

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1-31

DOI: 10.17223/19986645/50/10

И.О. Волков, Э.М. Жиликова

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «СТЕПНОЙ КОРОЛЬ ЛИР» (ПО МАТЕРИАЛАМ РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ)

На материале чернового и белого автографов повести И.С. Тургенева «Степной Король Лир» (1870) в статье устанавливается драматическая природа прозаического произведения. Анализируется движение авторской идеи от первого оформления замысла до момента журнальной публикации повести. Выявляются структурно-содержательные элементы, составляющие основу драматического повествования. Устанавливается связь специфики художественного моделирования повести с творчеством У. Шекспира, Н.В. Гоголя, В.А. Жуковского.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, «Степной Король Лир», Шекспир, драматическое, этическое.

Повести И.С. Тургенева позднего периода творчества отличаются своеобразием жанрового синкретизма – они представляют собой особый тип «взаимодействия эпического, драматического и лирического начал» [1. С. 28], знаменующий новый уровень авторских поисков необходимой художественной формы.

Вопрос о драматизации прозы Тургенева, получивший основную разработку на материале романских произведений [2–6], значимо актуализируется и в рамках жанра повести. В кризисное пореформенное десятилетие у писателя углубляется представление о повести-драме, сформированное ещё в 1850-е гг. [1. С. 73]. Именно в этот период Тургенев приходит к проблеме глубоко драматического наполнения эпического материала – изображению национальной жизни сквозь призму вечной трагедии человеческого существования. Значительным источником в трагическом моделировании оказывается художественный опыт Шекспира (трагедии и хроники), а ярким примером служит повесть 1870-го г. «Степной Король Лир»¹. Драматизация тургеневской повести проявлена, во-первых, на уровнях формальной организации, мотивной структуры, образов героев, пейзажных картин и др.; во-вторых, знаком особой драматической проработки отмечен собственно эпический материал произведения.

¹ В названии повести И.С. Тургенева «Степной Король Лир» слово «Король» пишется с заглавной буквы, так как именно такое написание восстанавливается из материалов чернового и белого автографов повести, хранящихся в Национальной библиотеке Франции (Bibliothèque nationale de France).

I

Перед написанием повести «Степной Король Лир» Тургенев составил два важных текста, в которых схематически оформилась идея будущего произведения. Во-первых, это «Список действующих лиц», где были перечислены все основные герои и определена их возрастная характеристика. Во-вторых, «Формулярный список лиц нового рассказа», в котором представлено ёмкое описание главных персонажей, впоследствии в почти неизменённом виде вошедшее в текст повести. Тургеневские «списки» совершенно очевидно связаны с драматическим родом литературы. Прежде всего они дают значительную отсылку к предтекстовым элементам комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» – «Действующие лица» и «Характеры и костюмы»¹. В драматическом жанре эта композиционная часть, главным образом, призвана сообщить читателю об основных особенностях действующих лиц и их отношении друг к другу, а также дать рекомендации режиссёру и актёрам при сценическом исполнении произведения. У Тургенева же это оказывается способом собственно авторского оформления замысла. Писатель создаёт своеобразный драматический набросок (остов) для повествования.

В повести означена только одна сюжетная линия, всецело связанная с главным героем. Автор намеренно сосредоточивает внимание именно на развитии судьбы Мартына Харлова, во всей полноте представляя его жизненную драму, хотя второстепенные линии действия не устранены совсем. Подобно тому, как в трагедии Шекспира «Король Лир» все действующие лица имеют своё лицо, обладают своей индивидуальностью, каждого персонажа повести «Степной Король Лир» автор наделяет собственной историей. Индивидуальная линия героев Тургенева закономерно пересекается или даже включается в общую, «харловскую». Например, уделяется внимание взаимоотношениям отдельных персонажей, в частности Евлампии и Слёткина, акцент на которых писатель значительно усилил в белом автографе. Но единая линия развития действия, которая из положения относительного покоя движется через катастрофу к трагической развязке, свидетельствует о наличии в повести драматической доминанты. Это подтверждается и тем, как Тургенев на первоначальном этапе творческой работы оформляет основную идею своего произведения.

Немецкий славист Петер Тирген посвятил специальную статью вопросу о синтезе драматического и эпического в ранних романах Тургенева. Изучив на материале писем и критических статей писателя характер его теоретических установок и проанализировав структуру ранних романов, он приходит к выводу, что в основе композиции «Рудина» «лежит драматическое деление на три части» [6. S. 342], а «Дворянское гнездо» организовано «по структурному принципу пятиактной трагедии» [Ibid. S. 344].

¹ Традиция Н.В. Гоголя в повести Тургенева обнаруживается не только в специфике драматической композиции, но и в поэтике речи персонажей. К примеру, оправдание Василия Слёткина после упрека в недожном обращении с Мартыном Петровичем напоминает увещевания Артемия Филипповича Земляники о принятых мерах в богоугодных заведениях. Это знак особой преемственности гоголевской иронии.

Драматическое начало на уровне формальной структуры можно обнаружить и в повести «Степной Король Лир». Все события развиваются очень быстро, последовательно сменяя друг друга. Динамика повествования также достигается за счёт малого размера глав – в границах небольшого текстового пространства даётся предельно насыщенная картина художественной реальности. Практически каждый отрезок представляет собой законченное целое. В структурном плане повесть разделяется на пять частей – трагических действий, в результате чего выстраивается следующее драматическое деление:

I акт – главы 1–9;

II акт – главы 10–15;

III акт – главы 16–21;

IV акт – главы 22–28;

V акт – главы 29–31.

Такое внешнее членение повести основывается на особенностях её драматического построения. *Первые девять глав* выполняют функцию экспозиции (развёрнутой ремарки) – обрисовывают расстановку действующих лиц и указывают на их ключевые характеристики. Автор вводит читателя в психологию главного героя, обозначает основные черты его личности и вносит мотивировку в его решение разделить имение. Для описания других персонажей Тургенев почти в каждом случае уделяет пространство целой главы: Сувенир – V гл., Анна – VII гл., Слёткин и Евлампия – VIII гл., Житков – IX гл.

Последующие шесть глав содержат завязку основного действия – здесь происходит раздел поместья Мартына Харлова. Первая и последняя главы этой части погружены в мортальную семантику (явление смерти, журнал «Покоящийся трудолюбец»).

Следующие шесть глав представляют дальнейшее развитие действия с элементами узнавания. Герой-рассказчик постигает произошедший перелом в судьбе Харлова. В порядке нарастающего драматизма раскрывается положение униженного и оскорблённого героя.

Последующие семь глав содержат кульминацию (катастрофу) и развязку. Высший момент напряжения приходится на «бунт» Харлова – разрушение поместья. Со смертью главного героя прекращает своё развитие коллизия основного действия.

Заключительные три главы составляют эпилог – небольшой рассказ о событиях, которые произошли спустя почти два десятилетия после смерти «степного Лира». Здесь намечается развитие новой драмы, связанной с младшей дочерью Харлова Евлампией.

Практически каждая из драматических частей повести Тургенева отделена от других конкретным временным промежутком, а действие внутри актов занимает определённый отрезок времени:

– в I акте – это общее время протекания событий (описательное время), действие приближено к настоящему моменту, однако есть небольшие экскурсы в прошлое;

– действие II акта разворачивается «в июне месяце» [7. С. 455] и с предыдущей частью связано посредством слова «однажды», события развиваются в течение девяти дней;

– III акт отделён от предшествующего почти тремя месяцами, поскольку его действие происходит в «конце сентября», во временном отношении оно укладывается в четыре дня;

– события IV акта происходят «в половине октября, недели три спустя» [Там же. С. 484] и занимают пять дней;

– V акт рассказывает о встрече героя-рассказчика с Анной и Евлампией пятнадцать и девятнадцать лет спустя соответственно.

Пятиактное устройство повести Тургенева не может не отсылать к подобной же структуре трагедии Шекспира. Безусловно, ни о каком строгом композиционном соответствии двух произведений не может быть и речи. Однако такая организация текстового пространства повести знаменательна. Трагедийная форма, использованная Тургеневым в эпическом произведении, служит остродраматическому ходу действия, напряжённому и одновременно динамическому разворачиванию истории «степного Лира».

В содержательном плане элемент трагического оформляется в произведении через устойчивый мотив смерти, проходящий рефреном через всю повесть. Он актуализирует драму жизни главного героя.

Тургенев всегда ясно осознавал, что человек находится «под властью внеисторических, вечных стихий универсальной жизни» [8. С. 99]. Во второй половине своего творчества он проявляет всё больший интерес к сферам таинственного и мистического. Одной из самых загадочных категорий для него была смерть: «Этот страх пред бесконечностью и её земным обликом – смертью – никогда не оставлял Тургенева» [9. С. 32]. С одной стороны, смерть понималась писателем как неотменимая реальность повседневной жизни, а с другой – как проявление непостижимой бытийной силы.

В период работы писателя над «Степным Королём Лиром» проблематика смерти для него была особенно значима. 22 октября 1869 г. умирает В.П. Боткин, его кончина наводит Тургенева на «философские рассуждения», «невольная грусть закрадывается в душу»¹ [10. Т. 10. С. 68]. Сильно потрясает писателя смерть А.И. Герцена. Тургенев задумывается о смысле человеческой жизни, активности отдельной личности – о чём пишет 22 января 1870 г. П.В. Анненкову: «...что значит так называемая наша деятельность перед этой немою пропастью, которая нас поглощает?» [Там же. С. 128]. За два дня до смерти Герцена – 7 января 1870 г. Тургенев по приглашению Максима Дюкана присутствовал в Париже при подготовке и исполнении казни Жана Батиста Тропмана. Глубоко поражённый увиденным, он посвятил этому «ненужному, бессмысленному варварству» [11. Т. 11. С. 151] отдельную статью.

Кроме того, Тургенев в это время тяжело переживает собственный возрастной период, ощущая себя стариком и не оставляя мысли о смерти: «Перевалившись за 50 лет, человек живёт как в крепости, которую осаждает смерть и непременно возьмёт... Остаётся защищаться – да и без вылазок» [10. Т. 9. С. 154]. В философском письме от 8 ноября 1872 г. к Гюставу Флоберу, пронизанном семантикой увядания и бессилия, он характеризует свои ощущения посредством выражения *taedium vite* – «неприятнь и отвращение ко всему на свете», «грусть пятидесятилетних» [Там же. Т. 12. С. 276–277].

