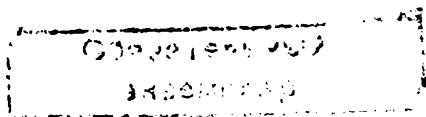


851-7-052
Т 87
МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
АРЗАМАССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
им. А. П. ГАЙДАРА

С. Е. ШАТАЛОВ

**ПРОБЛЕМЫ
ПОЭТИКИ
И. С. ТУРГЕНЕВА**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОСВЕЩЕНИЕ»
Москва—1969

**Рекомендовано к изданию ГУВУЗом
Министерства просвещения РСФСР**

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение	3
Глава I. Структура повествования Тургенева	37
Глава II. Структурно-жанровое своеобразие «Стихотворений в прозе»	130
Глава III. Эволюция психологизма в художественной прозе Тургенева	164
Глава IV. Палитра Тургенева	230
Заключение	272
Примечания	292



506248

Станислав Евгеньевич Шаталов

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ И. С. ТУРГЕНЕВА

Редактор **Ж. М. Моисеева**. Художественный редактор **А. В. Сафонов**.

Технический редактор **Л. Я. Медведев** Корректор **Т. М. Графовская**.

Сдано в набор 13/VI-1969 г.

Подписано к печати 14/XI-1969 г.

84 × 108¹/₃₂. Печ. л. 10,25. Усл. л. 17,22. Уч.-изд. л. 17,90

Тираж 1 тыс. экз.

А-11441. Зак. 525

Издательство «Просвещение» Комитета по печати
при Совете Министров РСФСР.

Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41

Цена без переплета 1 руб. 02 коп. Переплет 10 коп.

Тип. № 1 (ф.) Упр. по печати Мосгорисполкома
Москва, ул. Макаренко, д. 5/16

ВВЕДЕНИЕ

Более полувека назад, когда вышло первое капитальное исследование Г. Салонена¹ о тургеневском пейзаже, А. Багрий увидела в этой работе не только итог предшествовавших наблюдений русских критиков и тургеневедов, но и своеобразное предвестие и основу (вместе с другими работами) для новых значительных обобщений в тургеневедении. «Особый интерес для нас,— подчеркнула исследовательница,— представляет книга Салонена как *материал для построения в будущем поэтики Тургенева*» (курсив мой.— С. Ш.)².

После книги Салонена появилось несколько капитальных трудов и множество частных исследований, посвященных отдельным вопросам стиля, мастерства и творческого метода Тургенева; сменилось не одно поколение тургеневедов, активно осваивавших наследие великого русского художника. Громадные достижения русского тургеневедения за пятьдесят лет развития советской науки о литературе трудно переоценить; однако же прогнозу А. Багрий не было суждено осуществиться столь быстро, как это казалось в начале века, и не потому, что само развитие нашей науки будто бы отменило проблему полувековой давности или позволило решить ее попутно с другими: надо признать, что в силу ряда субъективных и объективных причин замед-

лилось развитие поэтики в десятилетний период перед войной и примерно такой же период после войны. В какой-то момент не только прекратилась публикация работ с наблюдениями и выводами, открыто относимыми к сфере поэтики, но и самый термин, казалось, вышел из употребления в современном литературоведении. Разумеется, работа по исследованию образной специфики литературно-художественного произведения не прекращалась: она переместилась в другие сферы литературоведческого анализа, совмещаясь с изучением стиля, творческого метода или мастерства писателя. Даже в пылу полемики против формализма, когда многие критики ошибочно отождествляли поэтику с формализмом, наиболее вдумчивые и чуткие советские исследователи вводили в свои работы о стиле проблемы собственно поэтические³, сознавая, что отрицание формалистической методики не может послужить причиной для упразднения или игнорирования целой отрасли науки о литературе. И в многочисленных работах 50-х — начала 60-х годов о мастерстве русских классиков также имеются наблюдения и размышления над проблемами и вопросами, решение которых без учета поэтики и стилистики было бы неполным: о специфических средствах выражения в произведении авторской оценки и отношения к изображаемому, о голосах, точках зрения (или обозрения, восприятия изображаемого) и сочетании их в авторском повествовании, об образе автора (или авторских «ликах», по выражению В. В. Виноградова) и его соотношении с героями в системе образов произведения — вообще о своеобразии собственно литературного, словесно-речевого образа.

Появление в последнее десятилетие ряда серьезных монографий о Тургеневе, с разделами, посвященными (в том или ином виде) вопросам тургеневской поэтики (но растворенных в анализе других проблем — историко-литературного, методологического, социологического, эстетического характера)⁴, позволило особенно остро ощутить назревшую потребность в исследовании повествования, жанровых особенностей и характерологии прозы Тургенева именно как проблем его поэтической системы. Потребность в работе такого рода тем более велика, что без осмысления огромного материала накопившихся наблюдений и размышлений о художествен-

ной манере Тургенева утрачивается перспектива дальнейшего изучения его стиля, творческого метода и художественного мастерства.

Если для Аристотеля поэтика была обозначением искусства поэзии⁵ и одновременно науки о нем (в том смысле, в каком можно считать наукой начальный анализ, истолкование художественных произведений и осмысление некоторых закономерностей литературного творчества), то впоследствии этот синтетизм понимания был утрачен. Не будет большого преувеличения в утверждении, что от Аристотеля к нормативным пиитикам XVIII — начала XIX в. поэтика прошла путь постепенного и неизбежного вырождения, тяготея к формализму и схоластике: общее понимание некоторых закономерностей или «правил» создания литературного образа (вытекающих из понимания условности его и отличия его словесно-речевого материала от материала, в котором находит воплощение образ других родов искусства) уже было намечено, а глубокое знание особенностей его еще было недостижимо. Только общее развитие европейской и русской науки в XIX—XX вв. и в особенности успехи языкознания, психологии, социологии, материалистической философии и эстетики могли дать серьезную основу для глубокого проникновения в литературно-художественный образ. И когда сложились предпосылки такого несравненно более глубокого, нежели во времена Буало, Тредиаковского, Сумарокова или Остолопова, по-настоящему научного знания природы словесного образа, возникла потребность в общем понимании поэтического искусства как особой системы образного преломления действительности и с неизбежностью наметилось обращение к поэтике и преобразование ее на новых методологических основах. Учение о народности и партийности литературы, развитие социологического анализа, широкое и упорное вторжение стилистики в различные сферы литературоведения, применение новых методов исследования, заимствуемых в других областях науки и трансформируемых с целью литературоведческого анализа,— все это не отменило поэтику, а, напротив, содействовало ее возрождению. Надо признать, что особенно большую роль в этом отношении сыграла борьба с абстрактным, «внесловесным» пониманием литературного образа.

Своеобразный возврат к пониманию поэтики в духе Аристотеля происходит в наши дни на основе прежде всего конкретного исследования отдельных поэтических систем или проблем: это либо в целом поэтика Достоевского, Гончарова, Тургенева и других писателей, либо поэтика отдельных романов, либо, наконец, рассмотрение отдельных проблем поэтики на материале творчества многих художников (в частности полифонизма и монологизма или повествования с посредниками и т. п.). Следует согласиться с М. Б. Храпченко, отметившим главную особенность обновляемой современной поэтики: «В отличие от описательной поэтики и от различных ее ответвлений, марксистскую теоретическую поэтику, может быть, было бы правильно назвать *функциональной поэтикой*⁶» (курсив мой. — С. III.). Перспективы такой поэтики несомненно значительны.

Вместе с тем нельзя не отметить крайностей увлечения возрожденной поэтикой: в отдельных случаях уже обозначается тенденция к пониманию ее как универсального способа исследования, когда переступаются собственные ее границы и уже в поэтике пытаются растворить проблемы стиля, художественного мастерства и творческого метода. Но неоправданный энтузиазм нередко приводит к разочарованию: исследование проблем, не относящихся к поэтике, или прилаживание ее — во что бы то ни стало! — к научным вопросам принципиально иного характера не может дать значимых или просто убедительных результатов.

Необходимо разумное понимание сферы поэтики — с ее собственным предметом и присущим ей подходом к литературному образу; столь же важно учитывать допустимые пределы обобщений на ее основе. Так, если Ф. А. Петровский еще склонен был к традиционному неопределенно-широкому истолкованию поэтики как вообще «науки о словесном художественном творчестве»⁷, в сущности отождествляя ее с наукой о литературе, лишая ее собственной сферы в литературоведении, то Н. И. Конрад, в основном принимая концепцию В. В. Виноградова⁸, дает более узкое определение: «Поэтика есть наука о формах, видах, средствах и способах словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных произведений»⁹; основную же задачу ее, т. е. в сущности ее особый

предмет, он видит в «исследовании правил и законов формирования и построения разных типов словесно-художественных структур в разные исторические эпохи в связи с эволюцией литературных жанров и их стилей»¹⁰. Надо признать, что примерно таким же образом представлял себе А. Н. Веселовский историческую поэтику, однако и до сих пор она видится лишь в отдаленной перспективе.

Более точному определению сферы поэтики должно содействовать ее размежевание с другими отраслями литературоведения и общего искусствоведения. Так, Н. К. Гей в своей книге «Искусство слова» (название это — точный эквивалент поэтики), соотнося анализ поэтический с художественным (когда изучаются проблемы художественности), отмечает следующие различия между этими едва ли не наиболее близкими сферами литературоведческого исследования: «В ходе анализа поэтики суммируются и обобщаются приемы и средства, характерные для определенной совокупности явлений (в творчестве одного писателя или в пределах одного произведения), взятых в значительной мере обособленно, как самостоятельный предмет изучения», а «при исследовании художественности исходят прежде всего из конкретного произведения как единственно возможного в данном случае осуществления творческого замысла»¹¹. Граница оказывается весьма зыбкой, ибо и при определении поэтики какого-либо писателя анализ начинается именно с конкретного произведения; тем более зыбка она в том случае, когда устанавливается поэтика отдельного произведения. И хотя в противопоставлении Н. Г. Гей явственно звучит оценка (симпатии его на стороне художественного анализа), в нем имеется момент, с которым следует согласиться: поэтика не ограничивается определением отдельных конкретных средств и форм реализации замысла в словесно-речевом материале — она ищет в совокупности их некую систему, суммирует и обобщает частные наблюдения и стремится уяснить правила, по которым художник создавал свой образ и в соответствии с которыми надлежит судить его; в конечном же счете она соотносит образную систему отдельного произведения (или писателя) с исторически сложившимися структурами, видами повествования, господствующими принци-

пами раскрытия характера и способами проникновения в о в н у т р ь, в психическую жизнь героев.

Но при размежевании поэтики с другими отраслями литературоведения вряд ли оправданным было бы слишком категорично очерчивать границы поэтического анализа: нельзя превращать ее в подсобную дисциплину в одном ряду с источниковедением, палеографией и т. п. Подобное сужение — во имя мнимой четкости и однозначности — сферы поэтики противоречило бы потребности в синтетичном понимании взаимоотношений идейно-образного содержания и словесно-речевых форм, что в новых условиях напоминает аристотелеву поэтику, но лишь отчасти, ибо ныне подобный синтетизм опирается на глубокий анализ литературного произведения в самых различных планах — социологическом, историческом, эстетическом, психологическом и т. п. Именно поэтика позволяет синтезировать данные различных сфер анализа, как бы опредмечивая их в художественном слове.

Нельзя считать областью поэтики лишь относительно узкое поле исследования «металингвистических»¹² явлений художественного процесса, располагающихся между теми, которые изучает лингвистика, и теми «надъязыковыми»¹³ категориями идеологического и исторического порядка, которые были объектом изучения в эстетике, социологии, психологии и обычно рассматривались практически в отрыве от словесно-речевого субстрата литературно-художественного образа.

Подобное размежевание фактически вывело бы поэтику за пределы политики, освобождая исследователя от необходимости считаться с социально-общественным значением произведения, с его исторической ролью.

Но поэтика отнюдь не свободна от проблем идейно-политического, философско-эстетического и социально-исторического порядка. В ее поле входит практически любой вопрос теории и истории литературы, а также эстетики, если только решение его (или хотя бы более полное освещение) связано с анализом словесно-речевой структуры произведения и определением его системы изобразительно-художественных средств. Разумеется, поэтика при этом встает в подчиненное отношение, ибо ее данные служат лишь обоснованием или подтверждением выводов, выходящих за ее пределы. При этом

поэтика не растворяется в других областях литературоведения и тем более не подавляет их: ее данные суммируются с другими, сливаясь в синтетичном представлении о литературном процессе, внося определенный вклад в картину общего движения литературы и конкретных проявлений непрерывного обновления ее словесно-речевых, структурно-жанровых и образно-характерологических форм.

Обращаясь к проблемам поэтики, исследователь сосредоточивает внимание на словесно-речевой природе образа. Язык произведения (или ряда произведений) неизбежно становится основным объектом изучения. И это ставит исследователя перед необходимостью определить методику анализа, ибо «изучение различных художественных форм, — справедливо утверждает М. Б. Храпченко, — потребует дифференциации научной методики»¹⁴. Методы, используемые при архивно-исторических разысканиях, в социологическом анализе или в широких сопоставлениях эстетики, в большинстве случаев невозможно использовать при анализе словесно-речевых структур и изобразительно-художественных средств, базирующихся на языке, которые собственно и составляют самую плоть литературного образа.

Для такого анализа критика обычно употребляла отдельные приемы — если только критик находил возможным пояснить, каким путем и с помощью каких логических операций он пришел к своим выводам. Но целостной и в строгом смысле научной методики поэтического анализа не существует до сих пор; ее предстоит создать, упорядочив ранее применявшиеся приемы, определив их результативность и дополнив их заимствованиями из других областей научного исследования, разумеется трансформируя и приспособляя для анализа в границах поэтики. Сложность этого вопроса настолько велика, что он сам по себе должен считаться серьезной научной проблемой. Нужно учитывать, что «методология исследования не избирается произвольно»¹⁵, она определяется предметом и отрабатывается в ходе исследования. Следует согласиться, что «по мере развития науки все более возрастает значение специальных методологических исследований»¹⁶, а между тем «методологические понятия остаются во многом интуитивными, недостаточно определенными»¹⁷. Б. С. Мей-

лах справедливо отметил: «В любой науке всякие крупные открытия, как правило, сопровождаются усиленной разработкой методологических проблем и новой методики исследования»¹⁸. И он же сделал признание: «...разработка методологии — общих принципов литературоведческого изучения — находится в загоне... еще хуже обстоит дело с методикой литературоведческого анализа, с разработкой конкретных приемов исследовательской работы»¹⁹. В том же духе высказывается А. С. Бушмин, связывая запущенность методологии с отсутствием работ, обобщающих опыт советского литературоведения: «...в течение довольно длительного периода конкретный опыт научных исследований систематически не изучался... остаются непроясненными и накопившиеся погрешности, и достигнутое новаторство в области приемов научного анализа»²⁰.

Словесно-речевой состав произведения (шире — литературный язык) изучает, как известно, и лингвистика, причем нередко с учетом представлений о стиле писателя или его творческого замысла в рассматриваемом произведении²¹. И в поисках результативных приемов анализа поэтических систем было бы естественно обратиться в первую очередь к той отрасли науки о языке, которая специализируется на изучении стилей писателей и получила название лингвостилистики. Но прежде чем что-либо заимствовать из арсенала методов лингвостилистического анализа, следует отчетливо представить глубину различий в подходе языковеда и литературоведа к языку.

Лингвостилистика основное внимание сосредоточивает на определении исторически сложившихся систем словоупотребления, условных значений, оттенков слова — в различной социально-профессиональной среде. Подчас в этих средах эстетическое значение и возможности слова не принимаются во внимание; большею частью оно и не приспособляется для выражения эстетического содержания. Поэтому одна лишь констатация эстетической значимости языка художественного произведения дает незначительный результат, ибо обнаруженная словесно-эстетическая константа неизбежно стирается при соотнесении языковых элементов исследуемого произведения с общими стилями речи, с системами коммуникативных значений языковых явлений.

Пользуясь преимущественно лингвистическими методами изучения языка литературного произведения, лингвостилистика неизбежно вовлекает художественное слово в круг собственно лингвистических исследований; идейно-образное содержание, идеологические факторы при этом оттесняются на второй план или вообще игнорируются. Лингвостилистика фактически остается «чисто языковедческой наукой»²², и потому «она не в состоянии по характеру своих приемов, задач и методов привести к пониманию и осознанию словесно-художественного произведения как воплощения едино-целостного смысла, «замысла» писателя»²³. Это не означает, что лингвостилистика не может «привести к догадкам об идейно-тематической основе данной системы образов»²⁴, но она не ставит себе это главной целью. Более того, даже и такая чисто лингвостилистическая задача — определение «специфики языка художественной литературы не может быть раскрыта во всей ее сложности только с помощью методов и приемов лингвистического изучения языковой системы или структуры»²⁵.

Одни лингвистические методы не могут обеспечить стилистику надлежащим инструментом при анализе языка художественного произведения. В. Д. Левин, подчеркивая качественное различие коммуникативной и эстетической функций языка, отметил, что «все понятия и оценки, которые применяют к языку как средству общения, оказываются недостаточными при подходе к нему как к эстетической категории»²⁶.

Осознание ограниченных возможностей лингвостилистики вызвало настоятельную потребность в определении целей, задач и методов анализа в области литературоведческой стилистики. М. М. Бахтин предлагает назвать ее «металингвистикой» и понимает ее как «не оформившееся еще в определенную отдельную дисциплину изучение тех сторон жизни слова, которые выходят... за пределы лингвистики»²⁷, а их отношение рассматривает следующим образом: «Металингвистические исследования не могут игнорировать лингвистики и должны пользоваться ее результатами. Лингвистика и металингвистика изучают одно и то же конкретное, очень сложное и многогранное явление — слово. Но изучают его с разных сторон и под разными углами

зрения. Они должны дополнять друг друга, но не смешиваться. На практике же границы между ними очень часто нарушаются»²⁸. М. М. Бахтин сознает ограниченность лингвостилистики (которую он отождествляет с лингвистикой) и видит ее в том, что «лингвистика двухголосого слова не знает»²⁹, т. е. слова диалогического, звучащего. Но сложность положения определяется, видимо, не столько необходимостью познания ритмико-интонационного строя речи (он изучается³⁰), сколько различием в отношении к характеру — главному водоразделу между двумя стилистиками.

Нет надобности подробно обосновывать, что лингвистика не видит за словом, речевым актом характер как типическую и в то же время неповторимую личность.

Лингвостилистика, не порвавшая связей с наукой, породившей ее, продвигаясь к рубежам общего искусствоведческого понимания стиля и характера, сделала на этом пути, пожалуй, первый шаг: она пытается связать речевые характеристики с определенными лицами-характерами и в какой-то мере с замыслом писателя. Но за отдельными персонажами лингвостилист еще не видит перспективы тех связей, в которые характер поставлен, и, наконец, идейный замысел произведения, понимаемый как художественная концепция действительности, а еще далее — идейно-эстетическую позицию писателя и выражение в ней взглядов тех социальных групп, которые представляет писатель.

Лингвостилистика таких задач перед собой не ставит; напротив, вполне в духе общего языкознания она стирает конкретные приметы индивидуального характера, выдвигает на первый план коммуникативную функцию речи, практически не учитывает эстетического, социально-психологического, идейно-политического ее наполнения.

Учитывая ограниченность — с точки зрения литературоведения — лингвостилистики, проистекающую из ее особых задач и целей, тем не менее следует подчеркнуть, что в известных пределах неизбежно применение ее методов изучения текста в художественной стилистике. Разумеется, нельзя забывать, что образ как явление идеологическое не сводится к словесно-речевым средствам, к языковому материалу, в котором он

находит свое воплощение. Образ шире словесно-речевой структуры³¹. Поэтому методы лингвостилистики могут играть в работе литературоведа подсобную, вспомогательную роль. С их помощью решаются вопросы, которые иным путем либо невозможно решить, либо решение их оказывается недостаточно доказательным. В первую очередь, это вопросы специфики повествования, способы объективного разграничения речи автора, повествователя, рассказчика, героя.

Объектом исследования в художественной стилистике слово (как субстрат образа) еще не стало: она пока в состоянии изучать единицы более крупного порядка. Именно поэтому столь важно учитывать опыт лингвостилистики в изучении таких вопросов, как языковые средства иронии и сатиры, средства и способы пародирования и отделение от него случаев эпигонского подражания на грани автопародии; в особенности важно литературоведу-стилисту освоить лингвостилистическую методику изучения несобственно-прямой речи, получившей все возрастающее распространение в новой русской литературе: без учета ее трудно отграничить систему авторских оценок в произведении от суждений и оценок героев, а это, в свою очередь, отражается на правильном понимании идейного замысла и в целом общественной позиции художника. «Вскрыть своеобразие стиля писателя,— пишет А. П. Чудаков,— значит определить строение его повествовательной системы, т. е. установить, в каком соотношении находятся в повествовании рассказчик и автор, «через» кого — автора или героя — даны различные виды реальностей произведения: психология человека, портрет, пейзаж, интерьер, событийная канва»³².

Поучительна в этом отношении невольная ошибка такого серьезного исследователя, как А. Дерман: в рассказе-пародии «Руководство для желающих жениться» он не смог выявить голоса автора в речи осмеиваемого повествователя, отождествил автора с изобличаемым героем и приписал Чехову те дикие выводы, к которым пришел ограниченный мещанин-повествователь; в результате же последовало утверждение исследователя о недооценке Чеховым писательского труда, о пренебрежительном отношении молодого писателя к своему творчеству и к читателю³³.

В особенности часты подобные ошибки в критике: неумение (или нежелание) разобраться в особенностях повествования приводит критика к систематическим замещениям оценок автора высказываниями и суждениями героя. Между тем «правильная, научно-объективная интерпретация мыслей художника возможна только в том случае, если она опирается на тщательный анализ художественных текстов», — и только тогда возможно постичь «такие оттенки мысли (автора. — С. Ш.), которые нельзя уловить путем выявления прямо высказанных авторских мыслей»³⁴. Способ же «вылущивания» идей из сложной художественной системы литературного произведения, столь часто применяемый в критике, приводит нередко к еще более тяжелым ошибкам, нежели те, о которых говорит Д. Лихачев: «Всякое произведение, выхваченное из своего исторического окружения, так же теряет свою эстетическую ценность, как мазок художника, вырезанный ножом из картины»³⁵.

Что касается собственно методики литературоведческой стилистики, то и до сих пор сохраняет силу замечание Р. А. Будагова: «Метод изучения стиля писателя представляется еще не вполне ясным. Где кончается литературоведческое изучение стиля писателя и где начинается его лингвистическая интерпретация, — этого никто не знает»³⁶.

И полтора десятилетия спустя, не более точно — все еще в духе псжеланий — говорит Л. Г. Барлас: «Этот анализ требует таких приемов исследования, которых в своей обычной практике ни лингвисты, ни литературоведы не применяют»³⁷. Правда, Л. Г. Барлас в своей диссертации выдвинул целый ряд, как он называет, «приемов» анализа художественного текста, главным образом в плане лексическом: он заимствует предложенный А. М. Пешковским метод «стилистического эксперимента» и дополняет его особыми сопоставлениями коммуникативного значения слов с художественным, эстетическим, что позволяет ему обнаруживать смысловые и эмоциональные «приращения» значений слов. Работа Л. Г. Барласа представляет удачную попытку осмысления методологического арсенала стилистики.

Разделение стилистики фактически на две дисциплины не является произвольным: оно обусловлено раз-

lichem задач, а также методов анализа стиля произведения и должно содействовать наиболее целесообразному решению возникших проблем при сложившихся условиях и обстоятельствах.

Специфику работы литературоведа-стилиста, ее отличие от лингвистического анализа стиля удачно поясняет Л. М. Мышковская: «Для того чтобы вскрыть особенности стиля художника, надо уяснить себе каждый раз те идейные задачи, общие и частные, которые он ставит в произведении, и в связи с этими задачами уяснить смысл и сущность его художественных средств, их функцию в каждом данном случае... особенности стиля произведения должны быть рассматриваемы в неразрывной и тесной зависимости от тех общественных, нравственно-философских проблем, которые поставлены писателем... в противном случае картина стиля, его смысл не вскрыется пред нами в должной мере»³⁸.

Разумеется, при таком подходе возможно представить наглядно ход анализа стиля лишь небольшого по объему художественного произведения; при подходе же к произведению крупному ход анализа, его методика обычно остаются за пределами научного труда. «При таком разборе исследование, посвященное даже и небольшой повести, заняло бы толстый том», — отмечает А. В. Федоров и предлагает излагать либо одни результаты анализа, либо тщательно продуманное соединение их с отрывками записей того хода анализа, который привел к указанным результатам, либо, наконец, демонстрировать в работе всесторонний анализ отрывков художественного произведения; при этом он предполагает, что «анализ стиля в пределах отрывка может иметь научное значение и способствовать пониманию стиля в целом, если отрывок характерен для целого и если мы правильно учитываем его связь с целым»³⁹.

Разработка методов и приемов литературно-стилистического анализа должна основываться на учете в первую очередь явлений и фактов самого исследуемого произведения и лишь во вторую очередь — фактов, располагающихся вне произведения, относящихся к творческой истории, зарождению замысла, поиску прототипов или связей автора с современниками и фактов его

личной жизни. В центре внимания стилиста располагается произведение: оно — начало и конец анализа; по нему следует судить, как утверждает Б. Г. Кубланов, «о системе взглядов, о строе мыслей и чувств художника», поскольку «объективирование в произведении искусства субъективного по своей сути процесса художественного творчества дает единственно правильный ключ к раскрытию характерных особенностей творческой манеры данного художника, т. е. хода и строя его мыслительного процесса»⁴⁰.

Такой подход предопределяет достоинства и недостатки литературно-стилистической методики; она не может быть универсальной и охватывать всех сторон, всех связей произведения; первостепенное внимание к внутренним связям и отношениям (компонующим силам художественного образа) отодвигает на второй план исследование тех отношений и связей общественного порядка, в которые поставлено произведение течением литературного процесса. Отношения его к действительности не игнорируются — напротив, они учитываются в первую очередь, но не они являются предметом исследования стилиста.

Поэтика не может обойтись без стилистики: она целиком основывается на ней, методы стилистики полностью принимаются, и без ее данных поэтика оказалась бы бездоказательной. Но к художественной стилистике она не сводится.

Художественная стилистика исследует свойства словесно-речевого материала, в котором находит свое воплощение художественный образ. Это уже не язык вообще и даже не просто литературный язык определенной эпохи: это субстрат образа, и потому свойства его иные, нежели у языка и речи в других сферах общественных отношений. Стилистика определяет меру образности языка в зависимости от замысла писателя в рассматриваемом произведении и от его общих творческих принципов. Она позволяет доказательно судить об особенностях словоупотребления, об эмоционально-экспрессивной окрашенности повествования, а также определить тот отчетливый индивидуально-личный оттенок повествования, который всегда свидетельствует об определенной точке зрения на изображаемое или о голосе, излагающем события, и тем самым размеже-

вать систему оценок авторских с оценками его героев и посредников.

Смыкаясь со стилистикой в своем устойчивом интересе к словесно-речевой природе образа, поэтика не ограничивается исследованием свойств материала и выходит в иные сферы, где первостепенную роль играет строение целого.

Поэтика стремится обнаружить в словесно-речевом материале определенную систему, свидетельствующую о творческих принципах писателя. Исследуя ряд структур одного писателя (или структурный тип у различных), она стремится к раскрытию закономерностей сочетания изобразительных художественных средств в исторически обусловленной и в то же время индивидуально неповторимой структуре произведения.

На этом полюсе поэтики, наиболее удаленном от стилистики, утрачивают свою эффективность наиболее результативные приемы стилистического анализа, исследователь вынужден искать новые, среди которых особое значение приобретает структурный метод анализа.

*
* *
*

Перед литературоведением давно возникла задача разобраться, каким образом в произведении подлинного мастера идея выражается в каждой детали и, в свою очередь, каждая деталь содействует выявлению общей идеи. «В художественном произведении все целесообразно, — отмечал А. И. Белецкий, — хотя эта целесообразность иногда не осознана самим автором и сравнительно редко им самим может быть разъяснена»⁴¹. Представление о «целесообразной» организации произведения связывалось с уподоблением его замкнутой системе, в которой все элементы особым образом взаимодействуют. А. Г. Цейтлин полагал, что «система в реалистическом произведении всегда представляет собою попытку воспроизвести в уменьшенном виде расстановку сил в семье, обществе, народе»⁴². Мысль о модельных подобиях или соответствиях образа действительности постепенно проникает в литературоведение и позволяет довольно убедительно объяснить некоторые стороны литературно-творческого процесса.

Однако более плодотворным оказался подход к художественному произведению как особой структуре. И дело тут не в одной замене термина. «Понятие «система», — констатирует В. А. Лефевр, — проникло, пожалуй, во все сферы человеческого знания, независимо от его конкретной специфики... понятие «система» предполагает наличие особых конструкций в сфере самого знания»⁴³. Особенностью системного анализа, по его мнению, является «рассмотрение объекта как «целого», изучение его внешних параметров и, с другой стороны, некоторую совокупность взаимодействующих частей, причем «структура» и «связь» в каждой конкретной науке неразрывно связаны с типом выделяемых в целом частей, а последние, в свою очередь, обусловлены потребностью установить определенные «структуры» и «связи»⁴⁴. Таким образом, представляя произведение как устойчивую систему, не вызывающую сомнения в ее сложном составе и очевидном взаимодействии составных элементов, согласно этой точке зрения можно наметить наличие различных структур, определяемых целью и потребностями анализа. Представления лингвиста и литературоведа о структуре одного и того же произведения не совпадают, ибо оно определяется различным членением произведения на составные элементы — словесно-речевые конструкции (отрезки) или формы речи в одном случае и такие изобразительные компоненты, как совокупность образов, портретов, пейзажей и т. п., в другом случае.

Примечательно, что «выбор исходного расчленения, а тем самым и исходного системного представления» может решающим образом сказаться в процессе анализа и «является основным фактором, определяющим успех или неуспех исследования»⁴⁵.

В плане гносеологическом структурный принцип представлен Ю. А. Осташовым: «Структурный принцип определяет общую последовательность, взаимосвязь и субординацию категорий в системе. Выяснение структурного принципа является предпосылкой анализа конкретного содержания системы, места и роли отдельных категорий»⁴⁶.

Если рассматривать структуру как форму существования содержания (такое расширительное понимание получило известное распространение в критике), то ло-

гично было бы сделать вывод о бесконечном множестве структур и тем самым о бесполезности их изучения. В самом деле, если каждое подлинно художественное произведение совершенно (т. е. полностью, во всем) неповторимо, то столь же неповторима и его структура; самый термин едва ли не оказался бы лишенным смысла, ибо структура фактически отождествилась бы с образом, композицией, художественным целым.

Но в действительности оказывается, что исследователь имеет дело с конечным (ограниченным) числом структур. В любом, даже самом оригинальном художественном произведении неизбежно повторяются некоторые идейно-образные элементы и виды их связи, что позволяет говорить о типах структур.

Они обусловлены прежде всего отнюдь не безграничным разнообразием содержания, представляющего то или иное опосредствование человеческой жизни; в конкретно-исторических условиях оказывается ограниченным само содержание: ограничение определяется материалом жизненных впечатлений (события, люди, обстоятельства и т. п.), систем воззрений или возможных углов зрения, в соответствии с которыми трансформируется жизненный материал, а также литературной традицией.

Структура образа не тождественна самому образу: структура — это своего рода проекция образа в плоскость анализа связей и отношений, понимаемых как взаимодействие (на основе сосуществования, соподчинения и т. п.) элементов произведения, или, точнее, элементов образа, получивших воплощение в совокупности словесно-речевых средств.

Известно, что «явление богаче закона»⁴⁷; изучение структур позволяет представить преобладающие способы внутриобразных связей, которые на каждом этапе развития литературы имеют характер закона.

Установление структуры в процессе анализа произведения не произвол, не навязывание явлению того, что в нем самом будто бы не содержится. Пора покончить с представлением о внутреннем единстве образа, отождествляемом с нерасчлененностью или абсолютной неделимостью. Образ, разумеется, един и в то же время расчленен. Делимость эта выражается в том вполне реальном расщеплении и целостного произведения-

образа, и его читательского восприятия, с которым сталкивается как литературовед, так и рядовой читатель. Как при создании образа, так и при восприятии его происходит непрерывное «выплывание» отдельных элементов в «светлое поле сознания»⁴⁸, а затем погружение их в то особое затемнение, когда они перестают быть видимыми, но не перестают оказывать влияние на течение событий, на формирование настроения.

Изучение структуры произведения — это, в первую очередь, углубление представлений об идейном содержании его, о сложной разветвленности замысла писателя и о формах воплощения его, предопределяемых уровнем развития литературы и вообще общественного сознания. При этом, разумеется, нельзя забывать, что структурообразование в искусстве вовсе не равнозначно связям в реальной действительности: оно отображает их с большей или меньшей адекватностью, но складывается по своим законам.

И если в процессе анализа структура произведения перемещается в центр наблюдений исследователя, то возможно говорить, по-видимому, о новом предмете изучения и ставить вопрос о разработке структурного анализа в литературоведении⁴⁹.

Постановка вопроса об изучении структуры художественного произведения означает углубление познаний о его природе. Исследованию подвергаются уже не только его внешние — со средой — связи и не только внешняя — социально-политическими предпосылками, традицией и т. п. — обусловленность его замысла, его содержания: образ уже не воспринимается как некий монолит, как нерасчленимая единица — складывается представление о его дискретности, о выражении содержания не только отдельными конкретными его элементами, но и связями, отношениями между ними. «Не только осязаемые, плотные, весомые предметы составляют реальность, — отмечает Л. Я. Зивельчинская. — *Тень* предмета не обладает ни одним из указанных качеств, однако она столь же реальна, как и самый предмет, отбрасывающий свою тень. Тень распространяется в пространстве и времени»⁵⁰.

Предположение о том, что часть содержания произведения-образа как бы размещается в подобной тени, в

трудно уловимых внутрискруктурных отношениях, высказал Ю. Рюриков: «Целое вне математики не сводится к сумме своих частей. Оно всегда «больше» нее, в нем всегда есть еще «что-то»... — внутренние связи между частями»⁵¹.

Вопрос о природе образных отношений (с учетом высказываний критиков-демократов XIX в.) ставился в диссертации Р. П. Шагиняна «О некоторых особенностях литературы» (МГПИ им. В. И. Ленина, 1957), затрагивался в некоторых эстетических исследованиях и конкретном анализе отдельных произведений, но исчерпывающее решение его, по-видимому, окажется возможным лишь на почве структурного анализа творческого процесса с учетом данных психологии творчества и восприятия⁵². Однако и до окончательного его решения при анализе поэтики Тургенева, равно как и других писателей, необходимо не упускать из виду эту сторону творческого процесса: учет образных отношений позволит с относительной объективностью определять степень так называемой глубины повествования или, напротив, его однозначности, ограниченности функциональных значений компонентов произведения. Разумеется, терминология при определении обнаруживаемых явлений в этой почти не исследованной области будет отличаться метафоричностью, приблизительностью: это будут «термины для текущих процессов и для явлений, которые никогда целиком не совпадают»⁵³.

К представлению о структурной организации художественного произведения в прошлом подходили многие исследователи. Об этом писал Р. Якобсон⁵⁴, правда склоняясь к «освобождению» формы-структуры от какой-либо обусловленности состоянием общественной мысли и общественного бытия. Роль «организующего принципа» в системе изобразительных средств произведения подчеркивал Б. Эйхенбаум⁵⁵, а Ю. Тынянов прямо заявлял: «Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, — нет факта искусства»⁵⁶. Разумеется, следует не забывать, что замечания эти нельзя «вылущивать» из общей концепции указанных исследователей, в соответствии с которой изучение произведения должно быть «замкнуто в литературном ряду», так как по их представлениям того времени нет серьезных свя-

зей между литературным рядом и другими рядами общественной жизни. Впрочем, с того времени взгляды Р. Якобсона существенно не изменились.

Различные вопросы, связанные с пониманием литературного произведения как системы-структуры и исследованием его в структурном плане, подняты и освещены в работе Н. И. Пруцкова «Вопросы литературно-критического анализа»⁵⁷. Исходя из того, что «литературное произведение надлежит рассматривать как целостный организм, как определенную художественную структуру, проникнутую единством»⁵⁸, Н. И. Пруцков рекомендует при структурном анализе учитывать такие определяющие факторы, как связь произведения-структуры с жизнью, с мировоззрением художника, а также историческую обусловленность ее формирования; следует преодолеть односторонность такого анализа, который ограничен лишь самой структурой-системой и за ее пределы выходит в малой степени. С этим пожеланием следует полностью согласиться. Также следует признать справедливость следующего утверждения: «Художественная структура имеет объективное содержание и не может рассматриваться безотносительно к этому содержанию, к объективной действительности»⁵⁹. Н. И. Пруцков при этом полагает, опираясь на опыт современного советского литературоведения, что сами формы эстетически значимы, содержательны, что «отражение, познание и оценка жизни *выражаются* в искусстве *в содержании и в форме*»⁶⁰ (курсив мой.— С. Ш.).

Н. И. Пруцков также ставит вопрос о природе структурообразования, о связи структурообразующих сил с жизнью и о выражении в этом процессе некоторых вполне реальных жизненных процессов.

«Организованность (в данном случае эквивалентно понятию «структура».— С. Ш.) произведения определяется тем,— полагает исследователь,— что в нем выражено проникнутое единством отношение художника к действительности; в нем раскрываются не какие-то случайные, разрозненные представления, чувства и мысли, нуждающиеся в соответствующем закреплении и организации, а выражено вполне определенное мировоззрение, познание объективной действительности в органической слитности тех и других ее сторон»⁶¹. Более

точного, более конкретного представления о тех силах сцепления компонентов структуры, которые сами являются ее составной частью и выражают определенную долю содержания, в настоящий момент, по-видимому, дать нельзя; необходимо предварительное накопление материала анализа в этом плане. Н. И. Пруцков лишь касается этой стороны структуры художественного произведения, вызывая представление о наличии некоей образной индукции или вектора образности, направляющего мысль и чувство читателя к данной жизненной перспективе, как бы самопроизвольно (но в соответствии с замыслом художника) конструирующейся в его восприятиях; исследователь подчеркивает, что «мастерство выражается в умении найти, открыть и нарисовать эту перспективу»⁶², выражаемую определенной художественной структурой⁶³, «свести многообразие жизни к какому-то центру, дать почувствовать какие-то итоги, подвести к ним»⁶⁴.

Неотчетливое представление природы структурных сил не позволяет при изучении произведения представить во всем объеме значение образных связей и отношений, их функции в выявлении идейного замысла писателя, их роль во взаимной характеристике персонажей, когда одним своим соседством они вызывают не менее отчетливое определение характеров, нежели прямые высказывания автора и героев или описания их мыслей, чувств и поступков.

Тем не менее учитывать образные отношения нужно, и в первую очередь при анализе характеров. Нужно учитывать образные отношения пока в тех простейших формах, которые доступны учету и объективной интерпретации; в первую очередь, это различные ассоциации: образно-характерологические, ситуативные, эмоциональные, а также родственные им параллели, контрасты, переключки эпизодов разных планов, разнообразные опосредствования внутренней связи и т. п. Насколько образы-характеры, связанные в систему посредством структурных отношений, взаимно уточняют и проясняют друг друга, можно судить на примере пушкинской «Полтавы». Мазепа не был бы столь выпуклым и отчетливо вылепленным, если бы Петр, Карл, Кочубей, Мария не подчеркнули в нем соответственно определенную черту. По контрасту с образом Петра,

воплотившим величие исторический обусловленных деяний, равных подвигу, Мазепа еще более мелок и жалок в своих потугах на власть, в попытке повернуть ход истории. Международный смелый авантюрист Карл в сопоставлении с Петром выглядит, разумеется, еще более авантюристичным, но в Мазепе Карл оттеняет убожество и мелкость даже в авантюрах. Образ беззаветно любящей Марии, переступающей ради любви через родственные чувства, проясняет мелкость Мазепы в любви; он не способен и на сильное, «шекспировское» злодейство: его признание Орлику свидетельствует, что и месть его мелка, порождена ничтожной обидой со стороны Петра, тем более что Петр постарался исправить свою бестактность поистине безграничным доверием Мазепе. Старик Кочубей играет в поэме свою роль: он помогает глубже понять жестокость мелкого человека, ибо никто так не жесток, как узкая, трусливая, эгоистичная натура. Всюду Мазепа предстает мелким интриганом и изменником — в дружбе, в любви, в политике и... в самой измене. Но и сам Мазепа выполняет ряд уточняющих функций по отношению к другим образам: он делает еще более наглядным и осязаемым величие Петра; рядом с ним еще безрассуднее выглядит Карл; еще беззаветнее предстает Мария, и еще более беззащитным представляется скорбный отец Кочубей.

