rio.tsu@mail.ru

ISBN 978-5-907572-93-5

9 785907 572935 >

Национальный исследовательский Томский государственный университет	*National Research Tomsk State University*
Первый в российской Азии. В 2023 году Томский государственный университет отмечает 145-летие – он был основан 28 (16) мая 1878 г. Императором Александром II как первый за Уралом Императорский Сибирский университет. Появление первого высшего учебного заведения в азиатской части России имело важнейшее значение для развития государства Российского: Дмитрий Менделеев, принявший непосредственное участие в устройстве вуза, считал, что границы империи пролегают по городам, где есть университеты. Фактически с момента основания Томского университета началось научное и промышленное освоение Сибири, открытие ее природных богатств, широкое распространение образования, культуры и просвещения.	**First in the Russian Asia.** Tomsk State University is celebrating its 145th anniversary. The University was founded on May 28 (16), 1878 by the decree of Emperor Alexander II as the Siberian Imperial University, the first university beyond the Urals. The first higher education institution in the Asian part of Russia played a fundamental role in the development and consolidation of the Russian state: Dmitri Mendeleev, who was directly involved in the establishment of the institution, considered that the borders of an empire defined by its cities with universities. In fact, it was Tomsk State University that fostered the scientific and industrial expansion of Siberia, the discovery of its natural resources, the wide spread of education, culture, and enlightenment throughout the region.
Вклад в экономику и развитие общества. За время существования ТГУ подготовил свыше 160 тысяч специалистов для всех сфер экономики и общественной жизни России. Многие выпускники остались в науке и стали основателями научных школ в области медицины, физики, биологии, химии, юриспруденции и т.д. Они занимаются как фундаментальными исследованиями, так и научными разработками для промышленных партнеров, обеспечивая бизнесу прорыв в своих отраслях, а также развивают образование и просвещение в регионах Сибири.	**Impact on Economy and Society.** During its lifetime, the university has trained over 160 thousand professionals ready to work in all sectors of economy and public life of Russia. Many graduates continued their research and later on founded well-known scientific schools in the fields of medicine, physics, biology, chemistry, law, etc. Their scope of activities includes fundamental research, as well as R&Ds for industrial partners thus paving the way for business in respective fields and contributing to education and enlightenment throughout Siberia.

Научные кадры мирового уровня. В ТГУ учились и работали свыше 100 членов РАН и иностранных АН, больше 250 лауреатов государственных премий, пять лауреатов Нобелевской премии. Сегодня в профессорско-преподавательский состав входит более 600 профессоров (из них 140 иностранных) и 1 300 кандидатов наук, в том числе более 30 членов государственных академий наук и 50 лауреатов государственных премий в области науки и образования. Актуальные задачи науки решаются на базе 33 ведущих научных школ. По количеству стипендий Президента и Правительства РФ студенты и молодые ученые ТГУ занимают первое место в России, по количеству медалей РАН – второе место.	**World-class Scientific Staff.** TSU was the alma mater for over a 100 members of the Russian Academy of Sciences and international academies of sciences, over 250 state prize laureates, and 5 Nobel Prize winners. Currently, the university staff includes over 600 professors (including 140 foreign professors) and 1,300 PhDs, as well as over 30 members of state academies of sciences and 50 state prize laureates in science and education. Scientific tasks of world-wide importance are solved on the basis of 33 leading scientific schools. Students and early-career scientists of TSU hold the first place in Russia in terms of the number of Russian Presidential and Government Scholarships, and the second place in the amount of medals of the Russian Academy of Sciences.
Передовой образовательный центр. В бакалавриате, специалитете и магистратуре ТГУ обучаются более 15 тысяч человек. Имея высокие рейтинги и репутацию за рубежом, вуз привлекает все больше иностранцев. В 2023 г. почти четверть студентов представляют 67 стран мира. В аспирантуре обучаются 800 человек (в том числе более 250 иностранцев). Для более эффективного обучения всем студентам доступны самые передовые цифровые технологии, в том числе разработанные в ТГУ и инсталлированные в других вузах: системы «Актру», Plario, Talent search и др. ТГУ является федеральным оператором проекта «Содействие занятости», объединяя более 140 образовательных организаций страны.	**Leading Educational Center.** Over 15 thousand students pursue bachelor, master and specialist degrees at TSU. Its rankings and reputation abroad makes TSU attractive for international students: 67 countries are represented by almost a quarter of students. 800 hundred students (including over a 250 international students) are pursuing their PhD at TSU. TSU students have continuous access to advanced digital technologies, some of which were developed by TSU and marketed to other educational institutions: Aktru, Plario, Talent Search, etc. TSU is a federal operator of the *Employment Promotion Project* that encompasses over 140 educational organizations around the country.
Научно-технологическая кооперация. ТГУ активно сотрудничает с ведущими университетами, научными центрами и компаниями мира, является членом международных сетевых коллабораций –	**Scientific and Technical Collaboration.** TSU is actively collaborating with leading universities, scientific centers, and companies of the world. It is a member of international networks, such as ATLAS,

таких, как ATLAS, EUCEN, Университета Арктики, Национального арктического научно-образовательного консорциума, Российско-Азиатского консорциума Арктических исследований и др. Как лидеры в приоритетных направлениях науки, команды вуза инициировали 9 проектов в рамках Постановления Правительства РФ № 218; 10 мегагрантов в рамках Постановления Правительства РФ № 220.