¹ Здесь и далее во всём тексте датировка писем Тургенева даётся по новому стилю.

Индивидуальное состояние драматизма Тургенева усиливают впечатления внешнего мира. Середина 1860-х гг. и начало 1870-х оказались для него временем глубоких общественно-исторических и культурных разочарований и потрясений. Крестьянская реформа 1861 г. не принесла ощутимых результатов и не оправдала возложенных на неё больших надежд. В июле 1870 г. началась франко-прусская война – находящийся в Баден-Бадене Тургенев отказывается покидать страну: «...но я остаюсь здесь – и останусь, даже если б французы пришли: что они могут мне сделать?» [10. Т. 10. С. 216].

Мало сочувственного находил писатель в современной ему российской словесности. 24 июня 1865 г. из Спасского он писал Полине Виардо о «жалком состоянии» русской литературы: «Я пролистал десятка два томов (журнальных), ничего! ничего! Плоская и грязная ругань, изрыгаемая с пеной у рта и как-то по-дурацки, болтовня, пустословие, ни тени какого-нибудь нового таланта, настоящая пустыня!» [Там же. Т. 6. С. 225]. Спустя три года Тургенев будет с разочарованием и одновременно с негодованием говорить о новейших произведениях А.А. Фета («выдохся до последней степени») [Там же. Т. 8. С. 99–100], Н.А. Некрасова («жеванное папье-маше с поливкой из острой водки») [Там же], И.А. Гончарова («всё старо, старомодно, условно») [Там же. Т. 9. С. 127] и т.д.

Однако в этом ощущении всеобщего кризиса Тургеневу всё же удаётся различить следы произошедших перемен – «...это не обвал... еще не обвал, но это сдвиг, всеобщее, хоть подчас и неуловимое изменение нравов, состояний, всех классов общества» [Там же. Т. 6. С. 224]. Очень значимо, что немного позже из всех современных литераторов он с большим уважением отзовется о Л.Н. Толстом, Ф.М. Решетникове и М.Е. Салтыкове. Главным образом, Тургенев высоко оценивает их способность во всей полноте изобразить правду русской жизни и выразить народный дух.

В повести «Степной Король Лир» Тургенев приходит к осмыслению категории смерти через шекспировский образ. Мортальная проблематика в трагедии Шекспира тесно взаимосвязана с философским вопросом вины и безвинности человека, который ставит сам Лир. На время лишённый чувства действительности, «причудливо убранный цветами» [12. С. 124], король произносит: «Нет в мире виноватых! Нет, я знаю!» [Там же. С. 144]. В безумном состоянии он постигает закон мироздания: человеческие страдания, как и радости, являются следствием действия универсальной надличностной силы – смерти. Она вносит изначальный трагизм в само существование человека, поэтому перед её лицом любые различия стираются, всё уравнивается, и поиск виноватых оказывается бессмысленным. Испытав на себе жестокость мира, король Лир «не может принять жизнь в том виде, в каком она ему предстала. Но он не отвергает жизни, не ищет небытия» [13. С. 16–17].

Риторическое восклицание Лиры Тургенев превращает в антиномию, дополняя его словами «нет и правых». Он впервые говорит об этом в повести «Переписка» (1854): «Да и кто, скажите на милость, кто бывает когда-нибудь в чём-нибудь виноват – один? Или, лучше сказать, все мы виноваты, да винить-то нас всё-таки нельзя. Обстоятельства нас определяют; они наталкивают нас на ту или другую дорогу, и потом они же нас казнят» [11. Т. 5. С. 26]. Здесь писатель акцентирует внимание на философском вопросе о сущности

свободы человека. По мысли Тургенева, «каждый делает свою судьбу, и каждого она делает» [11. С. 26]. Судьба – это стихия, которая «разрушительно или спасительно действует на нас же» [Там же].

Глубокие размышления о судьбе человека Тургенев продолжает в философском очерке «Довольно» (1865). Давая оценку своему времени, писатель говорит, что «если бы вновь родился Шекспир, ему не из чего было бы отказаться от своего Гамлета, от своего Лира» [Там же. Т. 7. С. 227], и он «опять заставил бы Лира повторить своё жестокое: “нет виноватых” – что другими словами значит: “нет и правых”...» [Там же. С. 228].

В письме к Ю.П. Вревской от 30 января 1877 г., где речь зашла о примирении Тургенева с тяжелобольным Некрасовым, писатель вновь использует слова британского короля: «нет виноватых», прибавляя к ним: «да нет и правых» [10. Т. 15, кн. 2. С. 28]. В этом же году Тургенев пишет стихотворение в прозе «Дрозд» (II), лирический герой которого ничтожности своей меланхолии противопоставляет ужас солдатских ранений (русско-турецкая война). В рассуждении о бессмысленности кровопролития снова звучит – «ни правых тут нет, ни виноватых» [11. Т. 10. С. 177]. Наконец, в письме к Л.Я. Стечкиной от 25 января 1879 г. он пишет: «Если бы не существовало герценовского романа – я бы назвал Ваше произведение “Кто виноват?”. К нему ещё лучше бы шло шекспировское (в “Лире”): “Ни правых, ни виноватых”. <...> Дядя-воспитатель виноват в том, что случилось из Вареньки; но в его вине – кто виноват? Опять-таки стихия русской жизни» [14. С. 18]. Противоречие, которое выстраивает Тургенев с помощью слов Лира, передаёт, прежде всего, драму положения человека и изначальную драму самой жизни. Парадоксальная в своей основе «стихия русской жизни» бросает человека из стороны в сторону, подвергая постоянным испытаниям и дезориентируя его¹.

Проблема смерти, являясь одной из превалирующих в «Степном Короле Лире», получает расширенное содержание во время авторской работы над черновым и беловым вариантами повести. Впервые морральная семантика вводится в главе IV, которая отсутствовала в черновом автографе. В беловой тетради Тургенева вклеен дополнительный листок между страницами 6 и 7 (нумерация чернилами Тургенева), на котором дано описание меланхолического состояния героя [16]. Меланхолия Харлова – это следствие его раздумий «о бренности, о том, что всё пойдёт прахом, увянет, яко былие; преидет – и не будет!» [7. С. 447].

Характер рассуждений Мартына Петровича перекликается с определением меланхолии В.А. Жуковского: «...грустное чувство, объемлющее душу при виде изменяемости и неверности благ житейских» [17. С. 383]. Подобную неуверенность в «житейских благах» испытывает и герой Тургенева, он

¹ В некотором смысле философские размышления Тургенева перекликаются со взглядами Л.Н. Толстого, который в конце 1870-х гг. неоднократно высказывает мысль об «отсутствии виноватых». В 1908 г. Толстой начал работать над произведением, которому дал заглавие «Нет в мире виноватых». Об этом замысле Толстой так рассказывал Н.Н. Гусеву: «Мне вот именно, если бог приведет, хотелось бы показать в моей работе, что виноватых нет. Как этот председатель суда, который подписывает приговор, как этот палач, который вешает, как они естественно были приведены к этому положению, так же естественно, как мы теперь тут сидим и пьем чай, в то время, как многие забнут и мокнут» [15. С. 152].

задумывается о преходящем свойстве всего земного и его бессмысленности перед лицом смерти. Во время повторяющихся приступов меланхолии Харлов пытается разобраться в смысле собственного существования – это борьба между необходимостью смирить себя, свою эгоистическую природу и нежеланием отказаться от прав «гордого властителя».

Принять окончательное решение герой пока не может, но для постоянного напоминания и поиска выхода он окружил себя своеобразными меланхолическими атрибутами. Во-первых, это масонский журнал «Покоящийся трудолюбец» (первоначально вместо него была псалтырь), через который к Мартыну Петровичу приходит мысль о несовершенстве собственной души и в котором он пытается найти «программу улучшения». Во-вторых, «заунывная песенка», которую поёт своему хозяину казачок Максимка. Полный текст этой, по всей видимости, народной песни автор не приводит и лишь передаёт отдельные звуки в специфике максимкинского пения: «И... и... э... и... э... и... Ааа... ска!.. О... у... у... би... и... и... и... ла!» [16]. Однако в последней чередке звуковых сочетаний можно точно прочесть одно слово – «убила». То есть «заунывная песенка», очевидно, несёт в себе мотив убийства, что встраивает её в общий характер размышлений Харлова. В-третьих, это картинка с горящей свечой и дующими на неё со всех сторон ветрами. Такое аллегорическое изображение имело для Харлова символ извечных тягот человеческого существования – жизнь как неизбежное давление смерти.

Однако до сих пор раздумья Мартына Петровича не несли за собой серьёзных последствий, сам герой не решается что-либо предпринять. С одной стороны, к нему ещё не пришло окончательное понимание неизбежности смерти и он надеется на абсолют собственной природной мощи, а с другой – пока не получает извне какого-либо подтверждения своей тягостной рефлексии. Поэтому меланхолический припадок Харлов обычно прерывает самостоятельно, противопоставляя ему лихую езду – «нам, мол, теперь всё – трин-трава!» [7. С. 447]. И рассказчик здесь многозначительно замечает: «Русский был человек!» [Там же. С. 65]. Философским мыслям Мартына Петровича о значении жизни и смерти противостоит глубоко народная черта характера – удалое отрицание и пренебрежение всякой опасностью.

Коренной перелом происходит в судьбе Харлова после «сонного мечтания». Суеверное сознание героя принимает сон о «вороном жеребёнке» за явление самой смерти, непосредственный знак действия «сил свыше». «Вороной жеребёнок» представляет собой мистический символ «фатальной неизбежности, посредством которого событиям сообщается характер значимости и величия» [18. С. 118]. Он обозначает установку на «неизбежность трагической развязки» [Там же. С. 120] и оказывается своеобразным отголоском мотива солнечного и лунного затмений, о котором говорит шекспировский Глостер: «These late eclipses in the sun and moon portend no good to us» [19. P. 1058] («Нет, эти последние солнечные затмения не пророчат ничего доброго» [12. С. 64]. Сподвижник Лира видит в этих явлениях признак нарушения природных законов: день смешался с ночью, их самостоятельные границы стёрты. Он связывает хаос природы с расстройством общего миропорядка, в том числе и с разрушением семейных устоев. Затмения, являясь общим сим-

волом бед и несчастий, в трагедии Шекспира усиливают масштаб звучания личной драмы героев.