Нужно целиком согласиться с Н. И. Пруцковым, когда он говорит о «необходимости тщательно проанализировать» систему образов произведения, «чтобы понять сущность данного характера»⁶⁵. Без учета структурно-образных отношений представление об идейном содержании произведения окажется явно неполным, а иногда и искаженным, как это убедительно доказал Ю. М. Лотман⁶⁶.

Нельзя забывать, что художественная форма — явление сложное, глубокое; Г. В. Плеханов, развивая мысль Гегеля, подчеркивал: «Форма» предмета тождественна с его «видом» только в известном и притом поверхностном смысле: в смысле внешней формы... более же глубокий анализ приводит нас к пониманию формы как «закона» предмета или, лучше сказать, его строения»⁶⁷.

Выяснение структуры произведения входит существенным компонентом в определение стиля и мастерст-

ва художника. Н. Комарова (при обсуждении книги В. В. Виноградова «О языке художественной литературы») отмечала необходимость и значение новых приемов структурного анализа для определения стиля и мастерства: «Чередование, последовательность, компоновка образов обуславливаются как самим объектом изображения — действительностью, так и индивидуальностью ее видения, эстетическими вкусами и психологическими или мировоззренческими особенностями автора — одним словом, индивидуальностью творческой манеры писателя»⁶⁸, хотя следует говорить сейчас, по-видимому, не столько о создании отдельных новых приемов такого анализа, сколько в целом о разработке структурного принципа исследования в литературоведении, отличного от принципа собственно исторического изучения литературы. «История литературы... имеет свои собственные концепции, и художественное произведение рассматривается в ее системе в совершенно иных связях, чем в поэтике», — подчеркивает М. Верли и, доводя до предела противопоставление поэтики и истории литературы, утверждает, в сущности, утрату эстетического значения произведения при внепоэтическом его рассмотрении⁶⁹.

В последние годы заметно убавились сомнения в плодотворности структурного принципа, особенно при исследовании художественного мастерства. Как стилистика с ее методами анализа постепенно овладевает областью переходов и воплощений идейно-образного замысла в словесно-речевых формах образа, так структурный анализ становится результативным методом исследования металингвистических, по выражению М. М. Бахтина, или надъязыковых средств реализации замысла художника. Представление о структуре было использовано при исследовании истории русского романа⁷⁰, некоторых новых аспектов художественного образа⁷¹, а также в ряде работ о мастерстве русских классиков.

Признание структурного принципа исследования позволяет вновь поставить вопрос о возможности эксперимента в литературоведении, по крайней мере одной из его разновидностей — эксперимента мысленного.

* * *

Б. С. Мейлах несколько лет назад выразил, надо полагать, общее мнение о «совершенной непригодности метода эксперимента» при изучении литературы⁷²; четыре года спустя он уже с меньшей решительностью заметил: «Само понятие «эксперимент» все еще кажется неожиданным в нашей области»⁷³.

Сейчас еще не настало, по-видимому, время утверждать необходимость эксперимента в искусстве, даже если сослаться на известное положение Ф. Энгельса: «Все формы умозаключения, начинающиеся с единичного, экспериментальны и основаны на опыте»⁷⁴. Не будем также сослаться на А. М. Пешковского, который пытался поставить эксперимент над текстом на научную основу и был склонен расценивать его как одно из ведущих средств в исследовательской работе стилиста⁷⁵.

Но вопрос о мысленном эксперименте в литературоведении может быть в настоящий момент решен с известной определенностью. Когда заходит речь о мысленном эксперименте, вопрос заключается уже не в том, возможен он или невозможен в литературоведении, пользуются критики им как плодотворным методом анализа или не пользуются: применяют его, как мы покажем далее, давно и широко, хотя и с ограниченными целями. Вопрос теперь заключается в том, чтобы определить природу мысленного эксперимента, на чем он основан и каковы его возможности в познании существенных или несущественных сторон исследуемого произведения.

В областях исследования, где возможно применение эксперимента обычного, мысленный эксперимент в сопоставлении с ним несомненно проигрывает и представляется недостоверным, ограниченным способом познания. Так, «Философский словарь» скептически оценивает его возможности: «От действительного эксперимента следует отличать простое наблюдение, которое не предполагает активного воздействия на объект, а также так называемый «мысленный эксперимент», представляющий собой логическое рассуждение о том, как протекали бы определенные явления, если бы удалось создать некоторые условия, не осуществимые в данный момент по техническим или другим соображениям»⁷⁶.

Несколько иначе отозвался П. В. Копнин: «Мысленный эксперимент — это обычное теоретическое рассуждение, принимающее внешнюю форму эксперимента... вывод сделан не на основе чувственного, практического наблюдения действия, а в итоге умозрительного рассуждения. Исследователь мысленно представляет, что случится с интересующим его явлением в тех или иных условиях. Это помогает уяснить теоретическое положение, но не имеет той доказательной силы, которая присуща настоящему эксперименту. Однако... мысленный эксперимент может приводить к достоверным заключениям, если исходные положения его доказаны практикой и не допускается логических ошибок в ходе самого рассуждения»⁷⁷.

Известно, что «всякий эксперимент основан на моделировании изучаемых явлений»⁷⁸. Нам представляется, что в мысленном эксперименте исследователь также имеет дело с моделями, хотя и особого рода⁷⁹.

В мысленном эксперименте операции производятся не на самом произведении, а на его воображаемой модели: в воображение переносится не все произведение, а его контурное подобие — с отдельными компонентами или сторонами, подвергающимися исследованию. Основная масса компонентов образа (связи, детали, краски и т. п.) как бы стирается, смывается — остается лишь след того, что должно учитываться в конечном итоге. Исходя из необходимости учитывать все компоненты произведения, исследователь оперирует лишь небольшою суммою их, изолируя и выделяя некоторые из них: он освобождает эти немногие интересующие его стороны от поразительного многообразия разветвленных, зыбких, подвижных связей в объеме всего произведения, среди которых случайность легко может затемнить закономерность. Механизм действия этих изолированных компонентов, как во всяком эксперименте, может быть неоднократно воспроизведен в неизменных условиях, определенным образом изменяемых.

Такое подобие произведения (создаваемое в ходе мысленного эксперимента) можно представить себе как образно-логическую модель: отдельные исследуемые стороны образа сохраняются в ней и опираются на логические категории, заменившие и

остальные стороны образа, и процессы, развертывающиеся в нем.

Исследователь оперирует уже не с образом — во всей его неисчерпаемой многогранности, в его трудно уловимых, зыбких внутренних и внешних (со средой) связях, — а с понятиями о его структуре и об общих закономерностях образного отражения действительности; образ представляется опосредствованным в логике — временно освобожденным от тех случайностей, которые делают его неповторимым, единичным явлением.

Так можно представить себе в общих чертах образно-логическую модель, без которой не обходится ни один мысленный эксперимент в литературоведении. Такое модельное подобие может распространяться на произведение в целом и, видимо, на отдельные его стороны.

Структурная образно-логическая модель способствует научному познанию сущности и явления. Она позволяет изолировать, выделить и изучить в «чистом» виде закономерности образных отношений, представляющих специфическое, трансформированное в материале искусства отражение диалектики реального мира. А полученные с ее помощью результаты экстраполируются по окончании мысленного эксперимента на произведение или ряд произведений; его мысленная модель по миновании надобности отбрасывается, возможность и границы экстраполяции рассматриваются и определяются в соответствии со своими законами.

Такова в общих чертах картина мысленного эксперимента, не имеющего узаконенных прав гражданства в литературоведении, но тем не менее применяемого почти каждым исследователем в тех границах, где признанные методы исследования оказываются бессильными или дают недостоверные результаты. Л. И. Тимофеев отметил: «...случайные наблюдения над частными стилевыми особенностями никак не позволяют определить своеобразие стиля художника, принципы его работы над речевой характеристикой персонажа, художественную функцию авторской речи, а отсюда и *более общие вопросы*. И происходит это в значительной мере потому, что мы еще не разработали *методику* такого анализа, не улавливаем *внутреннюю связь* от-

дельных стилевых элементов, образующих собою целостное индивидуальное художественное построение» (курсив мой.— С. III.)⁸⁰.

Мысленный эксперимент может лечь в основу такой методики анализа словесно-речевой структуры художественного произведения. Как частная методика — в определенных границах литературоведческого исследования — мысленный эксперимент не находится в противоречии с общим принципом о нерасторжимом единстве формы и содержания и не умаляет общественных функций поэтического произведения. Такая методика анализа, имеющая прикладное значение и не превращаемая в самоцель, основанная на критериях, позволяющих судить, во-первых, о необходимости экспериментального изучения тех или иных вопросов и, во-вторых, о достоверности полученных на основе мысленного эксперимента данных, поможет избежать резких субъективных отклонений в суждениях критиков, приобретающих в ряде случаев взаимоисключающий характер по одному и тому же вопросу.

Обращение к мысленному эксперименту возможно, как мы видим, лишь при отчетливом понимании литературного произведения как некоей структуры, как целостной художественной системы с компонентами, находящимися во взаимосвязи и взаимной обусловленности⁸¹; причем сама связь их содержательна и подчас выражает наиболее значительную часть идейно-образного содержания произведения. Так, Белинский, обнажая мелкость поэзии Бенедиктова, предложил мысленный эксперимент с его стихами: «Разложить стихотворение г. Бенедиктова на составные элементы, пересказать его содержание из него же взятыми и нисколько не изменными фразами — всегда значит обратить его в пустоту и ничтожество» (IX, 260) *.

До Белинского и после него русская критика неоднократно обращалась к мысленному эксперименту, причем не называя его точно. Так, Н. И. Надеждин с помощью простого переименования героев убедительно доказал отсутствие национального колорита в поэме А. Подолинского «Борский»: «Владимир Борский и весь причт лиц, составляющих историческое бытие сей

* Здесь и далее цит.: В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР, М., 1953—1959.

поэмы, суть, как видно по именам и прозваниям, люди русские. Перемените сии имена и прозвания — кто узнает в них русских? Ни одной малейшей черты народного характера русского! Переименуйте Владимира в Адольфа — это будет француз во всех статьях!»⁸².

Разновидность мысленного эксперимента — так называемый пересказ — буквально на каждом шагу встречается у Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Антоновича, Шелгунова, Михайловского, Воровского, Луначарского. При пересказе производится перестановка слагаемых, иные части опускаются, вся словесно-речевая структура меняется, приобретает иной вид и звучание, — словом, перед читателем возникает новая система, в которой некоторые, наиболее значимые, по мнению критика, идейно-образные компоненты произведения располагаются в новых связях и отношениях, помогающих раскрыть в них качества, невидимые явственно в прежней системе.

Поэтому пересказ и остается одним из ведущих средств критического изучения произведения — не взирая на все замечания о его ограниченности, односторонности, субъективности и т. п. Разумеется, пересказ только тогда оказывается результативным средством изучения, когда критик предусматривает изменения в связях и отношениях таким образом, чтобы эти изменения помогли обнаружить новые свойства компонентов художественной системы — свойства, только и обнаруживающиеся в этих новых отношениях.

Окружение образа-персонажа (фон, среда, обстановка и пр.), связи и отношения в произведении, авторский комментарий — все это следует рассматривать как объективные условия бытия характера в литературном произведении. Приступая к анализу и оценке характера героя, критик определяет роль и значимость этих образных условий и обстоятельств, учитывает их формообразующую валентность в данной системе образов. А это возможно определить лишь путем непрерывных мысленных изъятий каждого из обстоятельств поочередно, путем ряда последовательных мысленных экспериментов. Всякое изъятие тут же отзывается в системе отношений, и тем самым определяется роль того или иного мысленно изымаемого обстоятельства-компонента в формировании образа.

По-видимому, можно представить следующие основные виды мысленного эксперимента в литературоведении: изъятие из системы отдельных компонентов — как средство определения значимости их, а также обусловленных ими определенных образных отношений и связей; перестановка слагаемых в системе — с целью определения направленности внутрискруктурных связей; синонимические замены и переименования — с целью определения экспрессивного значения заменяемых элементов и так называемого тона произведения; наконец, разлом ритма — особая разновидность приема перестановок, используемая преимущественно при анализе стихотворных структур.

Так, В. Гофман с помощью мысленного эксперимента подчеркивает идейно-смысловую роль интонации⁸³, а А. В. Чичерин — роль знаков препинания в передаче сложного настроения Пьера Безухова⁸⁴. А. Макаров в результате мысленного эксперимента получал интересные результаты, свидетельствующие о роли эпитета в лирике: «Стоило убрать из стихотворения все эпитеты... как создалась возможность совершенно иного, в сущности противоположного толкования стихотворения... выявляется новый тип мироощущения»⁸⁵. Л. Г. Барлас с помощью эксперимента исследует «поэтические приращения слов» в художественном тексте⁸⁶. Сочувственно отзываясь В. П. Мурат о так называемом стилистическом эксперименте А. М. Пешковского⁸⁷.

С помощью мысленного эксперимента возможно решение некоторых вопросов, выходящих из круга собственно стилистики. Так, Е. Е. Соллертинский предполагает следующее: «Отнимите от «Мертвых душ» лирические отступления — и что останется от великой поэмы? Нравоописательный роман типа «Российского Жилблаза»... Нарезного»⁸⁸.

Вопросы соотношения структуры и замысла аналогичным образом решают А. А. Ачатова⁸⁹, В. М. Фишер⁹⁰ и полемизирующий с ним Б. Т. Удодов⁹¹, а также Д. П. Николаев⁹².

Соотношение характера и сюжета решалось Н. Полевым в рецензии на роман Булгарина «Мазепа»: «Что останется в романе, если отнять Огневика? И по числу страниц и по важности действий — пустяки. Но выкиньте из романа Мазепу — останется еще роман «Огне-

вик»⁹³. Аналогично поступает А. Слонимский, утверждая сюжетное новаторство пушкинского «Станционного смотрителя»⁹⁴. Совсем недавно К. Андреев вновь обратил внимание на этот вопрос, утверждая предопределение авантюрного сюжета особыми характерами: «Сами характеры героев формируют сюжет этих книг. Если бы на месте долговязого Джона Сильвера на корабле оказался учитель воскресной школы, то не было бы и «Острова сокровищ», если бы характер сквайра Трелони был иным, то он не набрал бы на «Испаньолу» команду одних пиратов, если бы Джим Хокинс, с его дикостью и склонностью к сумасбродству, был более, так сказать, положительным, то и иной была бы книга»⁹⁵.

В. Кирпотин высказался о взаимозависимости характеров, коллизии и так называемой злобы дня, той массы второстепенных деталей и событий, которую иные критики называют следствием «избыточной детализации»; свою мысль он пояснил с помощью мысленного эксперимента; без него она осталась бы простым соображением, лишенным иного доказательства, кроме авторитета исследователя: «Все действующие лица «Анны Карениной» любят, ревнуют, строят семью, имущественные отношения и карьеру, вырабатывают свои идеалы в клубке текущих дней, в потоке конкретного времени. Выньте их из этого потока — и их не станет. Вывести их из «положения минуты» — значит увести их в обитель, где ничего не происходит и где, следовательно, самый роман не мог бы состояться»⁹⁶.

При всей условности мысленных изменений в художественной системе произведения, как это было видно из приведенных выше соображений исследователей и критиков, здесь всюду соблюдается важнейшее требование, предъявляемое к эксперименту: «Исследователь сам вызывает изучаемое им явление, вместо того чтобы ждать, как при объективном наблюдении, пока случайный поток явлений доставит ему возможность его наблюдать»⁹⁷.

В действительном эксперименте, как известно, предмет эксперимента является категорией объективной, но из этого вовсе не следует, что результаты будут полностью лишены субъективного элемента: «от теоретических задач и установок экспериментатора, от его искус-

ства и способностей» в сильнейшей степени зависит «методика эксперимента» и в особенности «обобщение и истолкование его результатов»⁹⁸.

В еще большей мере, по-видимому, это проявляется в мысленном эксперименте и особенно в такой его разновидности, как пересказ: известны десятки случаев такого переконструирования структуры произведения при страстными критиками, что противоположные и даже взаимоисключающие выводы могут показаться самоочевидными, разумеется в том случае, если читатель незнаком с произведением либо не имеет навыков самостоятельного суждения по художественным вопросам.

Но это обстоятельство не может служить основанием для отрицания практической и теоретической ценности мысленного эксперимента в литературоведении, хотя последствия субъективизма в оценке и истолковании художественного произведения подчас оказываются более тягостными, нежели субъективизм экспериментатора-естественника.

*
* *
*

Вместе с вопросом о мысленном эксперименте, представляемом как одно из проявлений структурного принципа в исследовании художественного произведения, встает и вопрос об уточнении методики сопоставительного анализа, о сближении этого вида анализа со статистическим методом: выявление, учет и суммирование однородных или родственных фактов стиля требуют прежде всего точного определения однородности (или хотя бы сопоставимости) качества отдельных элементов различных структур. Большую работу по определению подобной методики анализа количественно-качественных отношений и переходов ведет Б. Н. Головин⁹⁹; интересные данные о соотношении объема художественного текста и единиц информации были получены Р. Пиотровским¹⁰⁰; заслуживает интереса исследование стиха Маяковского, проведенное А. Колмогоровым¹⁰¹. «Вторжение» математиков и представителей других отраслей знания в область анализа художественного своеобразия произведения, по-видимому, не представляет явления случайного; Б. С. Мейлах справедливо осуждает попытки отвести с порога подобные «вторжения» в литературоведение¹⁰², целью которых надо считать

трудно осуществимое в наше время стремление дать литературе как одной из систем познания действительности свою более или менее точную систему измерений.

Дело в том, что до сих пор отсутствует точная классификация признаков, которая позволила бы судить об однородности или сопоставимости литературных фактов. Самый широкий круг сопоставлений — сюжет и коллизия сравниваемых произведений. По этому признаку нередко происходит сближение чужеродных произведений, несоизмеримых по своим идейно-художественным качествам. Однако учет «массовидности» тех или иных сюжетных структур и коллизий позволяет делать определенные выводы о характере литературного процесса в его связи с общественным развитием.

Не менее широк круг сопоставлений характеров, воспроизводимых писателями. Он позволяет довольно точно определять общественные и эстетические позиции писателей, отношения их к изображаемым явлениям действительности. Возможны сопоставления по способам построения образов, типизации, воспроизведения психологических состояний; нередки сопоставления в языковом плане, по использованию изобразительных средств и т. п. Понятно, что сопоставление творчества различных писателей только под одним углом зрения неизбежно связано с искажением, не может дать представления о многогранности, о сложности литературных явлений во всем их богатстве. Исследователи стремятся к возможно более широкому охвату отдельных явлений и сопоставлению их в различных системах измерений, внося уточнения и поправки, которые снимают односторонность анализа только по одному ряду признаков. Универсальной системы измерения литературно-образных явлений пока не существует, нет даже намека на возможность создания ее в наше время, что, однако, не означает принципиальной ее невозможности в отдаленном будущем.

*
* *
*

В заключение снова следует подчеркнуть, что нет и не может быть непреходимой границы между поэтикой и другими областями литературоведения. Поэтика без теории и истории литературы немыслима, хотя имелись попытки создать именно такую внеисторическую «чи-

стью» отрасль науки. Может быть, потому-то еще не исчезло у части критиков настороженное отношение к поэтике: в ней все еще опасаются увидеть троянского коня, с помощью которого формализм мог бы снова войти в марксистскую науку о литературе. Но все эти опасения должны рассеяться, если ответить на вопросы: уступать ли безоговорочно поэтику откровенному формализму или сделать вид, будто никакой поэтики вообще не было и оттого нет надобности вести исследования в этой области?

Мы не призываем выдвигать поэтику как единственно важное и перспективное направление науки: таким главным направлением для нас всегда остается партийный подход к литературе и социальный, идейный анализ художественного произведения. Но мы также не можем игнорировать поэтику — давнюю отрасль литературоведения, со своим кругом проблем и своими методами их анализа; отрасль науки, тесно связанную с социально-историческим анализом, опирающуюся на него и, в свою очередь, содействующую ему в правильном понимании образной природы произведения.

Изложенные соображения следует учесть при оценке данной работы. Хотя она и посвящена исследованию поэтики Тургенева, но в ней затрагивается также ряд проблем, выходящих за пределы собственно поэтики — в сферу изучения стиля и мастерства писателя. Указанные выше методы и приемы анализа (лингвистический, структурный, мысленный эксперимент и др.) используются при освещении характерологии прозы Тургенева и некоторых других проблем.

В предлагаемой работе рассматриваются под определенным углом зрения сведения и наблюдения над стилем Тургенева, содержащиеся в обширной критической литературе о его творчестве преимущественно в разрозненном и несистематизированном виде. Наблюдения над языком и стилем Тургенева, имеющиеся в работах лингвистического характера, учитываются в той мере, в какой это не противоречит литературоведческому пониманию стиля писателя и позволяет уточнить представление об индивидуальном стиле Тургенева.

Из многих проблем поэтики Тургенева в данной работе рассматриваются лишь четыре, представляющиеся автору наиболее важными: особенности тургеневского

повествования с присущей ему сложной системой точек зрения и голосов; структурно-жанровые особенности художественной прозы Тургенева*; галерея тургеневских характеров, система изобразительно-выразительных средств их раскрытия и эволюция психологического метода Тургенева, и, наконец, особенности цветовосприятия Тургенева, приемы и средства цветоокрашивания и свето-теневой нюансировки в его прозе — различные вопросы, обычно рассматриваемые как палитра того или иного художника.

Необходимо оговорить еще одно обстоятельство. В ряде случаев автор прибегает к образным, метафорическим определениям; это происходит вследствие неотчетливости терминологии, употреблявшейся в русской критике на протяжении более века, а также из-за откровенной противоречивости представлений, вкладываемых в привычные, казалось бы, литературоведческие понятия. В отдельных случаях вообще не существует признанных терминов для обозначения тех новых явлений, которые вскрываются в процессе анализа структуры образа. Уточнение или изобретение (следовательно, и обоснование) новых терминов увело бы слишком далеко от основных проблем, рассматриваемых в данной работе; к тому же, это не может быть делом одного автора: требуется коллективная воля для узаконения одних значений термина и отбрасывания других, которые придают ему недопустимую многозначность и лишают его как инструмент научного познания всякой ценности. Да и, наконец, нельзя не считаться с тем, что метафора отнюдь не является противоположностью научного термина и до сих пор сохраняет свою значимость в научном исследовании¹⁰³.

Наконец, последняя оговорка — о структуре данной работы: обзор научно-критической литературы по рассматриваемым проблемам вынесен в соответствующие главы и прикреплен к анализу тех или иных вопросов; обилие ссылок на отдельных страницах вынудило автора сосредоточить все указания на источники, комментарий к ним и примечания в конце работы с общей нумерацией сносок по каждой из глав.

* По условиям публикации, здесь приводятся лишь выводы о жанровом своеобразии «Стихотворений в прозе».

СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ И. С. ТУРГЕНЕВА

I

Традиционные определения повествования основаны на расчлененном понимании словесно-речевого состава художественного произведения: повествование рассматривается лишь как авторская речь среди других видов речи, причем даже и в этом случае в ней различали описание (образ в пространстве) и изображение или собственно повествование (образ во времени); портрет, пейзаж, отдельные сцены и эпизоды действия и т. п. из повествования исключались, а на его долю оставался рассказ о событиях, т. е. авторский комментарий основных элементов сюжета, в сущности хронологическая канва действия — в авторском пересказе.

И хотя такой расчлененно-ограниченный смысл все еще иногда придается термину «повествование»¹, однако уже в прошлом веке наметилась тенденция к расширительному пониманию его (Пушкин, Белинский, В. И. Даль)²; тенденция эта отчетливее обозначилась в русском литературоведении послеоктябрьского периода³, в особенности же в последнее десятилетие⁴, в связи с общим поворотом к изучению художественного мастерства, стиля и других проблем поэтики.

Это более сложное понимание повествования нельзя считать лишь следствием общей тенденции к расшире-

нию смысла большинства литературоведческих терминов: оно соответствует тому процессу усложнения и увеличения содержательной «емкости» изобразительных средств, который характерен для эволюции литературы нового времени.

После Пушкина повествование перестает быть тем строго дифференцированным элементом произведения, каким ему надлежало быть — подобно другим изобразительным средствам — в поэтике классицизма: оно вбирает в себя портрет, характеристику, пейзаж, описание обстановки; в него внедряются другие виды речи; оно превращается в сильнейшее средство трансформации изображаемого под определенным идейно-эстетическим углом зрения; в нем оцениваются события, характеризуются персонажи, прослеживаются связи и отношения между условиями среды и формируемыми под их влиянием характерами. С неодинаковой силой в творчестве Пушкина, Тургенева, Чехова, с одной стороны, и Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого, Достоевского — с другой⁵, происходит сближение и взаимопроникновение прежде изолированных описания, изображения и рассуждения; синтез их (с элементами прямой речи) и представляет собой повествование нового типа⁶.

Повествование в узком и в сущности ограниченном понимании располагается — как предмет исследования — за пределами поэтики. Если же исследователь считается с синтетизмом повествования в современной литературе, он оказывается перед одной из сложнейших проблем поэтики и обязан разобраться в соотношении составных элементов повествования и в своеобразии воплощения в нем идейно-образного содержания.

Сущность проблемы заключается в следующем.

Художник, воспроизводя в произведении реальную действительность, как бы воссоздает мир по-своему, сливая с предметом изображения определенную точку зрения на него⁷. Эта точка зрения реализуется прежде всего в самой словесно-речевой ткани произведения. Всем строем речи — словоупотреблением, эмоционально-экспрессивной окраской, ритмо-интонационным звучанием — повествование воспроизводит не только особый взгляд на мир, но и эмоционально-чувственное отношение к нему, т. е. в сущности воссоздает определен-

ный тип мировосприятия. Точка зрения — как система оценок и суждений — может получить (в соответствии с замыслом художника) бытие в определенном голосе, который следует понимать как словесно-речевое воплощение характера⁸; за голосом в перспективе всегда встает представление об определенном образе — автора или его посредников (рассказчики, повествователи, условные издатели, авторы писем, посланий, дневников и т. п.); в ряде случаев «условный автор»⁹ получает приметы биографического и внешнего порядка и превращается в один из образов произведения.

Все это обуславливает сложный словесно-речевой состав повествования, в котором современные исследователи (вслед за В. В. Виноградовым) научились видеть «различные субъектные планы»¹⁰. Определенное соотношение их показательно для стиля художника — в этом следует согласиться с лингвистами. Однако для литературоведа этого недостаточно: важнейшей задачей поэтики является анализ такого «сплава» речевых слоев в повествовании, размежевание в нем голосов, точек зрения и, следовательно, систем оценок и суждений автора и его героев; а затем на основе размежевания точно установить степень ответственности автора за конкретные спорные суждения, которые критика по тем или иным причинам ставила ему в вину, отказываясь разбираться в истинной их принадлежности и любое суждение приписывая автору, если только оно не входило в прямую речь персонажа.

Таким образом, решение этой проблемы выходит по своему значению за пределы поэтики — в область психологического, социологического, философско-эстетического, историко-литературного анализа и в конечном счете (в сочетании с данными исследований иного рода) позволяет уточнить представление как об идейном замысле отдельных произведений, так и об особенностях творческого метода художника.

*
* *
*

Повествование от лица рассказчика — сказ — было известно еще в древней русской литературе; оно было ограничено относительно узким жанровым и тематическим кругом; известное в поучениях и отчасти в

проповедях, оно не находило применения в большинстве остальных жанров. Лишь на пороге нового времени Аввакум, решительно преобразуя житие в настоящую биографическую повесть, превратил сказ в гибкое, многослойное и многоголосное повествование: рассказчик, повествователь и участник событий не сливаются в одном лице; хотя все они лишь разные лики автора, они сохраняют различные голоса: сдержанно-торжествующий, пророческий, обличительный тон — у повествователя; тон бывалого, умудренного и истрадавшегося русского человека — у рассказчика; наконец, реплики, монологи, вообще прямое речевыявление в конкретных жизненных обстоятельствах — у Аввакума в отдельных сценах и эпизодах.

Намеченная Аввакумом тенденция, по-видимому, соответствовала общей закономерности литературного развития: на протяжении XVIII и в особенности XIX в. со все усиливающейся отчетливостью происходит усложнение сказа, насыщаемого различными голосами даже в тех случаях, когда рассказчик — это сам автор и рассказываемая им история — это история его жизни. В «Письмах русского путешественника» Карамзин-автор и Карамзин-путешественник хотя и одно лицо, но два различных голоса, две несовпадающие точки зрения и, строго говоря, два нетождественных образа. Карамзин-автор пишет о себе спустя некоторое время после того, как нашли завершение события, в которых он принимал участие: осмыслив их, а также свое участие в них, оценив себя и обстоятельства под определенным литературно-эстетическим углом зрения, автор уже иначе глядит на прошедшее, воспринимает себя уже извне, как некое постороннее, хотя и самое близкое, самое известное ему лицо¹¹.

Эта все более ощутимая дистанция между автором и различными его посредниками сказывается не только в биографических повестях и романах, но и в художественных мемуарах, что нагляднее всего проявилось в «Былом и думах».

В «Былом и думах» — два Герцена. Один — непосредственный участник и очевидец «былого»; его встречи, действия, споры создают документально-историческую основу мемуаров. Другой — Герцен зрелый, автор «дум», осмысляющий «былое». Факты, имевшие ме-

сто в действительности, им изображаемой, постоянно оказываются для него поводом к различным отступлениям, содержащим последующие (нередко — спустя десятки лет) размышления о закономерностях общественного развития, о различных представителях многоликой европейской эмиграции, о самом себе, о науке, литературе, национальных характерах и т. п. «Думы» и «былое» лишь совмещены в одном повествовании, образуя его сложную «многоголосную» структуру, но принадлежат они к различным аспектам¹².

Сказ не является точным воспроизведением устной речи; как замечает В. В. Виноградов, «сказ лишь сигнализирован, лишь обозначен как форма устного повествовательного монолога»¹³, и если согласиться с его утверждением, что сказ «является формой сложной комбинации приемов устного, разговорного и письменного-книжного монологического речеведения»¹⁴, то надо признать, что между сказом и изложением событий от лица повествователя нет принципиальной разницы. Литературовед должно интересоваться не общее лексико-интонационное различие между этими двумя видами повествования, а наличие авторских вкраплений в их потоке, оценки и суждения, высказанные иным голосом, соотношение их с точкой зрения, близкой автору или прямо выражающей его позицию. Новизна подобного анализа более всего затрудняет решение данной проблемы поэтики; решать приходится конкретно в каждом отдельном случае, прибегая к различным приемам анализа, чтобы получить относительно достоверные данные для уточнения замысла писателя в конкретном произведении.

В предпушкинский период посреднические формы повествования еще не приобрели той сложности и гибкости, которую им придали впоследствии Герцен, Достоевский, Тургенев, Лесков, Салтыков-Щедрин и Чехов.

Однообразные в своей исключительности и обособленности рассказчики и повествователи романтических произведений не обогащали, а скорее ограничивали повествовательные возможности, сковывая и оттесняя иные точки зрения и голоса, подавляя их своей вычурно-метафорической и насильственно-приподнятой экспрессией и изощренными языковыми арабесками¹⁵.

Однако нельзя забывать, что посредники писателей-романтиков (и в известной мере сентименталистов), сосредоточившиеся на собственных переживаниях, содействовали обогащению повествования способами самораскрытия: попытка романтиков раскрывать характеры изнутри, воспроизводя поток внутренней жизни, оказалась едва ли не важнейшей предпосылкой глубокого психологического анализа, стремительно развившегося в русской литературе 40—60-х годов.

В противовес романтическому посреднику В. Т. Нарежный, пытаясь преобразовать и развить традицию плутовского романа, в своем «Российском Жилблазе» выдвинул целую галерею рассказчиков другого рода и намеревался из множества точек зрения на русскую действительность создать относительно целостное, емкое, многоголосное повествование; взаимодополняясь и перекрещиваясь, разнородные взгляды и системы оценок должны были обеспечить изображению особую перспективу и «стереоскопичность»¹⁶. Однако идейно-художественная ограниченность В. Т. Нарежного, тяжкий груз традиций натуралистически-достоверного описания¹⁷ (в сочетании с непреодоленной нравоучительностью)¹⁸ помешали ему достичь больших успехов на этом пути: его повествование представляет дробную совокупность разрозненных исповедей положительных героев и циничных признаний нераскайавшихся негодяев (исповедей, подобных средневековым «вставным новеллам»); неумение преодолеть такого рода раздробленность и вызвало недавно (по другому поводу) осуждение Г. Грина¹⁹.

Выбор формы повествования (всегда содержательной!) зависит от художнической концепции мира, от идейно-эстетической позиции писателя, от его знания жизненного материала, степени мастерства и убежденности в своих выводах²⁰. В свою очередь, форма повествования сказывается на способах построения образов, степени проникновения во внутренний мир героев, средствах раскрытия характера и типизации, накладывая свой отпечаток на эти явления, собственно относящиеся к идеологической сфере творчества. Сказ долгое время был единственным средством глубокого проникновения в человеческую психику, позволяя изображать характеры как бы изнутри — путем испове-

дей и признаний рассказчиков и повествователей. Но сказ одновременно закрывал внутренний мир других персонажей и обуславливал изображение их лишь извне — какими они кажутся рассказчику. Сказ ограничивал возможность широкого, панорамного обозрения действительности, требуя (в соответствии со своими правилами) воспроизведения лишь тех событий, очевидцем которых мог быть рассказчик. Сказ также сужал авторские обобщения, подчиняя их точке зрения рассказчика; все, что оказывается выше его разума, требует искусной и тонкой мотивировки своего введения в речь рассказчика или повествователя.

Пушкин, а затем Гоголь и Лермонтов сумели преодолеть скованность повествования от лица рассказчиков и повествователей. Они решительно отъединили посредников от автора, придав своим рассказчикам, повествователям и условным издателям резкую определенность и законченность характера. Гринев («Капитанская дочка»), Сильвио («Выстрел»), Поприщин («Записки сумасшедшего»), Максим Максимыч, повествователь и Печорин («Герой нашего времени») — это не просто точки зрения на происходящее, не безликие голоса, это отчетливо вылепленные характеры, реализованные преимущественно в речевом строе своего повествования. Даже безымянный, не имеющий портретных примет автор письма, содержащего сведения о Белкине («Повести Белкина»), характеризует его, в первую очередь произвольно характеризует себя: самим повествованием он очерчивает свои взгляды, привычки, симпатии, нравственные убеждения. Так, об отце Белкина он говорит: «По части хозяйства весьма смысленный» — и поясняет: в поместье установил «строгий порядок», старосту поставил «исправного и расторопного», на гувернеров для сына не тратился («сын их получил первоначальное образование от деревенского дьячка»). Рассказчик, по-видимому, весьма докучлив, самоуверен, почитает себя едва ли не кладезем житейской премудрости и спесив сверх меры: «В ту самую минуту, как я своими разысканиями и строгими допросами плута старосту в крайнее замешательство привел и к совершенному безмолвию принудил, с великою моею досадою услышал я Ивана Петровича, крепко хряпющего на своем стуле. С тех пор перестал я вмеши-

ваться в его хозяйственные распоряжения и передал его дела (как и он сам) распоряжениям всевышнего». Если к этому прибавить его похвалы лекарю («человеку весьма искусному, особенно в лечении закоренелых болезней, как-то мозолей и тому подобного»), учесть старомодную витиеватость речи, несообразности и алогизмы, то характер невежественного, но самоуверенного помещика из отставных офицеров-служак обозначается отчетливо. Между тем создание этого образа не было главной задачей Пушкина; очерчивая образ дворянского любителя словесности, сгинувшего в усадебной глуши (рукописи «частию употреблены его клятицею на разные домашние потребности... все окна его флигеля заклеены были первою частью романа, которого он не кончил»), Пушкин одновременно обрисовал и отношения его со средой, представив ее не в близких обстоятельствах, а в выпуклых характерах, раскрывающихся в самом строе повествования.

Пушкин создает в «Повестях Белкина» сложные структуры, состоящие из взаимно сменяющихся сказов или заключающие сказ в сказе. В «Выстреле» повествование начинается рассказом подполковника И. Л. П. (как видно из сноски издателя), характеризующего извне загадочного «друга военных» Сильвио; одновременно рассказчик воспроизводит отношение к нему с позиции взглядов об офицерской чести. Затем повествование передается Сильвио, потом снова переходит к рассказчику; проходит значительное время — появляется третий рассказчик — граф Б. Эта сложная повествовательная структура позволяет Пушкину на небольшой площади короткого рассказа охватить события, отделенные большими промежутками времени, представить их в двустороннем освещении и всякий раз в личном восприятии героев.

Подобный же тип повествования применяется Пушкиным в «Метели» и «Станционном смотрителе», правда осложненный косвенной и несобственно-прямой речью.

Рассказчики позволяют Пушкину решить ряд сложных структурно-организационных задач, оказавшихся непосильными для его предшественников. Построение образа не в прямых характеристиках, а посредством описания обстановки и событий в восприятии героя,

как бы попутно, в самопроизвольном раскрытии характера; множественность точек зрения на один предмет, создающая впечатление объемности и ощущение сложности жизненного процесса; воспроизведение в самой словесно-речевой ткани произведения сложности разветвленных отношений, связывающих людей; превращение отступлений в прошлое из средства, прерывающего сюжетное действие, в активное сюжетное средство; обогащение словесно-речевой характеристики — все эти и некоторые другие творческие задачи были осуществлены Пушкиным на основе новаторского преобразования форм и способов повествования. «Повествователь у Пушкина, — отмечает В. В. Виноградов, — это не только многогранная призма отражения исторической действительности, но и форма ее внутреннего раскрытия и идейного осмысления. Он так же многозначен и противоречив, как она сама»²¹.

Повествователь, никак не представленный читателю, не участвующий непосредственно в событиях, им изображаемых, не подчеркивающий (а подчас и скрывающий) свое личное отношение в характеристиках, — такой повествователь обычно бывает несравненно ближе автору, нежели любые другие посредники; нередко он даже оказывается одним из авторских ликов, выражением одной из сторон его личности. Но и в таких случаях нет никакого основания для полного отождествления автора и его посредника, если только автор не подчеркнет, что это он сам (Пушкин в «Путешествии в Арзрум», Тургенев в «Казни Тропмана», Чехов в книге «Остров Сахалин») созерцает, осмысляет и изображает людей и события.

Повествователь представляет в ряде случаев обобщенно-личное выражение точки зрения, утвердившейся в социальной среде; таковы некоторые повествователи Пушкина, Гоголя, Герцена: от имени некоего «мы» говорит он в «Выстреле», представляя Сильвио; в «Портрете», представляя рассказчика второй части; в «Сороке-воровке», создавая фон для основного рассказчика.

До сих пор остается спорным вопрос о таких повествователях, которых критика в общем склонна отождествлять целиком с их создателями: это повествователь «Евгения Онегина», лирический герой-повество-

ватель «Мертвых душ», условный издатель «Героя нашего времени» и охотник-повествователь в «Записках охотника». На наш взгляд, для полного их отождествления с Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым или Тургеневым нет оснований: при всей близости их оценок и суждений с авторскими, при совпадении в основных чертах их мировосприятия с авторским (что отчасти прослеживается на материале писем) они не рупоры авторских идей и не автопортреты, а вполне определенные литературно-художественные образы, сочетающие в себе конкретно-личное с обобщенно-типическим и неразрывно связанные с образной структурой произведения, так что при изъятии их произведение как целостный организм исчезает²².

В отличие от Гоголя Лермонтов развивал пушкинскую традицию в направлении углубленного психологического анализа. Его посредники позволяют ему заглянуть в такие глубины души человеческой, которые до него были недоступны русской прозе²³; новый предмет изображения привел к заметному обновлению изобразительно-художественных средств, изменяя структуру повествования.