EUCEN, The University of the Arctic, National Arctic Scientific and Educational Consortium, Russian-Asian Arctic Research Consortium, etc. Being the leader in high-demand fields of science, TSU initiated 9 projects under the Decree of the Government of the Russian Federation No. 218 and received 10 megagrants under the Decree of the Russian Federation No. 220.

«Третья миссия» университета. ТГУ не только поставщик высококвалифицированных кадров, но и один из главных драйверов интеллектуального, культурного и социального развития региона. ТГУ стал инициатором проекта «Большой университет Томска», который призван интегрировать ресурсы вузов и НИИ. Благодаря этому регион может решать крупные научно-технологические задачи, серьезно продвигаться в развитии науки и техники, а также в повышении комфорта городской среды.

Third Mission of the University. TSU has been actively participating in the life of the region not just as a supplier of professionals, but as one of the main driving forces behind intellectual, cultural and social development. TSU initiated the project *The University of Tomsk* aimed at integrating the resources of educational and research institutes. Thus, the region is now able to solve major scientific and technological tasks, make significant contributions to science and technology, as well further change the city landscape for better.

ТГУ – открытый университет. ТГУ делает доступным для томичей все достижения научной мысли: открыты уникальные музеи университета, ресурсы для образования, инфраструктура для культуры и спорта. На территории университета проводятся молодежные фестивали, концерты классической и джазовой музыки, массовые мероприятия, в том числе с вовлечением школьников. Далеко за пределами региона известны такие музыкальные коллективы, как Хоровая капелла, Ансамбль скрипачей ТГУ, джаз-оркестр «ТГУ-62» и др.
В ТГУ учились участники и призеры Олимпийских игр, а университетский клуб СКАТ воспитал около 40 чемпионов мира и Европы по плаванию в ластах.

TSU – Open University.
TSU makes its scientific achievements available to the citizens of Tomsk: unique museums, educational resources, infrastructure for sports and cultural activities. The university hosts youth festivals, concerts of classical and jazz music and various public events, some of which are organized with the help of school students. Some of the musical ensembles (such as Chapel Choir, TSU Violinist Ensemble, jazz orchestra TSU-62, etc.) found recognition beyond the university. TSU cultivated the participants and awardees of the Olympic Games, and the SKAT club became a starting point for over 40 European and world champions in finswimming.

ТГУ – признанный лидер университетского сообщества. Научный потенциал ТГУ широко признан в нашей стране и за рубежом: статус Национального исследовательского университета ТГУ получил в 2010 г., в 2013 г. выиграл конкурс на участие в «Проекте 5-100» и стабильно входил в число лидеров проекта. В 2021 г. университет вошел в первую группу победителей программы «Приоритет 2030» с пятью стратегическими проектами: биотехнологии, исследования климата, социогуманитарный инжиниринг, технологии безопасности и «Большой университет Томска».
В 2022 г. ТГУ стал победителем конкурса на создание Передовой инженерной школы в области агробиотехнологий и будет готовить востребованных специалистов для этой отрасли, а также внедрять разработки, которые позволят обеспечить продовольственную безопасность страны.

TSU is a Renowned Leader in the University Community. The scientific potential of TSU is acknowledged within the country and abroad. In 2010 TSU received its status of a National Research University. In 2013 it won the contest for participation in the Project 5-100 and has consistently been holding the leading position in the project. In 2021, the university became part of the first winners' group of the Priority 2030 with its five strategic projects: biotechnology, climate research, social and humanitarian engineering, safety technology, and the University of Tomsk.
In 2022, TSU won the contest for the creation of the Advanced Engineering School in Agricultural and Biological Technology, and will be training professionals and implementing projects that will assure the country's food safety.

ТГУ входит в ТОР-100 лучших университетов мира (Бриллиантовая лига международного рейтинга RUR) и в топ-3 лучших вузов России в рейтинге RUR-2022 по пяти предметным областям: естественным, техническим, гуманитарным, социальным наукам и наукам о жизни. В международном рейтинге QS занимает 264-ю позицию в мире и 4-ю – среди российских вузов.

TSU ranks among the top-100 universities of the world (Diamond League of the RUR World University Rankings) and the top-3 universities of Russia in the RUR-2022 ranking in five fields: natural, engineering and industrial technology, humanities, social sciences, and life science. In the QS World University Ranking, TSU holds the 264th position, as well as the 4th place among the universities of Russia.