В черновом варианте X главы Тургенев тщательно работает над сценой неожиданного появления Харлова в доме Натальи Николаевны и последующего объявления принятого им решения. На полях рукописи он дополняет начало этого эпизода вторичным приходом Мартына Петровича к своей «благодетельнице» («На следующее утро...») [20], указывая на его смятенное, беспокойное состояние. Здесь же писатель делает помету – «на стр. 21» и на следующей странице на полях рядом с пометой «на стр. 20» [Ibidem] вставляет небольшой диалог Харлова и матушки рассказчика о смерти («вы о смерти как полагаете?») [Ibidem]. В беловой редакции эта глава пополняется фразами героя: «Готовься, мол, человече!» и «Не за горами смерть – за плечами» [16], а также завершающим замечанием Натальи Николаевны после ухода гостя (вписано между строк): «Ты заметил, он говорил, а сам будто от солнца щурился; знай – это примета дурная. ~~Ну же~~ Тяжело на сердце у того человека» [16].

Атмосфера X главы проникнута меланхолическим настроением главного героя, которое постепенно переходит в отчаянный страх. Явление «вороного жеребёнка» становится для Харлова символом печальной неизбежности смерти. Однако масонский журнал Н.И. Новикова вносит в это понимание дополнительную интерпретацию – смерть ещё и как осознание несовершенства собственной души, греховности земного существования. В результате меланхолический настрой героя трансформируется в глубокую скорбь (по определению В.А. Жуковского, скорбь «есть состояние души, томимой внутренней болезнью, из самой души истекающею») [17. С. 385].

Своё решение разделить имение в XII главе Харлов объясняет перед собравшимися тем, что его «немощи одолевают» и «смертный час, яко тать в нощи приближается» [7. С. 462]. Автор подчёркивает эту мотивировку, дополняя в черновом автографе слова героя (вписано между строк): «~~так как~~ уже и предостережение мне было» [20]. Приближение смерти как причина внезапного решения значима для самого героя, поэтому он делает её гласной и демонстрирует окружающим своё желание удалиться ото всех дел и начать подготовку к «смертному часу».

Герой-рассказчик фиксирует изменение выражения харловского лица после объявленного решения: «Вообще я заметил, что на Харлова, по совершении акта, нашла не то грусть, ~~не то усталость~~. Лицо его снова побледнело. Это новое, небывалое выражение ~~его~~ грусти на ~~его~~ лице М.П. так мало шло к его пространным и ~~дужим~~ ~~дебелым~~ чертам, что я ~~нетинно~~ ~~право~~ ~~просто~~ ~~изумился~~ решительно не знал, что подумать» [20]. Многочисленные исправления в черновом автографе свидетельствуют о напряжённой работе автора в стремлении с наибольшей точностью передать психологию состояния Мартына Петровича. В беловом варианте появляется последнее добавление (вписано между строк) к размышлениям повествователя: «Уж не меланхолия ли на него находит?» [16].

Делая акцент на меланхолическом состоянии Харлова, Тургенев усиливает мистическое предчувствие им собственной смерти. В главе XV Наталья Николаевна спрашивает у своего соседа, бегают ли ещё мурашки по его руке,

на что Мартын Петрович реагирует так: «...раза два сжал и разжал ладонь левой руки. – Бегают, сударыня, – промолвил он со вздохом и понурился» [20]. Этот ответ в печатном варианте повести получил продолжение: «...как начну я засыпать, кричит кто-то у меня в голове: «берегись, берегись!» [7. С. 469]. О дополнении харловской фразы Тургенев думал ещё во время работы над белой рукописью: после слов «промолвил он со вздохом» писатель поставил знак «#», намереваясь, по-видимому, позже вернуться к этому месту. Кроме того, на полях черновика автор вписывает признание героя в том, что «ему страшнее всего умереть без покаяния, от удара» [20]. В этой главе рассказчик также обращает особое внимание на мимику Мартына Петровича: «Выражение грусти снова появилось на его лице, и он снова понурился» [16].

На полях белого автографа Тургенев вписывает целую сцену, во время которой погружённый в тяжёлые раздумья Харлов просит Наталью Николаевну объяснить ему смысл одного текста «о смерти»: «и ~~внезапно~~ вдруг быстрым движением достав из кармана том «Покоящ. трудолюбца, ~~вручил~~ сунул его в руки матушке». – Что такое? – спросила она. – Прочтите вот тут, – торопливо промолвил он, – на стр. о смерти. ~~Не понятно~~ ~~Совсем~~ Сдаётся мне, что очень ~~нрзб.~~ хорошо сказано, а понять не могу – Не растолкуете мне, что и как» [Ibidem].

Таким образом, Тургенев второй раз вводит в свою повесть содержание журнала Н.И. Новикова, вновь заостряя внимание на нравственно-философском понимании смерти русскими масонами. Отрывок из журнала писатель в первом белом автографе ещё не помещает (вероятно, это будет сделано при подготовке повести к публикации), однако он специально оставляет для него на полях место после слов: «На стр., отмеченной Харловым, стояло след.:» [Ibidem]. Чуть ниже описывается реакция Натальи Николаевны на «этот пассажик»: «~~вскрикнула~~ воскликнула: «Тьфу!» – и бросила книгу в сторону» [Ibidem].

Совершив раздел имения, Харлов, согласно принятой им масонской «программе» совершенствования души, должен был почувствовать себя легче и продолжать исправлять свою греховную природу. Но – «несколько однако не ^{показывая} ~~выраж(авший)~~ ^{своего лица, что ему действительно стало легче} ~~этого~~ ~~облегчения на своём лице~~» [20] – высказанная Евлампией непокорность (недостаточная благодарность) заронила в нём мучительные сомнения. В результате Мартын Петрович оказывается переполнен внутренними противоречиями: страх смерти, желание спасти свою душу, сомнения в правильности решения и гордыня.

Тщательно Тургенев разрабатывает драматическую ситуацию у пруда, диалог рассказчика с Мартыном Петровичем – глава XXI. Глазами повествователя он передаёт необычайность внешнего вида героя, который чётко оформился уже в первой рукописи: «Без шапки, взерошенный, в прорванном по швам нанковом кафтане, поджав под себя ноги, он сидел неподвижно на голой земле» [Ibidem]. Тургенев вносит большие изменения в разговор героев, увеличивает количество реплик, придаёт им особое качество. Так, на полях вписывается вопрос Харлова о здоровье Натальи Николаевны: «Здоровствует? – пробормотал он, погода немного» и ответ её сына: «Матушка моя здорова» [Ibidem]. Очевидно, что Мартын Петрович спрашивает об этом, со-

вершенно не задумываясь над смыслом собственных слов, – его занимают совсем другие мысли. Поэтому на упрёк мальчика в отказе приехать в дом к «благодетельнице» он отвечает неожиданным вопросом: «А был ты там?» [20].

Сидя с удою на берегу пруда, Харлов поглощён единственной думой о неблагодарности Евлампии и Анны. Делая упор на это разъедающее состояние, писатель вводит в речь главного героя (на полях белого автографа) небольшое и единственное воспоминание о собственном отце: «...отец у меня... а я его уважал – во как! не то, что нынешние... Отхлестал отец меня арапником – и шабаш! Полно баловаться! Потому я его уважал... У!.. Да» [16]. Примечательно, что обрабатывая черновой вариант этой главы, писатель устраняет из реплик Харлова практически все местоимения со значением принадлежности, которые тот использует, описывая новые порядки в усадьбе: «Там, на ~~моей~~ усадьбе?», «~~у меня~~ там теперь», «Володька ~~у меня~~ на все руки», «они тоже ~~у меня~~ хозяйки» [20]. Это изъятие служит цели показать произошедшую отстранённость отца от дочерей, перелом в сознании Мартына Петровича.

На полях черного автографа Тургенев делает существенное дополнение к диалогу героев. Сын Натальи Николаевны призывает Харлова «оказать презрение, да... именно презрение... и не тосковать» [Ibidem], при этом неосторожно напоминая ему обо всех бедах и лишениях: «Я знаю, как Ваш зять с вами поступает – конечно, с согласия Ваших дочерей. Я сам видел Вашу лошадь у мужика», «Вы поступили неосторожно, что всё отдали вашим дочерям», «Ваши дочери так неблагодарны» [Ibidem]. Такое напоминание только растрavляет рану Мартына Петровича и заставляет его всё более раздражаться. Итогом становится взрыв, ярость героя вырывается наружу, и Харлов грозит юноше смертью: «Уйди, говорят... а то убью!» [Ibidem]. Эту угрозу он повторяет троекратно, а затем прибавляет: «Возьму да брошу тебя в ~~пруд~~ $\sqrt{\text{воду}}$ » [Ibidem].

Работая над этим отрывком, Тургенев стремится уточнить особенность внешнего проявления душевной бури героя: « $\sqrt{\text{со скрежетом}}$ зубов $\sqrt{\text{и}}$ глаза его, уставленные на пруд, засверкали злобно», « $\sqrt{\text{Диким стоном, ревом}}$ вырвался голос из его груди – но он не оборачивал головы и ~~продолжал~~ и с яростью смотрел на ~~пруд~~ прямо перед собою» [Ibidem]. Довершается картина контрастным изображением облика Мартына Петровича, объятого яростью и горько плачущего: «“Он с ума сошёл”, – мелькнуло у меня в голове. ~~Эта мысль тем естественней пришла мне в голову, что я~~ $\sqrt{\text{с изумлением}}$ ~~увидел,~~ $\sqrt{\text{я}}$ ~~несмотря~~ взглянул на него, что ~~за~~ ~~чудо~~ и остолбенел откровенно: что М. П. пла~~(чет)~~кал!.. ~~Две~~ $\sqrt{\text{Слезинка}}$ за ~~слезинки~~ $\sqrt{\text{быстро}}$ (е)катились с его ресниц на а $\sqrt{\text{по}}$ щекам $\sqrt{\text{а}}$ ~~лицо~~ приняло выражение ~~лица~~ $\sqrt{\text{совсем}}$ свиреп~~(е)~~ое» [Ibidem].

«Взрыв» Харлова на берегу пруда – это первая попытка его гнева вырваться наружу, первое проявление огромной мощи оскорблённой гордости, которая стремится восстановить своё абсолютное право. Герой-рассказчик, пытаясь помочь, своим увещанием только распаляет уязвлённое самолюбие Мартына Петровича и наводит его на мысль о кровавой мести – убийстве. Подобным образом уже с целью злой насмешки будет действовать Сувенир – под напором его издевательств Харлов во власти гнева и ненависти бросится разрушать кров.