Необходимо подчеркнуть: форма повествования с различными посредниками сама по себе ничего не предопределяла — ни рассказчиков с их характерами, ни степени достоверности изображения, ни широты социального и глубины психологического анализа²⁴. Она оказалась лишь гибким изобразительно-художественным средством, потенциальные возможности которого были развиты усилиями многих русских писателей. Эти возможности реализуются в соответствии с внутренними правилами, которые как бы заключены в самой форме такого повествования: автор должен следовать за логикой развертывающегося рассказа «условного автора», которому предоставлена видимая автономия²⁵. Но реализуются эти возможности всегда в соответствии с идейно-образным замыслом писателя и, шире, на основе его социально-общественной и эстетической концепции.

Так, например, Булгарина несомненно отличало острое чувство современности или, скорее, чутье журналиста; он один из первых среди русских литераторов 20-х — начала 30-х годов принялся эксплуатировать но-

вый структурно-повествовательный принцип, предложенный Пушкиным. Свыше трети его «статеек» (как он сам определял свой жанровый гибрид очерка, фельетона и рассказа) основано на повествовании самых разнообразных посредников — турок, греков, сербов, болгар, поляков, французов, немцев, украинцев, русских — разных чинов, сословий и возраста. Иногда он достигал несомненной гладкости и искусности в своих ремесленных поделках и завоевывал себе определенного читателя, у которого пользовался известным успехом²⁶. В какой-то мере Булгарин-бытописатель предварял творческие искания В. И. Даля. Но откровенная реакционность Булгарина, его установка на охрану устоев самодержавно-крепостнического строя от любых «покушений» обусловили одностороннее преобразование глубокого, многоголосного (в потенции) сказа в плоское нравоучительное повествование посредников, упорно доказывавших русскому читателю, что «нет глупого (или дурного) ремесла, а есть глупые (или дурные) люди»²⁷ и что жизнь россиянина чуть ли не зависти достойна²⁸, если только он способен довольствоваться малым.

Одностороннему преобразованию подверглось повествование с посредниками и у В. И. Даля — именно вследствие своеобразия его идейно-художественной позиции; избранная же им повествовательная манера, в свою очередь, сказалась на характере изображения русской действительности в очерках, рассказах и повестях Даля.

Литературное наследие Даля, к сожалению, оценивается ныне невысоко; его художественный талант едва ли не игнорируется, а вклад в развитие русской литературы явно преуменьшается²⁹. Между тем Белинский в своем обзоре «Русская литература в 1845 году», отказываясь от прежде отрицательного отношения к Далю³⁰, назвал его «после Гоголя до сих пор решительно первым талантом в русской литературе»³¹.

Склонность Даля к повествованию с посредниками отметил И. С. Тургенев: в известной рецензии на его повести, сказки и рассказы он явственно разграничивает писателя Даля и его творение — условного автора казака Луганского. Подчеркивая творческое развитие Даля, его несомненный рост и преобразование сказа с

односторонней точкой зрения казака Луганского в более емкие и гибкие способы повествования, Тургенев утверждает: «Казак Луганский стал Далем» — и называет его «писателем действительно народным».

Необычайно богатая галерея посредников Даля производит самые различные характеры, в которых очерчиваются основные типы русской жизни 30—40-х годов XIX в. Рассказчики и повествователи Даля — преимущественно бывалые люди; они излагают различные истории из русского быта: диковинные происшествия, неожиданные встречи, анекдоты — словом, разнообразные были, в совокупности создающие представление о пестроте, богатстве народной жизни, о скрываемых или растрачиваемых по пустякам великих возможностях русского человека.

Сознательная установка Даля на этнографизм³² обусловила своеобразный крен в сторону, противоположную углубленному психологизму: его посредники в подавляющем большинстве случаев оказываются просто обобщенно-личной точкой зрения определенной социально-сословной или национальной среды; изучение быта, более всего интересовавшее Даля, как бы беллетризуется с помощью рассказчиков и опредмечивается в относительно немногих характерах: при всем разнообразии посредников Даля они довольно трафаретны по способам словесно-речевого воплощения точки зрения в их сказе; можно утверждать, что их голоса звучат одинаково. Мужики-рассказчики говорят одним языком, различаясь небольшим числом областных диалектных вкраплений; речь купца почти не отличима от сказа горожанина из низов. Офицера можно отличить по употреблению военной лексики³³, а чиновника-пройдоху — по стилю канцелярской речи³⁴. Надо признать, что Даль необычайно искусно создает впечатление о говоре определенного социального или национального типа, но это почти всегда — вообще татарин, мордвин, цыган, казак, чиновник, купец, т. е. речевые типы, но не речевое воплощение неповторимых характеров.

Из разрозненных замечаний, рассыпанных в десятках очерков и рассказов, создается впечатление еще об одном повествователе Даля, образ которого в какой-то мере соотносится с образом автора. Напомним замечание Г. А. Гуковского: «Всякое изображение в искус-

стве образует представление не только об изображенном, но и — может быть, часто менее конкретизированное, но не менее отчетливое — об изображающем»³⁵.

Повествователь Даля — это средний чиновник по особым поручениям и лекарь в прошлом; ему приходится много разъезжать; его крайне интересуют этнографические диковины; у него исследовательский подход к жизни, к людям; он собирает редкие книги, рукописи, записывает диалектизмы, пословицы, описывает обычаи, уборы, украшения, внешний вид «туземцев» и их жилищ. Он не раз попадает в необычные истории, встречается с необыкновенными людьми. Это в сущности настоящий путешественник по морю житейскому, гонимый (в отличие от пикаро) не нуждой и стихией, а своей любознательностью и научным долгом.

Фактически, это сам Даль-писатель, «освобожденный» от некоторых личных, преимущественно интимных, сторон. Образ повествователя подчеркнуто сближен с личностью автора, в отличие от большинства других писателей 30—40-х годов, которые столь же подчеркнуто отъединяли повествователя от собственной личности: Я. П. Бутков в «Петербургских вершинах», Е. П. Гребенка в «Записках студента», Н. И. Греч в «Отсталом», Достоевский в «Двойнике» и «Белых ночах», Некрасов в «Петербургских углах», Тургенев в «Записках охотника». Повествователь в русской прозе 30—40-х годов постепенно приобретает те функции, которые уже обрел лирический герой в поэзии Пушкина, Лермонтова и отчасти Жуковского: лирическое «я» стало выражением среды, социальной группы, но не одного лишь поэта. Л. И. Тимофеев указывает: «Индивидуализированность авторской речи создает представление о новом своеобразном характере, о самом повествователе, который и выражает собой авторское отношение к жизни». Повествователь, выступая в роли образа автора, представляя в произведении его личность (разумеется, отчасти), в то же время выражает взгляды, вкусы, стиль поведения и речи вполне определенной социальной среды.

Исследователи довольно единодушно сходятся на том, что Даль выражает взгляды консервативной, патриархальной среды. Это не совсем так; нельзя игнорировать очевидной демократичности Даля 40-х годов,

когда его повествователь был несомненно близок кругу Белинского; по крайней мере, Белинскому импонировало то, что Даль «особенное внимание обращает на простой народ... долго и с участием изучал его, знает его быт до малейших подробностей» (X, 260). Представителем патриархальной среды можно считать, пожалуй, лишь казака Луганского: он в какой-то мере близок славянофилам, и ему недоступно то высшее, более широкое понимание жизни, которое было свойственно Пушкину, Белинскому, Некрасову, Тургеневу и самому Далю. Казака Луганского отличает своеобразное антизападничество, отсутствие целостной позитивной программы; это обуславливает такие особенности его повествования, как разрозненность впечатлений, особый метод нанизывания эпизодов и сцен по принципу ассоциативной связи, отсутствие глубоких внутренних связей в изображаемых им картинах русской жизни и в особенности то «балагурство», тот раешный склад речи, пересыпанной в изобилии прибаутками, пословицами, что раздражало Белинского и позднейших исследователей.

Таким образом, общая художническая позиция Даля — со своеобразным антиэстетизмом этнографа, антипсихологизмом бытописателя, приспособляющего литературное повествование к внелитературным по существу целям — обусловила особое использование повествовательной структуры при посредничестве рассказчиков: это преимущественно композиционно-оформительный прием, сознательно освобожденный писателем от присущих ему возможностей глубокого проникновения во внутренний мир героев.

Опыт Даля оказался поучительным: почти никто из его современников и писателей последующих периодов более не сосредоточивал внимания главным образом на редкостях быта, на этнографизме и тем более не выражал подобных установок в форме подчеркнутого антипсихологизма. Рассказчики Лескова, Тургенева, Л. Толстого, Чехова, повествователи Серафимовича, Пришвина, Паустовского, Гайдара и других писателей в подавляющем большинстве имеют выпуклый индивидуальный характер, само повествование их, сложное и многоголосное, способствует глубокому проникновению во внутренний мир человека.

Воспроизведение точек зрения, отличных от авторской, не ограничивается посредническими формами повествования: они передаются различными видами чужой речи³⁶, когда автор как бы пересказывает речь своих героев, воссоздавая при этом не только предмет речи, но и самый способ ее — некоторые излюбленные обороты речи героя, ее фонетическое или лексическое своеобразие или интонационные особенности. В допушкинский период преобладающим видом была косвенная речь³⁷; с Пушкина начинается интенсивная разработка несобственно-прямой речи. Серьезное изучение разновидностей несобственно-прямой речи и ее функций началось в отечественном языкознании в послеоктябрьский период³⁸; изучение же ее литературоведами в плане собственно поэтическом и до сих пор ограничивается эпизодическими наблюдениями и общими замечаниями³⁹.

Среди лингвистов пока еще нет единого исчерпывающего мнения о природе несобственно-прямой речи: категория это или явление; относить ее к сфере чисто лингвистической или стилистической; каковы ее функции в художественном произведении и на основе каких признаков выделять ее в тексте. Так, например, Н. Ю. Шведова полагает, что «несобственно-прямая речь есть явление промежуточное между собственно языковыми категориями и стилистическим приемом»⁴⁰, а Л. А. Соколова утверждает, что «несобственно-прямая речь есть стилистическое средство создания образа»⁴¹; М. В. Глушкова же убеждена, что это «особый лингвостилистический прием выявления внутреннего плана персонажей»⁴². Нет полного единогласия даже в понимании существа этого сложного явления. Так, большое число исследователей (вслед за В. В. Виноградовым)⁴³ полагают, что сущность несобственно-прямой речи — «в слиянии и взаимопроникновении речи автора и персонажа»⁴⁴, «в совмещении субъектных планов автора и героя»⁴⁵; в отличие от них Г. Г. Инфантьева видит здесь «не слияние субъектных планов автора и героя, а одновременное выражение этих планов в одних и тех же синтаксических единицах, преломление передаваемого не только

через призму осмысления автором, но и через призму осмысления героем»⁴⁶.

Несомненно пока лишь одно: в одном словесном объеме, в определенных отрезках авторского объективного повествования начинают звучать по меньшей мере два голоса — автора (или близкого к нему повествователя) и одного из героев; элементы прямой речи персонажа как бы иррадируют, распространяя по ассоциации интонационные признаки на речь автора; соответствующие участки повествования можно в равной мере считать несобственно-прямыми и несобственно-авторскими.

И хотя точного определения признаков, функций и даже существа несобственно-прямой речи еще не имеется, уже сейчас бесспорно одно: явление это обнаруживается в повествовании ряда писателей, начиная с Пушкина⁴⁷; как средство воспроизведения различных точек зрения (в самом потоке авторской речи) несобственно-прямая речь интенсивно разрабатывалась в середине и конце XIX в. и особенно широко представлена в современной прозе; без учета той сложности и многоголосности, которую несобственно-прямая речь придает повествованию, трудно, а в ряде случаев практически невозможно очертить правильно идейно-образное содержание многих произведений, как это произошло, например, с Г. А. Гуковским при анализе «Невского проспекта» Гоголя. Отмечая возобладавшую в русской реалистической прозе тенденцию к объективному повествованию, Г. А. Гуковский в потоке авторской речи Гоголя обнаружил отклонение от объективного изложения событий и сближение с мировосприятием то Пискарева, то Пирогова. Стремясь освободить классика от видимых уклонений к романтизму и, как ни парадоксально, к пошлomu практицизму, Г. А. Гуковский ввел представление об изменяющемся рассказчике ряда повестей Гоголя: пошлый представитель Миргорода или петербургского полусвета, он будто бы приближается к автору и в финале переходит в «высшую сферу жизни», поднимаясь «до глубокой печали по поводу пошлости»⁴⁸. В итоге оказывается, что этот странный рассказчик как бы воплощает в себе способность пошляков и настоящих «мертвых душ» к духовному перерождению; «рассказчик

«Невского проспекта» слит с миром пошлости... но в то же время он слит и с благородным безумием романтика»⁴⁹.

Объяснить появление этого, по меньшей мере странного, вывода можно только неразработанностью представления о несобственно-прямой речи в литературоведении конца 40-х годов.

Следует подробнее остановиться на анализе структуры повествования в «Невском проспекте», учитывая, что многие находки Гоголя получили дальнейшее развитие в прозе Лермонтова, Гончарова и Тургенева.

Прежде всего, в «Невском проспекте» нет рассказчика как вполне определенного лица, излагающего историю, участником и очевидцем которой он был: отношения Пискарева, таинственной незнакомки, Пирогова, оружейника Шиллера и его жены излагает повествователь, во многом близкий автору. И если он в известной мере сочувствует романтику Пискареву и прекрасно разбирается в охватившей его сумятице чувств, как, впрочем, и в убогой простоте побуждений пошлого Пирогова, то происходит это не потому, что ему, условному автору, близок их мир, а потому, что ему как и настоящему создателю этих образов близки и понятны чувства его созданий. Рассказывая о них, он настолько глубоко проникает в их внутренний мир, что в ряде случаев перевоплощается в свои создания⁵⁰ и говорит их голосом, рассказывает о событиях своими словами, но с их интонацией. И потому романтическое неприятие мира или пошлое его истолкование и освоение не может быть отнесено на счет повествователя и автора: эти суждения представляют собой самое настоящее самораскрытие героев — в формах несобственно-прямой и эмоционально окрашенной косвенной речи.

Так это он спал! Боже, какой сон! И зачем было просыпаться? Зачем было одной минуты не подождать: она бы, верно, опять явилась! Досадный свет неприятным своим тусклым сиянием глядел в его окна. Комната в таком сером, в таком мутном беспорядке... О, как отвратительна действительность! Что она против мечты? Он разделся наскоро и лег в постель, закутавшись одеялом, желая на миг призвать улетевшее сновидение. Сон, точно, не

замедлил к нему явиться, но представлял ему вовсе не то, что бы желал он видеть: то поручик Пирогов являлся с трубкой, то академический сторож... (курсив мой.— С. Ш.).

Крупными речевыми отрезками входит несобственно-прямая речь в авторское повествование, воспроизводя интонацию Пискарева или существенные приметы его видения мира; так создается подобие тех непроизнесенных монологов, которые соответствовали бы буре чувств в душе художника, взбунтовавшегося против надругательства над красотой и смутно ощущающего, что надругательство над человечностью — закон общества, в котором он живет.

Долго боролся он с бессонницей, наконец, пересилил ее. *Опять какой-то сон, какой-то пошлый, гадкий сон. Боже, умиلسердись: хотя на минуту, хотя на одну минуту покажи ее!* Он опять ожидал вечера, опять заснул, опять снился какой-то чиновник, который был вместе с тем и чиновник, и фагот; *о, это нестерпимо!* Наконец, *она явилась! ее головка и локоны... она глядит... О, как ненадолго!* *Опять туман, опять какое-то глупое сновидение»* (курсив мой.— С. Ш.).

На основе несобственно-прямой и косвенной речи Гоголь в «Невском проспекте», как впоследствии Гончаров в «Обыкновенной истории», Тургенев в «Дыме» и других произведениях, Чехов в десятках своих рассказов и повестей, создает настоящую внутреннюю речь. Она никак не выделена и как будто растворена в авторской речи. Но она своим голосом отделяется от голоса автора.

Признаками этой внутренней речи Пискарева, никак не выделяемой из авторского повествования, кроме интонации, являются отрывочность, незаконченность и умолчания; сказуемые нередко опущены; изобилие восклицаний, вопросов — главным образом риторических; масса обращений; частые повторы — прямые, замаскированные, вариантные... Именно это и создает в совокупности представление об особой интонации. А интонация, как известно, является непосредственным выражением чувственного, эмоционального состояния, т. е. выражением характера в определенный момент его бытия.

Можно сравнить единственный монолог Пискарева с теми произнесенными речами его, которые мы целиком относим на его счет,— между ними нет различия:

Лучше бы ты вовсе не существовала! Не жила в мире, а была бы создание вдохновенного художника! Я бы не уходил от холста, я бы вечно глядел на тебя и целовал бы тебя ... Но теперь ... какая ужасная жизнь! Что пользы в том, что она живет? Разве жизнь сумасшедшего приятна его родственникам и друзьям, никогда его не любившим? Боже, что за жизнь наша! Вечный раздор мечты с существованностью!

Боже, какая радость! Она! Опять она! Но уже совершенно в другом виде. О, как хорошо сидит она у окна деревенского светлого домика! Наряд ее дышит такою простотою, в какую только облачается мысль поэта. Прическа на голове ее ... Создатель, как проста эта прическа и как она идет к ней!

...Как мила ее грациозная походка! Как музыкален шум ее шагов и простенького платья! Как хороша рука ее, стиснутая волосным браслетом!

Правда, и этот единственный монолог Пискарева в известной мере выправлен автором: существенно уточнение — «почти такие мысли занимали его беспрестанно»; он мог бы так мыслить, поднявшись на более высокую ступень общественной сознательности. Автор проясняет его метания, обозначает перед ним — и читателем — скрытую от поверхностного взгляда причину трагедии несчастного художника-романтика — несправедливость, бесчеловечие социального строя... Сложно организованное повествование (высокий план рассуждений повествователя и буря чувств героя) в данном случае было единственно возможным для Гоголя художественным — без назойливого морализирования и дидактизма — решением: объяснение жизни в плане общественном не могло быть следствием стремительного социального политического прозрения Пискарева (для этого мал срок и недостаточно предпосылок) и в любом случае одноголосного повествования должно было локализоваться в структуре произведения чужеродными, назидательными пояснениями.

Прямое выражение возмущения, негодования, боли, удивления неиспорченной натуры при столкновении с

петербургской действительностью вводится в повесть вместе с образом художника Пискарева, и это естественно. Но сам Пискарев не слишком развитая (а в общественно-политическом плане прямо неразвитая) натура. Его точка зрения, его подход к объяснению смысла событий и отношений явно не вмещают всей сложности социальной коллизии. Ограниченность его взгляда преодолевается не путем введения прямых авторских сентенций, а путем прилаживания к нему некоторых оценок и суждений повествователя. А образ повествователя уже намечен в начале повести, при описании Невского проспекта утром, днем и вечером. Он проявился в отборе фактов, в резких оценках, в смелых обобщениях и сопоставлении разнородных явлений, в остроумных характеристиках. Повествователь — натура несравненно более энергичная, широкая и глубоко мыслящая, нежели Пискарев. Его точка зрения как бы вбирает в себя не только пискаревскую, но и многое такое, что «бедному художнику» вообще недоступно, — точку зрения Пирогова и Шиллера, взгляд «некоторых мужей» на общественную значимость красоты, мнимо глубоко-мысленные соображения о браке и т. п.; сохраняя преобладающее ироническое к ним отношение, речь повествователя дает представление об этих разнообразных голосах. Но вместе с тем, поднимаясь над ними, голос повествователя воспроизводит и общегуманистическое отношение к страдающим «маленьким людям», очерчивая некоторые признаки той демократической точки зрения, которая начала складываться в передовой русской литературе.

Тем самым повествование с внутренней речью (на основе косвенной и несобственно-прямой речи) позволяет Гоголю преодолеть ограниченность самораскрытия в сказе, наметить перспективу духовного роста героев, сливая с изображением персонажей глубокое авторское осмысление закономерностей их жизненного пути.

Гоголь, вслед за Пушкиным осваивая возможности несобственно-прямой речи, более настойчиво вводит ее в свое повествование. Представление о слоге, о структуре повествования Гоголя было бы очень неполным без учета несобственно-прямой речи.

Прозаики 30—40-х годов с разной степенью интенсивности используют ее. Относительно невелико ее зна-

чение у Лермонтова: многоголосность его романа создается сведением в его рамках многих точек зрения в отдельных главах-повестях, но не установкой на создание многослойного повествования. Очень редко, отдельными вкраплениями проявляется несобственно-прямая речь у Даля, причем с функцией средства социального, профессионального или национального прикрепления персонажа; индивидуально-психологическое значение ее в прозе Даля отходит на последний план.

Незначительно употребление несобственно-прямой речи в очерках И. Т. Кокорева, П. В. Анненкова, в повестях А. В. Дружинина, А. К. Толстого, в очерках и повестях Е. П. Гребенки. Несколько чаще встречается она в очерках и повестях И. И. Панаева и Я. П. Бутова.

Складывается впечатление, что второстепенные писатели не смогли сразу оценить и освоить несобственно-прямую речь; разработка ее возможностей в 40-е годы продолжалась лишь большими мастерами. Их усилия сосредоточились на приспособлении несобственно-прямой речи к целям психологического анализа. В очерках, рассказах и повестях Гончарова, Достоевского, Тургенева и в определенной мере у Григоровича и Герцена, а впоследствии у молодого Л. Толстого эта форма повествования приобретает важное значение. Так, Н. С. Поспелов убедительно показывает широкое и разнообразное использование несобственно-прямой речи в «Обыкновенной истории» Гончарова, где она «слышится в авторской речи иногда на протяжении нескольких страниц» и является «одним из основных стилистических приемов построения речевой характеристики при раскрытии их (персонажей.— С. Ш.) внутренней речи»⁵¹; к этому следует лишь добавить, что Гончаров с помощью несобственно-прямой речи создает довольно целостную и развернутую картину мира в восприятии того или иного персонажа, причем нередко это разные картины одного и того же явления (сельский пейзаж — в восприятии романтика Александра, хозяйственной его матери, рационалистического дядюшки); еще решительнее и последовательнее применяет этот творческий прием Л. Толстой в «Севастопольских рассказах» и своих романах.

Особые разновидности несобственно-прямой речи оказываются в основе повествования Некрасова. Так, в «Псовой охоте» авторское повествование настолько насыщено интонационным и лексическим воплощением точки зрения, явно отличной от авторской, что все оно представляет собой настоящий иронический пересказ соображений и утверждений осмеиваемого Некрасовым барина-крепостника — настоящую пародию на восторженную похвалу псовой охоты (и других барских утех). Между тем некоторые исследователи, не принимая во внимание несобственно-прямой речи в особых стихотворно-повествовательных жанрах Некрасова, полагали возможным приписывать самому Некрасову эту поэтизацию псовой охоты и видели в этом стихотворении едва ли не гимн заячьей травле.



Методика анализа многослойного повествования в литературоведении не разработана; определение ее является само по себе сложным вопросом поэтики; лингвисты (В. В. Виноградов, Б. Н. Головин и др.) неоднократно упрекали литературоведов-стилистов в интуитизме, субъективно-импрессионистских наблюдениях, в отсутствии той фронтальности обследования словесно-речевых явлений стиля, которая выглядит произвольной выборочностью и нередко подтасованной иллюстративностью. Сами лингвисты, разграничивая уровни исследования и ограничивая себя при анализе художественных текстов преимущественно фонетическим, лексическим, фразеологическим или синтаксическим уровнем, добились относительной точности и объективности своих выводов. Не принимая целиком методику лингвостилистического анализа структуры повествования («освобожденную» от необходимости учитывать во всей сложности идейно-образное содержание произведения), литературовед, по-видимому, не может в то же время вообще игнорировать ее.

В. В. Виноградов, исследуя проблему соотношения точек зрения и голосов в произведении, прежде всего подчеркивает принципиальную возможность размежевания автора и его посредников, или, как он называет,

аспекта непосредственно авторского с аспектом опосредствованно авторским⁵². Сам В. В. Виноградов следующим образом проводит такое сепарирование: он определяет стиль речи (в лингвостилистическом понимании) рассказчика (в «Бедных людях»; «Уездном лекаре», «Левше») и соответствующий ему круг суждений; все выпадающее из потока речи рассказчика, все иное по стилю составляет тот словесно-речевой материал, из которого В. В. Виноградов конструирует образ автора или один из его ликов. Таким образом, оба аспекта повествования — с соответствующими имголссами — разграничиваются по лексико-интонационным и фразеологическим признакам.

Нам представляется необходимым дополнить этот принцип анализа еще двумя — характерологическим и структурным.

Поскольку посредники обычно создаются как образы-характеры, то разграничить в повествовании различные точки зрения возможно путем соотнесения их с различными типами мировосприятия — посредника и автора. Разграничение в этом случае начинается с определения личности посредника и меры его возможностей по осмыслению действительности. Суждения, оценки и обобщения, превышающие меру его разумения, следует относить на счет повествователя, близкого автору, или самого автора: их следует рассматривать как авторские вкрапления в сказе, как бы прилаженные к речи посредника, его словами высказанные, но не ему принадлежащие; ими и создается тот план широких обобщений, который придает перспективу и значимость рассказам даже неразвитых рассказчиков, не понимающих глубинного смысла событий, не способных познать закономерности общественных отношений.

Структурный принцип предполагает сепарирование автора и его посредников по способу изображения персонажей: рассказчик не может заглянуть «вовнутрь» других героев и вынужден изображать их извне; объективное же авторское повествование основано на том особом всеведении автора, которое у читателя не только не вызывает сомнений, но, напротив, предполагается саморазумеющимся. Автор свободно проникает во внутренний мир героев и понимает каждое их побуждение и состояние; когда такие вкрапления возникают в речи

рассказчиков или повествователей, они выражают точку зрения автора, высказанную голосом его посредников.

Наиболее точным и продуктивным, по-видимому, оказалось бы сочетание указанных приемов анализа повествования и их взаимодополнение и взаимная проверка полученных с их помощью результатов. В отдельных случаях так и поступает В. В. Виноградов, учитывая некоторые моменты идейно-образного порядка наряду с языковыми фактами: в романе Достоевского «Бедные люди» он считает необходимым обратить внимание на «приемы приспособления к художественной характерологии образа Девушкина таких публицистических средств выражения и таких идеологических концепций, которые созданы и привычно бытуют в сфере интеллигенции, а следовательно, мыслятся как непосредственно соотносящиеся не с личностью Девушкина, а с образом автора, с его поэтикой»⁵³. Впрочем, для лингвистов это уже иной, «чужой» уровень исследования, к которому обращаются немногие, и к тому же выборочно и с явным субъективизмом...

На основе указанных приемов структурно-характерологического и стилистического (словесно-речевого) анализа производится далее размежевание точек зрения и голосов в прозе Тургенева.

II

В современном литературоведении нет специальных работ, посвященных исследованию особенностей повествования в прозе Тургенева в целом. Отдельные замечания о сказе тургеневских повестей с рассказчиком можно найти у Б. Эйхенбаума и М. М. Бахтина⁵⁴; о несобственно-прямой речи в романе «Дым» упоминает И. А. Винникова⁵⁵; о склонности Тургенева к раскрытию характеров (в романах 50-х годов) посредством внутренней речи писала Г. Б. Курляндская⁵⁶; ей же принадлежит и исследование некоторых случаев взаимопроникновения прямой и авторской речи в романах Тургенева. А. Г. Цейтлин, касаясь этой проблемы, представил ее под особым углом зрения: словесно-речевые проявления стиля он подчинил как частный вопрос проблеме мастерства Тургенева, рассматривая изолированно такие его элементы, как язык, сюжет, жанр

и т. п.; повествования в собственном смысле А. Г. Цейтлин не коснулся⁵⁷. Вообще же так называемый язык произведений Тургенева, или речевые характеристики его персонажей, привлекали внимание авторов ряда статей, ставивших перед собой задачу проиллюстрировать мастерство Тургенева или прокомментировать известное высказывание Горького о Тургеневе — основоположнике литературного языка. Несколько большее внимание исследователей привлекли рассказчики Тургенева, в особенности образ охотника-повествователя («Записки охотника»).

Среди работ, посвященных анализу тургеневских посредников, следует выделить статью М. А. Рыбниковой «Один из приемов композиции у Тургенева»⁵⁸ — итог тонких наблюдений в сущности над структурой повествования в тургеневской прозе. М. А. Рыбникова подчеркивает прежде всего тот факт, что в подавляющем большинстве произведений Тургенев вводит рассказчика и трансформирует изображаемую действительность через призму его восприятий. Она замечает, что «даже в немногих повестях, сделанных без участия рассказчика, но сделанных по-тургеневски, этот рассказчик чувствуется, вернее, чувствуется его точка зрения»⁵⁹. М. А. Рыбникова разделяет тургеневских рассказчиков на два вида и соответственно указывает на два способа соотношения их с автором: рассказчик — главное действующее лицо («автор в подобных новеллах — всего лишь слушатель») и рассказчик-очевидец или пассивный спутник главного героя — в таких случаях, по мнению М. А. Рыбниковой, нет строгого соблюдения стиля рассказчика, язык произведения — это язык самого Тургенева: «автору нужна точка зрения рассказчика, а не его стиль»⁶⁰.

Из своих интересных, хотя во многом субъективных, наблюдений М. А. Рыбникова сделала ряд выводов, с которыми согласиться ныне трудно. М. А. Рыбникова решительно связала рассказчиков — с самым существом художнической позиции Тургенева, определив ее как последовательно созерцательную, как самоустранение художника от драматических коллизий общественной борьбы. Она предполагает, что только присущая Тургеневу боязнь авторского всеведения и, следовательно, боязнь решительных выводов, боязнь писа-

тельской ответственности за все написанное предопределили такое широкое распространение рассказчиков в его прозе⁶¹, обеспечив «свободу» художника от их мнений и оценок. В ряде случаев Тургенев будто бы «боялся» некоторые «мысли выдавать за свои» и потому перекладывал на рассказчиков ответственность за свой интерес к таинственному или свой пессимизм и агностицизм. Созерцательность обусловила, по мнению М. А. Рыбниковой, в конечном счете пассивно-оформительскую роль рассказчика у Тургенева: «она оформливает всю композицию повести»⁶².

М. А. Рыбникова, разумеется, еще не могла учесть то соображение, которое сорок лет спустя стало едва ли не очевидным: все более распространявшееся введение посредников в повествование характерно не только для Тургенева и вообще художников-созерцателей — и даже не только для русской литературы середины прошлого века, — оно обозначилось как одна из закономерностей мировой литературы нового времени; Р. Вейман справедливо отмечает: «История повествовательных жанров давно и убедительно доказала, что созерцающее и оценивающее присутствие рассказчика, связанного с действительностью, вовсе не обязательно нарушает художественную правду»⁶³.

Известные «перекосы» в оценке тургеневских посредников имеются в работах, посвященных исследованию мастерства и стиля других писателей, главным образом Достоевского и Л. Толстого; их либо излишне сближают с Тургеневым, игнорируют их многообразие, либо преуменьшают вклад Тургенева в разработку повествования с посредником, отказываясь видеть в нем очевидную многоголосность⁶⁴.



Повествование от лица различных рассказчиков и повествователей преобладает в рассказах, очерках и повестях Тургенева. Это всегда представляло и представляет большое затруднение при анализе их идейно-образного содержания. Авторское оформление образов посредников нередко оказывается настолько минимальным и нейтральным, что их идейные выводы кажутся слившимися с авторскими взглядами, а самые их обра-

зы воспринимаются как едва ли не простые маски писателя.

Особую трудность для объяснений представляет вопрос: почему Тургенев в 11 из 17 своих повестей 1844—1860 гг. прибег к посредничеству рассказчиков? Если же прибавить 22 написанных к тому времени очерка и рассказа в «Записках охотника», то в подавляющем большинстве из 39 произведений фигура рассказчика или повествователя встает между читателем и представляемой ему картиной действительности. В целом же в прозе Тургенева соотношение произведений различной повествовательной манеры немногим отличается от указанного.

На вопрос этот пока нет иного ответа, отличающегося от предложенного М. А. Рыбниковой. Многие исследователи вообще не принимают его во внимание, не учитывают этой особенности творческого метода Тургенева и нередко вполне серьезно полагают, что мысли, скажем, рассказчика повести «Призраки» о тщете земной суеты, о «людях-мухах» — это выражение собственных убеждений Тургенева и свидетельство его духовного кризиса. Добавим, что почти никто не связывал этой стороны поэтической системы Тургенева с поэтикой складывающегося и развивавшегося критического реализма.

Необходим последовательный анализ в свете указанной проблемы всей прозы Тургенева, чтобы можно было конкретно представить роль посредников в каждом отдельном случае, состав и соотношение точек зрения и голосов во всех произведениях и на основании этого уяснить возможные закономерности или общие принципы поэтики Тургенева.



Начать следует с повести «Андрей Колосов».

Это первое прозаическое произведение молодого писателя получило двойственную оценку Белинского: «до того странно, не досказано, неуклюже, что очень немногие заметили, что в нем было хорошего» (X, 345). Впоследствии А. В. Дружинин, развивая по-своему мысль Белинского о несоответствии замысла и исполнения его, подчеркнул: «В Колосове он хотел представить нам

натуру смелую, ясную, откровенную, глядящую на дела жизни прямо и чистосердечно», но вследствие «ошибочной постройке повести... от несоответственности основной идеи произведения с ее развитием в ряде сцен и объективных образов», представив Колосова не в серьезном деле, а в «маленьком, темном волокитстве», Тургенев в действительности показал «эгоиста, глядящего на жизнь несерьезно»⁶⁵. Основную причину А. В. Дружинин видел в «недостаточности труда над своей темой вместе с слабостью объективного творчества», особенно подчеркивая «слабость Тургенева на создание объективных представлений».

В последующие периоды обозначилась тенденция к смягчению этих, в общем суровых, оценок Белинского и Дружинина и иного восприятия замысла и образного содержания повести.

Г. Н. Пospelов одним из первых в советском литературоведении указывал, что молодой Тургенев в повести «Андрей Колосов» выделил «как положительное начало ту прямоту и естественность поведения, которую он разглядел в характере молодежи разночинной»⁶⁶. В этой ранней работе Г. Н. Пospelов, анализируя структуру повести, правильно отметил ее психологическую двуплановость, возникающую вследствие того, что в центре расположен образ рассказчика, а не Колосова⁶⁷. Повидимому, это было неизбежно (как впоследствии изображение Базарова на фоне дворянского усадебного быта, а не в среде оппозиционной или откровенно враждебной существующему строю): вряд ли возможно было появление в 1844 г. повести о тайных встречах, разговорах и делах разночинца Колосова — Тургенев смог лишь глухо упомянуть об этой стороне жизни своего героя. Г. Н. Пospelов попытался также определить характер тургеневского посредника и ошибочно отнес его к одному с Лаврецким социально-психологическому типу.

Образ Андрея Колосова располагается в относительно большом отдалении от читателя; между Колосовым и читателем размещается несколько посредников; история его отношений с Варей Сидоренко неоднократно преломляется; авторское отношение к герою отнюдь не просто и не сразу определяется отчетливо.

Сначала появляется некий безликий повествователь,

слегка выделенный из общего «мы» вводным, в скобках, уточнением: «я тоже был в числе споривших». Этот провинциальный любитель споров представляет читателю «небольшую, порядочно убранную комнату», «несколько молодых людей», сообщает, что «зимний вечер только начался» и что спор разгорелся о «людях необыкновенных и о том, чем они отличаются от обыкновенных людей».

Так намечаются тема и обстоятельства ее раскрытия.

Затем этот повествователь представляет «небольшого, бледного человека, который долго слушал, попивая чай и покуривая сигарку, разглагольствования своих товарищей» (V, 7) *. Никакими внешними характерными признаками он не наделен; лишь повторено трижды на протяжении повести: «небольшой человечек» — полное соответствие своим слушателям, из которых только один представлен сходным образом: «бледный господин», увлекающийся Байроном.

По-видимому, надо признать, что мелкость, невзрачность остаются главной приметой рассказчика, по крайней мере для повествователя. Далее в его рассказе раскрывается характер, в общем подтверждая эту внешнюю примету.

Вот этот заурядный человек и дает ответ на поставленный вначале вопрос: он рассказывает о необыкновенном, с его точки зрения, человеке. Впрочем, необыкновенным назвал Колосова студент Бобов, а рассказчик пытается уяснить, что именно позволяет назвать Колосова необыкновенным человеком.

Личность основного рассказчика не могла не сказаться на восприятии и оценке характера главного героя. Он начинает рассказ сведениями о себе:

«Десять лет тому назад, милостивые государи, я был студентом в Москве. Отец мой, добродетельный степной помещик, отдал меня на руки отставному немецкому профессору, который за сто рублей в месяц взялся меня поить, кормить и наблюдать за моею нравственностью» (V, 8).

И далее рассказчик продолжает подробно излагать свои отношения с профессором, свои настроения, при-

* Здесь и далее цит.: И. С. Тургенев. Собр. соч., в 12-ти т. М., Гослитиздат, 1954—1959.

вычки, так что слушатели требуют вернуться к теме спора. Но рассказчик не может, как ни старается, в центр своего рассказа поставить кого-либо, кроме самого себя. Андрей Колосов интересен для него постольку, поскольку он поразил его, романтика и мечтателя, трезвостью взгляда на жизнь и на отношения людей. Слушателям он сообщает не историю жизни необыкновенного человека, а эпизод из своей — встречу с необыкновенной личностью и впечатления о ней.

Рассказчик с присущим ему романтическим эгоцентризмом (и эгоизмом молодости) смещает центрального героя (необыкновенного человека) в сторону и обрекает его на роль спутника обыкновенного человека, превращая в участника зауряднейшей любовной коллизии. Зато те таинственные отлучки Колосова и странная преданность ему молчаливого Гаврилова, то действительно необычное для русского студента 30-х годов XIX в. в поведении Колосова, что могло бы навести на предположение о какой-то иной, скрываемой стороне деятельности героя (теперь напоминающее нам нечто из тщательно законспирированных действий Инсарова, Базарова, Рахметова и героев «Нови»), — все это рассказчиком смазано, затушевано и логикой повествования прикреплено едва ли не к одним любовным похождениям и карточной игре.

Следует учесть еще одно обстоятельство. Колосов появляется в рассказе посредника на фоне остальных его знакомцев — в окружении Гаврилова, Щитова, Пузырицына, Бобова, немца-наставника с его беззубой женой, Сидоренко со свояченицей и Варей; каждый из этих персонажей примечателен (с точки зрения рассказчика) какой-либо особенностью — и Колосов среди них оказывается фактически на равной ноге со своей главной особенностью — трезвой практичностью. Как и другие персонажи, Колосов появляется в явном образном подчинении рассказчику, который анализирует поступки Колосова, примеривает его к другим персонажам, осмысляет, возводит в тип, т. е. разгадывает и познает необыкновенное в нем и тем самым овладевает этой нравственной и духовной загадкой.

Таким образом, точка зрения избранного Тургеневым посредника не совпадает с его собственной и не позволяет исчерпывающе очертить образ нового героя, вы-

двинутого русской жизнью 30-х годов. Преломившись сквозь призму восприятий заурядного провинциального романтика-мечтателя, этот образ вообще мог приобрести искривленные очертания и не вызвать у читателя истинного представления о нем, если повествование осталось бы свободным от авторских расширяющих привнесений, будучи выражением только одного голоса рассказчика.

Однако Тургенев преодолел скованность подобного монологизма, сумел довольно органично сочетать в повести ряд точек зрения (рассказчика — на все изображенное, в том числе и на самого себя в молодости; групповая точка зрения слушателей — на рассказчика и на рассказанное им; Бобова, Сидоренко, Гаврилова и Вари — на Колосова; автора — на рассказчика, Колосова и пр.) и ввел в повествование по крайней мере три голоса, обеспечив простейшую форму полифонизма: это голоса рассказчика, автора и Колосова; отчетливо обозначенная точка зрения Колосова выразилась в его оценках и мнениях, точно воспроизведенных рассказчиком. Хотя прямая речь в строгом смысле не является элементом повествования, но в данном случае она часть сказа, ибо воспроизводится голосом рассказчика, но не самого героя. К тому же значительная часть суждений Колосова оформляется как косвенная речь, но со всеми лексико-интонационными признаками его голоса в прямой речи. Поэтому здесь следует видеть в сказе сложную, многоголосную форму повествования.