В кульминационной сцене – суд и возмездие Харлова – Тургенев вводит важное сравнение психологического состояния героя с самочувствием ожидающего казни Тропмана. Писатель старается точнее оформить эту внезапно и ненадолго возникшую черту сходства: «^{на лице его} Сколько я мог разобрать – ~~видналась~~ ^{появилась} странная усмешка, светлая, ~~даже~~ весёлая – ^{и тем самым более} ~~особенно~~ страшная... недобрая усмешка. Я видел потом такую ^{уже} точно улыбку ^{усмешку} на лице одного к смерти приговорённого ~~человек~~» [20]. Почти в неизменном виде это описание перешло в беловую редакцию повести. «Улыбка удовольствия», появившаяся на лице Тропмана, вступает в противоречие с его положением. Он жестокий убийца, которого ждёт гильотинирование, однако за полчаса до собственной смертной казни ему удаётся испытать по-детски невинное удовольствие.

В случае Харлова противоречив сам вид усмешки – она одновременно и светлая, весёлая, и страшная, недобрая. В этой «странной» насмешливой улыбке герой-рассказчик словно увидел отпечаток смерти. Усмешка Мартына Петровича стала внешним проявлением внутреннего чувства превосходства и достигнутого возмездия: «Что, дочка? – отвечал он и пододвинулся к самому краю стены» [Ibidem]. Глядя сверху вниз на находящуюся в смятении, беспомощную и готовую раскяться Евлампию, Харлов не может не испытать мимолётного удовольствия – разрушение крова сделало своё дело, и теперь он снова, хоть и ненадолго, получил назад отцовскую власть. Временное превосходство над всеми ощутил и Тропман – окружённым взволнованными и испытывающими сильное неудобство зрителями, ему удаётся держаться спокойно и непосредственно: «ничего не изобличало в нем не скажу страха, но даже волнения или тревоги. Мы все были, без сомнения, и бледней и встревоженней его» [11. Т. 11. С. 143].

Необходимо заметить, что сам эпизод с разрушением крова ассоциативно напоминает сцену казни: главный герой находится на большом возвышении, а внизу его окружает множество людей, внимательно за ним наблюдающих и ждущих совершенно определённой развязки. Итогом становится смерть. Интересно, что в черновом автографе Тургенев говорит о предрешённости печального исхода разрушительных действий Харлова: «совершилось то, ~~что~~ ^{чего} давно следовало ожидать» [20].

Глава XXVIII посвящена изображению последних минут жизни Мартына Петровича и собственно его смерти. Тургенев подробно описывает кончину Харлова, уточняя даже мелкие детали, попавшие в поле зрения повествователя, внося многочисленные исправления в черновую редакцию. Эта сцена монументальна по своему построению и отмечена высоким напряжением в эмоционально-психологическом оформлении. Харлов умирает медленно и мучительно, пытаясь в нескольких мгновениях осознать произошедшее и подвести своеобразный итог. С безжизненным лицом («“Дух отшибло”, – ~~говорили~~ ^{пробормотали} подошедшие мужики») [Ibidem], наполовину обездвиженный, дважды словно вырываясь из окончательного забытья, герой приносит короткие, но ключевые для себя фразы.

Во-первых, Мартын Петрович говорит, что его «сонное мечтание» всё-таки сбылось, и смерть за ним явилась в облике пресловутого «жеребёнка»: «Ну, теперь конец ^{вот он, вороной жере...бёнок}» [Ibidem]. Тут же он добавляет: «Те-

перь вла..дите, ~~детки...~~» [20], будто предоставляя своим обидчикам полную свободу и избавляя их от бремени собственного существования.

Во-вторых, Харлов «замирающим голосом» делает попытку окончательного объяснения с Евлампией – прощаясь с дочерью, он произносит: «^{Ну.} доч...ка... [√]тебя... я не про...» [Ibidem]. Неясность последних слов отца – не то прощение, не то проклятье – тяжёлой терзающей ношей ложится на душу Евлампии. Вероятно, эта угнетающая неизвестность сыграла определяющую роль в её решении покинуть родовое имение и пуститься в странствие.

Кроме того, особое значение в этой главе отдаётся внешнему виду и поведению Евлампии, пристально наблюдающей за последними мучениями «степного Лира». В своём внутреннем переживании она уподобляется отцу, точно принимая на себя его страдания, разделяя их. Тургенев в этом описании особенно концентрирует внимание на изменении внешнего облика героини, внося значительные дополнения в первую рукопись: «Евлампия [√]бледная, как сама смерть стала [√]прямо перед отцом, [√]неподвижно устремив на него свои огромные страшные глаза» и «[√]но вдруг ноги Харлова как-то безобразно повело и живот тоже, [√]и по лицу, снизу вверх, прошла неровная, ежечасная судорога [√]трезвено-отозвалось Почти т(ем)ак же [√]за-трепет(ом)ало и затрещало [√]скривилось исказилось лицо Евлампии» [Ibidem].

Евлампия находится в состоянии высшего напряжения, всем существом отзываясь на страдания Мартына Петровича. Кончина отца оставляет на ней отпечаток смерти. Эта психологическая связь, проявленная в момент трагедии, не только снова указывает на особую родственность отца и младшей дочери, но и подчёркивает символическую значимость перспективы дальнейшего развития жизненной драмы героини.

В следующей, XXIX главе герой-повествователь пытается уложить в своём сознании всё, что им было увидено и испытано. Он же подводит своеобразный итог случившемуся и даёт ему заключение, основу которого составляет рассуждение о смерти: «Как я ни был молод и легкомыслен в то время, но внезапная общая (не в одних частностях) перемена, постоянно вызываемая [√]во всех ~~неделях~~ ^{тор не} [√]сердцах неожиданным или ожидаемым (всё равно!) появлением смерти, ее неизбежная [√]неизменная торжественность, важность и правдивость – не могли не поразить меня» [Ibidem].

Гибель Харлова производит на окружающих точно такой же эффект, как и смерть короля Лира в трагедии Шекспира. «Торжественность, важность и правдивость» – это признание правоты и величия героя, грандиозности его страданий. В случае же Тургенева это также и грозный суд над виновными. Здесь отражена специфика философского отношения автора к категории смерти – восприятие её как абсолютной силы, неизменно являющей себя и «отменяющей все расчёты» [21. С. 106].

Особое место в драматическом оформлении повести занимает изображение состояния непогоды, предвещающее бунт и гибель героя. Не отличаясь большим текстовым объёмом, это описание в то же время представлено развёрнуто и подробно. Писатель даёт рисунок ненастного октябрьского дня, вид которого открывается герою-рассказчику из окна его комнаты. Это своеобразная картина с удаляющейся перспективой (двор и дорога), но дающая возможность заглянуть за рамку своего изображения.

Каждый предмет, на котором останавливается взгляд повествователя, словно в себе самом несёт частицу общего хаоса природы: «[√]низкое безо всякого просвета небо из неприятного белого цвета переходило в свинцовый ещё более зловещий цвет», ветер «то глухо завывал, то свистал», дождь «лил, лил [√]неумолчно и не(бее)престанно, внезапно становился ещё [√]крупнее ещё косее [√]сильнее и [√]скрипел? [√]выжал и [√]бил стучал по стёклам словно цепляясь ~~н~~ за них» (писатель пытается подобрать наиболее точный и выразительный глагол), по лужам «~~прыгали~~ вскакивали и <нрзб> скользили [√]кружили волдыри; грязь по дорогам ~~была~~ [√]залегла невылазная» [20].

Олицетворённость природного мира обладает особой выразительностью – явления стихии будто мифологизируются автором. Работая над созданием этой картины, писатель сознательно сгущает краски, представляет отрицательную характеристику в явно нарастающем виде. Показательно одно существенное дополнение, внесённое Тургеневым перед самой публикацией повести (вероятно, во второй редакции белого автографа): листья, лежащие в лужах, он называет мёртвыми: «везде стояли засоренные мёртвыми листьями лужи» [7. С. 484]. Эта конкретизация становится вершинным моментом драматического описания – автор именно драматизирует изображение природы, раскрывая бедственность её положения.

Природная драма всецело распространяется на душевное состояние героя-рассказчика, лишь наблюдающего за всем происходящим. Сам он вначале мысленно констатирует отрицательную тональность своего настроения – «уныло посматривал» [20], вызванную ненастьем за окном. А завершая описание, герой заостряет внимание на пронизывающем холоде, который «проникал в комнаты, под платье, в самые кости» [Ibidem]. Для вербального выражения своего ощущения повествователь выбирает слово «дурно», подчёркивая точность его соответствия: «~~уже~~ как дурно становилось на душе... ~~даже~~ [√]а не грустно – а ~~не~~ [√]именно дурно» [Ibidem]. Перед самой публикацией Тургенев вносит важное дополнение, которое завершает всё описание и конкретизирует самочувствие рассказчика: «Казалось, уже никогда не будет на свете ни солнца, ни блеска, ни красок, а вечно будет стоять эта слякоть и слизь, и серая мокрота, и сырость кислая – и ветер будет вечно пищать и ныть!» [7. С. 485].

Трагическая тональность этого пейзажа явилась своеобразным резонатором, вобравшим в себя трагедию Мартына Петровича и воспроизведшим её своими средствами в многократном усилении. Безысходность ощущаемых рассказчиком тоски и тревоги – это не только чувственное воплощение окружающего драматизма, но и предвестье трагической развязки. Интересно, как перекликается пейзажная зарисовка с параллелью, которую выстраивает Тургенев между русской природой и Шекспиром в письме к Л.Н. Толстому от 15 января 1857 г.: «Он – как Природа; иногда ведь какую она имеет мерзкую физиономию (вспомните хоть какой-нибудь наш *степной октябрьский* (курсив мой. – И.В.), слезливый, слизистый день) – но даже и тогда в ней есть необходимость, правда, и <...> целесообразность» [10. Т. 3. С. 181].

II

Другая сторона драматического оформления произведения – это внесение трагического в собственно эпический материал. Тургенев ведёт тщательную работу (от чернового и белого автографов до самого момента журнальной публикации) по эпическому наполнению повести, включает в её содержание элементы, которые уже изначально по своей характеристике отмечены знаком жизненной драмы.

Эпизация связана, во-первых, с принципами повествовательной структуры и способом речевой организации произведения. «Степной Король Лир» обнаруживает усложнённую нарративную композицию, основанную на введении нескольких субъектов речи. Всего в повести можно выделить пятерых повествователей: прежде всего, это собственно автор, который начинает и заканчивает своими словами услышанную им историю Харлова, и рассказчик, обращающийся к воспоминаниям своего прошлого. Последнему автор отдал право быть свидетелем разворачивавшейся драмы «степного Лира», помещая его в центральные моменты кризиса харловского существования и воспроизводя через психологию его ощущений шекспировский накал страстей.

Этот повествователь предстаёт в произведении в трёх возрастных категориях: юный («Всё мое детство, – начал он, – и первую молодость до пятнадцатилетнего возраста я провел в деревне, в имении моей матушки...») [7. С. 441]), восприятию которого отдано почти всё происходящее; – молодой, повстречавшийся больше пятнадцати лет спустя с Анной; зрелый, которому ещё «года четыре после» [Там же. С. 505] предстояло увидеть Евлампия.

Такая множественность повествователей расширяет и временную конфигурацию, разделяя хронологию происходящих событий на три периода: 1840, 1850 и 1870-е гг. К первому – основному – промежутку относится развитие всей трагедии героя, ко второму – две значимые встречи рассказчика с дочерьми Харлова, третий период вбирает в себя предыдущие, оформляя рамочную структуру. Также очень характерны тургеневские обозначения временных интервалов, переходов из одного событийного отрезка в другой. Эти слова и словосочетания в большинстве своём указывают либо на неопределённость срока, один момент из многих – «однажды», «в один зимний вечер», либо на его приблизительность – «дня через три», «недели три спустя», «года четыре спустя». Такая их смысловая наполненность подчёркивает протяжённость времени, обозначает его замедленный ход. Необходимо заметить, что последние выполняют важную связующую функцию, скрепляя между собой главы и выстраивая единую повествовательную линию (к таким словам также относятся: «в назначенный день», «на следующий день», «на другой день»).

Во-вторых, эпическое наполнение повести происходит за счёт введения в её содержание множества национально-исторического и культурного материала. Эти элементы расширяют художественное пространство, углубляют проблематику образов и вносят дополнительные аспекты в интерпретацию всего произведения.

Если обратиться к историческому плану, то главными здесь оказываются контекст русского Средневековья и героический пласт Отечественной войны

1812 г. Обращаясь к эпохе средневековой Руси, Тургенев вводит в текст масштабную личность царя Ивана Грозного [22].

Героика 1812 г. входит в повесть через образы главного персонажа и его лошади. Харлов является непосредственным участником Отечественной войны – «служил в ополчении и получил бронзовую медаль, которую по праздникам носил на владимирской ленточке» [7. С. 446]. О войне с Наполеоном у Мартына Петровича сложилось своё собственное представление, которое противоречит устоявшемуся ореолу доблестного ратоборства. По его словам, «никаких французов, настоящих, в Россию не приходило, а так, мародёришки с голодухи набежали», и «он много этой швали по лесам колачивал» [Там же. С. 446].

Это взгляд обыденного, провинциального сознания, однако важно, что герой твёрдо считает себя частью той силы, которая защищала Отечество от врага. Он гордится своим участием в «поколачивании французов» и большое значение придаёт предметам, которые напоминают об этом героическом прошлом, – ополченский казакин, сабля и медаль. Показательно, что во время торжественного раздела имения Мартын Петрович окружает себя этими знаками воинского подвига. Кроме того, воином, защищающим поруганную честь и достоинство, ощущает себя Харлов во время разрушения крыши нового флигеля.

Другим «героем» 1812 г. является лошадь Мартына Петровича – «чахлая, тридцатилетняя кобыла, со шрамом от раны на плече» [7. С. 444]. Лошадь принимала участие в Бородинском сражении, где и получила ранение. Рассказчик подчёркивает необычность её внешнего вида и поведения: «...постоянно хромала как-то на все четыре ноги разом; идти шагом она не могла, а только перетрусывала рысцей, вприпрыжку; ела она чернобыльник и полынь по межам» [Там же]. Её физическая ущербность, безусловно, отсылает к Росинанту, неуклюжему и изнурённому коню Дон Кихота. Ярко комическое описание лошади придаёт ироническое звучание фигуре Харлова: «...я всегда недоумевал, как могла эта полуживая кляча возить такую страшную тяжесть» [Там же].

Большое значение имеют сравнительные характеристики, которые использует Тургенев в процессе разработки образа Мартына Харлова. Автор сопоставляет или намечает перспективу для сопоставления провинциального помещика с тремя значительными личностями мировой истории – Навуходеносором, Кромвелем и Наполеоном. Каждый из них представляет собой грандиозный человеческий характер, отличительной чертой которого были непомерная гордыня и жажда власти.

В третьей главе чернового автографа повести Тургенев на полях делает помету: «Кромвель». Это указание он чернильной линией относит к месту, где идёт описание моральных качеств героя: « $\sqrt{\text{человек}}$ он был честный, $\sqrt{\text{ни в ком не заискивал}}$ » [20]. Дальнейшего распространения это сравнение здесь не получает, а во второй редакции повести имя английского протектора уже не упоминается. Несостоявшаяся параллель с Оливером Кромвелем могла бы дать интересный материал для интерпретации личности Мартына Петровича. С одной стороны, вождь Английской революции мог бы усилить героический ореол его образа, подчеркнуть силу и мощь характера. С другой стороны, че-

рез такое соположение получила бы дополнительное звучание «царственная» природа главного героя – Кромвель как деспот, изменивший своим свободолюбивым принципам и возжаждавший абсолютной власти. Эти две противоположные характеристики обозначают противоречивую природу личности.

Сопоставление Харлова с Наполеоном Бонапартом также не получило продолжения, хотя Тургенев явно обозначил план для их общей характеристики. В девятой главе чернового варианта, представляя торжественный и важный вид Харлова в момент перед разделом имения, рассказчик вводит фигуру французского императора словами «сам Наполеон не мог бы выразить» [20]. Но далее это сравнение обрывается, Тургенев вычёркивает его. Вероятно, автор хотел придать дополнительный акцент величественному облику Харлова, его «уверенности в себе, в своей неограниченной и несомненной власти» [7. С. 460]. Однако представление Харлова в этом упоении собственным всевластьем через сравнение с Наполеоном приобретало явный иронический оттенок. Возможно, Тургенев устраняет имя полководца, желая придать большую серьёзность образу провинциального помещика и исключить излишнюю прямолинейность и однозначность его трактовки.

Ещё одна важная параллель, которую использует Тургенев, связана с личностью Навуходоносора, легендарного царя Вавилона. Это имя появляется уже во время кропотливой работы автора над первой редакцией повести. В двадцатой главе, описывающей сцену признания Харловым своей вины, обличения собственной страсти гордыни («гордость погубила меня») [20], Тургенев делает на полях надпись: «не хуже и царя Навуходоносора» [Ibidem]. Что особенно важно, эта фраза вложена в уста именно самого героя. Мартын Петрович, осмысляя полноту вины и справедливость наказания, ощущает себя подобным вавилонскому царю. Так же, как и Навуходоносор, Харлов жестоко поплатился за высокомерие. Кроме того, такая аналогия подкрепляется мотивом превращения возгордившегося человека в дикое животное, которое вынуждено одиноко скитаться. В шекспировскую образность здесь включается аллюзия на пророческий сон Навуходоносора, который был истолкован Даниилом: «...тебя отлучат от людей, и обитание твое будет с полевыми зверями; травю будут кормить тебя, как вола, рососою небесною ты будешь орошаем» (гл. 4., ст. 22).

Устраняя сопоставление с Кромвелем и Наполеоном, Тургенев, с одной стороны, увеличивает серьёзность изображения главного героя, поскольку в первоначальном замысле большое место занимала сатирическая окраска его облика. С другой стороны, писатель избавляется от характеристик, определяющих категоричность и резкость прочтения образа Мартына Харлова. Фигура гордого помещика существенно усложняется, соответственно, автор пытается избежать односторонности трактовки. Кроме того, личности английского и французского тиранов к тому времени уже успели вобрать в себя дополнительные культурные смыслы, которые могли не соответствовать художественному замыслу Тургенева. Введение же имени Навуходоносора, напротив, послужило акцентированию рефлексивной природы Харлова и его «лировской» сущности.

Значительную проработку в повести получает культурный план. Его актуализация происходит, во-первых, за счёт введения жанров русского фольк-

лора; во-вторых, благодаря включению масонского материала. Элементы устного народного творчества проходят своеобразной пунктирной линией от начала до конца произведения. Прежде всего, в фольклорной символике исполнен образ Мартына Харлова. Его колоссальная фигура и необычайная физическая мощь делают прямую отсылку к герою русских былин. Богатырём Харлов оказывается именно в крестьянском сознании. Он даже становится персонажем местных народных легенд: «рассказывали, что он однажды в лесу встретился с медведем и чуть не поборол его; что, застав у себя на пасеке чужого мужика-вора, он его вместе с телегой и лошадьё перебросил через плетень» [7. С. 442].

Другой значимой деталью является суеверная природа героя, его предрасположенность к народным приметам. Главным образом это проявилось на примере «сонного мечтания» Харлова. «Вороного жеребёнка», увиденного им во сне, он принимает за предзнаменование близящейся кончины¹. Тургенев в повести «явно играет словами „конек“ и „жеребёнок“» [23. С. 247], отсылая, во-первых, к мортальному символу чёрной лошади, и, во-вторых, к народному поверью «о „коньке“ или „князьке“ как о „вещей“ примете скорой смерти...» [Там же].

Важный слой фольклорного текста включается в повесть через образ Евлампии. Дважды глазами героя-рассказчика даётся изображение младшей дочери Харлова в момент пения. Первоначально это происходит лишь в форме простого упоминания, рассказчик ограничивается описанием голоса героини – «ровный, сильный, несколько резкий, прямо крестьянский» [Там же. С. 454]. Затем, в момент встречи Евлампии и Слёткина в Еськовской роще, повествователь слышит и воспроизводит «известные стихи старинной песни» [Там же. С. 479]. В черновом и первом беловом автографах этот эпизод отсутствует, но в последнем Тургенев на полях делает помету: «<> Сцену приб.», также вставляя знак «<>» в текст главы перед словами «Я выбрался из рощи...» [16].