Голос рассказчика в начале отличается стремлением к обобщениям, которые нередко имеют характер сомнительных афоризмов. «Принято играть в карты и полезно спать», — заявляет он своим слушателям и добавляет: «Самый плохой рассказ гораздо дельнее самого отличного рассуждения»; рассказывая о своей жизни у немца-наставника, он вспоминает о его жене, которая «была еще довольно молода, но уже не имела ни одного переднего зуба», и немедленно снабжает этот заурядный факт мнимо глубокомысленным комментарием: «Известно, что все немки весьма скоро лишаются этого необходимого украшения человеческого тела». В этом невольном автопародировании несомненно проскальзывает ироническое отношение автора к дюжин-

ному посреднику. О своем образе жизни рассказчик замечает: «...пользовался неограниченной свободой и только что не колотил своего наставника»; конечное его заключение: «Итак, я жил у моего немца, как говорится, припеваючи». Без всякой иронии он добавляет еще одну подробность: «В университет я ходил не слишком прилежно, а дома решительно ничего не делал». Может быть это поясняет его безликость спустя десять лет: для слушателей он никто и ничто, совершенно ничем не примечательный человек.

Когда же слушателям надоедают подробности жизни современного Митрофана и они требуют изложения эпизода с необыкновенным человеком, рассказчик с натянутым глубокомыслием изрекает: «Я вижу, господа, вы не любите приятного и придерживаетесь единственно полезного».

Среди афоризмов и обобщений подобного рода встречаются иные, свидетельствующие о некоторой наблюдательности рассказчика, а также о его склонности осмысливать явления жизни, разбирать свои и чужие поступки, делать некоторые верные частные выводы. Так, о доме, где квартировал Колосов, он говорит: «Был выстроен на старинный образец, хитро и неудобно», а о мнимой, ходульной значительности замечает метко и образно:

Кстати, господа ... скажите правду: не случилось ли вам сидеть и курить трубку с таким уныло-величественным видом, как будто вы только что решились на великий подвиг, а вы просто размышляете о том, какого цвета сшить себе панталоны? (V, 13).

Но среди афоризмов и характеристик в потоке речи рассказчика имеется целый ряд таких обобщений, принадлежность которых рассказчику вызывает сомнение. Вот, например, он сообщает о себе:

Впрочем, я, как всякий молодой человек, не был лишен того глухого, внутреннего брожения, которое обыкновенно, разрешившись дюжиною более или менее шершавых стихотворений, оканчивается весьма мирно и благополучно (V, 9).

Трудно представить, чтобы заурядный провинциальный дворянский интеллигент был способен на такой беспощадный приговор своим юношеским романтическим порывам. Для него трезвость, практичность, после-

довательность в убеждениях и поведении были и остаются качествами необыкновенными; к тридцати годам он насчитывает лишь одну встречу с подобным человеком, а в этом своем суждении неожиданно проявляет такую трезвость и практичность. Но для повествователя, для слушателей — он все-таки безлик, не известен ничем примечательным; до конца повести так и не появится ни одного обозначения его незаурядности, признания силы и остроты его суждений, хотя повествователь довольно систематически прерывает его рассказ замечаниями о реакции на рассказ. «Небольшим бледным человечком» он входит в повесть и таким же уходит с сопровождающим в финале замечанием отца Вари: «Ведь вот бывают же такие шерамыжники!»

И вот в повествовании такого рассказчика, с его вполне обозначившимся характером, начинают появляться и становиться все более частыми выводы и обобщения глубокие, серьезные, с оттенком философского осмысления действительности. Они явно превосходят меру его понимания вещей и свидетельствуют о появлении более широкой точки зрения. В одном из таких (назовем пока условно) исключений из системы его обобщений бегло, но верно характеризуется система преподавания основ наук в семьях «почтенных купцов, поручавших Колосову образование своих детищ». В другом кратко и иронично охарактеризован тип «разочарованного» и «таинственного» незнакомца. В нескольких других даны исчерпывающие социально-психологические характеристики ряда действующих лиц; вот, например, характеристика Сидоренко, построенная так, как впоследствии строится большинство тургеневских характеристик второстепенных персонажей:

Отец Варвары Ивановны прослужил лет двадцать пять в армии, нажил небольшие деньжишки и купил себе несколько десятин в двух верстах от Москвы. Он едва умел читать и писать; но, несмотря на свою наружную неповоротливость и грубость, был смышлен и хитер, и даже плутоват подчас, как многие малороссы. Он был эгоист страшный, упрям, как вол, и вообще весьма не любезен, особенно с незнакомыми; мне даже случалось подмечать в нем что-то похожее на презрение ко всему роду человеческому. Он ни в чем себе не отказывал, как избалованное дитя, никого знать не хотел и жил в «свое удовольствие» (V, 18).

В описываемое время рассказчику восемнадцать лет; при всей зоркости и предрасположении к созерцательности этот отпрыск «степного помещика» (у Тургенева это в большинстве случаев синоним самодурства и невежества) не может похвалиться настоящей образованностью или подлинным сердцеведением, без чего трудно увидеть за внешними проявлениями натуры такие глубокие черты характера, которые связаны в одном случае с существом национального характера украинцев, в другом — немцев, в третьем — русских.

Столь же двойственны (точнее, с явным двухголосием) характеристики Щитова (редкое воплощение типа московского вечного студента 30-х годов), Пузырицына — студента-недоучки и «сочинителя романов, известных под именем «московских» или «серых». Мнение автора, его более широкая и истинная точка зрения на вещи как бы внедряется в систему мнений рассказчика, раздвигает его ограниченные суждения и придает им перспективность, остроту и подчас парадоксальность.

Ближе к концу повести таких вкраплений обобщающего характера становится в повествовании рассказчика все больше, сами они — все глубже, тоньше, человечнее. Как будто рассказчик на наших глазах преображается и в нем словно бы проглядывает совершенно иной человек — с иным характером, иным взглядом на мир.

Прежде чем делать окончательные выводы об идейном содержании повести, следует решить: кому же принадлежит этот второй ряд обобщений? Если они все-таки принадлежат рассказчику, то это позволило бы сказать: автор, в общем, сочувственно относится к нему и полностью передоверил ему свои авторские права и обязанности — по оценке изображаемого, по характеристике «необыкновенной личности». И тогда в целом оказывается, что образ рассказчика значимее, весомее образа Андрея Колосова. И повесть, пожалуй, следовало назвать по-иному, как например, короткую повесть «Уездный лекарь» из «Записок охотника», где лекарь-рассказчик оказался и центральным и главным героем.

А если их не относить на счет рассказчика, то он сохранит за собой преимущественно композиционно-

оформительную роль и, сохраняя центральное место, так и не станет главным героем; главным останется Колосов.

Учтем при этом следующие обстоятельства.

Десять лет спустя, при доработке повести к новому изданию, Тургенев снял ряд романтических штампов, назвал Колосова вместо «гениального» «необыкновенным» человеком, смягчил восторженную оценку его, но не передвинул рассказчика на место главного героя, не переименовал названия повести. Колосов по-прежнему оставался для него тем новым типом, который требовал осмысления в общественном плане.

Учтем также, что никакой двойственности в образе рассказчика усмотреть невозможно, он не изменяется существенно ни во время рассказа (это было бы невозможно), ни за время между рассказом и встречей с Колосовым: десять лет спустя, вспоминая свою молодость, рассказчик ни в чем не усматривает глубоких различий в прежнем и нынешнем своем мироощущении. Характер его эволюционировал, но не претерпел решительных изменений. Он дал себе исчерпывающую характеристику: «Я принадлежу к числу людей, которые любят размышлять о собственных ощущениях». Таким он был; таким остается. Наиболее сильное ощущение у него вызвано встречей с Колосовым, и он до сих пор размышляет о ней. Но о Варе Сидоренко не вспоминает; он равнодушно выбросил ее из памяти спустя несколько недель после своего постыдного бегства; рассказать о ней ему приходится лишь потому, что без этого было бы непонятным самое существо необыкновенного, в его представлении, человека. Но существо это он понимает односторонне — только как трезвый взгляд на любовь, в отличие от романтиков; он сам даже не может сформулировать этого и предпочитает добросовестно воспроизвести мысль Колосова:

«Я перестал ходить к ней по весьма простой причине — я разлюбил ее...» — «Да отчего же? Отчего же?» — перебил я его. «А бог знает отчего. Пока я любил ее, я весь принадлежал ей; я не думал о будущем и всем, всей жизнью своей делился с нею... теперь эта страсть во мне погасла... Что ж? Ты мне прикажешь притворяться, прикидываться влюбленным, что ли? Да из чего? из жалости к ней? Если она порядочная девушка, так она сама не за-

хочет такой милостыни, а если она рада тешиться моим... участием, так черт ли в ней?» Беспечно-резкие выражения Колосова меня оскорбляли... (V, 26).

Но если рассказчик и осознает главное в Колосове: — хотя бы отчасти, то представить его как выражение какого-либо типа, и тем более социально-психологического типа русской действительности, рассказчику не под силу; это не полностью удаётся и самому Тургеневу, только впоследствии в образе Базарова он смог представить эту отчетливую трезвость взгляда как важную черту типа новых русских людей, разночинцев конца 50-х — начала 60-х годов. В первой своей повести Тургенев попытался подчеркнуть в образе Колосова признаки общечеловеческого типа практика, трезвого реалиста — типа, который то с большей, то с меньшей исторической конкретизацией он стремился воплотить в ряде образов своих ранних произведений (Хорь, Василий Лучинов, безмянный мельник, Наум, Астахов и др.).

Эти свои соображения Тургенев вклинивает в речь рассказчика, облекая их по возможности в лексические и фразеологические формы его сказа; писатель выступает в ряде случаев здесь как бы в маске рассказчика, додумывая, договаривая суть дела за него, суть, во многом непонятную рассказчику.

Надо, например, объяснить, а не просто констатировать, отчего рассказчик сегодня сделал Варе предложение о женитьбе, а завтра уже никакого желания жениться не ощутил. И вот появляется объяснение:

Удивительное дело — сон! Он не только возобновляет тело, он некоторым образом возобновляет душу, приводит ее к первобытной простоте и естественности. В течение дня вам удалось *настроить* себя, проникнуться ложью, ложными мыслями... Сон своей холодной волной смывает все эти мизерные дразги, и, проснувшись, вы, по крайней мере на несколько мгновений, способны понимать и любить истину (V, 33).

Но этого рассуждения мало; появляется интересное пантеистское сравнение Тургенева-охотника (об увлечении рассказчика охотой не сказано ни слова и потому вряд ли он способен прибегнуть к этому сопоставлению):

Я с невольным беспокойством думал о сегодняшнем посещении, об объяснении с Иваном Семейичем... Это беспокойство было мучительно и тоскливо; оно походило на беспокойство зайца, который слышит лай гончих и должен выйти, наконец, из родимого леса в поле... а в поле ждут его зубастые борзые... (V, 33).

И наконец, появляется вывод, который принадлежит самому Тургеневу, хотя он и оформлен в речи рассказчика: «В первый раз пришло в голову тогда, что в жизни человеческой скрываются тайны — странные тайны».

Этот вывод Тургенев пронес по всей жизни, запечатлел во многих своих произведениях, не раз формулировал в письмах и беседах.

Но интонацию рассказчика в таких вкраплениях не всегда возможно соблюсти; в финале, излагая окончательное мнение о Колосове, причисляя его к определенному общечеловеческому типу и даже намечая его конкретно-историческое понимание, автор снова вмешивается в повествование, отстраняет рассказчика и своим голосом излагает свою точку зрения:

В начале рассказа я вам рассказывал, что мы все прозвали Андрея Колосова человеком необыкновенным. И если ясный, простой взгляд на жизнь, если отсутствие всякой фразы в молодом человеке может назваться вещью необыкновенной, Колосов заслужил данное ему имя. В известные лета быть естественным — значит быть необыкновенным... (V, 35—36).

По-видимому, это общий в литературе прием: автор должен найти какие-то способы подняться над своим рассказчиком, дабы включить и его, и нарисованную им картину — в более широкую, с более многосторонними связями авторскую картину действительности.

Уже в этой ранней повести Тургенева проявляется особое качество повествования (которое Э. Бабаев удачно назвал «протеизмом»⁶⁸, но обнаружил почему-то лишь в прозе зрелого Л. Толстого): стиль повествования не остается неизменным, но постоянно отклоняется от собственно авторского тона, сближаясь с интонацией, голосом того героя, точку зрения которого автор воспроизводит в данный момент. Такого рода протеизм, как мы убедились, обнаруживается в «Невском проспекте» Гоголя; присущ он и повествованию Гонча-

рова в «Обыкновенной истории». Но у Тургенева подобный протеизм имеет несколько иную природу: основанный не столько на несобственно-прямой речи (она обнаруживается в повести «Андрей Колосов» в незначительном количестве в отличие от более поздних произведений), сколько на диффузии, взаимопроникновении речевых элементов, он выглядит стремлением художника к синтетизму, слиянию разнородных начал в органическом единстве. Речь прямая, косвенная, монологический сказ, авторские вкрапления — все это сводится воедино в характеристиках Колосова, Бобова, Сидоренко, Щитова, в сценах действия и т. п., составляя не беспорядочный пестрый конгломерат (как это часто бывает у Даля), а настоящий сплав, единство хорошо прилаженных элементов. Именно диффузия оказывается отличительным признаком тургеневского повествования — будь это сказ или объективное авторское изложение событий.

В заключение следует подчеркнуть: не способ построения образа и не точка зрения рассказчика ограничили и ущемили идейную значимость повести «Андрей Колосов». Здесь нет какого-либо давления автономных форм. Молодой писатель именно потому и обратился к посреднической роли рассказчика, что сам он недостаточно глубоко осмыслил этот новый в русской жизни и русской литературе тип, не смог глубоко проникнуть в существо социальной проблемы, входившей в русскую литературу вместе с этим новым типом; ему еще не была ясна общественная перспектива его, в отличие от Белинского. Молодой писатель смог дать лишь общее впечатление об этом типе и подчеркнул в образе Колосова преимущественно антиромантизм, известную практичность и деловитость. В какой-то мере это напоминало известное убеждение Белинского: «Всякий гений, всякий великий деятель есть человек практический, хотя бы он действовал в сфере отвлеченного мышления». Угадывается в повести и кружковая атмосфера, в сущности здесь дан первый в прозе Тургенева очерк кружка и представлены некоторые типы русских интеллигентов. Многие из намеченных здесь мотивов Тургенев обстоятельно разработает впоследствии, в целом повесть эта предвещает формирование художника с преимущественным интересом к общественным вопро-

сам. Однако и самые типы, и ситуация, и «вопросы» — все это предстало здесь недостаточно отчетливо, недоговоренно; а с точки зрения Белинского этого было недостаточно. Именно потому его оценка повести «Андрей Колосов» и носит такой двойственный характер: он отмечает некоторое мастерство молодого писателя, его наблюдательность и, как ни мягко это высказано, его идейную незрелость.



У такого большого мастера и подлинного поэта, как Тургенев, разумеется, нет и не может быть каких-либо трафаретных приемов использования рассказчиков. Роль и положение его разнообразных посредников всякий раз определяется конкретным идейно-образным замыслом. В сущности, они всегда неповторимы.

Тем не менее здесь обнаруживаются общие принципы.

Тургенев тяготеет — в духе Лермонтова — к воспроизведению множественности точек зрения в совокупности соответствующих им голосов. В ряде случаев его повести и очерки — это настоящие хоры голосов (совокупность исповедей, рассказов, признаний, взаимных характеристик, деклараций и т. п.); так строится очень большое число произведений в «Записках охотника» («Малиновая вода», «Бежин луг», «Льгов», «Гамлет Щигровского уезда» — наиболее отчетливое проявление этой структуры), повести «Переписка», «Пунин и Бабурин», «Степной король Лир», «Три встречи» и др. Причем голоса сохраняют свое индивидуальное звучание; Тургенев, в отличие от Григоровича, Писемского и, в известной мере, Гончарова, не стремится к нивелированию их, хотя нельзя сказать, чтобы он никак не обрабатывал их, сочетая с другими: в произведение они входят, обычно утратив фонетические отклонения от нормы литературного языка; Тургенев отбрасывает также большинство лексико-фразеологических, диалектных и иных признаков, не стремится к точному копированию речевого стиля среды — в духе физиологизма. Но зато он добивается максимальной интонационной гибкости, стремится именно в оттенках интонации воспроизвести эмоциональное состояние героя, особен-

ности его натуры, обычную для него речевую манеру и через нее создает представление о характере.

Так, повествователь «Записок охотника» замечает: «Я постараюсь выражаться словами лекаря». И далее действительно создается яркое впечатление о голосе героя, хотя речь его несомненно подчищена в фонетическом и лексико-фразеологическом отношении; в отрывочной речи лекаря удачно воспроизводится дробное сознание человека, не имеющего навыков к последовательному мышлению, но укладывающего свои умозаключения в прокрустово ложе троичности: симптом, причина, вывод-рецепт.

Гляжу: стоит тележонка перед крыльцом; лошади крестьянские — пузатые, препузатые, шерсть на них — войлоко настоящее, и кучер, ради уваженья, без шапки сидит. Ну, думаю, видно, брат, господа-то твои не на золоте едят... Коли кучер сидит князем, да шапки не ломает, да еще посмеивается из-под бороды — смело бей на две депозитки! (I, III).

Особенности говора позволяют прикрепить голос лекаря не только к определенному стилю речи и, следовательно, к социальной среде (что сделано В. В. Виноградовым)⁶⁹, но и определить индивидуальный характер его. Точка зрения лекаря оказывается довольно ограниченной, хотя в обрамлении этот Трифон Иванович и несколько приподнят над средой уездных чиновников: «Малый он был не глупый, выражался бойко и довольно забавно». Точка зрения лекаря — это взгляд на крепостнический уклад с другой стороны: лекарь относится к тем низам, которые испытывали на себе гнет сословно-несправедливого общественного устройства. При всей ограниченности своего взгляда, не умея подняться над частностями и составить общее представление о главном конфликте эпохи, лекарь тем не менее оказался способным глубоко и сильно ощутить — именно вследствие того, что он по характеру довольно эмоционален и неглуп — остроту социального неравенства: «...жутко умирать в двадцать пять лет, никого не любивши... вот отчего она, с отчаянья, хоть за меня ухватилась».

В «Бежине луге» сказ одного из мальчиков (Кости) по своему звучанию в отдельные моменты оказывается необычайно своеобразным. Крестьянские дети пред ли-

ком таинственной и поэтичной русской природы не остаются глухи к ее очарованию и творят собственную легенду; фантастически трансформируя загадочные крики, звуки, шорохи, непонятные истории, они стихийно воспроизводят процесс мифотворчества; тем самым Тургенев отвергал крепостнический предрассудок о врожденной тупости и невежестве крепостных, будто бы обреченных на извечное подчинение господам с более тонкой человеческой сущностью. Костя рассказывает о плотнике Гавриле, заблудившемся в лесу:

А знаете ли, отчего он такой невеселый, все молчит, знаете? Вот отчего он такой невеселый: пошел раз, тятенька говорил, пошел он, братцы мои, в лес по орехи. Вот пошел он в лес по орехи да и заблудился; зашел, бог знает, куды зашел (I, 167).

Повторы, разнообразные средства ретардации, особая метрика — все здесь свидетельствует о речи напевной, напоминающей былинный стих, разумеется до известных пределов. Рассказ Кости можно записать как народный тонический стих:

Уж он ходил,
 ходил,
 братцы мои,—
Нет!
 Не может найти дороги;
А уж ночь на дворе.

Разумеется, Тургенев не заставляет своего героя говорить правильным напевным стихом сказителя-профессионала: Костя бессознательно стилизует народную поэтическую речь, без сомнения не раз слышанную им. Мечтательно-поэтичный по натуре, склонный чуть ли не каждый факт действительности пропускать сквозь призму своей светлой (как подчеркивает Тургенев его отличие от Илюши) фантазии, он оказывается для Тургенева чрезвычайно примечательным типом народной жизни. Мир в его восприятии оказывается сияющим, расцвеченным нарядными красками, полным обаяния:

Вот и присел он под дерево; давай, мол, дождусь утра,— присел и задремал. Вот задремал и слышит вдруг, кто-то его зовет. Смотрит — никого. Он опять задремал — опять зовет. Он опять

глядит, глядит: а перед ним на ветке русалка сидит, качается и его к себе зовет, а сама помирает со смеху, смеется... А месяц-то светил сильно, так сильно, явственно светит месяц — все, братцы мои, видно... (I, 167—168).

В сказе Касьяна («Касьян с Красивой Мечи») проявляются черты, сближающие его, как и фантастические рассказы Кости, с народно-поэтической напевной речью. Он тоже мечтатель. Вечно в бегах, он вечно созерцает природу и испытывает на себе ее обаяние. Его рассказ о странствиях по России — это, в сущности, настоящая поэтическая миниатюра, требующая белого тонического стиха для своего изложения; вот его восприятие степей:

И идут они,
 люди сказывают,
До самых
 теплых морей,
Где живет
 птица Гамаюн
 сладкогласная,
И с дерев
 лист
 ни зимой
Не сыплетя,
 ни осенью,
И яблоки растут
 золотые
На серебряных ветках.

Разумеется, сказ Касьяна, как и Кости, подчищен; из просторечий остались лишь «хрестьяне» да усечение «с дерев». Сближение с народно-поэтической речью достигается на основе ритмо-интонационного воспроизведения ее тона и строя ⁷⁰ /

Интересно, что подобная имитация народно-поэтического творчества (разумеется, чрезвычайно своеобразная, не в той прямой форме подделок Даля и Ершова, против которых так резко возражал Белинский⁷¹⁾ появляется рядом с относительно замкнутыми лирико-философскими зарисовками в «Бежине луге» и «Касьяне с Красивой Мечи», которые могут быть соотнесены едва ли не с одними стихотворениями в прозе как особым

типом структурно-повествовательной организации в прозе Тургенева: и повествователь-охотник, выступающий в роли условного автора цикла «Записок охотника», и его герои реагируют на прекрасное в природе в принципе сходным образом; меняя строй речи, повествование приобретает торжественность и как бы приподнимается над мелочами повседневной жизни.

В известной мере близок по стилю речи к указанным голосам тургеньевских героев рассказ сельского священника («Рассказ отца Алексея»): в нем явно звучит напев духовного стиха и относительно чаще встречаются элементы архаичной книжности — в лексике, фразеологии и пр. («в молодых летах», «чудное нечто произошло», «встретил там некоего зеленого старичка» и т. п.); с ней сочетается небольшое количество просторечий («николи», «нечего против рожна переть», «я сейчас верть назад»). Сквозь его видимую простоту и будничность несколько раз на короткий срок пробивается напевность:

Приехал он на первые вакации... И что за чудо! Не узнаю я моего Якова! Скучный такой стал, угрюмый — слова от него не добьешься. И в лице переменялся: почитай, на десять лет постарел. Он и прежде застенчив был — что и говорить! Чуть что — сейчас заробееет и покраснеет весь, как девица (VIII, 316—317).

В повести «Собака» воссоздается иной голос, что придает повествованию своеобразный характер: рассказчик «не обладал никакими способностями»; разорившийся помещик, он по говору близок к стилю мещанской речи. Потуги на остроумие, желание придать себе значительность, попытки подогреть интерес к фантастической истории, «несообразной с законами природы»*, — это характерные проявления его натуры; обозначившийся характер еще более проясняется в рассказе героя:

Ну-с, в этом самом именье у меня усадьба «махенькая»: огород, как водится, прудишко с карасишками, строения кое-какие — ну, и флигелек для собственного грешного тела... Дело холостое. Вот-с, однажды — годов этак шесть тому назад — вернулся я к

* Кстати, это определение одного из слушателей рассказчик так и не смог повторить и лишь по-своему подтвердил: «Именно... да; вот именно такое, как вы изволите говорить» (VII, 52).

себе домой довольно поздно: у соседа в картишки перекинул — но притом, прошу заметить, ни в одном, как говорится, глазе; разделся, лег, задул свечку... (VII, 53).

Ограниченный человек, он из пустяков, затрагивающих его, готов делать самые решительные и широкие выводы. Соседа он именует «человеком обширного ума» на том основании, что он «тещу свою обработал чудесно: вексель ей подсунул». Но себя он тут же ставит выше: «...я-таки его опять рубликов на сотню наказал».

Изложение в подобном повествовании (от лица ограниченного, превратно мыслящего человека) столь невероятной истории с появлением и затем как бы материализацией «собачьего духа-защитника» уже по ходу рассказа снижается, становится недостоверным; «чудесное» опрокидывается целым рядом нелепых соображений рассказчика; такому персонажу и явление чертей в белой горячке покажется самым наиреальнейшим событием. И только его мнимоученым слушателям эта история может представиться проявлением одной из мировых загадок.

Тургеневу было доступно столь точное имитирование подобных голосов, что критиков нередко охватывало недоумение: казалось, что автор бесследно растворяется в повествовании своего посредника, обнаружить авторскую точку зрения, авторское отношение к происходящему представлялось едва ли возможным. Между тем оно — в том ироническом подтексте, который возбуждает усмешку читателя в самые «жуткие» моменты рассказа.



Сводя множество голосов в целое, в ансамбль, Тургенев выделяет точку зрения рассказчика и располагает в отношении к ней остальные. Такое соотношение само по себе дает представление о мере достоверности мнений рассказчика. Но Тургенев не ограничивается этим и вводит повествователя с его точкой зрения, как бы корректирующей рассказчика.

Возникает своеобразная иерархия: точка зрения рассказчика располагается над всеми иными и как бы вбирает их; но над ней, в свою очередь, располагается

более достоверная точка зрения повествователя, что позволяет включить рассказчика и изложенную им историю в новую, более разветвленную систему связей; но и над повествователем нередко располагается еще одна точка зрения — самого автора, которая в подавляющем большинстве случаев не выделяется в повествовании, не связывается с отчетливо очерченным образом автора.

Для поэтической системы Тургенева характерны два способа введения авторской точки зрения в повествование: если повествователь более или менее близок Тургеневу, то мнение повествователя оказывается основной, оно лишь дополняется и уточняется небольшими авторскими вкраплениями; если же повествователь или рассказчик ничего общего не имеет с Тургеневым, то в обрамлении, представляя рассказчика, он это подчеркивает и намечает как бы самопроизвольно возникающую иную, отличную от рассказчика точку зрения; самопроизвольность, разумеется, мнимая: за ней масса мельчайших размежеваний — в нечаянных признаниях рассказчика, в несовпадении тона и предмета рассказа и т. п.

Повествователь даже при отчетливо очерченном рассказчике оказывается необходимейшим посредником в поэтике Тургенева. Степень близости его к Тургеневу оказывается различной, не всегда можно говорить о нем как о замещении автора в образной системе произведения, но всегда он представитель той интеллигентной среды, которая интересуется вопросами общественной жизни и к которой принадлежит сам Тургенев; сама среда эта неоднородна, противоречива — и столь же противоречивой в большинстве случаев оказывается точка зрения представляющего ее повествователя.

Безликий и безымянный в подавляющем большинстве случаев, он лишь в двух ранних повестях — «Андрей Колосов» и «Жид» — остается еще и бесхарактерным. Если в первой он едва выделен из общего «мы», то во второй это «мы» слушателей дворянского салона остается нерасчлененным, личность повествователя не выделяется из массы. Но зато здесь более отчетливо обрисован образ рассказчика с точки зрения этого «мы»; это уже не безымянный «бледный, небольшой человек», а вполне определенное лицо:

Полковник улыбнулся, пропустил струю табачного дыма сквозь усы, провел рукою по седым волосам, посмотрел на нас и задумался. Мы все чрезвычайно любили и уважали Николая Ильича за его доброту, здравый смысл и снисходительность к нашей братье молодежи. Он был высокого роста, плечист и дороден; его смуглое лицо, «одно из славных русских лиц», прямодушный, умный, взгляд, кроткая улыбка, мужественный и звучный голос — все в нем нравилось и привлекало (V, 116).

Таким образом, точка зрения на рассказчика определена отчетливо в оценке его характера и в отношении среды к нему. Эти две точки зрения в процессе рассказа вступают в особые отношения с мнением читателя, как бы самостоятельно складывающимся по мере развертывания событий. Отношения этих точек зрения сложные и немирные.

Простодушные воспоминания и признания полковника — отнюдь не исповедь и не раскаяние; вокруг бушует война, рушится империя Наполеона, льется кровь, армии проходят по Европе, русское общество преисполнено патриотическими порывами, зарождаются свободомыслие и новое представление о назначении России в мире, но все это не нашло в рассказе полковника никакого отражения. Правда, он был молод в описываемые времена, но и теперь, спустя, по-видимому, тридцать лет, он либо не может, либо не хочет рассказать молодежи в поучение ничего иного, кроме неудачной любовной интриги. Осада Данцига в его изображении — лишь фон, на котором развертывается странная любовная коллизия: золото, тайна, измена, расовые предрассудки... В сущности это очень ограниченный рассказчик, хотя повествователь оценил его иначе (и это характеризует повествователя и представляемую им среду); история отношений рассказчика с Гиршелем и Саррой в его изложении и понимании — едва ли не повторение векового предрассудка: любовь прекрасной еврейки всегда не бескорыстна, всегда за ней (как в библейском мифе) — корыстный торговец. Он видит в краткой истории этих отношений то смешное, то нелепое, то неловкое для себя, но не замечает самого главного — трагизма ее. Между тем трагическое — в форме фатально неотвратимого — примешивается к его рассказу как бы помимо его намерений; из рассказа добро-

душного человека, которого нисколько не беспокоит совесть, предстает картина, мягко выражаясь, негуманного обращения с людьми. Рассказчик обстоятельно и не без интереса сообщает, как ловили и изловили Гиршеля, как по приказу генерала приготовились вешать, как Сарра проклиняет солдат и рассказчика и что проделывал Гиршель перед тем, как на него надели петлю.

Он был действительно смешон, несмотря на весь ужас его положения. Мучительная тоска разлуки с жизнью, дочерью, семейством выражалась у несчастного жида такими странными, уродливыми телодвижениями, криками, прыжками, что мы все улыбались, хотя и жутко, страшно жутко было нам. Бедняк замирал от страху... (V, 132).

Произведение это — не историческая повесть. Главное здесь не эпизод Отечественной войны, не общественная атмосфера того периода и даже не исторические типы. Интерес автора сосредоточен на личности рассказчика: главное здесь — те подвалы психики, которые обычно неизвестны окружающим, да и сам герой редко заглядывает в них; но скрываемые эпизоды из прошлого продолжают жить в памяти, нередко превращаются в назойливые представления; раскрывшись перед окружающими, они резко меняют впечатление о человеке, как если бы его второе «я» неожиданно выступило наружу. В поздний период творчества Тургенева все более интересуют именно тайны в сознании и поведении его героев, и он различными способами снимает с них внешние покровы привычного, повседневного, выводя наружу это тщательно скрываемое прошлое. Чтобы раскрыть эти тайны, его повествователям приходится прилагать определенные усилия; в повести «Бригадир», разгадывая странности престарелого Гуськова, неожиданно для себя повествователь столкнулся с проявлением «безграничной, почти бессмертной любви», любви-страсти, разрушительной, как стихия, не только возвышающей, но и разрушающей, унижающей человеческую личность. Этот вывод повествователя может быть целиком отнесен на счет Тургенева: высказанный неоднократно в самых различных произведениях («Переписка», «Фауст», «Вешние воды», «Дым», «Первая любовь», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич»), он прозвучал и в его письмах и признаниях

и, несомненно, выстрадан им самим. И в данном случае повествователь чрезвычайно близок Тургеневу, представляя, в сущности, один из эпизодов его жизни и его раздумья о смысле бытия.

В повести «Рассказ отца Алексея» тургеневский повествователь испытывает («Отец Алексей сперва долго упирался, но кончил тем, что рассказал мне...») еще одну историю — историю нервного потрясения и надлома разночинца из поповичей, оказавшегося не в силах полностью отойти от религиозного мировосприятия и кончившего галлюцинациями, сумасшествием и преждевременной смертью; история эта получает в восприятии отца Алексея совершенно фантастический характер и определяет его поведение. Но повествователь представляет ее правильно — именно как разгаданную тайну человеческой психики; точно так же — без малейшего оттенка фантазмагорических истолкований — излагает он историю подпоручика Теглева («Стук... Стук... Стук!..»), уверовавшего в рок, собственное предназначение и застрелившегося в результате простого стечения обстоятельств. И он же пересказывает своими словами воспоминания Ергунова, снимая с них покров таинственности, который так желателен этому престарелому ничтожеству («История лейтенанта Ергунова»).

Повествователь в подавляющем большинстве случаев способствует правильному пониманию истории, изложенной рассказчиком, и намечает верную оценку его образа. Следовательно, на его долю выпадает отнюдь не одна композиционно-оформительная роль, как это предполагала М. А. Рыбникова. Когда Тургенев излагает разнообразные странные и таинственные истории без участия повествователей, возникает почти всегда явная недоговоренность, появляется возможность двоякого толкования событий и образов, чем, кстати, критика в прошлом не раз пользовалась. Так, в повестях «Призраки», «Сон», «Собака», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич» фантастическое или даже невероятное вторгается в реальную жизнь; остается неясным: было это так, как воспринимают или излагают герои, или все это только плод их разгоряченного воображения, фантастических восприятий? Сам Тургенев категорически отрицал какую-либо склонность к двойственному, полумистическому восприятию дейст-

вительности, но без повествователя, своего «представителя» в произведении, ему не всегда удавалось добиться отчетливости выражения собственной художнической позиции.



Авторские мысли входят в образную систему произведения не только с образом повествователя, но и в виде разнообразных авторских вкраплений: развернутые оценки, даже эпизоды, которые можно выделить в повествовании рассказчика, сравнительно нередки в повестях Тургенева. Чаще всего—это пейзаж или описание обстановки, хотя интонационные особенности голоса рассказчика сказываются и на них. Авторские вкрапления часто обнаруживаются при переходе повествования от размышлений рассказчика о частных вопросах к вопросам общего порядка, вообще при расширении плана повествования, когда возникает необходимость раздвинуть рамки слишком узкой точки зрения рассказчика.

Но это не главный для Тургенева путь совмещения авторского с посредническим. Главный способ — это соединение двух субъектных планов в сравнительно мелких деталях, характеризующих восприятие происходящего: именно здесь соприкасаются точки зрения — в эпитетах, ассоциациях, аналогиях, сравнениях. Авторские микровкрапления примешиваются всюду, где начинается своеобразное деформирование жизненного материала, преломляемого через призму чьих-либо восприятий. Такие усеченные вкрапления очень трудно выделить из сказа, ибо они самым тщательным образом прилажены к системе восприятий рассказчика: изображаемая им картина лишь чуть-чуть сдвинута в сторону более яркого, более осмысленного и глубокого понимания происходящего.

Повествование посредника включает авторское обычно во всем своем речевом строе, но соотношение этих двух планов всегда динамичное: развертываясь от начала до конца, совмещение субъектных планов имеет своей целью не отождествление автора с посредником или, напротив, отчетливое противопоставление двух неслившихся точек зрения и голосов, его цель —

выражение вывода более широкого, нежели тот, который мог бы сделать герой сам, без помощи автора.

Выглядит это так. Сначала — определения чуть-чуть более яркие и образные, нежели те, которые под силу провинциальному дворянскому мечтателю или откровенному убожеству. Затем — круг ассоциаций чуть-чуть пошире, поглубже; на их основе уже возможно появление выводов, которые как будто целиком вытекают из повествования, подготовлены рассказом посредника, но в действительности ему вряд ли доступные, если мы строго учитываем его характер и возможности. Наконец, появляются выводы будто бы самопроизвольные, вытекающие из рассказа, но рассказчику, в общем, чуждые.

Совмещение субъектно-речевых планов дает иллюзию духовного распрямления или роста, развития героя как бы на глазах читателя: возникает в перспективе та глубина и очищающая ясность мысли, которая лишь в конечном счете возможна для героя — на короткий момент взлета над прозой жизни. В этом можно усмотреть одно из проявлений гуманизма Тургенева, несравненно более высокого, чем, например, гуманизм В. И. Даля, не доверявшего своим многочисленным рассказчикам такие важные выводы, а вводившего их как бы в назидание ограниченным, хотя и «бывалым» своим героям.

Когда Лучинов, основной рассказчик повести «Три портрета», характеризует лица, изображенные на фамильных портретах, он может быть объективен только до известного предела: сверх этого предела начинается авторское мнение о них. Вот как он обрисовывает одного из своих предков:

Вообразите себе человека, одаренного необыкновенной силой воли, страстного и расчетливого, терпеливого и смелого, скрытного до чрезвычайности и — по словам всех его современников — очаровательного, обаятельно любезного (V, 92—93).

Это может тешить его фамильную гордость. Но далее в сказе следует то чуть-чуть — более точное определение, которого не позволила бы сделать родовая честь:

В нем не было ни совести, ни доброты, ни честности, хотя никто же не мог назвать его положительно злым человеком (V, 93).

Рассказчик предварительно очень подробно охарактеризован повествователем: служил «два года в П-м полку» и, разумеется, не выслужился; хозяйством занимается столь же небрежно, как пушкинский Белкин; образованностью не отличается — «по-русски читал одни лишь донесения своего приказчика и то с большим трудом»; сильных привязанностей, страстей каких-либо не проявил и природной одаренностью не был наделен — «он был рожден для ленивого, беспечного прозябания... как ребенок, тешился малейшей безделицей». Единственное, что его несколько выделяет из массы тупого провинциального дворянства, — некоторый вкус, впрочем проявляющийся преимущественно в сфере гастрономической.

Только с помощью целой системы авторских вкраплений такой рассказчик может создать яркую, впечатляющую картину из прошлых времен, оживить семейные предания, представив их очень выпукло. С ними входят в его рассказ богатые ассоциации, раскрывается глубоко скрытая суть явлений и отношений. Опираясь на них, он может проявить столько ума и страсти, что выглядит настоящим художником.

Развернутые определения-характеристики всеведущего автора, по-видимому, не соответствовали представлениям Тургенева о реалистическом, объективном воспроизведении действительности. Оценка изображаемого, обобщения, по его творческим представлениям, должны были как бы самопроизвольно складываться в сознании читателя при восприятии нарисованной писателем картины. Это была установка на читательскую активность, на соучастие читательского воображения и жизненного опыта в создании целостного образа. Но эта самопроизвольность ни в коем случае не должна отождествляться со стихийностью или случайностью выводов читателя: читательское домысливание введено писателем в русло с определенным направлением; движение чувства и мысли, осознающей картину, писателем предусмотрено и поддерживается целой системой указателей авторского отношения к изображаемому. Они-то и входят в сказ как авторские вкрапления, организующие расширительное устремление за пределы относительно узких взглядов рассказчика. Тогда-то и появляются в рассказе Лучинова такие определения пред-

ка-авантюриста, как «змеиная изворотливость», «беснравственный человек» и даже «человек без чести»; тогда-то и замечает он звериный оскал Василия Лучинова, схватившегося за оружие — против отца... Появляются суждения, вряд ли доступные ленивому и не очень-то начитанному помещику (групповой голос признает его одним из своих «приятных» людей): о признаках двух эпох (елизаветинской и екатерининской) и присущих им типам вельмож, о господствовавших суждениях, о так называемом духе времени и т. п.:

Излияния детской нежности не были в духе того времени, а потому не удивительно, что Ольга не смела обнаруживать свою приверженность, хотя всегда с особенной почтительностью целовала руку Анны Павловны вечером, при прощании (V, 98).

Лучинов строит свой рассказ как опытный писатель-реалист — таково первое впечатление, которое и приводит некоторых исследователей к отождествлению тургеневских рассказчиков с автором или заставляет их приподнять слишком высоко и, следовательно, отойти от собственно тургеневской их оценки.

В действительности же его рассказ имеет отчетливо двуслойное строение: один аспект суждений и восприятий уверенно сближается с тем образом, в общем, заурядного провинциального дворянина, который намечен в обрамлении повести; другой аспект суждений имеет преимущественно обобщающий характер и воспроизводит собственно авторское понимание этой истории из екатерининских времен, недоступной во всей ее сложности рассказчику.