Песня, которую исполняет Евлампия, действительно принадлежит к образцам устного народного творчества. В её полном варианте речь идёт о заблудившейся в лесу девушке, которая аукает и зовёт на помощь своего возлюбленного. Тот же отвечает, что не может вывести её из леса, так как на страже стоят тесть, тёща и молодая жена. Далее юноша призывает грозовую тучу погубить тестя с тещей, а жену он убьёт сам – именно эти последние стихи доносятся до слуха рассказчика. Тургенев, вероятно, позаимствовал этот текст из песни, записанной русским этнографом и фольклористом П.В. Шейном. В 1869 г. он впервые опубликовал свою запись в сборнике «Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при

¹ Последствие «сонного мечтания» Харлова имело реальную основу в жизни самого автора. Тургенев писал П.В. Анненкову 5 июня 1869 г.: «... пять дней тому назад я, лёжа в постели, читал книжку («Войну и мир» Толстого, которую я получил сполна), почувствовал вдруг нечто вроде сильного сотрясения... и левая рука моя осталась недвижимой, как дерево. Я испугался, стал оттирать ее правую, и, хотя минут через пять чувство в нее возвратилось и я ею действую теперь как следует, – однако сердце у меня сильно заныло, болело всю ночь и болит до сих пор» [10. Т. 9. С. 224]. Об этом писатель также сообщает и И.П. Борисову.

Московском университете), а через год в отдельном объёмном издании «Русские народные песни»¹.

Поёт в повести и сам Харлов. Разбирая крышу флигеля, он приговаривает: «Ещё разик, ещё раз! ух!» [7. С. 499]. Повторяемые им слова принадлежат к знаменитой песне «Эй, ухнем!». Раскачивая стропила, герой приравнивает свой труд к тяжёлой доле бурлаков. Бурлацкое пение Мартына Петровича автор обозначил уже в черновом автографе, постепенно увеличивая (надписывая между строк) кратность повтора слов «Ещё разик, ещё раз! ух!» до четырёх.

Наконец, значимым оказывается фольклорный мотив, в котором исполнено обращение Евлампии к отцу. Тургенев вписывает её первоначально совсем небольшую реплику на полях чернового автографа: «Полно, отец, [√]говорила Евлампия не поминай прошлого. Ну, поверь же мне. Ты всегда мне верил. Ну, сойди, походи ко мне в светелку: я обсушу тебя да согрею; будешь жить у меня на всём готовом. Ну, были виноваты; [√]зазнались ну, прости» [20]. На этапе белой рукописи автор дополняет её фразой: «на мою постель мягкую» [Там же]. Заключительным добавлением, произведённым перед самой публикацией, становится: «...раны твои перевяжу, вишь, ты руки себе ободрал. Будешь ты жить у меня, как у Христа за пазухой, кушать сладко, а спать еще слаще того» [7. С. 497]. Форма и содержание лирического обращения Евлампии позволяют говорить о том, что оно сознательно стилизовано под жанр причитания. Дочь уговаривает отца прекратить разорение и сойти с крыши, возможно, предчувствуя грозящую ему опасность.

Включение Тургеневым в повесть материалов масонского журнала Н.И. Новикова «Покоящийся трудолюбец» акцентирует проблематику соотношения жизни и смерти. Через статьи этого издания Харлов приобщается к идеям русских масонов последней трети XVIII в. Герой пытается найти ответы на мучающие его вопросы нравственно-философского характера [24].

В-третьих, эпизод повести осуществляется за счёт моделирования автором объёмных образов героев и тщательного оформления пейзажных картин. Обращаясь к особенностям создания действующих лиц повести, прежде всего необходимо остановиться на трёх значимых фигурах (матушка рассказчика, стряпчий, священник) и двух коллективных образах (харловские крестьяне и дворовые).

Наталья Николаевна Б., матушка рассказчика, представляет собой тип простой русской помещицы. Её образ вносит в повесть элементы обыкновенной провинциальной (степной) жизни: размеренной, рассудительной, проводимой в хозяйственных хлопотах и заботах. Интересно, что это единственный человек в повести, к которому Харлов относится как к равному себе. Мартын Петрович чувствует в Наталье Николаевне родственную силу – она тоже властная и гордая, привыкшая повелевать и распоряжаться (показательна сцена её объяснения со Слёткиным), с ясным осознанием собственного

¹ Известны два письма Тургенева к П.В. Шейну – от 6 июля 1880 г. и 8 сентября 1881 г., в них писатель рассказывает о своих хлопотах по назначению фольклористу пенсионного обеспечения. Из этих писем ясно, что Тургеневу была хорошо известна деятельность Шейна по собиранию и публикации народных песен.

поднимал» его, будто показывая «рассвирепевшему разрушителю» [20]. Своими жестами он словно призывает Харлова одуматься и вернуться к прежде принятому решению – раскаяться и примириться. Но автор не случайно говорит о молчаливой безнадежности его действий, поскольку вариант смирения для героя теперь оказывается невозможен.

Последнее присутствие священника связано с моментом гибели главного героя. В черновом автографе Тургенев рисует яркий эпизод, когда «старик подбежал, подобрал рясу и положил крест Харлову на кровавые губы» [Ibidem]. Это замечание автор вписывает на полях, поскольку в первоначальном варианте появление священника было обозначено только через Квицинского («~~сильным~~ ^{резким} движением руки подозвал попа») [Ibidem]. Однако в ходе окончательной доработки эпизод с приложением креста был вычеркнут и заменён на «старик приблизился, неловко выступая в своей тесной рясе» [16]. Смысл этого изъятия всецело сопряжён со «степной» трактовкой проблематики образа шекспировского Лира. Приложение креста к губам умирающего отсылает к православной традиции исповеди и покаяния перед смертью – отпущение земных грехов и обещание прощения. Исключая символический жест священника в момент кончины Харлова, Тургенев, таким образом, не допускает религиозного освобождения героя от терзающих его противоречий.

Знаком особой эпико-драматической проработки в повести Тургенева отмечены образы крестьян и дворовых. Изображение внешнего вида харловских крестьян выполнено в трагикомических тонах – беспощадная бедность существования соседствует с решительным стремлением соответствовать величественному облику своего барина. «Облечённые в ~~прорванные~~ худые армяки ^{и прорванные тулупы}, но весьма туго подпоясанные» [20], они покорно являлись на торжественную процедуру передачи владения. Крестьяне пребывают в качестве немых свидетелей, безропотно и внимательно наблюдающих за исполнением «высочайшей» воли. До конца даже не понимая, что происходит, и искренне недоумевая («Барин живехонек – вот он стоит, да ещё какой барин: Мартын Петрович! И вдруг он ими владеть не будет... Чудеса!») [7. С. 465], они выражают лишь полную покорность.

Словно в противовес крестьянам автор вводит в это действие группу дворовых, которые выказывают «большее оживление, чем крестьяне» [16]. В черновом автографе эту группу сначала составляли «две совсем старые древние старухи» и «один уже совсем ветхий, от древности даже заиндевший ^{полуслепой} человек» [20]. Затем Тургенев заменяет «старух» на «здоровенных девок» «в коротких ситцевых ~~замасленных~~ платьях» [Ibidem]. Здесь же он дополняет эту картину комическим сравнением их икр с изображением ног персонажей фрески Микеланджело Буонарроти «Страшный суд». Однако комический эффект сравнения не отменяет его серьёзную смысловую нагруженность. Второе пришествие Христа и Апокалипсис, ставшие главной темой для росписи, включаются в комплекс философских размышлений главного героя о сущности человеческой смерти и рефлексии по поводу несовершенства собственной эгоистической природы.

Тема «Страшного суда» значимо отзовётся в кульминационной сцене возмездия Харлова и в момент его гибели. Не случайно именно крепостные и

дворовые люди Мартына Петровича выражают «бесповоротное отчуждение, осуждение» харловского семейства. Они же произносят приговор: «Обидели!». Здесь очень колоритной оказывается фигура крестьянина, который впервые произносит слова порицания: «Обидели старика, – про(говорил) молвил один совсем уже древний ^{ветеран} седой головастый крестьянин, опираясь как древний некий судья, обеими руками ^в бороною на палку, – на вашей душе грех!.. Обидели!» [20].

Многозначительна в повести и фигура стряпчего. Прежде всего Тургенев ввёл эту фигуру для того, чтобы сделать наиболее достоверным процесс раздела имения. Писатель стремился соблюсти максимальную точность в художественном изображении важной для Харлова процедуры дарения. В черновом автографе Тургенев называет этого героя Сазонтом Товиевичем, а его должность обозначает как «непрерывный член». В белом варианте он лишает его имени и уточняет название должности – оставляет место, чтобы позже вписать: «стряпчий». Об этом свидетельствуют явный промежуток между словами, а также размер букв и цвет чернил, отличных от всего остального текста. Кроме того, здесь же на полях, напротив описания стряпчего, сделана вставка: «Временное отделение Земского суда состоит как известно из исправника, стряпчего и станового; но станового либо вовсе не было, либо он до того стусебался, что я его не заметил; впрочем, он у нас в уезде носил прозвище: “несуществующий”, как бывают “непомнящие”» [16].

По всей видимости, Тургенев в поиске необходимых сведений обратился за помощью к собственному управляющему – Н.А. Кишинскому. В Парижских рукописях, в тетради с беловым автографом повести, хранится выписка «Правила из узаконений» (на пяти листах), включающая пункты: «Дарение», «Выдел и приданое», «Духовное завещание». Эта выписка, сделанная чётким и ровным почерком, без помарок и исправлений, явно не принадлежит руке Тургенева. Вероятно, её составил именно Кишинский и отправил писателю в ответ на его просьбу¹.

Однако фигура стряпчего в процессе доработки не остаётся лишь простым элементом формального соответствия своим функциям в юридической процедуре. Тургенев делает этого персонажа эмоционально сопричастным «великим делам» Мартына Харлова. Во-первых, автор указывает на «большое внимание и сочувствие», которые испытывал стряпчий во время совершения раздела имения: «всей душой ^{принимавший} участ(вовал)ие в распоряжении М-а П-а и не спускал с него ^{своих крупных больших, необычайно удивительно серьезных} ~~взора~~ ^{глаз}», «так усердно молился, и так сочувственно ~~взирал при этом на~~ ^{вздыхал} ~~след за~~ М-а П-а и ^{и так истово} ~~шептал~~ ^и ~~жевал губами~~ ^{что-то и возвод(ил)я}

¹ Тургенев писал Кишинскому: «Я начал повесть, в которой главное действующее лицо, старик-помещик, задумал при жизни своей передать свое родовое имение двум своим дочерям. (Дело происходит в 40-м году). Мне нужно знать подробности, как это делается или делалось, кому, в какое место подавалась просьба, как составлялся акт, как он приводился в исполнение, кто при этом должен был присутствовать в качестве свидетелей, какие полицейские или административные лица (исправник, дворянский предводитель? и т. д.). Всё это потрудитесь написать мне самым обстоятельным, деловым образом. Даже, если это Вас не затруднит, приложите образчики просьбы, акта (дарственной записи) и т. д.» [10. Т. 9. С. 166].

взоры горе» [20]. Во-вторых, писатель вводит в беловую рукопись двукратное указание (через речь Сувенира) на принадлежность стряпчего к масонам. Так укрепляется связь между ним и Мартыном Петровичем. Возможно, этот герой, прослышав о харловском чтении журнала Новикова, догадывается и о его мучительных размышлениях, понимает серьёзность причин, побудивших помещика к разделу имения. В-третьих, Тургенев наделяет стряпчего обличительным словом: «на пиру» он, соглашаясь с Сувениром, выражает опасения за будущее Харлова, будто бы предостерегает от надвигающегося несчастья.

Особой многозначительностью в повести обладает зарисовка природы в состоянии тишины и спокойствия. Выполненный в лирической тональности, этот пейзаж помещён в череду узнаваний повествователем сути произошедших с Харловым изменений. Изображение представляет собой небольшой фрагмент, состоящий всего из нескольких предложений, но эта малость текстового объёма разворачивается в насыщенную картину ясного осеннего дня в роще.

Прежде всего герой обращает внимание на исключительную тишину, царящую вокруг, которая делает явным и особенно выразительным любой незначительный шорох: «можно было за сто шагов слышать, как ~~заяц~~^{белка} перепрыгивал-а по ^{сверху по-проб.} ~~сухой лежанке~~^{сухой лежанке} на земле ^в ^{лежанке} ^{сухой} листве, как ^{падал} оторвавшийся ~~сухой~~^{сухой} сучок сперва слабо ~~цепля(ясь)лся~~^{цепля(ясь)лся} ^{раскачивался} за другие сучки и падал ^{наконец в мягкую траву}» [Ibidem].

Тургенев старательно работает над описанием воздуха, особенного ощущения от своеобразного в него погружения. Словно подчёркивая эфирное свойство окружающего пространства, он дважды прибегает к сравнению с парным молоком и дважды же вычёркивает его: «^{ни тёплый, ни свежий} ~~как парное молоко~~» и «^{про} ~~обливался~~ ^{парным молоком вокруг}» [Ibidem]. Автор стремится передать необычайные свежесть и лёгкость природного состояния («пахучий ~~и неказанно лёгкий уж такой~~ ^{неказанно} ~~лёгкий~~ ^{и слово}» [Ibidem]), которые безраздельно передаются герою-рассказчику, захватывают всё его физическое существо («и ~~крутом головы и глаз~~ ^{кишенький} ^{вливался в грудь} ~~и гру-рук и всего тела щек и глаз~~» [Ibidem]). Позже, писатель дополняет чувствительную невосомость природного пространства ещё одним элементом: «...тонкая, как шелковинка, с белым клубочком посередине, длинная паутина плавно налетала и, прильнув к стволу ружья, прямо вытягивалась по воздуху» [7. С. 475].

Живописный рисунок Тургенева несёт на себе явный отпечаток «зримой и вещественной в своей сюжетно-описательной основе» [25. С. 148] поэзии В.А. Жуковского периода 1815–1824 гг. Движение героя-рассказчика по роще, сопряжённое с созерцательно-описательным действием, не может не отсылать к «элегии панорамного типа» [Там же] «Славянка» (1815). Родственность двух изображений заключается, во-первых, в характере живописания, особенностях создания объёмной по своему содержанию картины природы. Внимательный взгляд лирического героя повести Тургенева, отмечающий мельчайшие проявления природного мира и живо передающий их динамику, восходит к «вещественной пластике» [Там же. С. 153] элегического рисунка Жуковского. Например, внимательно прорисованное автором падение сучка в мягкую траву со всей очевидностью напоминает строки: «Лишь, сорван ве-

терка минутным дуновеньем, / На сумраке листок трепещущий блестит, / Смущая тишину паденьем...» [26. С. 21].

Во-вторых, значимым оказывается сходство чувственного восприятия путешественного субъекта. Элегическая тональность пейзажа оформляет специфику душевных переживаний его непосредственного наблюдателя. «Атмосфера таинственных предчувствий» [25. С. 153], охватывающая лирического героя «Славянки», у Тургенева проявлена через яркую уточняющую деталь, внесённую в период работы над беловым автографом. Это дополнение связано с характеристикой падения сучка: «падал навсегда: $\sqrt{\text{он уж не шелохнется}}$, пока $\sqrt{\text{не истлеет}}$ » [16].

Образ навсегда упавшей сухой ветки и размышление о её дальнейшей участи исполнены ощущением неизбежной грусти. Наблюдение малой смерти в природном мире ассоциативно наводит на осознание факта неминуемого ухода и в сфере человеческого существования (ср. у Жуковского: «Всё здесь свидетель нам, сколь блага наших дней, / Сколь все величия мгновенны») [26. С. 21]. Но смерть в природе лишена трагического звучания – это лишь часть жизненного цикла, за которым следует новое рождение. Показательно, как завершается пейзажная зарисовка у Тургенева – она заключается «элегическим» замечанием о мягком солнечном свете, подобном лунному: «Солнце светило, но так кротко, хоть бы луне»¹ [16].

Романтическая традиция Жуковского, эстетика его элегической поэзии, во многом помогала Тургеневу оформить лиро-эпический план природного изображения. Для писателя это был пример этико-философского осмысления важных проблем человеческого существования. Элемент драматического предчувствия далее развернётся в контрастном описании бурной стихии (см. выше), которое прямо включается в парадигму шекспировской образности.

Таким образом, формально-содержательная структура повести «Степной Король Лир», во-первых, позволяет говорить о сложном характере её жанровой природы. С одной стороны, Тургенев уподобляет повествовательную форму драматической композиции (пятиактное деление, напряжённо-динамическое развитие действия), а в содержательном плане делает значимый акцент на трагической основе человеческого существования (проблема смерти, противопоставленность человека миру, вечная, но равнодушная природа). С другой стороны, писатель ведёт непрестанную работу по эпическому наполнению произведения: организует сложную нарративную структуру, расширяет пространственно-временную рамку произведения, создаёт полноценные образы героев и оформляет объёмные картины природы. Однако важной и во многом определяющей особенностью эпического материала повести является его неизменно драматическое начало – каждый элемент эпической структуры отмечен знаком жизненной драмы. Тщательность работы писателя над фигурами священника и стряпчего предугадывает открытия, которые позже будут сделаны А.П. Чеховым, – маленький человек как типологическая основа русской жизни.

¹ «Носителем идей романтической селенологии в России стал прежде всего В.А. Жуковский» [27. С. 55].

Символы и условные обозначения

При работе с черновым и беловым автографами повести «Степной Король Лир» для маркирования и точной передачи изменений и правок, которые произвёл И.С. Тургенев, были использованы следующие условные обозначения:

√^{резким} – *знак вставки*: автор вписывает новый текст между строк или на полях;

енльным – *знак зачёркивания*: одной линией или сплошной штриховкой автор вычёркивает слово, целый фрагмент;

трепет(ом)ало – *знак исправления части слова*: внутри лексемы поверх уже написанных букв автор вписывает новые – в скобки помещён первоначальный вариант;

енльным – *знак восстановления*: пунктирным подчёркиванием автор восстанавливает употребление слова, прежде зачёркнутого.

<нрзб.> – не удалось разобрать.

Литература

1. Новикова Е.Г. Жанровая динамика малой прозы И.С. Тургенева 1860-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1983. 215 с.
2. Баевский В.С. «Рудин» И.С. Тургенева: К вопросу о жанре // Вопр. лит. 1952. № 2. С. 134–138.
3. Курляндская Г.Б. О сценах драматического действия в романах И.С. Тургенева // Исследования о русских писателях: Учен. зап. Орлов. гос. пед. ин-та. 1964. Т. 23, вып. 4. С. 132–231.
4. Осмоловский О.Н. О сценах драматического действия в романах Тургенева и Достоевского («Отцы и дети» и «Преступление и наказание») // И.С. Тургенев и русская литература: Науч. тр. Курск. гос. пед. ин-та. 1982. Т. 217. С. 150–167.
5. Герасименко Л.А. Жанровое своеобразие романов И.С. Тургенева 50-х годов («Рудин», «Дворянское гнездо»): дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1971. 284 с.
6. Thiergen P. Roman und Drama. Theorie und Praxis am Beispiel von Turgenevs frühen Romanen // Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Gießen, 1978. S. 337–356.
7. Тургенев И.С. Степной Король Лир // Вестн. Европы. 1870. № 10. С. 441–507.
8. Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
9. Гершензон М.О. Мечта и мысль И.С. Тургенева. М., 1919. 170 с.
10. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 1982.
11. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. М.: Наука, 1978–1986.
12. «Король Лир»: Трагедия в пяти действиях Шекспира / пер. А. Дружинина. СПб., 1857. 176 с.
13. Шестов Л.И. Шекспир и его критик Брандес // Собр. соч.: в 6 т. СПб., 1911. Т. 1. 285 с.
14. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Письма: в 13 т. М.: Наука, 1967. Т. 12, кн. 2. 647 с.
15. Гусев Н.Н. Два года с Толстым. М.: Худож. лит., 1973. 461 с.
16. Tourguéniev I. Le Roi Lear de la steppe. F. 63–97. Mazon. 37. M. 15 (a) : manuscrits parisiens // Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. 1801–1900. Slave 76. Manuscrits parisiens III.
17. Жуковский В.А. О меланхолии в жизни и поэзии // Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 2012. Т. 12. 543 с.
18. Минков М. Проблема трагического в творчестве Шекспира и его современников // Вильям Шекспир: к четырёхсотлетию со дня рождения: Исследования и материалы. М., 1964. 484 с.
19. Shakespeare W. King Lear // Shakespeare W. The complete works / ed. by W. Clark, W. Wright. New York: Grosset & Dunlap Publishers, S.a. P. 1058.