В повести «Яков Пасынков» Тургенев не дает вначале развернутой характеристики рассказчика-повествователя, поскольку обрамление здесь отсутствует, и повесть строится не в виде воспоминаний о былом, а как своеобразная хроника — с несколькими сценами из жизни рассказчика-повествователя. Характер его раскрывается в действии и признаниях, а также некоторых декларациях весьма спорного характера: прочел чужое письмо, бестактно разговаривал с любимой девушкой, едва не шантажируя ее, грубо принял Асанова, перед которым сам же виноват. Вырисовывается характер эгоистичного, слабого и неуравновешенного человека без глубокой образованности и склонности к общест-

венным вопросам. За девять лет (а с воспоминаниями о встрече с Пасынковым еще в пансионе — около пятнадцати лет) рассказчик почти не изменился, не приобрел зрелости суждений: довольно бестактен оказался он в разговоре с Машей, оставшейся после смерти Пасынкова в беспомощном положении; не без оттенка злорадства узнает в финале о беспутном поведении Асанова. Вся жизнь его прошла вдали от каких-либо общественных движений и серьезных вопросов. У такого человека не может быть оснований для полемики с «нынешними молодыми людьми», с деятелями-практиками, которых он противопоставляет романтикам прежних лет. Самое стремление его к возведению Пасынкова к некоему общему типу — и идеализация этого типа «романтика прежних лет» — не вяжется со сложившимся представлением о рассказчике-повествователе. В аспекте суждений, входящих в его точку зрения, явными авторскими вкраплениями выглядят следующие:

В его устах слова: «добро», «истина», «жизнь», «наука», «любовь», как бы восторженно они ни произносились, никогда не звучали ложным звуком. Без напряжения, без усилия вступал он в область идеала*; его целомудренная душа во всякое время была готова предстать перед «святыню красоты»; она ждала только привет, прикосновения другой души... Пасынков был романтик, один из последних романтиков, с которыми мне случалось встретиться. Романтики теперь, как уже известно, почти вывелись; по крайней мере между нынешними молодыми людьми их нет. Тем хуже для нынешних молодых людей! (VI, 129—130).

«И вот такой человек,— воскликнул я, оканчивая свой рассказ,— отошел от нас, незамеченный, почти не оцененный! И это бы еще не беда. Что значит людская оценка? Но мне больно, мне обидно то, что такой человек, с таким любящим и преданным сердцем, умер, не испытав ни разу блаженства взаимной любви, не возбудив участия ни в одном женском сердце, его достойном!.. Пускай наш брат не изведает этого блаженства: он его и не стоит; но Пасынков!.. ...Или любовь боится совершенства, возможного на

* Напомним: это говорит о Пасынкове рассказчик спустя семнадцать лет после встречи с ним в пансионе, но воспроизводит свои полудетские впечатления — об идеале, о понимании перечисленных слов: все явно превосходит меру его развития.

земле совершенства, как чего-то чуждого и страшного для нее? * (VI, 154).

...я думал, все думал о моем милом, незабвенном Пасынкове — об этом последнем из романтиков, и чувства, то грустные, то нежные, проникали с сладостной болью в грудь мою, звучали в струнах еще не совсем устаревшего сердца... Мир праху твоему, непрактический человек, добродушный идеалист! и дай бог всем практическим господам, которым ты всегда был чужд и которые, может быть, даже посмеются теперь над твоею тенью, дай им бог изведать хотя сотую долю тех чистых наслаждений, которыми, наперекор судьбе и людям, украсилась твоя бедная и смиренная жизни! (VI, 160).

Надо признать, что произносимые голосом рассказчика подобные суждения в повести «Яков Пасынков» не вполне удачно прилажены к его образу: между двумя аспектами повествования обнаруживается некоторое несоответствие, на что уже давно обратила внимание критика; особенно отчетливо оно в последнем замечании — своеобразном соединении апологии с филиппикой. Оно фактически выпадает из образной системы повести: на всем ее протяжении вообще не появился ни один из возможных недоброжелателей Пасынкова; упрек адресован его хулителям, строго говоря, вне повести. В сущности, это настоящий публицистический выпад автора, высказанный голосом героя.

Но можно ли эту апологию непрактичного романтизма отнести на счет Тургенева, выступившего за одиннадцать лет перед этим («Андрей Колосов» — 1844) с восхвалением трезвой практичности и осуждением романтической мечтательности?

По-видимому, можно и нужно, если учесть творческую историю повести «Яков Пасынков», работа над которой шла одновременно с окончательным осмыслением концепции, положенной Тургеневым в основу романов «Рудин» и «Дворянское гнездо». В 1855—1856 гг. назревает размежевание Тургенева с Чернышевским как раз по вопросу об отношении к главному герою тургеневской прозы — человеку 40-х годов. Критикуя его

* Идеализация Пасынкова здесь чуть-чуть превышает возможности рассказчика: в запальчивости он наполовину упрекает Софью Золотницкую за ее выбор; возвышая Пасынкова, он отчасти возвышает и оправдывает себя.

вялость и рефлектерство, называя его иногда «лишним» человеком, указывая на его слабость, беспочвенность и «короткое дыхание» в благих начинаниях, Тургенев вместе с тем решительно и настойчиво возражал против несправедливого, по его мнению, умаления вполне реальных заслуг «людей сороковых годов» в русской общественной мысли, русской культуре и общественном движении. Тургенев имел в виду, что и сам он, и Белинский с Герценом, и Некрасов с Салтыковым-Щедриным, и Гончаров с Григоровичем, и десятки других писателей, поэтов, критиков — все это люди того поколения, которое непосредственно предшествовало новому подъему в общественной жизни России 50—60-х годов и несомненно способствовало ему. Одновременно он осуждает (или резко осмеивает) практичного Астахова, Паншина, Варвару Павловну, Курнатовского.

В повести «Яков Пасынков», во многом представляющей как бы параллельную разработку той темы, которая легла в основу романа «Рудин», это убеждение Тургенева выразилось с полемической крайностью, перехлестнув через точку зрения рассказчика; оно, в сущности, оказалось на пороге художественно-образного выражения.

Но число подобных случаев обычно в повестях Тургенева незначительно. Еще один такой случай явного выпада, выходящего за пределы точки зрения повествователя, обнаруживается в повестях «Странная история» и «Стук... Стук... Стук!...». Размышляя о судьбе русской девушки, поступившей весьма «странно», бросившей свою среду, родных, ушедшей с косноязычным юродивым в странствие по Руси, повествователь пытается увязать эту частную историю с общими процессами в русской общественной жизни:

Я не понимал поступка Софи; но я не осуждал ее, как не осуждал впоследствии других девушек, также пожертвовавших всем тому, что они считали правдой, в чем они видели свое призвание. Я не мог не сожалеть, что Софи пошла именно этим путем, но отказать ей в удивлении, скажу более, в уважении, я также не мог (VII, 236).

Полемический прорыв ощущается также в попытке увязать самоубийство романтика, уверовавшего в рок,

с «современным, самолюбивым, тупым, суеверным — нелепым, фразистым самоубийством», «именно русским», как подчеркнул Тургенев в письме к С. К. Брюловой-Кавелиной (16 января 1877 г.).

Правда, надо признать, что в двух указанных поздних повестях несколько иной повествователь-рассказчик: он значительно шире, разностороннее смотрит на мир, его понимание людей и отношений отличается несравненно большей глубиной, нежели рассказчика повести «Яков Пасынков». Поэтому неслаженность двух субъектных планов повествования воспринимается менее остро.

В подавляющем большинстве случаев прилаживание в повествовании точек зрения рассказчика и повествователя достигает степени высокого мастерства — и это само по себе становится признаком стиля Тургенева и серьезной проблемой его поэтики.

Эта слаженность подчас достигает такого совершенства, что в сказе авторские вкрапления могут быть выделены лишь косвенным образом — путем сопоставления с другими произведениями Тургенева либо с суждениями, высказанными им в переписке. Повествователь, высказывая тургеневские мысли, настолько подготовлен событиями к изложению их, что они являются уже его мыслями. Так, например, в повести «Фауст»:

Одно убеждение вынес я из опыта последних лет: жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное — вот ее тайный смысл и разгадка... исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща... (VI, 203—204).

В комментарии Л. В. Крестовой к шестому тому собрания сочинений Тургенева обращается внимание на сходство этого вывода с теми, какие утверждаются в «Переписке» и «Якове Пасынкове». Добавим, что мысль эта, во-первых, высказана тремя различными персонажами (которых нельзя отождествить с Тургеневым), во-вторых, она прослеживается и в ряде других произведений Тургенева 40—70-х годов — в романах, поздних повестях, «Стихотворениях в прозе»; наконец, и в письмах самого Тургенева она высказывается неоднократно. Следовательно, вполне оправдан будет

вывод, что отрицание личного счастья во имя абстрактного долга — это глубокое убеждение Тургенева: он постоянно прилаживает эту мысль к раздумьям своих персонажей о смысле бытия.

В сущности, целиком принадлежащий автору этот вывод рассказчика в «Фаусте» не вступает в противоречие с его точкой зрения, хотя и здесь проявляется кое в чем неслаженность с обстоятельствами его рассказа: никаких попыток трудиться он не предпринимал, о долге (в общественном плане) не задумывался; высказывания матери Ельцовой о несовместимости «полезного и приятного» он воспринимал с недоверчивой усмешкой. Но вывод этот вполне возможен для него — именно как вывод Ельцовой, подтвержденный примером ее и его жизни, утратой личного счастья, смертью Веры и т. п.

Из этого не следует, что и во всем остальном суждения повествователя и автора совпадают; напротив, это отчетливо различающиеся аспекты. Повествователь, почти по-тургеновски излагая свои впечатления о портрете бабки-итальянки Веры, в свои восторги вплетает замечание: «Этот лоб не мыслил никогда, да и слава богу!». Но все творчество Тургенева утверждает женщину мыслящую, восторгов глупыми красавицами он никогда не выражал, глупость и красота для него несовместимы; красота подлинная для Тургенева — всегда красота одухотворенная.

Точно так же нельзя приписывать Тургеневу тот неожиданный уклон к мистике, который у повествователя странным образом уживается с трезвым выводом о необходимости труда и самоограничений. Сначала он колеблется в признании потусторонних сил, вторгающихся в судьбу его и Веры: «Как это случилось, как растолковать это непонятное вмешательство мертвого в дела живых, я не знаю и никогда знать не буду» (VI, 202). Затем он выражается более определенно: «Да, Ельцова (давно умершая.— С. III.) ревниво сторожила свою дочь. Она оберегала ее до конца и, при первом неосторожном шаге, унесла с собой в могилу» (VI, 203).

С. Малахов когда-то утверждал: «Сам автор ничем не показывает своего критического отношения ни к точке зрения героя, ни к мистической теории госпожи

Ельцовой»⁷². Это не соответствует логике произведения. Из хода сюжетного действия, из объяснений мужа Веры вырисовывается вполне реальный смысл мнимой таинственной развязки: сильное, но всегда подавляемое авторитетом матери воображение Веры разбужено «Фаустом», первой в ее жизни поэтической книгой; натура прямая, искренняя, она экзальтирована тем ложным положением, в котором оказалась по вине повествователя, на что обращал внимание еще Чернышевский⁷³; галлюцинации бывали у нее и раньше, по свидетельству мужа. Таким образом, точка зрения автора, реализованная во всей структуре повести, оказывается отчетливо несовпадающей с точкой зрения повествователя.



Авторские вкрапления в повествовании тургеневских посредников — факт бесспорный. Но это не означает, что его рассказчики и повествователи в какой-то мере исполняют роль рупоров авторских идей. Собственные убеждения Тургенева никогда не вводятся в сказ, не получив особого прилаживания к кругу чувств и мыслей рассказчика. Идеи Тургенева и его посредников не представляют механического смешения. Выдвигаемые Тургеневым вопросы обычно превышают меру разумения посредника, но подготовлены его впечатлениями, его жизненным опытом, частными выводами. Авторские вкрапления в повестях Тургенева с посредниками всегда вытекают из образных обстоятельств сказа.

Разумеется, не Тургенев первый ввел в русскую повесть авторское вкрапление как средство совмещения двух субъектных планов, как плодотворный способ прилаживания различных точек зрения, высказываемых одним голосом: они имеются в повествовании В. И. Даля, Достоевского, Григоровича, Герцена, Панаева, в прозе и поэзии Некрасова. Имелись они у Нарезного и еще ранее в прозе Крылова, Радищева, Карамзина; довольно широко их использовали Пушкин и Лермонтов и подчас Гоголь.

По-видимому, они неизбежны в повествовании с посредниками. Но сочетание их с речью-сказом повествователя несомненно зависит от художественной позиции писателя и оказывается характерной чертой стиля. Так,

у Даля авторские вкрапления не срastaются и в большинстве случаев придают его сказу вид повествования с рупорами авторских идей. Сложнее обстоит дело с вкраплениями у Герцена и Достоевского. В повествовании, например, доктора Крупова или рассказчика «Сороки-воровки» несомненно высказываются идеи самого Герцена: принадлежность их устанавливается сопоставлениями с другими произведениями и его письмами. Но в речи повествователей они не выглядят чужеродными включениями: они подготовлены строем их рассуждений, они соответствуют характеру и точке зрения Крупова, перекликаются с другими его суждениями. Особой сложностью отличается сосуществование двух субъектных планов и в речи Макара Девушкина, как это было показано В. В. Виноградовым в анализе языка и стиля романа «Бедные люди»⁷⁴.

У Тургенева в подавляющем большинстве случаев сосуществование различных субъектных планов в повествовании с посредниками выглядит как глубокое взаимопроникновение. Авторские вкрапления почти никогда не выпадают из сказа, не имеют вида публицистических и иных отступлений. Тургенев добивается особого прилаживания эмоционально-экспрессивных планов, создания однородного тона повествования, что придает его посредникам видимость максимальной автономии. Слиянность голосов основана у Тургенева на всесторонней диффузии изобразительно-художественных элементов произведения: от развернутых сравнений, аналогий и ассоциаций до мельчайших языковых элементов — все представляет своего рода двойную переработку впечатлений — как видит герой и как воспринимает автор. В результате достигается особая цельность и то своеобразие повествования, та характерная его неповторимость, когда даже по отдельному эпизоду, по незаконченной части описания читатель угадывает именно тургеневское повествование и уверенно говорит о его стиле.

* * *

Особенно значительная идейно-эстетическая нагрузка выпала на долю образа охотника-повествователя в «Записках охотника» и некоторых повестях, близких по характеру этому циклу.

Особый замысел «Записок охотника» определил своеобразие структуры и повествования цикла. Антикрепостнический характер «Записок охотника» определяется не воспроизведением многочисленных картин надругательств над крепостными, он определяется подчеркнутой и настойчивой поэтизацией простого русского человека, и в первую очередь крестьянина. Рисуя крепостного — крестьянина, дворового, сторожа, лесника, «бегуна», мальчика, девушку — как человека с богатой натурой, в большинстве поэтичного, нравственного, духовно сильного человека, Тургенев неизменно вызывает по контрасту представление о несправедливости общественного положения этого человека. Крепостной уклад развенчивался не в политическом и экономическом плане (что, кстати, по цензурным условиям было практически невозможно сделать), а в плане этическом и эстетическом; в такой опосредствованной форме антикрепостническая тенденция пронизывает цикл от начала до конца и лишь в отдельных его звеньях (рассказ Зверкова в «Ермолае и мельничихе», вопросно-ответная биография Сучка в «Льгове», рассказы Овсяникова, «Бурмистр», «Контора», «Два помещика») прорывается в сценах и описаниях откровенного надругательства над крепостными и другими зависимыми людьми.

Это и обусловило особенности повествования в «Записках охотника». Тургеневу была необходима исключительно широкая, емкая точка зрения. Все, что входит в цикл «Записок охотника» (за исключением позднего прибавления — повести «Конец Чертопханова»): грозы и туманы, виды русских деревенок, пейзаж и действия на фоне его, люди разных сословий и истории, приключившиеся с ними, осмысление русской общественной жизни — все это входит с восприятиями охотника-повествователя; даже далекое прошлое — через воспоминания встреченных им людей или собственные — приобщается к содержанию цикла посредством его образа.

Поэтому его точка зрения на мир должна быть достаточно широка, его размышления и чувствования должны быть гуманны и отличаться поэтичностью и лиричностью при описании крестьян и природы, а при освещении дворян — иронией, подчас даже явной сатиричностью. Многообразие стилей речи, голосов, сосу-

ществующих с ним и в нем, определяет тяготение его к объективности: повествование в «Записках охотника» лишено тех резких индивидуальных признаков, которые отличают повествование большинства тургеневских повестей с посредниками. Повествователь близок автору. «Рассказчик, поставленный на далекое речевое расстояние от автора, — подчеркивает В. В. Виноградов, — объективируя себя, тем самым печать своей субъективности накладывает на речь персонажей, ее нивелируя»⁷⁵.

Образ охотника-повествователя не является главным объектом наблюдений писателя в отличие от повестей с таким героем («Переписка», «Фауст», «Ася», «Призраки», «Сон» и др.): он отходит на второй план — на первое место выдвигается громадная панорама русской жизни. Отнюдь не каждая деталь повествования конструирует образ охотника, ибо в «Записках охотника» Тургенев не ставит целью самораскрытие, не исповедуется перед читателем, а ищет истины, стремится к максимально точному воспроизведению картин русской жизни; предмет его повествования не процесс, а результат наблюдений.

Охотник-повествователь в значительной мере сближается с всеведущим автором, отличаясь от него лишь тем, что внутренний мир героев для него закрыт и он рисует их преимущественно извне, хотя в ряде случаев и он фиксирует их внутреннее состояние, не всегда поясняя, откуда это ему известно.

Обусловленное замыслом и предметом изображения особое положение повествователя сказалось на его образе. Отчетливо ясна его точка зрения, но она максимально освобождена от примет личного порядка. Всюду отчетливым остается его отношение к изображаемому, но представление о натуре повествователя оказывается не вполне ясным и как бы размытым. Его точка зрения, по-видимому, всюду совпадает с авторской, его образ неизбежно вызывает представление об авторе; в строе его речи отчетливее всего выразилась повествовательная манера Тургенева — и это определило ряд попыток сближения и даже полного отождествления охотника-повествователя с самим Тургеневым; так, М. А. Рыбникова видела Тургенева не только в повествователе «Записок охотника», но и в некоторых поздних повестях⁷⁶.

Однако тождества нет и не могло быть, даже если бы Тургенев действительно стремился воссоздать в «Записках охотника» подобие собственного автопортрета. Образ повествователя-охотника — это не автопортрет, а обобщение многих черт, присущих вполне определенной среде. В. А. Ковалев бегло замечает: «Охотник — человек передовых взглядов, ясных гуманистических идеалов»⁷⁷. Несколько подробнее освещает его образ З. А. Воробьева: «Тургенев очень скуп в создании портрета охотника, и мы ничего не знаем о его внешнем облике. Но внутренний мир рассказчика, точка зрения на явления действительности и, прежде всего, отношение к мужику нарисованы отлично»⁷⁸. Рассматривая образ рассказчика лишь в отношении к крестьянину, З. А. Воробьева раскрывает его натуру неполно: он «уважает крестьян», видя в них «равных себе людей»; обнаруживает «любовь к мужику» и «общность с Касьяном в восприятии природы»; наконец, «добр и мягок», но при виде несправедливости «негодует и изумляется». С. М. Петров дает несколько более широкое представление именно о личности охотника-повествователя: «любовь к родной природе, любознательность, чистота и возвышенность нравственного чувства... гуманность, сочувствие к простым людям, вражда к крепостным нравам...»⁷⁹.

Это представление с одинаковой вероятностью может быть отнесено к Тургеневу и Некрасову, Белинскому и Герцену, Григоровичу и, по-видимому, Гончарову, И. И. Панаеву, П. В. Анненкову, Салтыкову-Щедрину и большому числу русских людей 40-х годов, находившихся в очевидной оппозиции к существующему строю и разными способами содействовавших подрыву его устоев.

Это позволяет «прикрепить» повествователя-охотника к вполне определенному социально-психологическому типу русской жизни 40-х годов. Повествователя «Записок охотника» нельзя рассматривать лишь как образное самовыражение молодого автора. При всей его автобиографичности, он не слепок с Тургенева, а подлинно художественный характер, в котором некоторые стороны укрупнены и выделены более ярко, другие — затушеваны и отодвинуты на второй план: хотя ему и свойственна известная созерцательность и

та «эмоциональная рефлексия»⁸⁰, которая присуща повествователям лирических повестей, но в целом он более активен, освобожден от разъедающего самоанализа и нередко вмешивается в отношения помещиков с крепостными — во всяком случае, подчеркнуто реагирует на несправедливость.

Повествование Тургенева в «Записках охотника» отличается таким своеобразием, что его нельзя считать в строгом смысле сказом, нужно согласиться с П. Г. Пустовойтом, выдвинувшим предположение о становлении «новой манеры» Тургенева не после окончания, а уже в период работы над циклом «Записок охотника»⁸¹; и анализ одной из ранних повестей «Бретер», как мы увидим далее, подтверждает это предположение.

Повествователю «Записок охотника» очень близок повествователь повести «Бригадир»; О. Я. Самочатова, развивая мысль М. А. Рыбниковой, говорит также о тождестве его с повествователем в «Пунине и Бабурине»⁸². Нам представляется, однако, что близость эта возникает не на основе повторяемости одного и того же посредника в разных произведениях, а вследствие того, что они представляют лишь различные воплощения одного и того же типа русской жизни 40-х годов XIX в., отмеченного выше; тип этот воспроизводится в самом своем существе — в виде точки зрения (общий принцип понимания русской жизни и отношения к ней): она-то и реализуется в голосах, заметно различающихся между собой такими внешними приметами личности, как возраст, имена, положение и т. п. Одно из самых ранних образных воплощений этой точки зрения — повествователь-охотник в повести «Три портрета»; он несколько более обстоятельно представлен затем в повести «Петр Петрович Каратаев» — еще до включения ее в цикл «Записок охотника»; наконец, он встал в центре «Записок охотника», слившись с изображаемыми им картинами. Позже он появляется в повести «Поездка в Полесье», которую Тургенев одно время включал в состав своего цикла. В повести «Три встречи» он очень похож на повествователя-охотника — своей любознательностью, склонностью к поэтизации понравившихся ему людей, отношением к природе, но он предстал в этой повести настолько необычно — в отношении к

«тайне», в романтической трансформации впечатлений, в самом нежелании разгадывать тайну незнакомки, — что существенно отличается от повествователя «Записок охотника» именно точкой зрения на мир, отношением к жизни. В «Бригадире», «Пунине и Бабурине» он действительно подчеркнуто сближен с тем повествователем повести «Живые мощи», который назван, кажется, единственный раз в цикле по имени (Петр Петрович). Но нельзя забывать о том, что у повествователя в поздних прибавлениях к циклу «Записок охотника» — точка зрения, заметно отличающаяся от прежней: в отношении к Ермолаю, к Филофею, к разбойникам нет прежней терпимости и мягкости.



Широко используя сказовую форму повествования, Тургенев не переоценивал ее возможностей и сознавал ее ограниченность, в особенности в крупных жанровых структурах. Так, повесть «Вешние воды», являющаяся по объему, по числу персонажей, по богатству сцен и ситуаций настоящим романом, задуманная как «воспоминание о былом», содержащая в обрамлении и финале образ предполагаемого рассказчика, в основной части строится без посредника. Автор сам излагает возможный рассказ Санина: ему вряд ли была бы доступна та широта и эпичность, тот объективный тон, который приобретает изложение автора. Крайне редки сказовые врезки в романах Тургенева. В ряде случаев он отбирает слово у своих героев и дает переложение их рассказов в собственном, авторском повествовании. Так, в романе «Отцы и дети» Аркадий рассказывает Базарову о прошлом Павла Петровича, но рассказ этот Тургенев излагает сам, по-видимому потому, что сказ фразистого, стремящегося к словесным эффектам Аркадия не смог бы достаточно объективно воспроизвести историю драматично загадочной любви, осмеивать которую Тургенев не считал возможным. Сказ строит преимущественно образ рассказчика; в рассказе о Павле Петровиче и княгине Р. неизбежно должно было появиться третье лицо — Аркадий со своим отношением к рассказанному, а такое преждевременное размежевание его

с Базаровым существенно меняло бы сюжетное действие романа: проницательный Базаров, с присущей ему прямоотой и резкостью, не смог бы не реагировать соответственным образом на чуждый ему тон сочувствия к барским прихотям.

III

Еще большей сложностью и емкостью отличается организация многоголосности, сведение и прилаживание многих точек зрения в объективном повествовании тургеневских романов и повестей без посредника. В их повествовании нет самораскрытия рассказчика или повествователя в процессе изложения событий, но тем не менее объективное тургеневское повествование напоминает сказ тем, что в отдельные моменты оно сближено с восприятиями, с точкой зрения героя, которого Тургенев описывает, — сближено настолько, что в нем начинает звучать голос героя; правда, это не исповедь, не признания самому себе или другим, а как бы снятие покровов с процессов внутренней жизни героя, внутренний мир его по воле писателя становится как бы прозрачным для читателя.

Воспроизводя в косвенной речи чувства и мысли героя, Тургенев сохраняет эмоционально-экспрессивную окраску, присущую его прямой речи; косвенную речь дополняют своеобразные врезки прямой — в виде неразвернутых реплик или отдельных оборотов, взятых в кавычки; с ними сочетаются элементы несобственно-прямой речи, создающей впечатление внутреннего монолога, вообще голоса героя.

Сохраняя свой объективный характер, повествование от автора, насыщенное слившимися с ним компонентами субъективного плана, в такие моменты фактически превращается в сложно организованное самораскрытие героя: он рисуется изнутри и одновременно снаружии — происходит диффузия двух точек зрения и совмещение их в одном словесно-речевом объеме повествования.

Сохраняя свой объективный характер, повествование от автора оказывается, как это ни парадоксально, чрезвычайно субъективным; оно свободно от субъективных суждений героев, но в нем всюду приложена к изо-

бражаемому точка зрения автора и звучит его комментарий происходящего. Это создает представление об образе автора.

Тургенев не сразу овладел подобной организацией голосов, требовавшей большего мастерства, нежели сказ, с присущим ему описанием извне всех героев, кроме рассказчика. Эта сложная структура повествования несомненно связана с более сложным и глубоким пониманием психической жизни человека; многообразный, разветвленный психологический анализ не может втиснуться целиком в рамки сказа — при всем том расширении его, которое ему придали Пушкин, Лермонтов, Герцен, Тургенев, а впоследствии Достоевский, Салтыков-Щедрин, Чехов.

Прежде всего, Тургенев не сразу уяснил себе богатые возможности не прямых способов выражения голосов и точек зрения. В ранних повестях, в «Записках охотника» несобственно-прямая речь встречается эпизодически и не играет значительной роли. Ничтожными вкраплениями обнаруживается она в «Хоре и Калиныче», «Ермолае и мельничихе», «Малиновой воде», «Однودворце Овсянникове» и подавляющем большинстве других очерков и рассказов. Она нигде не приобретает значение средства психологического анализа. Воспринимая всех героев извне, глазами повествователя-охотника, Тургенев нигде не заглядывает внутрь, не воспроизводит внутренних монологов или подобию их — на основе несобственно-прямой речи, как это имело место у Гоголя в «Невском проспекте». Духовный мир героев представлен в отчетливых, ярких (а у положительных героев — подлинно поэтических) проявлениях, но всегда внешних. Каждая точка зрения находит выражение либо в собственном голосе, либо в переложении повествователя или одного из рассказчиков; когда же их нет, Тургенев вводит надписи, эпитафии, вывески и т. п.: отсутствующую помещицу Лоснякову «замещает» ее приказ; в альбоме красногорской больницы («Смерть») кто-то из «лизоблюдов и прислужников благодетельной помещицы» написал на французском языке стихи (для русских крестьян), а другой лизоблюд, Иван Кобылятников, заявил о своей любви к природе; в очерке «Льгов» появляется эпитафия — своеобразный голос наивного россиянина, сочувствующего

шего мало отличающемся от него французскому слугителю в барском доме:

Под камнем сим лежит французский эмигрант;
Породу знатную имел он и талант.
Супругу и семью оплакав избиянну,
Покинул родину, тиранами попанну;
Российския страны достигнув берегов,
Обрел на старости гостеприемный кров;
Учил детей, родителей покоил...
Всевышний судия его здесь успокоил.

Только в повести «Конец Чертопханова» появляется в изобилии несобственно-прямая речь, строятся на ее основе развернутые внутренние монологи, которые ограниченный Чертопханов мог бы произнести; в ряде случаев несобственно-прямая речь в этой повести — практически раскавыченная прямая речь Чертопханова — внутренняя или принесенная:

Бывало, сядет он на Малек-Аделя и поедет — не по соседям, он с ними по-прежнему не знался, а через их поля, мимо усадеб... *Полюбуйтесь, мол, издали, дураки!* * (I, 392).

Но Чертопханов не только не отвечал на его привет, а даже рассердился, так весь и вспыхнул вдруг: *паршивый жид смеет сидеть на такой прекрасной лошади... какое неприличие!* (I, 389).

Он полюбил его так, как не любил самой Маши, привязался к нему больше, чем к Недолюскину. Да и конь же был! Огонь, как есть огонь, просто порох — а степенство, как у боярина! Неутомимый, выносливый, куда хошь его поверни, безответный; а прокормить его ничего не стоит: коли нет ничего другого, землю под собой глодает. Шагом идет — как в руках несет; рысью — что в зыбке качает, а поскачет, так и ветру за ним не угнаться! Никогда-то он не запыхается: потому — отдушин много... (I, 392).

Но эта повесть — позднее прибавление к «Запискам охотника» (1872), создававшееся с учетом собственных творческих исканий Тургенева в 50—60-х годах и, несомненно, опыта русской литературы после «Записок охотника». В соответствии с новыми принципами тургеневского психологизма не прямые формы выражения точек зрения, настойчивое взаимопроникновение субъ-

* Здесь и далее в цитатах из произведений Тургенева курсив мой. — С. Ш.

ектных планов играет теперь роль одного из главных средств психологического анализа.

В начальный же период творчества лишь в повести «Бретер» впервые оформляются важнейшие признаки объективного тургеневского повествования — многоголосие и многоаспектность, прилаживание планов и протезизм авторской речи.

Повесть «Бретер», это раннее предвестие тургеневских романов, при своем появлении не встретила сочувственного внимания, хотя она в ряде отношений представляет значительный шаг вперед сравнительно с первыми повестями — «Андрей Колосов» и «Три портрета». Для Белинского эта повесть на фоне публиковавшихся тогда «Записок охотника» не прозвучала новым художественным словом⁸³; неустроенность, неприемлемость русского уклада выразилась в ней слишком уж в опосредствованной форме, в коллизии, не столь насыщенной социальным содержанием, как коллизии очерков «Записок охотника» (хотя и они не все вызывали у Белинского доброжелательный отклик). Дружинин впоследствии нашел в ней лишь «нападение» на модный тогда печоринский тип, но в целом склонен был признать ее новизну и художественную значимость: «Критики, просмотревшие «Бретера» за несвоевременностью, через несколько лет... приветствовали г. Авдеева за... «Тамарина»⁸⁴.

«Бретер» несомненно уступает «Запискам охотника» по идейной значимости, по остроте поднятых вопросов, по широте и перспективности воспроизведения русской жизни. Но столь же несомненно «Бретер» в этом отношении превосходит ранние повести, а «Записки охотника» — по глубине проникновения во внутренний мир героев: здесь более отчетливо и последовательно выразились преимущества «новой манеры» с присущими ей способами типизации, индивидуализации, пластичного сочетания многих голосов.

В повести «Бретер» воспроизводится большое число точек зрения: Кистера, Лучкова, Маши Перекатовой, Ненилы Макарьевны, самого Перекатова и даже его собаки *, мнение среды в двух групповых голосах.

¹ «Его собака робко и смиренно побежала вслед за ним. Как животное умное, она чувствовала, что и сам хозяин ее не слишком властный человек в доме, и вела себя скромно и осторожно» (V, 45).

Эти точки зрения звучат в собственных голосах или воссоздаются в авторском повествовании. Впервые здесь, в отличие от повестей с рассказчиком, они выглядят не такими, какими представляются посреднику, а как бы самораскрываются, автор как бы снимает с них покровы и вводит читателя внутрь процессов душевной жизни.

Это не означает их неслиянности: точка зрения автора всюду прилажена к изображению, повествование автора постоянно остается субъективным, но субъективность эта иного рода, нежели в сказе.

Особый лексико-интонационный строй авторского повествования, систематическое повторение (хотя и небольшого числа) эмоционально окрашенных субъективных элементов, целый ряд оценок, обобщений и выводов, не принадлежащих никому из героев *, — все в совокупности создает представление о некоем «я». Но это «я» — не вполне обычное лицо художественного произведения; оно настолько универсально, охватывает и вбирает в себя настолько много компонентов, не входящих в систему сюжетно-образных отношений, строящих конкретные образы героев, что уже становится несоразмеримым с обычными образами-персонажами. Сказывается разномасштабность, и потому-то «я» авторского повествования не воспринимается в качестве определенного лица, сосуществующего в рамках повести рядом с ее героями: оно во всем и непрерывно выражается через каждое лицо, каждый элемент образной системы — и в то же время оно нигде и ни на мгновение не соприкасается с ними в плане жизненных связей и отношений, ибо они строго локализованы сюжетно, а авторское «я» этой локализации не подвластно и само создает ее.

Такого-то рода авторское повествование — явно субъективное и ни в коей мере не обезличенно объективное! — оказывается в этой и других повестях Тургенева без посредника (как и романах, хотя с меньшей долей субъективности) единственно возможной формой объективного повествования: узколичные суждения и

* «Село... казалось островом среди ... моря ... полей»; господский дом — «давно пустой и печально подавшийся набок»; пес — «безобразно толстый и негодный»; полковник — «угрюмый и сонливый» и т. п.

впечатления всех героев повести соотнесены с ним, приводятся к нему как единому мерилу; и сравнительно с ними оно всеобъемлюще.

При этом нельзя не отметить: авторские суждения отнюдь не всегда категоричны, с «я» авторского повествования снято «всеведение». Напротив, в ряде случаев Тургенев вводит допущения или предположения, как бы приглашая читателя подумать над решением некоторых психологических загадок:

Понравилась ли ему решительность молодого офицера, пробудилось ли в его душе чувство, похожее на раскаянье, — решить мудрено (V, 40).

Не получив образования, не отличаясь умом, он не должен бы был разоблачаться; может быть, ожесточение в нем происходило именно от сознания недостатков своего воспитания, от желания скрыть себя всего под одну неизменную личину. ...Кистер, может быть, потому заставил Лучкова выйти из своей роли, что до знакомства с ним бретер не встретил ни одного человека действительно «идеального»... (V, 40—41).

Важнейшей особенностью такого объективного повествования оказывается та двуплановость собственно авторского изложения, которая практически недоступна рассказчику: излагая вполне объективно ход событий, очерчивая персонажи и их действия, Тургенев тут же дает комментарий, поясняет смысл неясного, придает общественное звучание, казалось бы, интимным отношениям или осмеивает то, что с точки зрения дворянской или офицерской среды является вполне благопристойным и серьезным.

Контурь изображения как бы дwoятся — в самом же авторском повествовании; автор словно убеждает читателя: происходящее только на первый взгляд кажется таким — на самом деле оно иное:

Покровитель ее воспитывал свою Ненилушку весьма, как говорится, тщательно, в собственном доме, но сбыл с рук довольно поспешно, по первому востребованию, как ненадежный товар (V, 42).

Господину Перекатову показалось весьма лестным жениться на барышне воспитанной, умной... ну, да, наконец, все же состоявшей в родстве с знатным сановником. Сановник этот и после брака оказывал супругам свое покровительство, то есть принимал

от них в подарок соленых перепелок и говорил Перекатову: «ты, братец», а иногда просто «ты» (V, 43).

Такой способ повествования позволяет художнику очень гибко, очень последовательно — без дидактики и морализации — давать оценку за оценкой; они складываются, создают второй план повествования; вокруг контуров вполне объективной картины очерчивается сатирическое искривление их, словно карикатурная дергающаяся тень на стене позади благопристойно шествующего героя.

Можно ли назвать это разновидностью известного приема срывания масок? По-видимому, да. Окружающим помещикам Перекатов — эта марионетка честолюбивой жены — кажется «чересчур столичной штучкой». И он сам в этом убежден. А писатель сорвал с него эту маску и показал обыкновенного небожителя — сродни гоголевским:

Ненила Макарьевна совершенно завладела мужем, хозяйничала и распоряжалась всем именем... Она не слишком притесняла своего сожителя, но держала его в руках, сама заказывала ему платье и наряжала его по-английски, как оно и прилично помещику; по ее приказанию господин Перекатов завел у себя на подбородке эспаньолку для прикрытия большой бородавки, похожей на переспелую малину; Ненила Макарьевна, со своей стороны, объявила гостям, что муж ее играет на флейте и что все флейтисты под нижней губой отпускают себе волосы: ловчее держать инструмент. Господин Перекатов с утра ходил в высоком чистом галстуке, причесанный и вымытый. Впрочем, он был своей судьбой весьма доволен: обедал всегда очень вкусно, делал, что хотел, и спал, сколько мог (V, 43).

Авторский комментарий вырастает в повествование и составляет едва ли не одно целое с изображением: каждая ироническая оценка органически сливается с соответствующей деталью изображения, создавая беспощадно правдивое, психологически глубокое представление о заурядной помещичьей семье.

Разумеется, это уже не прием: это принцип воспроизведения действительности в словесно-речевом образе, характерный для всех тургеневских романов и повестей без рассказчика. Он мастерски развивает его, делая

максимально многофункциональными детали своего комментария: ирония, психологическая характеристика, представление о чьем-либо голосе, развитие действия — все это нередко выражается одной и той же деталью или замечанием:

Авдею Ивановичу очень понравилось известие, сообщенное Кистером, хоть он и зевнул, и даже очень громко зевнул. Возбуждать любопытство — сильно льстило его самолюбию; любовь он презирал — на словах... а внутренне чувствовал сам, что трудно и хлопотно заставить полюбить себя (V, 47).

Авторский комментарий вбирает в себя косвенную речь героев и отчасти воспроизводит их точки зрения и голоса. Косвенная речь в тургеневском объективном повествовании смыкается с несобственно-прямой, — во всяком случае, резкую границу между ними провести в большинстве случаев почти невозможно. Несобственно-прямая речь дает еще более отчетливое представление о голосах героев, как если бы они сами начинали изъясняться в авторском повествовании. И в результате повествование непрерывно меняет свой тон, эмоционально-экспрессивную окраску, интонацию. В нем появляется «внутренняя речь» — иногда целые монологи; вклиниваются короткие реплики героев:

Кистер пускался толковать о Людовике XIV. А Лучков слушал, многого не понимал вовсе, иное понимал криво... и, наконец, решался сделать замечание... Его бросало в пот: «Ну, если я совру?» — думал он. И действительно, врал он часто, но Кистер никогда резко не возражал ему: добрый юноша душевно радовался тому, что вот, дескать, в человеке пробуждается охота к просвещению. Увы! Авдей Иванович расспрашивал Кистера не из охоты к просвещению, а так, бог знает отчего. Может быть, он желал сам удостовериться на деле, какая у него, Лучкова, голова: тупая, что ли, или только необделанная? «А ведь я в сущности глуп», — говорил он самому себе не раз с горькой усмешкой и вдруг выпрямлялся весь, нахально и дерзко глядел кругом и злобно улыбался, если замечал, что какой-нибудь товарищ опускал свой взгляд перед его взглядом: «То-то, брат, ученый, воспитанный... — шептал он сквозь зубы, — не хочешь ли... того?»

Господа офицеры недолго толковали о внезапной дружбе Кистера с Лучковым: они привыкли к странностям бретёра. «Связался же черт с младенцем!» — говорили они... (V, 41—42).

Кстати, это описание наглядно свидетельствует равно как о возросшем мастерстве молодого Тургенева, так и о гибкости, о творческом богатстве «новой манеры» объективного повествования. Тут поразительно тесно сплетены четыре плана восприятия, четыре угла зрения и интонации: Кистера, Лучкова, автора и групповой голос среды — и при этом несколько не теряет цельности вся картина; напротив, она становится еще яснее, осязаемее, ибо читатель на мгновение перевоплощается — магической силой таланта писателя — в Кистера, в Лучкова, остается собою и поднят до высот общего понимания происходящего вместе с автором.

Несобственно-прямая речь в повести «Бретер» появляется в повествовании преимущественно с описанием внутреннего мира Кистера и Маши. Мечтатель, доморощенный философ, Кистер способен мыслить, и в несобственно-прямой речи воспроизводится его осмысление своего поведения, своей роли в отношениях с Лучковым и Машей. В нем многое от того рефлектирующего героя, который подвергся столь пристальному анализу в лирических повестях Тургенева. И «внутренняя речь» — на основе несобственно-прямой — дает представление о присущих такому герою бесконечных внутренних монологах:

Он волновался; ему слегка щемило горло. «Да,— сказал он, наконец, почти вслух,— она его любит; я сблизю их; я оправдаю ее доверенность». Хотя еще ничто не доказывало явного расположения Маши к Лучкову, хотя, по собственным ее словам, он только возбуждал ее любопытство, но Кистер успел уже сочинить себе целую повесть, предписать себе свою обязанность. Он решился пожертвовать своим чувством — тем более, что «пока, кроме искренней привязанности, я ничего ведь не ощущаю», — думал он. Кистер действительно был в состоянии принести себя в жертву дружеству, признанному долгу. Он много читал и потому воображал себя опытным и даже проницательным; он не сомневался в истине своих предположений; он не подозревал, что жизнь бесконечно разнообразна и не повторяется никогда. Понемногу Федор Федорович пришел в восторг. Он с умилением начал думать о своем призвании. Быть посредником между любящей робкой девушкой и человеком, может быть, только потому ожесточенным, что ему ни разу в жизни не пришлось любить и быть любимым; сблизить их, растолковать им их же собственные чувства и потом удалиться, не

дав никому заметить величия своей жертвы,— какое прекрасное дело! Несмотря на прохладу ночи, лицо доброго мечтателя пылало.. (V, 52—53).

Тупой и бесталанный Лучков на это не способен. В описании его поступков собственный его голос звучит только в отрывистых репликах; его точку зрения автор должен сам разъяснить, противопоставив свои обобщения куцым выводам Лучкова. Зато интонация размышляющего Кистера естественно примешивается к авторскому описанию, и лишь некоторые непосильные для него обобщения своеобразными авторскими вкраплениями входят в подобие его монолога («он не подозревал, что жизнь бесконечно разнообразна» и т. п.).

В следующей характеристике снова звучит внутренний голос Кистера — на основе несобственно-прямой речи:

Приятели начали часто посещать Перекатовых. Положение Кистера становилось все более и более тягостным. Он не раскаивался... нет, но желал по крайней мере сократить время своего некуса. Привязанность его к Маше увеличивалась с каждым днем; она сама к нему благоволила; но быть все только посредником, наперсником, даже другом — такое тяжелое, неблагодарное ремесло! Холодно-восторженные люди много толкуют о святости страданий, о блаженстве страданий... но теплому, простому сердцу Кистера они не доставляли никакого блаженства (V, 57).

Здесь явственно различается тот порог, за который не смог шагнуть Кистер в своих раздумьях,— контрастное сопоставление его с целым типом «холодно-восторженных людей»: оно высказано голосом, отличным по интонации от голоса Кистера.

Только с Кистером и Машей связано проявление несобственно-прямой речи. По-видимому, именно эти характеры Тургенев и считал возможным раскрывать подобным способом, создавая иллюзию самораскрытия и возбуждая у читателя впечатление «сиюминутности» изображаемого, ощущение сопричастности его к переживаниям героев. Психологические топи лучковской души, мелководье психологии Перекатова, Ненилы Макарьевны, психологические контуры других действующих лиц — все это раскрыто Тургеневым в повествова-

нии многослойном, но без серьезных попыток самораскрытия; автор называет точно, что чувствуют его герои, какие пружины тронулись в том или ином случае в душе, но это своего рода фиксация состояний, а не самые состояния и тем более процессы психической жизни. В известной мере они раскрываются в духе того ограниченного (извне) психологизма, который свойствен «Запискам охотника».



Основные признаки объективного авторского повествования, отмеченные нами в повести «Бретер», сохраняются и в других повестях без рассказчика: «Постоялый двор», «Муму», «Петушков», «Два приятеля», «Затишье». Несколько иные свойства оно приобретает в повестях, где отчетливее выступает на первый план голос и образ условного автора, — в повести «История лейтенанта Ергунова», где, в сущности, обычный для повестей Тургенева посредник сильно обезличен, но становится между читателем и героем, рассказывая за него; то же — в повести «Вешние воды»: Санин вспоминает, а условный автор излагает за него его воспоминания. Заметно проявляется фигура повествователя и в повестях «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич». Однако и они принципиально отличаются от «повестей о былом», излагаемых голосом рассказчика.

Меняясь в частностях, но не в существе, повествование это является основой и тургеневских романов: в нем очерчиваются контуры коллизии, основные черты героев, существо общественной проблемы, положенной в основу того или иного романа.

Такое сложное, отличающееся протезизмом повествование основано на глубоком проникновении художника в психику его героев и способности к убедительному перевоплощению, когда отчетливо имитируется интонационно-речевое выражение точек зрения, познанных художников. Тургенев в конце 40-х — начале 50-х годов овладевал психологизмом нового типа, более глубоким и полным в сравнении с психологическим анализом в «Записках охотника»; на которых еще сказывалось влияние физиологизма натуральной школы.

Следует подчеркнуть: наиболее трудное для художника — не сама имитация голосов, а сохранение всюду рядом с ними и в них точки зрения автора на происходящее и на имитируемые голоса. Высшего мастерства в этом плане достиг, по-видимому, Л. Толстой в своих романах. Тургенев в ряде случаев с «неменьшим мастерством» строил свое повествование, хотя он никогда не ставил перед собой целью создание таких огромных ансамблей голосов: даже в произведениях, воспроизводящих очень большое число точек зрения, Тургенев обычно сокращал голоса второстепенных персонажей до отдельных реплик и подчинял их восприятие главных героев, включая в состав сцен и описаний, где достигается самораскрытие преимущественно главных героев.

Различие получается не только количественное, но и качественное: Тургенев добивался большей слитности голосов, большего их взаимовнедрения, сосредоточивая максимальное (для относительно некрупных романов) внимание на эпизодах духовной эволюции главных героев.



В повестях и романах Тургенева несобственно-прямая речь не является единственным средством воспроизведения точек зрения, отличных от авторской. Трудно указать вообще какое-либо средство, которое у Тургенева было бы преобладающим: прямая речь — это главное средство самовыявления героев — непременно дополняется авторским комментарием: указание на характерные жесты, мимику, интонацию героев или прямое определение психического состояния; эту сложную совокупность взаимно перекрещивающихся значений дополняет косвенная и несобственно-прямая речь.

В повести «Муму» многообразные формы непрямого воспроизведения голосов употребляются преимущественно при создании образов Капитона и барыни.

Дворовый краснобай Капитон изъясняется витиеватой, прибауточной речью в стиле мещанской выпренности: каждое слово — с вывертом, избыточны переосмысленные речения высокого стиля, исковерканные термины, непонятные ему, диалектизмы и просторечия. Это могло быть одной из причин, побудившей Тургене-

ва не копировать подобную речь, а воспроизводить ее смысл и интонацию в несобственно-прямой и косвенной речи:

Капитон... подробно ему рассказал, как он в Питере проживал у одного барина, который *всем бы взял, да за порядками был наблюдателен и притом одной ошибкой маленечко произволялся: хмелем гораздо забирал, а что до женского пола, просто во все качества доходил...* (V, 273).

Разумеется, не один Капитон охарактеризован здесь: сквозь призму его пьяно-восторженного восприятия комически преломляются контуры образа того барина, у которого он прежде служил; спившийся сапожник заметил, что и барин «гораздо хмелем забирал», — это ложится одним из тех тонких штрихов на картину крепостного быта, которые в совокупности создают общий тон и воплощают в себе отношение к изображаемому, помимо прямых обличений и откровенных авторских оценок.

В следующей сцене несобственно-прямая речь воспроизводит произнесенную реплику Капитона, которая завершает обрисовку позы, жеста и внутреннего состояния персонажа:

Капитон только прищурил немного свои оловянные глазки, но не опустил их, даже усмехнулся слегка и провел рукой по своим белесоватым волосам, которые так и ерошились во все стороны. *Ну да мол, я. Чего глядишь?* (V, 269).

Капитон слаб, бесхарактерен, хотя и пытается словесными выкрутасами придать себе значительность. Различные формы непрямого воспроизведения его голоса буквально немедленно обнажают душу этого наполовину спившегося раба, за которого предназначено Татьяне выйти замуж: без авторского комментария * становится самоочевидным то холодное бессердечие, с которым в один миг была искалечена жизнь Татьяны и украдено счастье у Герасима.

Косвенная и несобственно-прямая речь обильно употребляется также при характеристике барыни, главным образом с сатирической целью:

* Откровенное обличение крепостного права было в тех условиях (дело о «Записках охотника», арест, следствие и т. п.) практически невозможно.

Барыня приняла их, но тотчас же слезливым голосом стала жаловаться на собаку, на Гаврилу, на свою участь, на то, что ее, *бедную, старую женщину, все бросили*, что никто о ней не сожалеет, что все хотят ее смерти (V, 284).

Косвенная речь здесь имеет приметы прямой, воспроизводит интонацию барыни; в суховатом авторском переложении эта интонация выглядит чужеродным, комически-экзальтированным элементом.

В повести «Петушков» непрямые формы воспроизведения голосов героев занимают незначительное место. По-видимому, это связано с особым замыслом Тургенева и особым предметом изображения: воспроизводя — в духе гоголевской традиции — мир до предела сгустившейся пошлости, Тургенев воспользовался прямой речью героев как основным средством самораскрытия: пустые разговоры, тупость, ничтожные интересы их не требуют усложненного психологического анализа.

Охотно обращался Тургенев к несобственно-прямой речи при воспроизведении группового голоса, который выглядит в его повестях и романах как мнение среды, выраженное голосом одного из представителей ее.

В повести «Постоялый двор» звучит такой групповой голос в характеристике Акима:

Он знал, чем угодить проезжим, особенно прежней своей братье, троечным извозчикам, из которых со многими он был знаком лично... Акимов двор стал известен на сотни верст кругом... К нему даже охотнее заезжали, чем к сменившему его впоследствии Науму, хотя Аким далеко не мог сравниться с Наумом в умение хозяйничать. У Акима все было больше на старинную ногу, тепло, но не совсем чисто; и овес у него попадался легкий или подмоченный, и кушанье-то варилось с грехом пополам; у него иногда и такую снедь подавали на стол, что лучше бы ей совсем в печи оставаться, и не то чтобы он на харчи скупился, а так — баба не досмотрит. Зато он и с цены готов был сбавить, и в долг, пожалуй, не отказывался поверить — словом, хороший был человек, ласковый хозяин. На разговоры, на угощение он тоже был податлив; за самоваром иной час так разболтается, что уши развешишь... ну, и выпить, разумеется, с хорошим человеком любил, только не до безобразия, а для общества — *так отзывались о нем проезжие* (V, 295—296).

Аналогичную роль выполняет несобственно-прямая и косвенная речь в повести «Затишье», где воспроизводится голос другой социальной среды, причем с другим авторским отношением — не с легким юмором, а с явной насмешкой:

Гаврила Степаныч воспитание получил плохое, и все у него в доме, и музыка, и мебель, и кушанья, и вина, не только не могло назваться первостепенным, но даже и во вторую степень не годилось. Зато всего было вволю, и сам он не ломался, не кичился... дворяне больше ничего от него не требовали и оставались совершенно довольны его угощением. За ужином, например, подавали икру, нарезанную в кусочки и сильно посоленную; но никто не мешал брать ее пальцами и запить ее было чем, правда, дешевеньким, но все же виноградным вином, а не другими какими-либо напитками. Пружины в мебели Гаврилы Степаныча были действительно несколько беспокойны по причине их неподатливости и тугости; но, не говоря уже о том, что во многих диванах и креслах пружин не было вовсе, всяк мог подложить под себя гарусную подушку, а подобных подушек, вышитых собственными руками супруги Гаврилы Степаныча, лежало везде многое множество — и тогда уже ничего не оставалось желать.

Словом, дом Гаврилы Степаныча пришелся как нельзя более под лад общежительному и бесцеремонному образу мыслей обитателей N-го уезда... (VI, 54).

Характеризуя Гаврилу Степаныча, этот групповой голос характеризует в первую очередь именно обитателей описываемого уезда. Третьесортные роскошества в доме этого темного дворянчика вполне удовлетворяют уездный «свет».

С подобной же целью в ряде других произведений Тургенев создает групповые голоса — выражение мнений дворянской провинциальной среды. Следующим образом звучит он в романе «Рудин»:

Зато и доставалось же ей от этих барынь! Дарья Михайловна, по их словам, была и горда, и безнравственна, и тиранка страшная; а главное — она позволяла себе такие вольности в разговоре, что ужаси! (II, 17).

Это «ужаси», сигнализирующее о наличии несобственно-прямой речи, звучит приговором губернскому обществу, разделяющему мнение барынь, осуждающих Ласунскую.

В романе «Отцы и дети» Тургенев снова сплетает все формы непрямого выражения чужого мнения с прямыми оценками тех, кто разделяет его, чтобы создать групповой голос и дать обобщающую характеристику всей губернской своре ханжей:

Ее не любили в губернии, ужасно кричали по поводу ее брака с Одинцовым, рассказывали про нее всевозможные небылицы, уверяли, что она помогала отцу в его шулерских проделках, что и за границу она ездила недаром, а из необходимости скрыть несчастные последствия... «Вы понимаете чего?» — договаривали негодующие рассказчики. «Прошла через огонь и воду», — говорили о ней; а известный остряк обыкновенно прибавлял: «И через медные трубы». Все эти толки доходили до нее, но она пропускала их мимо ушей: характер у нее был свободный и довольно решительный (III, 241).

Реакция Одинцовой на мнение о ней губернского общества равно характеризует и это мнение, и ее собственную натуру.

В какой-то мере это напоминает произнесенные монологи Пискарева, которые организуются и выявляются Гоголем на основе главным образом несобственно-прямой речи. Тургенев также выявляет произнесенное нигде и никем в целостном виде мнение социальной группы, конструируя его в виде группового голоса. Но словесно-речевое строение его значительно сложнее, нежели у Гоголя: Тургенев добивается прилагивания отдельных разнородных деталей к общей интонации, создает общий эмоциональный поток изображения; в этом потоке даже нейтральные элементы приобретают экспрессивное значение, созвучное общей эмоциональной окраске эпизода. Возникает явление временной образности, создавать которую Тургенев был большим мастером. В потоке его повествования нейтральная лексика приобретает самые различные временные экспрессивные значения.

Не нарушая литературных норм, Тургенев (обычно посредством интонационных изменений) вызывает представление о профессиональных и диалектных говорах. «Язык Тургенева, — отмечает А. И. Батюто, — обычный литературный язык того времени, пожалуй, даже подчеркнуто литературный, поскольку в нем не

представлены сколько-нибудь ощутимо отклонения от общепринятых языковых норм. Тургенев чрезвычайно умеренно использовал просторечия, областные выражения, профессионализмы и иностранные слова»⁸⁵.

Впечатление многоголосия своего повествования Тургенев достигает преимущественно не лексическими и фразеологическими средствами: оно складывается из особо тесного — на основе всепроникающей диффузии — сочетания различных непрямых средств характеристики с прямыми, что в совокупности вызывает ощущение необычайного интонационного богатства тургеневского повествования.



В романах и повестях без рассказчика Тургенев — в отличие от Гончарова и Л. Толстого — относительно редко обращается к внутренним монологам: главные герои у него получают возможность прямого выявления своей точки зрения; чем острее споры по существу затронутой проблемы, тем пространный и напряженный их монолог — настоящие публичные выступления в отдельных случаях, адресованные не только двум-трем их слушателям, но и, по-видимому, массе читателей. Тургенев-художник вообще тяготеет к самораскрытию характеров — в исповедях, признаниях, публицистических организованных выступлениях.

Однако его повествование оказывается в состоянии вместить и крупные монологи героев, переведенные в косвенную речь. Тургенев прибегает к такому переводу прямой речи в не прямое ее выражение тогда, когда ставит перед собой сложную задачу — одновременно воспроизвести излюбленные темы героя с оценками и этих тем, и речевой манеры (а через нее — характера), и внутреннего состояния его. Так, целый ряд монологов Рудина, Лаврецкого, Шубина, Базарова и в особенности Аркадия Кирсанова, Губарева, Ворошилова переводится в косвенную речь, эмоционально окрашенную и отчасти воспроизводящую голос героя, и входит в авторское повествование. Вследствие этого критики нередко принимали такие суждения за собственные убеждения Тургенева. Таков, например, преобразованный монолог Рудина:

А Рудин заговорил о самолюбии, и очень дельно заговорил*. Он доказывал, что человек без самолюбия ничтожен, что самолюбие — архимедов рычаг, которым землю с места можно сдвинуть, но в то же время тот только заслуживает название человека, кто умеет овладеть своим самолюбием, как всадник конем, кто свою личность приносит в жертву общему благу (II, 37).

В поздний период творчества Тургенев значительно чаще обращается к внутренней речи героев, однако не выделяя ее в виде целостных монологов: голос героя примешивается к авторскому повествованию, создается подобие произнесенных, невыговоренных речей — на основе несобственно-прямой и косвенной речи, но и в таких невыговоренных монологах отдельные мысли выражаются более отчетливо, заключаются в кавычки и выглядят настоящим вкраплением прямой речи героя в авторском повествовании. Более всего это проявляется в романах «Дым» и «Новь», в повестях «Конец Чертопханова» и «Клара Милич», что придает своеобразный оттенок стилю поздней прозы Тургенева. И. А. Винникова, обнаружив в «Дыме» 34 случая несобственно-прямой речи, связывает это с изменением психологического метода Тургенева: «Стихия несобственно-прямой речи пронизывает всю ткань романа, проникая в авторское описание и в ремарки диалога, часто непосредственно переходя во внутренний монолог героя»⁸⁶. По мнению И. А. Винниковой, Тургенев в «Дыме» впервые воспроизводит подвижные, текущие переходы в психологическом состоянии героя и даже самую «диалектику души», которую обычно изображал Л. Толстой». Действительно, в «Дыме» впервые так отчетливо определяется то стремление Тургенева к воспроизведению не только отдельных психических состояний, но и самого потока сознания, что намечалось в его творческом методе уже в ранних повестях. Однако в отличие от Л. Толстого Тургенев не распространяет новых способов психологического анализа на всех основных героев, а как бы концентрирует их вокруг главного — Литвинова в «Дыме», Чертопханова в повести о нем и Аратова в повести «Клара Милич».

* Эта оценка не может относиться на счет Тургенева: она принадлежит слушателям Рудина, вероятнее всего Басистову и Лежневу.

Внутренняя речь существенно меняет авторское повествование: оно в ряде случаев целиком выражает точку зрения героя; мнение и оценка автора как бы выносятся за скобки, перемещается в иные смежные участки повествования.

Вот один из произнесенных, не до конца уясненных самим героем монологов в романе «Дым»:

Возвращаясь домой, он уселся за стол, взял книгу в руки и внезапно ее выронил, даже вздрогнул... Что с ним случилось? Ничего не случилось с ним, но Ирина, Ирина... Удивительным, странным, необычайным вдруг показалось ему его свидание с нею. Возможно ли? Он встретился, он говорил с тою самою Ириной... И почему на ней не лежит того противного, светского отпечатка, которым так резко отмечены все те другие? Почему ему сдается, что она как будто скучает или грустит, или тяготится своим положением? Она в их стане, но она не враг. И что могло ее заставить так радушно обратиться к нему, звать его к себе? (IV, 70—71).

Очень сложно оказывается определить в ряде таких монологов Литвинова мнение самого Тургенева: оно кажется полностью слившимся с мнением его героя. Проверять необходимо путем сопоставления с другими произведениями, с перепиской, с мнениями, зафиксированными современниками. Так, в следующей филиппике Литвинова несомненно высказывается мнение самого Тургенева, но в необычной для него поднятой, страстно-обличительной манере:

В самых криках и возгласах не слышалось увлечения; в самом порицании не чувствовалось страсти: лишь изредка, из-под личности мнимо-гражданского негодования, мнимо-презрительного равнодушия, плаксивым писком пищала боязнь возможных убытков да несколько имен, которых потомство не забудет, произносилось со скрипением зубов... И хоть бы капля живой струи подо всем этим хламом и сором! Какое старье, какой ненужный вздор, какие плохие пустячки занимали все эти головы, эти души, и не в один только этот вечер занимали их они, не только в свете, — но и дома, во все часы и дни, во всю ширину и глубину их существования! И какое невежество в конце концов! Какое непонимание всего, на чем зиждется, чем украшается человеческая жизнь! (IV, 108—109).

Формально это — авторская речь. Но фактически все это — восприятие Литвинова. Он смотрит, слушает, взвешивает, оценивает. Он способен на такое разделе-

ние по принципу «они» и «мы», хотя первое для него — отчетливое представление, второе — весьма смутное. Это «они» отняли у него в свое время Ирину — и негодование, почти ярость вскипает в душе Литвинова против них. Если Базаров со спокойной уверенностью и известным пренебрежением относился к враждебному ему дворянству, то Литвинов первый из героев Тургенева с такой страстью противопоставляет себя правящим верхам, ощущая в них не только не сломленную или обреченную силу, но, напротив, видя в них силу, способную сломать не одну жизнь. Но к «именам, которых потомство не забудет», он равнодушен: это видно из его отношения к губаревскому кружку, из его круга знакомств, из его интересов. И «боязнь возможных убытков» не чужда ему: он готовит себя к роли рачительного хозяина запущенного имения. Эти два определения несомненно авторские, что лишний раз подтверждает мысль об отсутствии в романе «Дым» какой-либо целостной антидемократической тенденции. Разумеется, очень глухо замечено здесь об этих «именах»; можно только гадать, кого имел Тургенев в виду. Несомненно лишь одно: это имена деятелей демократического лагеря, потому-то Тургенев и уточняет реакцию знати («со скрипением зубов»).

Невнимательное отношение к подобному многоголосному, чрезвычайно сложному авторскому повествованию подчас приводит к неточному определению идейного замысла и художественной позиции писателя: точки зрения автора и героя меняются местами, выводы героя необоснованно относятся к собственно авторскому аспекту. Автору данной работы в одной из публикаций⁸⁷ казалось обоснованным соображение о будто бы все возраставшей с годами склонности Тургенева к тайнам природы и человеческой психики, что в ряде случаев может быть истолковано как несомненный интерес к потустороннему, ирреальному инобытию. При анализе повести «Клара Милич» — одного из самых спорных в идейно-образном отношении произведений Тургенева — делалось предположение, что Тургенев, отклоняя сознательно роль всеведущего автора, останавливается перед тайной, которой он не может или не хочет дать правдоподобной, естественной разгадки; во всяком случае, будто бы странные авторские пояснения придают

долю достоверности видению Клары, и в особенности загадочному появлению у Аратова пряди ее волос:

Странное обстоятельство сопровождало его второй обморок. Когда его подняли и уложили, в его стиснутой правой руке оказалась небольшая прядь женских волос. Откуда взялись эти волосы? У Анны Сергеевны была такая прядь, оставшаяся от Клары; но с какой стати было ей отдать Аратову такую для нее дорогую вещь? Разве как-нибудь в дневник она ее заложила — и не заметила, как отдала?

В предсмертном бреду Аратов называл себя Ромео... после отравы; говорил о заключенном, о совершенном браке; о том, что он знает теперь... что такое наслаждение (VIII, 450—451).

Формально это мнение самого Тургенева. И таких, по меньшей мере странных, мнений в этой повести имеется столько, что Тургенев — автор «Клары Милич» — представляется писателем, резко отличающимся по художественной концепции от Тургенева — автора «Записок охотника» или «Рудина». Впечатление это вызывается целым рядом причин, среди которых, по-видимому, главное место занимает своеобразный поворот Тургенева к романтизму в ряде поздних произведений. Но склонности к мистике у Тургенева здесь обнаружить нельзя, если учесть, что авторское повествование, насыщенное непрямыми (в сочетании с прямыми) формами выражения голоса Аратова, практически всюду выражает точку зрения на происходящее самого Аратова; отношение Тургенева к действиям, к фантастическим восприятиям его героя очень тактично выносятся в немногие сцены, вскрывающие реальную подоплеку происходящего: постоянное комментирование выглядело бы настоящим разоблачением, ироническим пародированием героя, что не соответствовало замыслу Тургенева:

Ему показалось, что кто-то стоит посреди комнаты, недалеко от него — и чуть заметно дышит. Он поспешно обернулся, раскрыл глаза... Но что же можно было видеть в этой непроницаемой темноте? Он стал отыскивать спичку на ночном столике... и вдруг ему почудилось, что какой-то мягкий, бесшумный вихрь пронесся через всю комнату, через него, сквозь него — и слово: «Я!» явственно раздалось в его ушах... <...> Он ждал, ждал долго... так долго, что рука, которой он поддерживал голову, отекла...

Свеча нагорела — и в комнате опять стало темно... но дверь белела длинным пятном среди полумрака. И вот это пятно шевельнулось, уменьшилось, исчезло... и на его месте, на пороге двери, показалась женская фигура. Аратов всматривается... Клара! И на этот раз она прямо смотрит на него, подвигается к нему... На голове у ней венок из красных роз... Он весь всколыхнулся, приподнялся... Перед ним стоит его тетка, в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте (VIII, 440).

Вот в таких очень немногих сюжетных, вполне объективных пояснениях происходящего и вскрывается фантастичность видений Аратова, уверовавшего в конце концов в возможность заклятием вызвать перед собой призрак Клары, — он действительно является; по крайней мере, Тургенев рисует видение Аратова, настолько сблизив свое повествование с его голосом, что на первый взгляд — но только на первый! — кажется, будто сам он не сомневается в возможности подобных явлений, как будто он вместе с Аратовым верит в вероятность неожиданного вторжения инобытия в реальную действительность. И лишь авторская компоновка фактов, строение сюжета — с неожиданными поворотами от ирреального к вполне обыкновенным объяснениям — помогает понять истинную позицию художника, действительно не верившего в заурядную чертовщину, в магию и чудеса.

*
* *
*

Тургенев превратил не прямые формы воспроизведения голосов разнообразных своих героев в очень гибкое и эффективное средство психологического анализа. Самые различные оттенки чувств, едва уловимых настроений или мыслей, только зарождающихся в противоречии разнородных ощущений, он воссоздавал в том самораскрытии героев в авторском повествовании, которое в отличие от распрямленных внутренних монологов Гончарова и Л. Толстого напоминает скорее сложную вязь, тончайшее сплетение разнообразных прямых и не прямых форм внутренней речи героя. Вместо распрямления мыслей и переживаний героя он обычно опирается на краткие авторские определения отдельных внутренних состояний, сменяющих друг друга, как кадры в кинематографе; сочетание взаимопроникающих

элементов прямой, несобственно-прямой и косвенной речи воспроизводит интонацию героя и придает субъективно-личный оттенок картине, очерченной автором: она становится в известной мере и картиной, которую мог бы воспринимать сходным образом герой. Весь ансамбль речевых средств, сливаясь в потоке повествования, возбуждает у читателя подобие того психологического состояния, которое разглядел «тайный психолог», — каким должен быть художник по представлению Тургенева.

В повести «Затишье» Тургенев, не называя прямо, воспроизводит в косвенной и несобственно-прямой речи манеру разговора Астахова и дает представление о ее обусловленности характером и взглядами героя. Астахова приглашают в гости:

Владимир Сергеич отвечал, что он очень рад и сам желал... и что беспокойства никакого нет и не угодно ли сесть... чаю выпить? (VI, 9).

В следующей реплике располагается рассекающая ее авторская ремарка с эпитетом, который исчерпывающе объясняет манеру речи Астахова и предвещает особо осторожное, уклончивое поведение его:

— А этот дворянин, — продолжал старичок, выслушав с приятной улыбкой *недомолвленные* речи Владимира Сергеича, — тоже ваш сосед? (VI, 9).

Недомолвки становятся выражением характера Астахова. Ироническое отношение автора к герою проявляется в подчеркнутом косноязычии Астахова — следствии пауз, оговорок, недомолвок:

Владимир Сергеич отвечал с небольшой, впрочем свойственной ему запинкой, что постарается... что если ничего не воспрепятствует... За Владимиром Сергеичем считалось около шестисот душ хорошего имения, и он думал о браке, браке по наклонности но в то же время выгодном (VI, 13).

При обрисовке второстепенных дворянских персонажей Тургенев, выражая в целом присущую его творчеству антидворянскую тенденцию, настойчиво использует не прямые формы выражения голосов с целью пародийной имитации их интонации, а через нее — точек зрения и характеров. Повести и романы Тургенева

дают массу примеров подобного использования протейзма повествования как средства иронии или скрытой сатиры. Во время грозы, например, Ипатов («Затишье») приказал запереть двери и окна:

... и Егор Капитоныч его похвалил, заметив, что Матрена Марковна так же всегда, во время грозы, все приказывает запереть для того, что *электричество способнее действует в пустом промежутке* (VI, 39).

Точное и, по-видимому, объективное воспроизведение интонации героя полнее обнажило его тупость и невежество, нежели возможные филиппики автора.

Подчас воспроизведение голоса героя в косвенной или несобственно-прямой речи выглядит настолько объективным и отдаленным от речи прямой, что возникает необходимость специального сопоставления отдельных реплик его с переложением их в авторском повествовании. Так, Софья Кирилловна Заднепровская («Два приятеля»), принимая гостей, демонстрирует свою независимость от мнения окружающих помещиков; в авторском описании излагается:

И вино она попивала порядком, причем замечала, что в Англии все дамы употребляют вино, а здесь это считается неприличным (V, 357).

Но стоит сопоставить это замечание с репликами эмансипирующейся вдовы, как становится ясно, что в придаточном предложении расположилась фактически необразованная прямая речь:

— Ведь вот, например, вы не поверите,— продолжала вдова, слегка закинув голову и пуская дым тонкой струей вверх,— здесь есть люди, которые находят, что дамам не следует курить. А уж верхом ездить — сохрани боже! просто камнями побьют.— Да,— прибавила она после небольшого молчания,— все, что выходит из-под общего уровня, все, что нарушает законы какого-то выдуманного приличия, подвергается здесь строжайшему осуждению (V, 354—355).

В этих и далее в других репликах Софьи Кирилловны проявляется тот же способ изъясняться, что и в косвенной речи, в видимом беспристрастии авторского повествования: осуждение того, что принято «здесь», и восхваление того, что имеет место где-то «там» или в

Англии, подчеркивание своей недюжинности и превосходства над принятым «здесь».

Образ Заднепровской очерчен, казалось, вполне объективно — без той карикатурности, с которой в «Отцах и детях» будет создан образ Кукшиной — непосредственное развитие и выражение тургеневского отношения к показной и крайней эмансипации. Но ирония, временами насмешка и сарказм окрашивают авторское повествование, прямолинейная оценка Крупичина усиливает неприязненное отношение к подозрительной вдове.

Ироническое или откровенно сатирическое пародирование интонаций героев и тем самым выпячивание смешного в их голосах, осмеяние их точек зрения особенно изобильно в романах «Дым» и «Новь» (речи генералов, дам, спичи Сипягина, декларации Калломейцева и др.). Голоса сплетаются с авторским описанием, насыщают повествование, создают поразительное богатство интонационных оттенков, к сожалению не замечаемое критикой, предпочитающей выхватывать отдельные утверждения с поверхности потока повествования, не вникая в его глубину и едва ли не игнорируя его сложность. П. Г. Пустовойт, по-видимому, первый отметил, что повествование Тургенева в отдельных случаях (в романе «Отцы и дети») приобретает двойственный характер: «При описании Кукшиной комментарий разрастается в развернутую сатирическую характеристику, которая дается как бы не только от имени автора, но и от имени другого героя, в данном случае от имени Базарова»⁸⁸.

Косвенная и несобственно-прямая речь позволяют Тургеневу совмещать различные интонации буквально в каждом более или менее значительном отрезке своего повествования. Даже прямая речь героев выражает не только их собственный голос, но нередко и точку зрения и соответствующую ей интонацию других героев. Так, Лежнев, разговаривая с Липиной, отзывается о Ласунской:

— Да вы вот с Ласунской все знаете и, кажется, находитесь под ее влиянием. А по ее словам, больницы, училища — это все пустяки, ненужные выдумки. Благотворение должно быть личное, просвещение тоже: это все дело души.. так, кажется, она выражается (II, 10).

Голос Ласунской звучит в реплике Лежнева с двойным указанием на принадлежность ей излагаемых мыслей. Без указания, чьи это мысли, угадывается голос Ласунской в реплике ее фаворита и домашнего шпиона Пандалевского; Липиной он сообщает о предполагаемом приезде Муффеля:

Дарья Михайловна недавно с ним познакомились у князя Гарина и с большой похвалой о нем отзываются, как о любезном и образованном молодом человеке. *Господин барон занимается также литературой, или, лучше сказать... ах, какая прелестная бабочка! позвольте обратить ваше внимание... лучше сказать, политической экономией* (II, 13).

Здесь в одном речевом отрезке со смелостью большого мастера столкнуты две резко различающиеся интонации; «человек в легком сюртучке и легком галстучке» невзначай обнаружил дикое невежество своей просвещенной барыни — покровительницы искусств и науки, тщившейся создать в своем поместье салон à la Рекамье.

Тургенев оказывается неистощимо изобретателен в способах соединения голосов в одном повествовательном объеме. Редко представляя второстепенным героям возможность пространного, развернутого высказывания, он обычно перелагает их речи, включая в собственное изложение обломки реплик, характерные словечки и обороты речи таких героев. Так, в романе «Отцы и дети» слуга — старинных лет Прокофьич, тургеневское подобие пушкинского Савельича, почти не говорит на протяжении романа, но свою точку зрения имеет, и в авторском переложении она выглядит так:

Один старик Прокофьич не любил его (Базарова. — С. III.), с угрюмым видом подавал ему за столом кушанья, называл его «живодером» и «прошелыгой» и уверял, что он с своими бакенбардами — настоящая свинья в кусте (III, 208).

Можно утверждать, что косвенная речь в повествовании Тургенева почти никогда не бывает простым авторским переложением предмета разговора: Тургенев непременно примешивает точку зрения героя на вещи к своей — на героя и то, о чем он говорит; объективность авторского повествования всегда мнимая: оно практически всюду эмоционально окрашено, дает представление об интонации героев, об их голосах. Так, в повести «Два

приятеля» молчаливая дочь Тиходуевых не может выразить в прямой речи своего мнения, но зато в косвенной Тургенев дал отчетливое представление о ней:

А бедная Поленька в тот день, ложась спать, со слезами жаловалась своей горничной, как к ней сегодня гость пристал с музыкой, и как она не знала, что отвечать ему, и как она несчастна бывает, когда приезжают гости: только маменька потом бранится — вот и все удовольствие (V, 367).

Здесь соединен, по-видимому, ряд реплик героини; причем вначале авторское опосредствование сказывается сильнее; в конце же следуют почти неизменные реплики героини. Сам по себе этот отрывок, вырванный из контекста, дает лишь представление о способе воспроизведения голоса Поленьки в авторском повествовании и утрачивает во многом то ироническое звучание, которое возникает в нем по контрасту с предыдущей сценой: Вязовнин не приставал к ней с музыкой, а задал лишь два вопроса за целый вечер, сама Поленька была воплощением неуклюжести и смешной скованности; в ее же переложении события приобретают иной характер, сама она превращается в собственных глазах едва ли не в объект настойчивых ухаживаний Вязовнина — почти героиня романтических коллизий.

Вообще тургеневское повествование отличается наличием большого числа таких незримых нитей (образных отношений), которые связывают отдельные его части в крепкое, целостное, последовательно развертывающееся изложение, с массой предвестий, когда последующее уже отчасти подготовлено самим описанием предшествующих событий; однако обстоятельно рассмотреть эту сторону мастерства Тургенева следует, по-видимому, в главе о структуре целого, строении отдельного произведения.



В заключение следует напомнить основные результаты, полученные при наблюдении над особенностями повествования в очерках, повестях и романах Тургенева.

Структура повествования в художественной прозе Тургенева определяется общей творческой установкой

писателя: объективная картина действительности воспроизводится посредством совмещения ряда субъективных точек зрения; с изображением сливается и отношение к нему нескольких героев; причем точки зрения героев Тургенев предпочитает раскрывать путем самовыявления — в подобии собственных голосов.

Множественность точек зрения, воссоздаваемых Тургеневым в каждом произведении и в особенности в крупных повестях без посредника и в романах, не означает разноголосицы и стихийной субъективности повествования: ни один голос, ни одна точка зрения не вводятся в произведение без авторского сопровождения; не всегда это — авторский комментарий, прямое истолкование и оценка того, что видит и чувствует герой, но всегда к голосу героя прилагается авторская точка зрения — в виде трансформированных эпитетов (определяющих мир ярче, точнее, вернее, нежели это мог бы сделать герой), интонационных перебивов (указывающих на наличие рядом с голосом героя еще одного голоса), авторских вкраплений с более широким кругом оценок, структурно-сюжетных контрастов и параллелей и т. п.

Любой голос (а Тургенева отличает высокая способность к перевоплощению и умению имитировать голоса большинства существовавших в то время социально-психологических типов) входит в повествование Тургенева в сопровождении авторского голоса; взаимное прилаживание их обуславливает постоянную трансформацию авторского повествования, которое никогда не остается однотонным и всюду меняется в зависимости от вбираемого в него посреднического взгляда и соответствующей ему интонации.

Разнообразие способов совмещения авторского аспекта с аспектом восприятий и мнений героев является главной особенностью структуры тургеневского повествования. Точное и правильное понимание идейно-образного содержания, авторского замысла произведений Тургенева и в целом его художественной позиции невозможно без учета этой особенности его творческого метода.

Множественность точек зрения в повествовании Тургенева находится в сложном взаимоотношении с авторской точкой зрения, напоминающем настоящую

диффузию, взаимопроникновение крупных, мелких и мельчайших элементов их выражения. Особо важную роль приобретает сложное взаимопроникновение речевых форм, что придает повествованию Тургенева характер изощренной вязи, сплетения самых различных словесно-речевых средств.

Тяготая в целом к самораскрытию героев (в их собственных высказываниях и впечатлениях о происходящем), Тургенев в то же время склонен к не прямому воспроизведению их голосов в собственном изложении. Подлинный художник-психолог, Тургенев разработал богатую и гибкую систему средств прямого и непрямого раскрытия внутреннего мира своих героев.

Сочетание несобственно-прямой речи с прямой и эмоционально окрашенной косвенной, а также с интонационно тяготеющими к ним участками авторского повествования оказывается у Тургенева динамическим, легко изменяющимся и позволяет писателю выразить бесконечное множество интонационных оттенков — в русле преимущественно лирико-элегической настроенности его повествования. Эмоциональная окраска различных его участков создается преимущественно интонационными сдвигами и контрастами; лексико-фразеологические средства играют в этом отношении подчиненную роль.

Богатство языка Тургенева нашло выражение прежде всего в обогащении словесно-речевых форм художественного повествования. Изобразительно-выразительное богатство тургеневского повествования — это главным образом богатство переосмыслений, необычайно тонкая подвижная временная образность на основе повышенной ассоциативности деталей, эпизодов и сцен — с постоянным сплетением иронии, юмора, скрытой сатиры с лирическим, элегическим чувством.

Глава II

СТРУКТУРНО-ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ»

Вопрос о жанре «Стихотворений в прозе» — еще более сложный и запутанный, нежели вопрос о жанровом своеобразии «Записок охотника». Прежде всего не ясно, к чему должно относиться это название: к неповторимому циклу, подобно тому как существуют «Повести Белкина», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Губернские очерки» и «Очерки бursы», или оно определяет жанровую природу слагаемых этого цикла. Стихотворение в прозе как жанр — явление по меньшей мере непривычное, никакими поэтиками до Тургенева не зафиксированное; в самом определении его явственно обозначается противоречие еще более резкое, нежели в необычном гоголевском определении «Мертвых душ» как поэмы в прозе. Сам Тургенев первоначально рассматривал их «как «эскизы» для будущих произведений»¹, но в обращении к читателю (в первой публикации) назвал уже «стихотворениями» (по рекомендации М. М. Стасюлевича). В предисловии же редакции было дано иное определение: «...мимолетные заметки, мысли, образы, которые отмечались у него на листках под тем или другим впечатлением текущей жизни, как его личной, так и общественной, за последние пять лет»². Отмечая их отличие от «законченных произведений», редакция называет их далее «отрывками»³, но в заключение тем не менее утверждает: «Это действительно стихотворения, несмотря на то, что они написаны в прозе». Соотнесение с привычным рядом произведений не упразднило жанровой неопределенности стихотворений в прозе.

Впоследствии В. Брюсов, в общем резко отвергая стихотворение в прозе как жанр⁴, о тургеневском цикле отзывался положительно: «Стихотворения в прозе» Тургенева — безусловно проза, но художественная и прекрасная»⁵.