20. *Tourguéniev I. L'Infortunée. Le Roi Lear de la steppe. L'Exécution de Tropmann. Mazon. 26. M. 12: manuscrits parisiens // Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. 1801–1900. Slave 85. Manuscrits parisiens XII.*
21. *Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Избр. ст.: в 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 91–107.*
22. *Волков И.О. «Образ Ивана Грозного в творчестве И.С. Тургенева 1870-х гг.: повесть «Степной Король Лир» // Вестн. Том. гос. ун-та. 2017. № 419. С. 23–32.*
23. *Алексеев М.П. К «Сну Святослава» в «Слове о полку Игореве» // Слово о полку Игореве: сб. исследований и ст. / под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950. С. 226–248.*
24. *Волков И.О. Идеи русского масонства в творчестве И.С. Тургенева 1870-х гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. 2017. № 415. С. 5–11.*
25. *Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М.: Наука, 2006. 524 с.*
26. *Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянских культур, 2000. Т. 2. 839 с.*
27. *Янушкевич А.С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53–62.*

THE DRAMATIC NATURE OF THE STORY “A LEAR OF THE STEPPES” BY I. TURGENEV (ACCORDING TO THE MANUSCRIPT HERITAGE)

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2017. 50. 149–175. DOI: 10.17223/19986645/50/10

Ivan O. Volkov, Emma M. Zhilyakova, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: wolkoviv@gmail.com / emmaluk@yandex.ru

Keywords: I. Turgenev, “A Lear of the Steppes”, Shakespeare, dramatic, epic.

The article examines the features of the genre of the late story “A Lear of the Steppes” written by I. Turgenev on the material of its draft and fair autographs.

The story is divided into five parts which are tragic actions. The tragic form I. Turgenev used serves for the dramatic, tense action and simultaneously for the dynamic development of the story. This text construction is notional. Certainly, the five-act structure of Turgenev’s story refers to the similar structure of Shakespeare’s tragedy *King Lear*.

In terms of the content, the tragic element takes shape through the constant death motive going through the whole story. The motive actualises the life drama of the main character. On the one hand, the writer understood death as an irrevocable reality of everyday life. On the other hand, death was regarded as the manifestation of the incomprehensible power of the being. In “A Lear of the Steppes” Turgenev comes to the understanding of the death category through the Shakespeare image. The mortal problems in Shakespeare’s tragedy are closely interrelated with Lear’s philosophical question of guilt and innocence of man.

In the design of the dramatic story, the main place is given to the description of bad weather which betokens the character’s revolt and death. The tragic landscape tonality is an original resonator that absorbs the tragedy of Martyn Petrovich and multiplies it with its own means.

The other side of the genre specificity of the work is the introduction of the tragic into the epic material. Turgenev conducts a thorough work on the epic content of the story, includes elements that are already marked with the sign of a life drama. Firstly, the creation of epic stories is connected with the principles of the narrative structure and with the method of the speech structure in the story. Secondly, it is based on the introduction of a lot of national-historical and cultural material. These elements extend the artistic space, deepen problems of images and bring additional aspects in the interpretation of the entire work. Thirdly, the epic content of the story is expressed owing to the author’s modelling of dimensional images of characters and to the thorough setting of landscapes. A particular significance of the story belongs to the description of nature in its pacific and gentle state. A pictorial image carries an evident imprint of the poetry of V. Zhukovsky, “visible and material in its plot and descriptive basis”.

References

1. Novikova, E.G. (1983) *Zhanrovaya dinamika maloy prozy I.S. Turgeneva 1860-kh godov* [Genre dynamics of I.S. Turgenev’s small prose of the 1860s]. Philology Cand. Diss. Tomsk.

2. Baevskiy, V.S. (1952) "Rudin" I.S. Turgeneva: K voprosu o zhanre [Rudin by I.S. Turgenev: On the question of genre]. *Voprosy literatury*. 2. pp. 134–138.
3. Kurylyandskaya, G.B. (1964) O stsenakh dramaticheskogo deystviya v romanakh I.S. Turgeneva [About the scenes of dramatic action in the novels of I.S. Turgenev]. *Issledovaniya o russkikh pisatelyakh: Uch. zap. Orlovskogo gos. ped. in-ta*. 23:IV. pp. 132–231.
4. Osmolovskiy, O.N. (1982) O stsenakh dramaticheskogo deystviya v romanakh Turgeneva i Dostoevskogo ("Ottsy i deti" i "Prestuplenie i nakazanie") [About scenes of dramatic action in the novels of Turgenev and Dostoevsky (Fathers and Sons and Crime and Punishment)]. *I.S. Turgenev i russkaya literatura: Nauch. trudy Kurskogo gos. ped. in-ta*. 217. pp. 150–167.
5. Gerasimenko, L.A. (1971) *Zhanrovoe svoeobrazie romanov I. pp. Turgeneva 50-kh godov ("Rudin", "Dvoryanskoe gnezdo")* [Genre peculiarity of the novels of I.S. Turgenev of the 1850s (Rudin, Noble Nest)]. Philology Cand. Diss. Tomsk.
6. Thiergen, P. (1978) Roman und Drama. Theorie und Praxis am Beispiel von Turgenevs frühen Romanen [Novel and drama. Theory and practice using the example of Turgenev's early novels]. In: *Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa* [Studies on Literature and Enlightenment in Eastern Europe]. Gießen.
7. Turgenev, I.S. (1870) Stepnoy Korol' Lir [A Lear of the Steppes]. *Vestnik Evropy*. 10. pp. 441–507.
8. Byalyy, G.A. (1990) *Russkiy realizm. Ot Turgeneva k Chekhovu* [Russian realism. From Turgenev to Chekhov]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
9. Gershenzon, M.O. (1919) *Mechta i mysl' I.S. Turgeneva* [Dream and thought of I.S. Turgenev]. Moscow: T-vo knigoizdatel'stvo pisateley v Moskve.
10. Turgenev, I.S. (1982–cont.) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30-i tt. Pis'ma v 18 tt.* [Complete works and letters: in 30 vols. Letters in 18 vols]. Moscow: Nauka.
11. Turgenev, I.S. (1978–1986) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem v 30 tt. Sochineniya v 12 tt.* [Complete works and letters in 30 vols. Works in 12 vols]. Moscow: Nauka.
12. Shakespeare, W. (1857) "Korol' Lir". *Tragediya v pyati deystviyakh Shekspira* [King Lear. Tragedy in five acts by Shakespeare]. Translated from English by A. Druzhinin. St. Petersburg: [s.n.].
13. Shestov, L.I. (1911) *Sobranie sochineniy v 6 tt.* [Collected Works in 6 vols]. Vol. 1. St. Petersburg: Shipovnik.
14. Turgenev, I.S. (1967) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 28-i tt. Pis'ma v 13 tt.* [Complete works and letters: in 28 vols. Letters in 13 vols]. Vol. 12. Book 2. Moscow: Nauka.
15. Gusev, N.N. (1973) *Dva goda s Tolstym* [Two years with Tolstoy]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
16. National Library of France. Department of Manuscripts. 1801–1900. Slavic 76. Paris Manuscripts III. Fund 63–97. Mazon. 37. M. 15 (a): Paris Manuscripts. Tourguéniev, I. (n.d.) *Le Roi Lear de la steppe* [A Lear of the Steppes]. (In French).
17. Zhukovskiy, V.A. (2012) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V dvadtsati tomakh* [Complete works and letters: In twenty volumes]. Vol. 12. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.
18. Minkov, M. (1964) Problema tragicheskogo v tvorchestve Shekspira i ego sovremennikov [The Problem of the Tragic in the Work of Shakespeare and His Contemporaries]. In: Samarin, R.M. et al. (eds) *Vil'yam Shekspir: k chetyrekhstoletiyu so dnya rozhdeniya. Issledovaniya i materialy* [William Shakespeare: On the 400th Anniversary. Research and materials]. Moscow: Nauka.
19. Shakespeare, W. (1911) King Lear. In: Clark, W. & Wright, W. (eds) *The complete works*. New York: Grosset & Dunlap Publishers.
20. National Library of France. Department of Manuscripts. 1801–1900. Slavic 85. Paris Manuscripts XII. Mazon. 26. M. 12: Paris Manuscripts. Tourguéniev, I. L'Infortunée. *Le Roi Lear de la steppe. L'Exécution de Tropmann* [The Unfortunate. A Lear of the Steppes. The execution of Tropmann]. (In French).
21. Lotman, Yu.M. (1993) *Izbrannye stat'i v trekh tomakh* [Selected articles in three volumes]. Vol. 3. Tallinn: Aleksandra. pp. 91–107.
22. Volkov, I.O. (2017) The image of Ivan the Terrible in I.S. Turgenev's works of the 1870s: the story "A Lear of the Steppes". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 419. pp. 23–31. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/419/3
23. Alekseev, M.P. (1950) K "Snu Svyatoslava" v "Slove o polku Igoreve" [To "The Sleep of Svyatoslav" in the Lay of the Host of Igor]. In: Adrianova-Peretts, V.P. (ed.) *Slovo o polku Igoreve: sbornik issledovaniy i statey* [The Lay of the Host of Igor: a collection of research and articles]. Moscow; Leningrad: USSR AS.

24. Volkov, I.O. (2017) The ideas of the Russian masonry in I. Turgenev's works of the 1870s. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 415. pp. 5–11. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/415/1

25. Yanushkevich, A.S. (2006) *V mire Zhukovskogo* [In the world of Zhukovsky]. Moscow: Nauka.

26. Zhukovskiy, V.A. (2000) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V dvadtsati tomakh* [Complete works and letters: In twenty volumes]. Vol. 2. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.

27. Yanushkevich, A.S. (1995) Motiv luny i ego russkaya traditsiya v literature XIX veka [The motif of the moon and its Russian tradition in the literature of the 19th century]. In: Romodanovskaya, E.K. & Shatin, Yu.V. (eds) *Rol' traditsii v literaturnoy zhizni epokhi. Syuzhety i motivy* [The role of tradition in the literary life of the era. Plots and motives]. Novosibirsk: Institute of Philology of the SB RAS.