С. А. Малахов едва ли не первый стал различать в их массе некоторые привычные жанры — «форму сказаний, «фантазий» и «снов»⁶. Несколько лет спустя А. Лежнев мимоходом сблизил некоторые из них с притчами О. Уайльда⁷. Размышляя об истоках тургеневского цикла, сближая его с западноевропейской литературной традицией, Л. В. Пумпянский видел в стихотворениях в прозе развитие аллегорий Леонарди и своего рода русское приложение *petits contes* Бодлера⁸. Автор данной работы, пытаясь обнаружить генетические признаки каждого из произведений цикла, различал в нем видения, притчи, басни, сказки, легенды, очерки, зарисовки, диалоги и даже лирические пейзажи, словесные портреты и мифологические картины⁹; вместе с тем в указанной работе признавалось, что в рамках цикла разнородные жанровые признаки слагаемых как бы стираются, отдельные фрагменты приобретают некоторые общие признаки и в целом можно говорить о стихотворении в прозе как о действительно самостоятельном жанровом образовании, определив его как лирико-философское раздумье. Эту концепцию принимает Ф. Шааршу, хотя и возражает против выделения как самостоятельных жанров лирического пейзажа и словесного портрета¹⁰; он также высказывает иное понимание истоков жанра и особое его развитие в западноевропейской литературе. А. Г. Цейтлин, продолжая жанровое размежевание внутри цикла, предложил различать и такие жанры, как сатирический портрет, дифирамб и гимн¹¹.

При тщательном анализе структуры отдельных фрагментов можно обнаружить в цикле также и иные жанровые образования; так, целый ряд стихотворений несомненно восходит к элегии¹², преданию и сцене¹³.

В чистом виде вышеуказанные жанры относительно редки в цикле. Все фрагменты лишь тяготеют к определенным жанровым полюсам, причем генетически разнородные жанровые признаки находятся во взаимопроникновении — и прилаживание, слияние их (в новом

жанровом единстве стихотворения в прозе) иногда настолько полное, что один и тот же фрагмент оказывается возможным в равной мере соотнести с различными исходными жанрами.

Наиболее заметным в цикле оказывается тяготение к видению. Этот древний жанр, известный с добиблейских времен и получивший наибольшее распространение в средневековье¹⁴, отличается, по общему признанию¹⁵, общественной заостренностью. Н. И. Прокофьев, выделяя в видении как главный жанровый признак «общение человека с трансцендентным миром»¹⁶, в то же время настойчиво подчеркивает, что даже в средневековье «силы потустороннего мира интересуют составителей видений не сами по себе и не как художественная самоцель, а как средство для изображения реальных общественных отношений»¹⁷.

Видение в существе своем родственно утопии и аллегории, хотя обозрение их истории не дает оснований для реконструкции некоего «пражанра»: уже в древнейшее время они существовали самостоятельно, хотя известны многочисленные случаи взаимопереходов видения в аллегорию и утопию и наоборот. Общее в них — стремление соприкоснуться существующее с несуществовавшим, представляемым, идеальным. Они всегда — реализация своеобразной встречи бытия с неким инобытием: мечтой, фантазией, сновидением, иным миром. Причем, в отличие от обычной сказки с ее реально-бытовым воплощением фантастического и сверхъестественного, в видении, утопии и аллегории сохраняется и нередко подчеркивается оттенок условности изображаемого: бытие и инобытие входят в соприкосновение лишь в воображении повествующего. И потому в них определенная точка зрения на изображаемое приобретает подчеркнуто личное выражение, в отличие от легенд, преданий, сказаний, мифов, где обобщенно-типизирующее выражение той или иной точки зрения приобретает безличный, объективный характер.

Выйдя из религиозно-мистериальных синтетических жанров, подобных некоторым библейским преданиям, сказаниям о Гильгамеше, Осирисе и Исиде, видение, утопия и аллегория прожили долгую жизнь и не утратили своего значения в новое время. П. Н. Сакулин¹⁸ и В. Ф. Переверзев¹⁹ отмечают заметную роль утопий

в русской литературе первой половины XIX в.; не исчезают они — и даже, напротив, широко распространяются — в конце XIX — начале XX в. Входя составными элементами в синтетическую форму современного романа, они выполняют важную роль в психологическом анализе у Достоевского, Л. Толстого, Тургенева, Чехова. Утопия (подчас на основе разросшегося видения — в духе «Моникинов» Ф. Купера) широко используется в социально-политическом романе Салтыкова-Щедрина, Г. Уэллса, И. А. Ефремова, С. Лема.

Для аллегорий, утопий и видений характерно наличие сильного дидактического элемента. Реализация встречи бытия с неким иным миром осуществляется не в интересах чистой любознательности или ради художественного эффекта: это всегда оболочка публицистически острого поучения, проповедь моральных норм или того, что считается истинным общественным устройством, или, наконец, ознакомление с идеалом поведения и отношений — по крайней мере как это представляется автору. Но дидактический элемент видений, утопий и аллегорий не следует отождествлять с мелочной дидактикой бытовых, будничных отношений: как правило, это дидактика крупномасштабная, нередко вселенского характера, соприкасающаяся с основными философскими категориями, что в большинстве случаев придает утопиям и видениям очевидный философский оттенок.

Дидактический элемент сильнее сказывается в видениях: нередко они оказываются особой образной разновидностью проповеди или поучения. На почве подчеркнутого дидактизма складывается взаимное тяготение видения и притчи.

В цикле «Стихотворений в прозе» к числу видений должны быть отнесены прежде всего те фрагменты (с подзаголовком «Сон» или с подобным указанием в тексте), в которых преимущественное внимание сосредоточено на фантастическом, ирреальном или кошмарном, вторгшемся в реальное бытие. «Чудилось мне, — сообщает повествователь, — что я нахожусь где-то в России, в глуши, в простом деревенском доме» («Конец света»). Кошмарная картина разворачивается в этом фрагменте: провалилась земля, со всех сторон закипает, поднимается гигантская волна; она обрушилась и —

«конец всему! ...мы уже все раздавлены, погребены, потоплены, унесены той, как чернила, черной, льдистой, грохочущей волной! Темнота... темнота вечная!» (VIII, 465—466). Условность подчеркивается заключением: «Едва переводя дыхание, я проснулся» (VIII, 466).

«Конец света» имеет все жанровые признаки видения. Идейный замысел фрагмента может быть понят при сопоставлении его с утверждением Герцена о внутреннем состоянии в России: «Прислушайтесь, блгодтьма не мешает слушать: со всех сторон огромной родины нашей: с Дона и Урала, с Волги и Днепра растет стон, поднимается ропот—это начальный рев морской волны, которая закипает, чреватая бурями, после страшно утомительного штиля»²⁰. В 1861 г. у Герцена были основания для оптимистического призывного обращения после нарисованной картины: «В народ! К народу!» У Тургенева спустя 17 лет для подобного оптимизма оснований не было; к тому же у него не было той уверенности в возможности создания новой культуры восставшим народом, которая была у Радищева и которая позволила Герцену заявить: «Вам жаль цивилизации? Жаль ее и мне. Но ее не жаль массам, которым она ничего не дала, кроме слез, невежества и унижения»²¹. Именно потому Тургеневу в видении открывается вместе с неизбежной волной восстающего народа конец света, падение культуры и «темнота вечная».

По структурно-жанровым признакам к «Концу света» близки фрагменты «Череп», «Порог», «Насекомое», «Лазурное царство», «Два брата», «Нимфы», «Христос» и «Природа»: в фантастической картине мифа, сна или кошмара повествователю открывается некое обобщение, закон природы или истина, обычно скрытая и недоступная познанию. «Роскошная, пышно освещенная зала,—видится ему.—Множество кавалеров и дам. Все лица оживлены, речи бойки... Идет трескучий разговор» («Череп»). Толкуют об известной певиче, о красоте божественной, бессмертной... «И вдруг—словно по манию волшебного жезла—со всех голов и со всех лиц слетела тонкая шелуха кожи—и мгновенно выступила наружу мертвенная белизна черепов, зарябили синеватым оловом обнаженные десны и скулы» (VIII, 474). Видение обнажает пошлость пу-

стопорожних рассуждений о том, «как удивительно, как неподражаемо, бессмертная... да! бессмертная певица пустила свою последнюю трель!» (VIII, 474).

Кстати, здесь (и в большинстве других тургеневских видений) нет назойливого, оголенного, как в притчах, дидиктизма: вывод складывается из сопоставления двух картин — внешней и видимой внутренним взором повествователя.

Целиком как сновидение строится аллегорическая картина «Порога»; кошмар в «Насекоме» — тоже сон: «снилось мне...» (VIII, 482); светлая греза-видение в «Лазурном царстве» — тоже сон: «Я видел тебя... во сне» (VIII, 484). Убеждение, что любовь и голод — «две коренных основы всего живущего» (VIII, 487), раскрывается в фантастической картине фрагмента «Два брата», которой предпослано предупреждение: «То было видение» (VIII, 486). Мысль о том, что природа живет по своим законам, не ведая «ни добра, ни зла», не считаясь с человеческими соображениями о разуме, справедливости, предстает опять-таки в видении: «Мне снилось, что я вошел в огромную подземную храмину с высокими сводами. Ее всю наполнял какой-то тоже подземный, ровный свет. По самой середине храмины сидела величавая женщина в волнистой одежде зеленого цвета. Склонив голову на руку, она казалась погруженной в глубокую думу. Я тотчас понял, что эта женщина — сама Природа — и мгновенным холодом внедрил в мою душу благоговейный страх» (VIII, 497).

Хотя в тургеневских видениях обычно подчеркнута условность фантастической картины (указание на сон, «почудилось» и т. п.), к их числу следует отнести фрагмент «Старуха»: подчеркнутая ирреальность элементов этой картины (перемещающаяся, загораживающая все пути могила, слепая судьба, неожиданно прозревающая, и т. п.) придает ей характер, однородный с другими снами-видениями.

К видениям тяготеют такие фрагменты цикла, как «Разговор», «Соперник», «Последнее свидание», «Посещение», «Милостыня», «Пир у Верховного существа» и «Сфинкс». В отличие от чистых видений, целиком состоящих из фантастической картины, в указанных произведениях фантастическое сочетается с бытовым, при-

чем нередко находится в подчинении у бытового: оно, как внезапное озарение, освещает будничную картину и придает ей глубокий смысл. Так, в «Последнем свидании» возникает в конце фрагмента видение:

«Мне почудилось, что не его рука взялась за мою. Мне почудилось, что между нами сидит высокая, тихая, белая женщина. Длинный покров облекает ее с ног до головы... Никуда не смотрят ее глубокие, бледные глаза... Эта женщина соединила наши руки... Она навсегда примирила нас... Да... Смерть нас примирила» (VIII, 477—478).

Видения и подобные им фрагменты составляют третью часть цикла «Стихотворений в прозе».

К видениям примыкают легенды. Их в цикле немного: «Восточная легенда», «Два четверостишия» и относящиеся скорее к преданиям фрагменты «Маша» и «Дурак»; впрочем, в последнем настолько сильна дидактика, что он, имея внешние признаки предания, по существу смыкается с притчами. Внешнюю форму легенды имеет и фрагмент «Нимфы»: рассказчику-повествователю «вспомнилось старинное сказание» о смерти Пана, о том, как опечалилась природа при этом известии; и далее следует своеобразное продолжение этой легенды, перенесение ее в современность: «Мне вспомнилось это сказание... и странная мысль посетила меня. ...и что было во мне силы закричал: Воскрес! Воскрес Великий Пан!» (VIII, 492). Картина, следующая за этим восклицанием,— настоящее видение: «И тотчас же — о чудо! — в ответ на мое восклицание ... прокатился дружный хохот, поднялся радостный говор и плеск. ... нимфы, нимфы, дриады, вакханки бежали с высот в равнину...» (VIII, 492).

Но «Ахиллес невозможен в век пара», античная красота не уживается с христианством — именно эта мысль и раскрывается в видении: при виде креста раздался «неровный, длинный вздох, подобный трепетанию лопнувшей струны... от нимф не осталось следа» (VIII, 493).

Обычно в легендах отсутствует дидактика; здесь же следует в заключение неназойливое, эмоционально преображенное поучение: «Но как мне было жаль исчезнувших богинь!» (VIII, 493). Как тонкая «скрепа», оно соединяет нарисованную картину еще с одним

жанровым полюсом в цикле «Стихотворений в прозе» — с притчами.

К числу собственно притч должны быть отнесены фрагменты «Довольный человек», «Дурак», «Два богача», «Враг и друг»; тяготеет к этому жанру фрагмент-видение «Пир у Верховного существа».

Необходимо подчеркнуть, что тургеневские притчи сильно окрашены иронией, дидактика в них сплавлена подчас с сарказмом, так что отдельные фрагменты приобретают вид настоящих эпиграмм в прозе или сатирических очерков-портретов («Довольный человек», «Дурак»). Настоящей эпиграммой также является фрагмент «Житейское правило», хотя по внешним признакам это один из диалогов, жанр старинный, известный еще античным авторам. К числу диалогов могут быть отнесены фрагменты «Разговор» (хотя по существу он тяготеет к видениям), «Чернорабочий и белоручка» (но по существу это притча-поучение), «Корреспондент» (произведение явно сатирической окраски и близкое к эпиграммам) и «Порог» — по духу своему, эмоциональной взволнованности тяготеющий к дифирамбу, а по фантастической окрашенности, по указанию в подзаголовке («Сон») — настоящее видение.

Диалоги (как жанр) подверглись своеобразному расщеплению в цикле: сохраняя внешние признаки, фрагменты-диалоги разошлись к другим жанровым полюсам.

Довольно значительное число произведений цикла должно быть отнесено к жанру очерка и родственной ему сцене. Это «Деревня», «Маша», «Воробей», «Роза», «Последнее свидание», «Милостыня», «Ши», «Эгоист», «Голуби», «Морское плавание». Разумеется, отнесение не может быть полным: взаимопроникновение разнородных жанровых признаков и прилаживание их в структуре стихотворения в прозе сказывается на фрагментах и этого ряда. Так, если «Деревня» представляет по всем признакам законченный очерк-зарисовку (но лирически окрашенную и с финалом в духе притч*), то фрагмент «Маша» тяготеет к преданиям, «Эгоист» — к очерку-портрету, «Последнее свидание» —

* «И думается мне: к чему нам тут и крест на куполе Святой Софии в Царь-Граде и все, чего так добиваемся мы, городские люди?» (VIII, 457).

к видению, «Голуби» и «Воробей» — к гимну, жизнеутверждению, преодолению страха смерти, а «Милостыня» — к элегии. Произведения, тяготеющие к этому жанру, в большинстве отличаются видимой объективностью повествования, насколько это вообще возможно в лирическом цикле; во всяком случае, они свободны от фантастики, от подчеркнутой дидактики, ориентированы на своего рода зарисовку быта или отдельных эпизодов из жизни повествователя.

✓ Элегия как жанр отчетливо различается среди других произведений, хотя и ее признаки в ряде случаев осложнены сочетанием с другими жанровыми образованиями. Чистыми элегиями в прозе могут быть названы фрагменты «Собака», «Старик», «Камень», «Завтра, завтра!», «Что я буду думать?», «Как хороши, как свежи были розы...» и «Молитва». В отличие от фрагментов, тяготеющих к очерку, сцене, легенде, преданию и отчасти видению, им свойственна подчеркнутая субъективность, лирическая деформация деталей и эпизодов бытия, преломляемых через воспоминание повествователя, всюду окрашенных раздумьями об ушедшей молодости и надвигающемся жизненном конце. «Все, что ты любил, чему отдавался безвозвратно, — с грустью констатирует повествователь, — никнет и разрушается. Под гору пошла дорога» («Старик» — VIII, 485). Сожаление о личных утратах облекается в форму всеобщей грусти: в элегиях Тургенев осмысляет и воплощает в эмоционально-образную ткань закон бытия. Смерть отдельного человека неизбежна, но это не основание для панического ужаса; повествователь призывает к сохранению достоинства пред неизбежным концом: «Сожмись и ты, уйди в себя, в свои воспоминания, — и там, глубоко-глубоко, на самом дне сосредоточенной души, твоя прежняя тебе одному доступная жизнь блеснет перед тобою своей пахучей, все еще свежей зеленью и лаской и силой весны!» (VIII, 485). С такой благородной грустью и человечностью подмечает повествователь в самом себе неизбежность иссушения, охлаждения чувств — и видит в этом всеобщий закон: «Так и на мое старое, сердце недавно со всех сторон нахлынули молодые женские души — и! под их ласкающим прикосновением зарделось оно уже давно поблекшими красками, следами бывалого огня! Волны

отхлынули... но краски еще не потускнели — хоть и сует их резкий ветер» (VIII, 495).

Элегическое начало чрезвычайно сильно сказывается и на других произведениях, изменяя их структурно-жанровую природу. По-видимому, следует считать элегизм отличительным признаком тургеневского стихотворения в прозе, хотя он свойствен и другим разновидностям этого жанра — афоризмам Леопарди, образным «параграфам» Шопенгауэра, лирическим зарисовкам Пришвина и т. д.

Очень немногочисленными проявлениями представлены в цикле другие жанры: некролог («Памяти Ю. П. Вревской»), дифирамб («Стой!»), гимн («Русский язык») и чрезвычайно своеобразный «барельеф» (по собственному определению Тургенева) *Necessitas, Vis, Libertas* — в сущности, настоящий групповой портрет-аллегория.



Можно идти и далее по пути скрупулезного жанрового размежевания «Стихотворений в прозе», отмечая их видовое богатство. Однако не следует забывать о том несомненном единстве всех произведений цикла, которое создается, по-видимому, не только общим названием, точкой зрения на изображаемое и единым по эмоциональному тону и стилю-слогу повествованием: даже генетически различные, с отчетливо обозначенными признаками разных жанров («Деревня» и «Житейское правило», «Разговор» и «Роза», «Собака» и «Нимфы», «Насекомое» и «Щит», «Конец света» и «Русский язык») фрагменты цикла производят впечатление произведений одного жанрового ряда, отличного от ряда повестей Тургенева или его стихотворений 40-х годов.

Это единство проявляется прежде всего в той аллегоричности, которая присуща всем фрагментам цикла, но сказывается всякий раз в неодинаковой мере. В виде слабо намеченной символики она обозначается в стихотворениях, тяготеющих к очерку: в «Деревне», «Розе», «Маше», «Милостыне», «Морском плавании». В «Последнем свидании» мысль о всепримиряющей смерти облекается в видение Смерти: этот образ при-

обретает отчетливое символическое значение. Символика настойчивее проявляется в стихотворениях, тяготеющих к видениям, притчам и легендам. Так, в «Восточной легенде» появляются три яблока — молочно-белое, ярко-красное и сморщенное желтоватое; это символы, значения которых разъясняются: «сорвешь и съешь белый — будешь умнее всех людей; сорвешь и съешь красный — будешь богат, как еврей Ротшильд; сорвешь и съешь желтый — будешь нравиться старым женщинам» (VIII, 469—470).

Откровенная аллегория проявляется в таких фрагментах, как «Разговор», «Порог», «Конец света», «Чернорабочий и белоручка»: краткий (с точки зрения вечности) разговор Юнгфрау и Финстерааргорна охватывает целую историю человечества, завершившуюся белым ледяным безмолвием; порог в одноименном фрагменте — это переход через границу добра и зла, отрешение от всех привязанностей — во имя революции; кошмарная, все сокрушающая волна — конец света, а этот образ, в свою очередь, замещает еще более сложный комплекс проблем и раздумий. Символика внедряется также в некоторые видения («Нимфы», «Сфинкс»).

✓ Большинству фрагментов цикла присуща также та особая романтическая приподнятость, исключительность или необычность — качество, которое очень условно можно назвать легендарностью. Слабо намеченная в притчеобразных стихотворениях («Враг и друг», «Дурак»), она сильнее сказывается в видениях — с обязательной для них долей фантастического; в традиционной форме она проявляется в «чистых» легендах и преданиях («Два четверостишия», «Восточная легенда», «Нимфы») и в форме очень своеобразного мифотворчества в таких фрагментах, как «Пир у Верховного существа», «Милостыня», «Природа».

Свободными от легендарности оказываются главным образом фрагменты, тяготеющие к очерку, сцене, гимну; хотя даже в некрологе («Памяти Ю. П. Вревской») этот оттенок сохраняется.

✓ Существенным признаком произведений, входящих в цикл, следует считать нравоучительность. Как откровенная басенная «мораль» она имеется в очень немногих тургеневских притчах («Дурак», «Два

богача», «Пир у Верховного существа»): «житье дуракам между трусами» (VIII, 468), «далеко Ротшильд до этого мужика!» (VIII, 468), «обе добродетели (Благодарность и Благодарительность.— С. III.)... встречались в первый раз» (VIII, 490). Но в виде своеобразного итога из сказанного или краткой сентенции она присутствует практически во всех фрагментах— даже в жанрах, обычно не предполагающих морализацию. «Деревня» завершается очень ясным риторическим вопросом: «К чему нам тут и крест на куполе Святой Софии в Царь-Граде и все, чего так добиваемся мы, городские люди?» (VIII, 457). В элегии «Собака» в финале следует итог: «И в каждой из этих пар, в животном и в человеке — одна и та же жизнь жмется пугливо к другой» (VIII, 460). Встреча с нищим завершается сентенцией: «Я понял, что и я получил подаяние от моего брата». Сцена-эпизод «Воробей» получает заключение, которое придает частному случаю обобщенность и завершенность, делает его образным выражением одного из всеобщих законов: «Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь» (VIII, 474). Сходным образом в фрагменте «Посещение» частный случай — видение-греза блики фантазии — именно с помощью обобщающего заключения приобретает ту исчерпанность, которой должно отличаться целостное произведение: «О поэзия! Молодость! Женская, девственная красота! Вы только на миг можете блеснуть передо мною — ранним утром ранней весны!» (VIII, 480).

В отдельных фрагментах морализующая концовка разрастается и превращается в рассуждение. Так, в стихотворении «Услышишь суд глупца» вторая часть посвящена рассуждению о том, что людская неблагодарность и забвение неизбежно преследовали благодетелей человечества, но это не должно пресекать стремлений помочь народу: «Некогда землепашцы проклинали путешественника, принесшего им картофель, замену хлеба, ежедневную пищу бедняка. Они выбивали из протянутых к ним рук драгоценный дар, бросали его в грязь, топтали ногами. Теперь они питаются им — и даже не ведают имени своего благодетеля. Пускай! На что им его имя? Он, и безымянный, спасает их от голода. Будем стараться только о том, чтобы

приносимое нами было точно полезною пищей» (VIII, 463).

Сходным образом организуется финал-рассуждение в стихотворениях «Сфинкс», «Что я буду думать?». А в «Монахе», «Молитве» и «Завтра, завтра!» оно распространяется фактически на все произведение и превращает его в особого рода лирико-философское раздумье.

В ряде фрагментов поучение-вывод как бы самопроизвольно формируется в ходе повествования, но автором прямо не предлагается. Так, очертив три портрета, Тургенев завершает их тремя латинскими определениями-именами: *Necessitas*, *Vis*, *Libertas* — и, как бы устраниаясь от вывода, прибавляет: «Кому угодно — пусть переводит» (VIII, 480). Но вывод уже сложился — в авторском освещении Необходимости, Воли и Свободы, в компоновке этих трех портретов: Необходимость гонит Волю, а та понуждает и толкает Свободу.

Нравоучительные элементы полностью отсутствуют в очень немногих стихотворениях (очерк-зарисовка «Маша», «Восточная легенда», диалог-сцена «Чернорабочий и белоручка», «Корреспондент», «Повесить его!»).

Вместе с тем всем фрагментам цикла присуще еще одно качество — лиризм элегического (подчас с трагическим оттенком) характера. Лирическое начало, можно сказать, глубоко внедряется в картины, эпизоды, видения и раздумья, создаваемые Тургеневым: оно неотъемлемо от них и составляет самое существо изображения, так что подчас создается впечатление, что те или иные эпизоды — всего лишь повод к воспроизведению настроения, своего рода средство для раскрытия сложного комплекса чувств лирического героя-повествователя. С особенной силой и отчетливостью сказывается лирическое преобразование изображаемого в элегиях, дифирамбах, гимнах, в некрологе Вревской, в видениях. Очерки и сцены, при видимой их объективности, когда повествователь отодвигается на второй план или даже устраняется из действия («Деревня», «Маша», «Ши», «Повесить его!», «Эгоист»), также насыщены лирическим чувством. В притчах лиризм сплавляется с иронией, сарказмом и составляет важную сторону эмоционально-образного содержания

(«Довольный человек», «Дурак»). И лишь в одном из диалогов — в фрагменте «Чернорабочий и белоручка» — для лирического преломления сцены, казалось бы, не остается места именно по законам этого жанра; среди реплик трех героев этой сцены размещена краткая ремарка-указание: «два года спустя» — единственное видимое вторжение автора в картину, оставшуюся свободной от чувств лирического героя-повествователя. И тем не менее впечатление, вызываемое у читателя, тот своеобразный эмоциональный вывод, который складывается при знакомстве с этим фрагментом, оказывается однородным с лирическим настроением, возбуждаемым другими стихотворениями.

Циклу в целом и всем его фрагментам также присуще то особое восприятие действительности, подчеркнуто субъективное преломление ее (с элементами идеализации, космического пессимизма и иной, отличной от реалистических произведений типизацией), что можно определить как романтичность. «Стихотворения в прозе» — наиболее романтический круг произведений в творчестве Тургенева, и это качество, несомненно, должно учитываться при определении их жанра, хотя оно свидетельствует, казалось бы, не столько об их жанровых признаках, сколько о точке зрения личности лирического героя-повествователя, не только выступающего здесь в роли условного автора, но и в ряде отношений оказывающегося полным «замещением» самого Тургенева. Но точка зрения, способ восприятия жизни героем-повествователем столь же несомненно сказывается на структуре стихотворений: им свойственна своего рода отрешенность от будничного правдоподобия; из воспроизводимых картин выпадают мелкие детали быта, обстановки; изображение создается немногими резкими чертами и приобретает в ряде случаев контурный характер*; детали конкретные и сменяющие их обобщения обычно примыкают друг к другу — по принципу

* «Вершины Альп... Целая цепь крутых уступов... Самая сердцевина гор.

Над горами бледнозеленое, светлое, немое небо. Сильный, жесткий мороз; твердый искристый снег; из-под снега торчат суровые глыбы обледенелых обветренных скал.

Две громады, два великана вздымаются по обеим сторонам небосклона: Юнгфрау и Финстерааргорн» («Разговор» — VIII, 457).

простого соседства; абзацы избыточны и несомненно рассчитаны на максимальное торможение ритма повествования, чтобы читательское сопереживание успело разместиться в паузах; быстрые переходы от частного к общему придают этой заторможенности характер той неторопливости, которая свойственна речи торжественной, приподнятой, эмоционально насыщенной, когда каждая отдельная деталь становится многозначительной.

Мощное лирическое начало как бы вбирает в себя ту философичность, которая отличает точку зрения героя-повествователя, придает ей эмоциональную конкретность и образность и настойчиво вводит абстрактные понятия в мир человеческих отношений; антропоморфизм свойствен подавляющему большинству фрагментов цикла, он как бы внедряется в ткань тургеневского повествования и в ряде случаев предстает особой «очеловеченностью» деталей: «светлое, немое небо», «суровые глыбы», «две громады, два великана», «она (собака. — С. Ш.) словно хочет сказать мне что-то... Она немая, она без слов, она сама себя не понимает — но я ее понимаю», «какой рев и вой! Это земля завывала от страха» и др. Средства «очеловечивания» оказываются разнообразными и гибкими — от эпитета до развернутого параллелизма, но в общем подчинены одной цели: субъективно-романтическое восприятие размыкает объективную конкретность изображения, преобразует быт, пейзаж и самое описание характеров («Дурак», «Эгоист», «Памяти Ю. П. Вревской», «Монах» и др.) в своеобразный экран души повествователя.

Картинно-образная предметность в стихотворениях Тургенева если и не носит служебный характер, то уж, во всяком случае, подчинена раздумьям героя-повествователя, является своего рода отправным моментом для лирического переживания. Тяготение к особой интеллектуальности повествования определяет наиболее существенное в художественной структуре стихотворений: сцена, эпизод, образ замещают сложный ход мысли, умозаключение или целую концепцию; с их помощью широкие обобщения повествователя приобретают как бы самоочевидность, и вместе с тем остается несомненным преобладающее внимание именно к течению мыслей и чувств героя-повествователя, к своеоб-

разному преломлению мироздания сквозь призму его личности — вселенная осваивается и тем самым подчиняется лирическому «я».

Наконец, следует отметить еще одно свойство разнородных фрагментов цикла, вызывающее представление об их жанровом единстве: они отличаются синтетизмом, органическим слиянием различных аспектов восприятия и словесно-речевой реализации жизненного материала. Лиризм, ирония, сарказм и трагизм, объективное и субъективное, частное и общее — все это подчинено полной и последовательной диффузии, обуславливающей сложное и емкое структурное образование. Оно рассчитано на активное додумывание и сопереживание читателя, ибо каждый элемент этой структуры обволакивается множеством ассоциаций, намеков, имеет в подтексте разветвленные связи; отдельные грани ее ориентированы на самые различные, нередко отдаленные планы общественного бытия и сознания и как в фокусе преломляют, сплавляют их в целостном единстве стихотворения. Фрагмент «Камень» по своей структуре особенно показателен в этом отношении для всего цикла; приведем его полностью:

Видали ли вы старый, серый камень на морском побережье, когда на него, в час прилива, в солнечный веселый день, со всех сторон бьют живые волны — бьют и играют и ластятся к нему — и обливают его мшистую голову рассыпчатым жемчугом блестящей пены?

Камень остается тем же камнем — но по хмурой его поверхности выступают яркие цвета.

Они свидетельствуют о том далеком времени, когда только что начинал твердеть расплавленный гранит и весь горел огнистыми цветами.

Так и на мое старое сердце недавно со всех сторон нахлынули молодые женские души — и под их ласкающим прикосновением зарделось оно уже давно поблекшими красками, следами бывшего огня!

Волны отхлынули... но краски еще не потускнели — хоть и сунт их резкий ветер (VIII, 495).

По-видимому, синтетизм органически присущ стихотворению в прозе, как и вообще лирическому способу преломления действительности; тургеневские же стихотворения в этом отношении оказываются ближе все-

го к философской лирике, напоминая в ряде отношений лирические фрагменты Тютчева²². И может быть, любая попытка иного рода, помимо структуры стихотворения в прозе, сочетать те различные аспекты, которые затронуты в «Камне», неизбежно окажется двусмысленной и насильственной, но в данном случае прилаживание их настолько органично, что фрагмент представляет собой, в сущности, настоящий образ сложной, глубокой мысли, сплавленной с элегическим чувством.

Указанные общие структурные признаки произведений, входящих в последний цикл Тургенева, как бы стирают изначальные особенности очерка, элегии, видения и придают им вид нового, особого жанрового образования, которое можно назвать лирико-философской миниатюрой. Определение это довольно точно обозначает наиболее существенные структурно-жанровые признаки фрагментов цикла (лиризм, философскую настроенность, краткость и образную завершенность) и может считаться эквивалентным случайному, но удачному определению М. М. Стасюлевича — стихотворение в прозе.

Еще не столь давно немногочисленные попытки разместить стихотворение в прозе в общей иерархии жанров и определить его происхождение встречали холодное отношение со стороны теоретиков литературы; во всяком случае, и до сих пор нет ясной картины истории этого жанра. Л. В. Пумпянский предположил, что жанр этот, в общем, очень молодой и зародился на Западе в начале прошлого века²³. Автор данной работы, напротив, утверждал, что истоки его следует искать в глубокой древности и что Тургеневу он был знаком еще в период работы над «Записками охотника»²⁴. Ф. Шаршу, очерчивая новейшую историю этого жанра и принимая сопоставления Л. В. Пумпянского и С. Е. Шаталова (с определенными оговорками), вводит новые сопоставления Тургенева с другими авторами — с некоторыми эпизодами в «Страшной мести» Гоголя, с произведениями А. Бертрана и т. п.²⁵. Действительно, жанр оказывается отнюдь не редкостным, хотя отчетливое самоопределение его во второй половине XIX в. следует связывать главным образом со «Стихотворениями в прозе» Тургенева. И при всей видимой случай-

ности создания их (как глубоко личных заметок или как образных эскизов — заготовок для будущих повестей и романов), из всех русских художников прошлого века именно Тургенев оказался наиболее подготовленным к обновлению и жанровому возрождению лирико-философской миниатюры: используя в этой области опыт предшественников (Гоголь, В. Ф. Одоевский, Лермонтов, отчасти В. А. Соллогуб и др.), имея явную склонность к лирико-философскому преобразению действительности уже в начальный период творчества («Бежин луг», «Касьян с Красивой Мечи», «Лес и степь»), Тургенев далее на протяжении своей художественной деятельности неоднократно вводит в свои произведения эпизоды и сцены, преломленные и построенные по принципам стихотворений в прозе²⁶; к ним должны быть отнесены некоторые записи Чулкатурина («Дневник лишнего человека»), пейзажи в повестях «Три встречи», «Призраки», «Поездка в Полесье», ряд сцен в финалах романов «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», а также многие эпизоды в поздних повестях. Так, например, повесть «Довольно» перекликается с циклом «Стихотворений в прозе» не только сходными мотивами, проблемами, тоном повествования, но и художественной реализацией их в виде фрагментов-миниатюр, напоминая в целом прообраз будущего цикла. Приведем один из эпизодов, характерных для структуры этой повести:

...низкие стены небольшой уютной комнатки отделяют нас от целого мира. Что я говорю! мы одни, одни в целом мире; кроме нас двоих нет ничего живого; за этими дружелюбными стенами мрак и смерть, и пустота. То не ветер воет, то не дождик струится ручьями: то жалуется и стонет Хаос; то плачут его слепые очи. А у нас тихо и светло, и тепло, и приветно... (VII, 43).

Нетрудно заметить, что в несколько иной форме (острее драматизм одиночества, безысходнее сознание надвигающегося конца, всеохватнее понимание жизни*) прозвучат те же мотивы в целом ряде фрагментов цикла — в «Собаке», «Конце света» и др.

* «Нас двое в комнате: собака моя и я. На дворе воет страшная, неистовая буря. ... в это мгновенье и в ней и во мне живет одно и то же чувство ... между нами нет никакой разницы. Мы тождественны; в каждом из нас горит и светится тот же трепетный огонек. ...одна и та же жизнь пугливо жметя к другой». (VIII, 460).

С вопросом о жанре отдельных фрагментов, слагающих «Стихотворения в прозе», органически связан вопрос о жанровой природе их «суммы».

Уже давно признано, что «Стихотворения в прозе» не являются простой совокупностью обособленных разнородных произведений. Большинство исследователей исходит из молчаливого признания неких внутренних единств, не позволяющих рассыпать «Стихотворения в прозе» среди других произведений Тургенева, распределив их, предположим, в хронологическом порядке.

Но что они в таком случае представляют: тематический сборник произведений различного жанра? Подобие лирического дневника? Своеобразную хронику самонаблюдений и раздумий лирического героя-повествователя? Может быть, единство их чем-то напоминает внутренние связи и отношения отдельных частей поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» — и тогда допустимо соотнесение «Стихотворений в прозе» с жанром поэмы? Или, наконец, это настоящий цикл — то особое наджанровое образование, которое имеет внутренние связи, что позволяет говорить о его структуре (в отличие от простого сборника или любого другого объединения — тематического, жанрового, хронологического, проблемного и т. п.)?

Из предположения о том, что «Стихотворения в прозе» просто сборник разнородных произведений исходил Н. Невзоров. Он полагал возможной любую перегруппировку фрагментов: «Для большего удобства мы разделим их на отделы: 1) стихотворения, в которых отразилась духовная физиономия Ивана Сергеевича как поэта-художника; 2) стихотворения, в которых он со свойственной ему тонкостью ума подмечает разные черты нашего общества, клеймя их ядовитой эпиграммой; 3) стихотворения, в которых поэт рисует картину приближающейся смерти, и наконец 4) стихотворения, в которых он всею силою своей души выражает симпатии к родному краю и заботится о благе народном»²⁷.

Не было бы необходимости обращаться к столь давнему мнению исследователя неоригинального и забытого, если бы у него не оказалось последователей и в

наши дни: к сожалению, во многих исследованиях и учебных пособиях мы сталкиваемся с той или иной разбивкой «Стихотворений в прозе» — ради «большего удобства» изложения концепции авторов. Выделяют ряд фрагментов, «окрашенных в пессимистические тона», затем другой ряд «жизнеутверждающих произведений»²⁸, обособляют отдельные произведения, не вошедшие в указанные ряды, — и с внутренним единством «Стихотворений в прозе» покончено, упраздняется та доля идейно-образного содержания, которая размещена в связях и ими выражается; более того, возникает недоумение: с какой целью Тургенев объединил под одним названием столь разнородные элементы — «грустные, порою даже трагические» и «широкие общечеловеческие темы и жизнеутверждающие произведения»²⁹?

Особое мнение о жанре «Стихотворений в прозе» было у Л. Гроссмана. В 1918 г. он пришел к выводу, что этот цикл Тургенева есть не что иное, как настоящая философская поэма — очень своеобразная, не имеющая аналогий в русской литературе, но тем не менее вполне адекватная замыслу автора: «Это строго согласованное, сжатое тисками трудной, искусной и совершенной формы, отшлифованное и законченное создание представляет в своем целом поэму о пройденном жизненном пути, напоминающую исповеди средневековой поэзии»³⁰.

Л. Гроссман видел в цикле «стройность... сложной композиции» и полагал, что «Стихотворения в прозе» своего рода эксперимент и поиск новых поэтических форм, произведение, построенное на новых ритмах и состоящее из пятидесяти строф-песен. В этом выводе исследователя несомненно сказалось преувеличение от увлечения: внутреннее единство «Стихотворений в прозе» имеет иную природу, нежели в бесспорных поэмах.

Н. Пруцков определил несколько иначе: «Стихотворения в прозе» — глубоко своеобразный литературный жанр. Они написаны как бы единым дыханием, целостны и едины по своим художественным принципам. Каждое из них — насыщенная глубоким содержанием ритмическая новелла-миниаюра»³¹.

Единство усматривается, но не столь глубокое, как если бы это было единое произведение.

Нередко называют «Стихотворения в прозе» циклом, не поясняя сущности понятия и оттого фактически не раскрывая жанрового своеобразия этого последнего произведения Тургенева.

Цикл тех или иных литературно-художественных произведений всегда резко отличается от сборников своим внутренним и, в известной мере, жанровым единством. Цикл не простая подборка или совокупность сходных по теме или по жанру произведений. В цикле непременно ставится и разрешается проблема, выходящая за рамки каждого отдельного слагаемого: не вмещающаяся в них, раскрываясь в каждом из них лишь частично, она лишь в рамках всего цикла находит то освещение и раскрытие, которое представляется художнику исчерпывающим.

Поэтому для любого цикла обязательны некоторые единства и внутреннее развитие мысли, настроения, выводов. И потому-то недопустимо исследование циклов как если бы это были простые сборники — с произвольной перестановкой «слагаемых», с забвением имеющихся единств: это может привести к обеднению идейно-художественного содержания цикла, ибо оно не только в отдельных фрагментах, но и вне их — в образных взаимоотношениях, в параллелях, контрастах...

Являются ли «Стихотворения в прозе» циклом? Или это все-таки простая совокупность произведений, собранных писателем под одной обложкой?

«Стихотворения в прозе» безусловно являются циклом. Единство его достигается рядом обстоятельств; в нем имеются отчетливые внутренние связи.

Прежде всего, жанровый признак фрагментов всюду остается одним. Это подчеркнуто названием, которое выдвинул М. Стасюлевич. Это было осуществлено Тургеневым в процессе работы над разноплановыми сценами.

На протяжении цикла достигается также тематическое единство. Вопросы, затрагиваемые Тургеневым в «Стихотворениях в прозе», не выходят за пределы определенного круга. Сам Тургенев определил тематическую платформу названием *Senilia* — старческое.

В сущности тематический круг цикла складывается из немногих тем: жизнь и смерть в их различных

проявлениях, в различном освещении писателя, в различном восприятии лирического героя. Жизнь предстает в разнородных воплощениях: любовь, довольство, покой, самоотверженность, вдохновение. Это все положительные проявления. Но есть и иные: жизнь искривляется пошляками, глупцами, невеждами и эгоистами до того, что она из величайшей ценности становится отвратительной, превращается в бремя.

Иначе говоря, жизнь воспринимается двояко: либо как источник счастья, либо как воплощение горя, как преддверие смерти. Эти два мотива — жизнь и смерть — проходят по всему циклу, развиваясь, обогащаясь оттенками, борясь и тесня друг друга.

Писатель настойчиво пытается создать картину многопланового осмысления жизни. Смерть противостоит жизни. Она также находит разнообразное воплощение, оставаясь всюду явлением, обратным жизни. Многообразию, богатству переживаний противостоит ничто — отсутствие всего того, что присуще человеку. Жизнь и смерть, вступая в борьбу, противопоставляясь по воле автора и взаимно раскрываясь, составляют главный конфликт «Стихотворений в прозе». Оба мотива в равной мере выражают содержание цикла. Мотив смерти сплавлен с мотивом жизни. Он необходим для осознания значимости и ценности жизни. Он столь же существен, как и мотив жизни: он пронизывает в цикле все, со всем соприкасается, и всюду тень его следует за жизнью.

Ни в коем случае нельзя противопоставлять мотив смерти мотиву жизни. В эту ошибку впадали многие исследователи «Стихотворений в прозе». Движимые благородным сочувствием к Тургеневу, они старались «исправить» нездоровый, как им казалось, интерес писателя к смерти.

Но ведь все дело в том, что Тургенев вовсе не противопоставлял жизнь смерти! Антагонизм — форма существования, взаимосвязи и взаимообусловленности. Для Тургенева смерть — закон жизни и одно из ее проявлений. В сущности в его понимании смерть — это самоотрицание жизни, а не воплощение демонических сил, враждебных человеку.

Оттого-то так своеобразно решает Тургенев вопрос о бессмертии. Как ни парадоксально, для него жизнь и

бессмертие — отнюдь не равнозначные понятия. Более того, бессмертие и жизнь им противопоставляются, ибо жизнь без смерти — это уже не земная жизнь, а некое инобытие, существование духа в ином мире, разрыв со всеми земными привязанностями; некий порог отделяет его от земного бытия.

Рассмотрев последовательно все фрагменты ³², мы можем утверждать закономерность чередования основных мотивов цикла: постепенно оттесняется страх смерти и кошмары, навеванные старческим настроением; мужество борения за жизнь, отвага борющихся со смертью словно бы перевешивают, пересиливают эффект мрачных картин гибели индивидуальной и всеобщей. Смерть отступает; торжествует оптимистическое начало. Назначение и высший смысл жизни — неустанная борьба со смертью, с забвением, с небытием. В этом, как убеждается лирический герой цикла, красота и подлинная поэзия.

Но трагическая нота не уходит из цикла. Замерев и раздробившись в центре, она еще раз отчетливо звучит перед концом. Фрагменты «Завтра, завтра!», «Что я буду думать?..», «Как хороши, как свежи были розы...» еще раз реализуют сгусток именно старческого настроения: ожидания смерти, умения увидеть неизбежное всеобщее умирание во всем — даже в ничтожных мелочах.

И это действительно последний сгусток подобных настроений и раздумий: еще раз вспыхнув, он окончательно отодвинут гуманистическим финалом на второй план. Последние семь фрагментов составляют торжествующий финал цикла.

Всего в цикле оказывается 16—17 фрагментов, целиком посвященных раскрытию трагического сквозного мотива. Несколько раз, словно импульсивные толчки, вырывается этот мотив на поверхность. Сильный в начале, он осложнен и ослаблен далее анализом, раздумьями, ассоциациями, повторами...

Двух-, трехкратное преобладание оптимистических фрагментов безусловно определяет общее отношение писателя к жизни. Продуманная компоновка их — с чередованием, нарастанием и угасанием мотивов — свидетельствует о намерении писателя убедить читателя в закономерности оптимистического жизнеутверждающе-

го вывода из сложных, зыбких старческих раздумий.

Единство цикла обуславливается также и другими обстоятельствами: общее название (*Senilia* — старческое), единые приемы обработки жизненного материала, однородность стиля-слога на протяжении цикла, общий эмоциональный тон, образ лирического героя-повествователя и др.

Главной komponующей силой несомненно является образ повествователя. Его не следует смешивать с образом автора и тем самым превращать «Стихотворения в прозе» в собрание сугубо личных заметок — полудневник или особого рода воспоминания. Тургенев провел тщательный и, надо признать, удачный отбор для своего цикла из общего числа эскизов и заметок. Не вошедшее в *Senilia I* впоследствии было собрано и опубликовано А. Мазоном под названием *Senilia II*, как будто оно представляло собой второй цикл «Стихотворений в прозе». Но второго цикла не намечалось — и нет необходимости его выделять: есть именно не вошедшее в цикл, отброшенное самим художником по соображениям идейно-образной целесообразности. В этом убеждает прежде всего хронология цикла:

Текст «Вестника Европы»,
1882 (*Senilia I*)

Текст А. Мазона,
1930 (*Senilia II*)

1877 г.

—
Дрозд (I)

1878 г.

Деревня
Разговор
Старуха
Собака
Соперник
Нищий
Услышишь суд глупца...
Довольный человек
Житейское правило
Конец света (сон)
Маша
Дурак

Без гнезда
Встреча (сон)
Мне жаль...
Проклятие
Близнецы
Житейское правило
Кубок
Чья вина?
Гад
Писатель и критик
О моя молодость! О моя
свежесты!

Восточная легенда
Два четверостишья
Воробей
Черепья
Чернорабочий и белоручка
Роза
Последнее свидание
Порог
Necessitas, Vis, Libertas
Посещение
Милостыня
Насекомое
Щи
Лазурное царство
Два богача
Старик
Корреспондент
Два брата
Памяти Ю. П. Вревской
Эгоист
Пир у Верховного существа
Сфинкс
Нимфы
Враг и друг
Христос

К***
Дрозд II
Я шел среди высоких гор
Когда меня не будет...
Песочные часы

1879 г.

Камень
Голуби
Завтра, завтра!
Природа
Повесить его!
Что я буду думать?..
Как хороши, как свежи
были розы...
Морское плавание
Н. Н.
Стой!
Монах
Мы еще повоюем!

Я встал ночью...
Когда я один...

1881 г.

Молитва

Путь к любви
Фраза
Простота
Брамин
Ты заплакал
Любовь

1882 г.

Русский язык

Истина и правда
Куропатки
Попался под колесо
У-а... у-а...
Мои деревья

В публикации А. Мазона многое даже не столь «личное»³³, если воспользоваться собственным определением Тургенева, сколько лишнее; ряд фрагментов просто дублирует то, что ярче и эмоциональнее сказалось в других, вошедших в цикл; при введении их в цикл возникли бы однородные повторения, но не развитие основных образов и мотивов.

Так, безусловно однородны «Старуха» и «Встреча (сон)». Однородны они по мысли и настроению. И там и тут речь идет о неодолимости судьбы, которая непременно приведет человека к смерти. И там и тут для пояснения, для образного оживления этой мысли берется аллегорическая картина: в одном случае — старуха-судьба и смерть в виде могильной ямы; в другом случае — мертвенно-бледная женщина и смерть в виде окаменелой надгробной фигуры.

И тут становится ясно, что отбор картины-аллегии для пояснения определенной философской концепции — дело не простое. Вовсе не безразлично, какая плоть питает соками мысль и чувство. Художественная оболочка оказывает воздействие на мысль, привнося такие оттенки, которые могут быть нежелательными для писателя.

Прежде всего, в наброске «Встреча (сон)» ослаблено представление о неотвратимости, постоянном приближении человека к смерти. Отсутствует самое ощущение погони судьбы за героем, который пытается уйти от нее или обмануть. Напротив, он сам стремится

ся настичь судьбу и, настигнув, очень неожиданно окаменел, лег на могильную плиту и стал ее деталью — надмогильным барельефом.

Правда, и здесь и там судьба безответна, она не дает разгадки той тайны, которая обволакивает ее. Но в «Старухе» она еще и слепа; она сама орудие чьей-то иной, еще более непостижимой воли.

Во «Встрече» она скорее напоминает Эллис, таинственную героиню из «Призраков». Как и там, бледная бескровная женщина — судьба появляется из ничего. «Вдруг передо мною, — сообщает рассказчик, — появилось нечто вроде тонкого облачка... облачко стало женщиной, стройной и высокой» (VIII, 508).

И когда окаменелый, слившийся с могильной плитой герой глядит ей вслед, он видит уже не мертвенно-бледную, неподвижную фигуру, он видит живое — ожившее! — лицо, он видит светлые, лучистые глаза и ярко заалевший венчик из маленьких роз на голове этого призрака — судьбы. словно жизнь перелилась от одного к другому, от человека к призраку...

Разумеется, эта картина привносит нечто иное в замысел Тургенева. Пропадает ужас безысходности. Исчезает мотив борения с судьбой. Появляется оттенок приукрашенности — тихой, скорбной, но ощутимой, как на чистом, благонамеренном, красивом кладбище с розами, фиалками и каменными кудрявыми ангелами.

Такая картина не могла напитать нужными соками мысль о трагизме человеческого бытия. Если внести «Встречу» в число февральских набросков, опубликованных Стасюлевичем, то стройное развитие данного мотива очевидным образом разобьется.

Точно так же фрагмент «Мне жаль» заключает в себе повтор — частично от того, что сказалось в «Собаке», а частью — в «Нищем».

Б. Эйхенбаум склонялся к признанию единства цикла «Стихотворений в прозе» именно на основании тематической общности фрагментов: «Сам Тургенев называл эту серию миниатюр *Senilia*, и он оставил бы это название, если бы его издатель не отсоветовал ему. Однако заглавие это правильное, и оно лучше всякого выражает трагический смысл этого произведения»³⁴.

Исходя из представления о внутреннем единстве цикла, Б. Эйхенбаум заметил о публикации А. Мазона:

«Эти миниатюры — те самые «личные», которые Тургенев исключил, передавая «Стихотворения в прозе» М. Стасюлевичу для напечатанья в «Вестнике Европы»³⁵.

Личное действительно было.

Но как понимать — «личное»? Как интимное? Или как слишком отчетливое, может быть даже прямолинейное, выражение своего отношения?

Очевидно, Тургенева смущали эти оба момента. Он опасался выносить на обозрение читателей полузамаскированные факты своей жизни, своих отношений с близкими и знакомыми. В равной мере он опасался слишком безапелляционных, слишком категоричных или резких суждений. Их сфера — личные разговоры, а не писательская трибуна.

В отброшенных фрагментах вплоть до одиннадцатого однообразно варьировуют начала: «я» и «мне». Только в отношении к личности повествователя воспринимаются и раскрываются события. Это придает фрагментам видимость отрывков из дневника.

«Мне снилось: я шел», — начинается первая аллегория. «Мне жаль самого себя», — вторит следующий отрывок. Третий прибавляет: «Я читал байроновского «Манфреда». Четвертый: «Я видел спор двух близнецов». Пятый: «Я лежал на постели». Шестой: «Опять я лежу в постели». Седьмой: «Куда мне деться?» Восьмой: «Мно смешно... я дивлюсь на самого себя».

И так на протяжении всего цикла, с очень редкими отступлениями. Вся эта часть, благоразумно не опубликованная Тургеневым, и состоит из слишком личных, дневниковых заметок.

О первом цикле еще можно спорить — поэма это или некий особенный жанр. Второй так и выглядит разрозненными дневниковыми записями — попеременно с афоризмами, сентенциями, стихотворениями.

В отрывке же «Гад» слишком резки оценки, слишком грубы определения и слишком уж необычен для Тургенева отбор деталей и языковых средств. «Гад», «слизь собственных выделений», «гниль мерзостей», «сукровица» — такого у Тургенева еще никогда не бывало, все это претило ему, это шло вразрез с его собственной языкотворческой практикой. И поэтому законно удалено им из цикла.

Из сказанного отнюдь не следует, что собранные А. Мазоном фрагменты — это лишь заготовки или черновые наброски, не имеющие художественной ценности, напротив, многие из них являются вполне законченными произведениями, по стилю и идейно-образной направленности тесно примыкающими к циклу *Senilia*, но тем не менее они располагаются фактически за его пределами, как за пределами «Записок охотника» осталась повесть «Поездка в Полесье» (исключенная лишь при третьем издании), повести «Бригадир», «Три портрета» и «Три встречи», хотя по ряду основных признаков они явно тяготеют к этому циклу.

«Лишние» в цикле *Senilia I*, они сохраняют художественную значимость в сборнике *Senilia II* и ценны для понимания идейно-творческих исканий Тургенева в поздний период.

Таким образом, вопрос о публикации А. Мазона снова приводит нас к поискам внутреннего единства цикла и среди них — к осмыслению лирического «я».

Образ повествователя, лирического героя цикла, настойчиво отъединяется от личности самого Тургенева*. Как и в «Записках охотника», это настоящий образ-характер, вполне определенный тип мироощущения, со своей точкой зрения на мир и своим голосом, хотя нельзя сказать, что оба героя (охотник-повествователь и лирическое «я» *Senilia*) представляют разновозрастное воплощение одного и того же социально-психологического типа русской жизни: если в образе охотника нашли довольно полное и точное выражение черты «человека сороковых годов», то тип «человека семидесятых годов», как известно, не сложился и нет достаточных оснований для того, чтобы представить себе, каким мог бы стать, предположим, повествователь-охотник спустя тридцать лет.

Во всяком случае, лирический герой-повествователь цикла «Стихотворений в прозе» — вполне определенный характер (хотя социальные признаки его обозначены менее определенно).

* Следует подчеркнуть, что на протяжении всего цикла (который выглядит как раздумья, воспоминания и наблюдения одного лица) лирический герой-повествователь ни разу не намекнул о своем писательстве, — напротив, он ограничил себя от творцов-художников.

Все, что происходит в цикле, происходит либо с ним, либо на его глазах и его глазами воспринимается, его чувствами обволакивается, в его раздумьях осмысливается, в его ощущениях получает свое бытие.

«Стихотворения в прозе» — действительно монолитическое произведение (в смысле, предложенном М. М. Бахтиным) с единственной точкой зрения, сквозь которую преломляются все стороны и детали изображения.

Лирический герой — единственный герой цикла, на которого безотрывно обращено внимание писателя. Все остальные персонажи и герои появляются на краткий момент и немедленно исчезают — из тьмы во тьму, чтобы никогда больше не вернуться в цикл. Они помогают всякий раз лирическому герою уяснить собственное настроение. Их поступки и события, в которых они участвуют, лишь иллюстрации, аллегорическое воплощение раздумий героя. С их помощью из воображения героя высекаются искры выводов, в которые отливаются раздумья и сложное настроение лирического «я».

Нередко все эти вспомогательные персонажи сами являются порождением фантазии героя — и он этого не скрывает: «сон», «сновидение», «греза», «фантазия», «аллегория», «кошмар» — такими подзаголовками мог бы пестреть весь цикл.

Образ Природы, образ Христа, два брата, черепа, насекомое, образы «Конца света», «Разговора», «Старухи», «Встречи» — разве они извлечены из действительности, окружающей героя? Они все то бледные, то яркие порождения ума, грезящего в томлении и предчувствии смерти.

Но если мы согласимся, что образ лирического героя всюду остается центральным, то это должно привести нас к следующему выводу: в каждом фрагменте можно и нужно установить настроения, раздумья и соображения этого главного героя. Именно они и будут образным воплощением конкретного авторского замысла. В переживаниях лирического героя — ключ к содержанию каждого из фрагментов.

Существует множество способов обнаружения лирического героя.

Прежде всего, лирический герой обнаруживает себя в эпитетах: в них проявляется особая система субъек-

тивных переосмыслений, переносных значений; они начинают определять уже не столько объективные качества предметов, сколько отношение и оценку их. А тем самым проявляется определенный взгляд на мир, определенное лицо, человек...

Лирический герой проявляет себя в разнообразных повторях, в интонационном строе речи — во всем ритмо-синтаксическом своеобразии речи, которое воспроизводит отношение к происходящему. А отношение, как известно, определяется характером...

Столь же явственно лирический герой обнаруживается в восклицаниях, обращениях, прямых оценках. Мы уже не говорим о прямом воспроизведении его раздумий, самооценок и анализе его настроений... Так складывается на протяжении цикла новый образ — со своим взглядом на мир, своей системой мироощущений, короче: со своим характером.

В «Стихотворениях в прозе» нет ни одного фрагмента, где невозможно было бы обнаружить лирического героя. Он присутствует во всех сценах. Таков был замысел Тургенева. На примере своего героя писатель подводит читателя к выводу: как ни печальна жизнь под угрозой смерти, но она прекрасна, ею надо дорожить, надо жить правильно, в соответствии с представлением о совести и добре, ибо вслед за жизнью — не только смерть-небытие, но и новая жизнь в памяти людей; ни поправить, ни подчистить, ни изменить уже ничего будет нельзя...

Личность лирического героя необычайно широка и богата. Не одно лишь приближение смерти волнует его. Столь же сильно и искренне откликается он на проявления самых различных сторон жизни. Он в состоянии освоить в своих переживаниях и раздумьях чуть ли не весь мир. Он не кабинетный мыслитель, не ученый сухарь и догматик. Человек сложный, мятущийся, он силен своим искренним интересом к жизни во всех ее проявлениях — прекрасных и безобразных. Ничто человеческое ему не чуждо.

Обращение к лирическому герою помогает понять, отчего так смело соединял Тургенев в своем цикле несоединимые мысли и настроения. В самом деле, разве не кричащее противоречие — с равной искренностью и

силой создать «Конец света», «Разговор», «Старуху» и — «Порог», «Воробей», «Голуби»?

Разумеется, противоречие здесь есть: оно — выражение определенных противоречий реальной жизни, по своему преломившихся в сознании лирического героя. Убежденный в обреченности всего живого на смерть, доказывая, что все человеческое меркнет и никнет перед видением смерти, он в то же время восторгается любым вызовом смерти, малейшей победой над ней.

Драматизм переживаний лирического героя Тургенева был обусловлен характером эпохи. Жизнеутверждение рождалось в борении с широко распространенными мрачными взглядами на будущее человечества.

«Стихотворения в прозе» — поучительный документ эпохи: они свидетельствуют о сложности, о противоречивости идейно-художественных исканий Тургенева и о его великом гражданском и человеческом мужестве.



На протяжении цикла Тургенев последовательно осуществляет доминирующий в лирике принцип отображения: объективная действительность подвергается субъективной деформации, обволакивается чувствами и впечатлениями повествователя, получает художественное бытие лишь в связи с лирическим «я»... Но нельзя ли сблизить «Стихотворения в прозе» с лирикой и по метрической, звукоупорядоченной структуре словесной ткани? Не являются ли они «настоящими» стихами? Или, по крайней мере, той ритмической прозой, которую ряд исследователей размещает в пограничной полосе между прозой и поэзией?

Л. Гроссман был едва ли не единственным из русских литературоведов, утверждавших, что «Стихотворения в прозе» и в этом отношении должны быть теснейшим образом сближены с лирической поэзией. Фрагмент «Нимфы», например, он взял и разбил «по схеме маленьких поэм, написанных по принципу *vers-libre*» и получил разностопный ямб:

То нимфы, нимфы,
Дриады, вакханки
Бежали с высот в равнину ³⁶.

Аналогично он поступает и с другими фрагментами. В результате получаются у Л. Гроссмана различные ямбы в сочетании с «обычными пэонами». Ямбы он изыскивает особенно настойчиво: они нужны ему для обоснования внутреннего ритмического единства цикла. С этой же целью обнаруживаются многочисленные примеры аллитерации, ассонанса и т. п. И вот к какому выводу приходит Л. Гроссман: «Знаменательно и типично его (Тургенева. — С. Ш.) влечение к длящимся медленным и плавным размерам — почти неизбежное перерождение стремительных ямбов и прерывистых хореев в текущие, лениво катящиеся пэоны, пристрастие к различным трехсложным размерам, пользование струящимися гекзаметрами и медлительными ритмами фольклора. Это сообщает ритмике «сенилий» некоторую замедленность, темп задумчивой, созерцательной или ласковой беседы, заглушенный тон интимного признания или исповеди»³⁷.

Совершенно очевидно, что ритмом обладают не только стихи, но и проза³⁸. Мелодика не является монопольной привилегией стихов, и не нужно искать в музыкальной тургеневской прозе непременно ямбы, анапесты и обломки других поэтических размеров.

Нет никакой необходимости подтягивать прозу до стихов: ритм прозы может быть не менее музыкален, нежели ритм стихов, и все же определенных размеров в такой прозе мы можем и не обнаружить³⁹.

Ритм «Стихотворений в прозе» безусловно своеобразен: он отличает речь Тургенева в этих произведениях от речи в «Записках охотника» и в романах. Но своеобразие это создается не одной лишь формой повествования, как ее понимал Л. Гроссман.

В сильнейшей степени ритм «Стихотворений в прозе» определяется смыслом, особым содержанием и своеобразной системой рациональных и эмоциональных образных слагаемых цикла. Философское, специфически окрашенное содержание «Стихотворений в прозе» определяет ритм и мелодику повествования. Авторская речь освобождается от прозаичной, будничной отрывистости, анаколуфов, усечений и пропусков. Она подчеркнута упорядочена, облагорожена в плане синтаксическом и лексическом. Упорядочено и распределение ударений: они не скапливаются бессистемно и не раз-

деляются излишне крупными интервалами. Работа писателя над языком распространяется также и на эфонику: Тургенев изгоняет неблагозвучие, настойчиво использует звуковую инструментовку.

В совокупности с изобилием пауз (краткие абзацы, обособления внутри предложений, авторские тире, цезуры) все это создает неповторимый ритм лирико-философской прозы — неторопливый, с повторами отдельных мотивов, с неоднократными попятными возвращениями — наподобие встречного течения в речном потоке.

Такой ритм соответствует сложному, богатому строению цикла и способствует возбуждению у читателя настроения, необходимого писателю для наиболее впечатляющего осознания его выводов.

Проза Тургенева в «Стихотворениях в прозе» приподнята над просторечием, обработана и отшлифована; это и придает ей вид благородного материала, увлекаясь рассмотрением которого некоторые исследователи упускали из виду содержание, цель и назначение подобной речи. А ведь Тургенев в конечном счете стремился к тому, чтобы эта приподнятая, приспособленная к выражению философского раздумья речь пробудила отклик в его читателе и вызвала в нем такую же приподнятость, отрешенность от обыденщины и благородную красоту переживаний.

ЭВОЛЮЦИЯ ПСИХОЛОГИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

В современном литературоведении (отечественном и зарубежном) до сих пор нет специальных исследований психологизма прозы И. С. Тургенева и развернутого сопоставления его с психологизмом других русских и западноевропейских писателей. Различные частные замечания о психологизме Тургенева (отчасти верные, нередко парадоксальные и почти всегда субъективные) могут быть сведены к трем основным точкам зрения.

Первоначально, в середине 50-х годов XIX в., когда Тургенев, по замечанию Чернышевского¹, оказался крупнейшим из активно действовавших тогда русских писателей*, признанным преемником Лермонтова, Гоголя и Пушкина, не возникало сомнений в том, что Тургенев — подлинный художник-психолог, сердцевед, способный проникать в тайные уголки человеческой психики и воспроизводить тонкие, едва уловимые оттенки чувств. Правда, уже тогда Чернышевский, раз-

* Замечание Чернышевского относится к 1856 г., когда Тургенев, автор «Записок охотника», ряда поэм, пьес и недавно написанных повестей и романа «Рудин», продолжавшего активную художническую деятельность, естественно было сопоставить с другими русскими писателями: Григорович, Гончаров, Некрасов, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Писемский и Л. Толстой тогда еще находились в состоянии своеобразной творческой паузы либо не создали своих наиболее значительных произведений.

вивая мысль Белинского² и Гегеля³, сформулировал определение различных видов психологического анализа, который «может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей»⁴. Чернышевский определил своеобразие психологизма Л. Толстого, но не коснулся психологизма Тургенева; однако же он его и не отверг, хотя и склонялся к противопоставлению «диалектики души» Л. Толстого — психологизму других русских писателей.

Основной принцип своего психологического метода Тургенев склонен был формулировать следующим образом: «Психолог должен исчезнуть в художнике, как исчезает от глаз скелет под живым и теплым телом, которому он служит прочной, но невидимой опорой» (XI, 140). С ним перекликается соображение П. В. Анненкова о том, что Тургенев, несомненно, психолог, но тайный⁵. Впрочем, Тургенев сам (в письме к К. Леонтьеву) утверждал именно это соображение: «Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления — в их расцвете или увядании» (ПССП, IV, 135). Эту точку зрения разделяли многие критики, она получила дальнейшее развитие, и многие современные нам исследователи убеждены, что Тургенев был психологом в том смысле, что понимал человеческую психику и способен был глубоко проникать во внутренний мир своих героев, но как художник, он будто бы не ставил в центр своих наблюдений процессы психической жизни, и в его романах и повестях воспроизводятся лишь результаты психических процессов; тургеневский же психологизм в целом будто бы имеет предметно-итоговый характер, когда психическое, внутреннее оказывается опредмеченным во внешнем (поза, жест, мимика, поступок и т. п.)⁶.

Вторая точка зрения, оформившаяся позднее, в 70—90-е годы, когда сложился и получил мировое признание психологический метод Достоевского и Л. Толстого, сводится к решительному утверждению: Тургенев не психолог; он будто бы вообще не в состоянии про-

никнуть во внутренний мир своих героев и рисует их лишь извне. Мысль эта, впервые намеченная К. М. Григорьевым⁷, приобрела затем категорическое выражение у Ю. Айхенвальда⁸ и Н. Закопского⁹; научную убедительность стремился придать ей и А. Мазон, исследовавший черновые рукописи Тургенева и пришедший к следующему выводу: «Ни в заметках, ни в конспектах не видны творческие усилия автора каким-нибудь путем обнаружить душевное состояние героев, внутренние мотивы их поведения. Автор довольствуется тем, что улавливает эти мотивы в их внешнем проявлении, в поступках героев, в их словах, жестах. Он не старается проникнуть за поверхность явлений. Он избегает построения связной и цельной системы в изображении психологии»¹⁰. Правда, А. Мазон не скрывает при этом изумившей его наблюдательности и проницательности Тургенева, проявившейся в подписях к рисункам — развлечение, принятое в семье Виардо¹¹.

Наконец, относительно недавно сформировалась третья точка зрения на психологизм Тургенева, основанная на молчаливом признании ограниченности его в сравнении с психологическим методом Достоевского и Л. Толстого: лишь под их влиянием Тургенев будто бы овладевал элементами «диалектики души» и в произведениях 60—70-х годов наконец-то сумел заглянуть гораздо глубже во внутренний мир человека, нежели это ему удавалось ранее. В. В. Виноградов в одной из своих статей даже включил Тургенева в школу Достоевского¹²; И. А. Винникова же попыталась очертить противоречивость эволюции тургеневского психологизма — будто бы в направлении к Л. Толстому, но с подчеркнутым неприятием «толстовской психологии»¹³.

Не новая сама по себе мысль о возможной эволюции психологического метода Тургенева представляется чрезвычайно плодотворной и перспективной в специальном исследовании данной проблемы; однако такого исследования, подчеркиваем еще раз, не было и изложенные выше точки зрения, как правило, совмещены с рассмотрением мастерства, эволюции идейных взглядов или проблематики творчества Тургенева. Отсутствие такого исследования объясняется, по-видимому, тем, что до самого последнего времени еще не вполне назрели условия для постановки и тем более

обстоятельного решения этого вопроса; исследование на современном научном уровне психологического метода даже Достоевского и Л. Толстого началось относительно недавно; что же касается Тургенева, как, впрочем, и Герцена, Григоровича, Писемского, Лескова или Чехова, то в этой области литературоведения мы по-прежнему вынуждены довольствоваться либо самыми общими соображениями, либо утратившими свою значимость работами профессоров В. Ф. Чижа¹⁴ и И. Д. Ермакова¹⁵ либо суммировать частные попутные замечания, рассыпанные в работах о мастерстве Гончарова, Достоевского, Л. Толстого и др.¹⁶

Сложную и все еще ожидающую своего исчерпывающего решения проблему психологизма Тургенева можно представить, по-видимому, в зависимости от целей и научных интересов исследователя четырьмя основными ее сторонами: можно ли считать Тургенева выдающимся художником-психологом, подлинным сердцеведом; как выглядит его психологический анализ в отдельные периоды творчества; можно ли говорить об эволюции психологического метода Тургенева; обнаруживается ли новаторство Тургенева в понимании, исследовании и воспроизведении человеческой психики.

Только в результате обстоятельного ответа на них (а каждый из них — предмет самостоятельного исследования большой научной значимости) появится возможность в целом определить место и значение психологического метода Тургенева в русском и западноевропейском психологическом реализме.

В данной работе, посвященной изучению проблем поэтики Тургенева, преимущественное внимание уделяется тем словесно-речевым, повествовательным и иным средствам выражения психологизма в отдельные периоды творчества Тургенева, обогащение и усложнение которых объективно означает общее изменение его психологического анализа. Основной задачей автора, таким образом, является обоснование мысли об эволюции тургеневского психологизма, что позволит наконец покончить с его однозначным пониманием как застывшего, неразвивающегося явления — в потоке постоянно обновляющихся приемов психологического анализа в русской литературе.

*
* *
*

Психологический анализ принято понимать как «особенный, специфический способ художественного изображения»¹⁷. Если считать, что основным предметом искусства остается характер, то психологизм можно рассматривать как способ раскрытия характера преимущественно в процессах внутренней жизни героев. Для художника-психолога главным оказывается не столько исследование внутреннего мира человека в сфере устойчивых признаков характера, сколько уяснение скрывающегося за ними диалектического единства мыслей и чувств, непрерывного их возникновения и течения как особого эмоционально-психического, всегда образного, отклика на впечатления окружающей действительности. Художник-психолог не довольствуется воспроизведением постоянных черт характера героя или его поведения в определенных социально-общественных условиях и отношениях (хотя психология и в них раскрывается достаточно полно), а стремится воспроизвести те процессы внутренней жизни, которые представляют индивидуально-субъективное преломление объективного мира в движении чувств и мыслей; это внутреннее движение подчиняется своим законам, которые не являются «копией» или вообще точным отражением законов внешнего мира.

Психическое — это, в сущности, человеческое опосредствование бытия в формах, сложившихся историческим образом. Лишь на определенном этапе, в результате длительного развития общественной жизни и искусства, психическое становится главным предметом литературы — закономерно возникает, по мнению У. Р. Фохта, психологический реализм¹⁸.

По-видимому, вообще не бывает подлинных художников, которые не интересовались бы внутренним миром своих героев или игнорировали опосредствование внешнего мира в психической жизни человека: в наивной форме это было свойственно даже древнейшим художникам Рима, Греции, Египта и Ближнего Востока, а затем средневековья; более глубокое понимание — в ряде случаев близкое нашему — связи внешнего и внутреннего отличает многих художников эпохи Возрождения. Белинский вообще не представлял себе

большого художника — без «способности быстро постигать все формы жизни, переноситься во всякий характер, во всякую личность»¹⁹. Развивая эту мысль, Чернышевский в своей диссертации подчеркнул: «Одно из качеств поэтического гения — умение понимать сущность характера в действительном человеке, смотреть на него проницательными глазами» (II, 66). Чернышевский же, говоря впоследствии о своеобразии психологизма Л. Толстого, обратил внимание на то, что исключительно широкая и подвижная сфера психического предстает в творчестве различных художников, в сущности, разными предметами исследования: «одного поэта занимают более всего очертания характеров; другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей» (III, 422—423).

Анализ внутреннего мира в произведениях даже крупнейших художников обычно ограничивается определенной областью: они как бы специализируются на изучении различных сторон сознания. Так, И. Виноградов в свое время отметил у Гоголя интерес к той сфере психологии, где могут обнаружиться лишь «мелкие страстишки жалких существователей»; у Л. Толстого — «иррациональную систему стихийной органической жизни»; у Достоевского — преобладание идеологического начала, опосредствующего все остальные движения души; у Гончарова — подчеркивание формирующей роли социальной среды²⁰.

Но сущность искусства не сводится к воспроизведению лишь психических процессов: характер может раскрываться также в иных своих проявлениях и связях. Г. В. Плеханов справедливо отметил, что в русской литературе наряду с «художниками-психологами» имеются и «художники-социологи»²¹. Можно было бы дополнить это размежевание указанием также на художников-этнографов, бытописателей, представителей детективного жанра... Их-то и не следует, по-видимому, относить к числу подлинных художников-психологов: хотя они и могут глубоко постигать человеческую психику и создают нередко яркие, выпуклые характеры, образно обрисовывают героев и среду (и в этом отношении они настоящие художники), но не стремятся к

воссозданию в своих произведениях процессов психической жизни. Собственно психологическое у них отходит на второй план. Психологизм их приобретает (как в очерках Даля, Кокорева, Потехина, Гл. Успенского, Наумова и др.) нередко служебный характер, становясь средством образного раскрытия этнографических, социально-сословных, уголовно-правовых и иных особенностей среды.

*
* *
*

Тургенева несомненно следует отнести к числу писателей, для которых психическая жизнь человека — главный объект наблюдений и изучения. Его творчество целиком входит в русло психологического реализма *. Для него главное — не изображение идеальных картин в духе нормативного представления о жизни; не перипетии сюжета и раскрытие характера лишь в поступках; не подробности быта и обстановки; не объяснение настоящего экскурсами в прошлое, хотя все это не исчезает из его поля зрения. Характер для него не просто отпечаток среды, своего рода *tabula rasa*, на которой обстоятельствами внешнего мира раз и навсегда очерчен тип поведения и чувствования. Представление Тургенева о характере отличается сложностью и диалектичностью: формируемый средой, характер не просто копирует ее в совокупности своих черт и признаков, а преломляет в соответствии с законами психической жизни и потому обладает известной автономией и внутренним движением; он может сохранять устойчивость в среде, отличной от сформировавшей его, и изменяться в неизменной собственной среде.

Для Тургенева главная и едва ли не единственная цель — изображение именно внутренней жизни человека, опосредствование внешнего — в сложном психическом строе людей определенной эпохи. Как художника, его отличает интерес к подробностям движения характера не только под определяющим воздействием среды, но и в результате довольно устойчивого, самостоятельного внутреннего развития героев, их нравственных исканий, раздумий о смысле бытия и т. п.

* Это утверждение ни в коей мере не умаляет социально-политической значимости его произведений.

Следует сопоставить Тургенева в этом плане не только с поздним творчеством Достоевского и Л. Толстого, как это обычно делается: на фоне их особенного психологизма, в сопоставлении с их грандиозными открытиями Тургенев может выглядеть как художник, едва ли не игнорировавший психологический анализ. Тургенева-психолога следует сопоставить с его предшественниками, некоторыми современниками и писателями позднейших периодов.

Как у Лермонтова в «Герое нашего времени», у Герцена, Гончарова, Достоевского, Григоровича и Салтыкова-Щедрина в их первых повестях и романах, у Тургенева в подавляющем большинстве произведений внимание сосредоточивается на «истории души», на глубоком исследовании самого процесса формирования внутреннего мира героев.

Тургенев стремится воссоздать целостную картину движения характера, за всеми изменениями которого скрывается сложное переплетение мыслей и чувств, поток которых размывает отвердевшую неизменность характера — отпечатка социальной среды. Картина внутренней жизни человека, рисуемая Тургеневым, не уступает по глубине, достоверности и динамизму картинам Гончарова, Герцена и Чехова и несомненно превосходит картины Григоровича, Писемского и Лескова. Острота и результативность психологического анализа Тургенева не вызывает сомнения у непредубежденного исследователя. Но столь же несомненно, что психологизм Тургенева имеет особый характер и должен рассматриваться как неповторимое явление в истории реалистического искусства. При этом мы сознаем условность различных сопоставлений психологизма Тургенева с психологическим методом других писателей и недопустимость той прямолинейной иерархии талантов, которая у иного незадачливого критика выглядит почти как выставление баллов за сочинение: эти плоские количественные соотношения недопустимы потому, что влекут за собой игнорирование качественных различий. В свое время А. Лежнев, стремясь преодолеть это противоречие, доказывал, что углубление психологического анализа после Пушкина несомненно, но Пушкин-сердцевед будто бы нисколько не уступает (по степени проникновения во внутренний мир героев) последующим

художникам: «Пушкинский способ психологического анализа несомненно примитивнее толстовского... анализ имеется у него лишь в зачатке. Но психология героев Пушкина отнюдь не примитивна. Ибо недостаток средств анализа он восполняет необыкновенным разнообразием диалектики действия, раскрывающего характер»²². Надо признать, что исторически обусловленное обогащение средств психологического анализа в искусстве неизбежно придает такие качественные различия картинам художников смежных исторических периодов, которые приходится рассматривать как продолжение, развитие, углубление и вообще совершенствование достижений предшественников. В этом-то объективном движении литературного процесса, означающем все более глубокое проникновение во внутреннюю и внешнюю жизнь человека, исследователь и может отмечать степень глубины или, напротив, одностороннее понимание психики тем или иным художником, что вовсе не означает абсолютной оценки их таланта и творческих возможностей.

Изложенные выше соображения о психологизме Тургенева следует дополнить еще одним, как нам представляется, столь же очевидным общим утверждением: психологизм его несомненно менялся, не оставался одинаковым в разные периоды творчества. Можно предположить (и это будет далее подтверждено в плане изучения поэтики Тургенева), что его психологизм изменялся в различных аспектах: во-первых, по глубине проникновения во внутренний мир героев, что было связано с общим развитием художественного мастерства Тургенева — накапливался жизненный опыт, повышалась зоркость наблюдения, углублялось понимание общественных отношений и т. п.; во-вторых, по представлению человеческой психики, которое в процессе творческой эволюции Тургенева все более усложнялось, освобождаясь от присущего рационализму игнорирования необычайной сложности соотношения сознательного и бессознательного в потоке внутренней жизни; в-третьих, изменение выразилось и в особой избирательности, когда внимание Тургенева к одним сторонам психики сменялось изучением других; и наконец, в-четвертых, изменение тургеневского психологизма выразилось в способах раскрытия психиче-

ской жизни героев — в усложнении потока повествования, в изменении структуры произведения и т. п. Учитывая все эти аспекты, мы не можем (по характеру данной работы) уделить им всем равное внимание: предметом исследования далее будут именно словесно-речевые средства выражения тургеневского психологизма и та стадийная смена их, которая свидетельствует о его эволюции.

На особенностях психологического анализа Тургенева, по-видимому, должны были сказаться также и внутренние законы тех жанров, к которым обращался он в своем творчестве²³. Психологизм его повестей и рассказов, тяготевших к физиологическому очерку, заметно отличается от психологического анализа в повестях-исповедях, в лирико-философских миниатюрах «Стихотворений в прозе».



Психологический анализ в «Записках охотника» сильно стеснен отсутствием всеведущего автора и необходимостью вводить все входящее в цикл через восприятие охотника-повествователя. В соответствии с избранной формой образного преломления действительности только психология рассказчика может быть освещена изнутри; все остальные герои неизбежно оказываются закрытыми, и для воспроизведения их внутренних движений необходимы средства косвенного анализа психологии.

В начальных очерках цикла заметна известная скованность молодого автора: с подчеркнутой объективностью он очерчивает лишь то, что мог увидеть, оценить или предположить его посредник. Характеры Ермолая, Степушки («Малиновая вода»), помещика Полутыкина («Хорь и Калиныч»), Хоря, Калиныча, отчасти Овсянникова, Леженя («Однودворец Овсянников»), охотника Владимира («Льгов») создаются посредством характеристик, портретных зарисовок, описания обстановки. Так, после развернутого описания внешности Ермолая (кафтан, шапка, ружье), нрава принадлежащей ему собаки, положения его среди остальной двора следуют наблюдения охотника-повествователя за

привычками Ермолая, а затем и соображения о его нраве:

Ермолай был человек престранного рода: беззаботен, как птица, довольно говорлив, рассеян и неловок с виду; сильно любил выпить, не уживался на месте, на ходу шмыгал ногами и переваливался с боку на бок — и, шмыгая и переваливаясь, улепетывал верст пятьдесят в сутки. Он подвергался самым разнообразным приключениям: ночевал в болотах, на деревьях, на крышах, под мостами, лишался ружья, собаки, самых необходимых одеяний, бывал бит сильно и долго — и все-таки, через несколько времени возвращался домой, одетый, с ружьем и с собакой. Нельзя было назвать его человеком веселым, хотя он почти всегда находился в довольно изрядном расположении духа; он вообще смотрел чудачком. ...Зато никто не мог сравниться с Ермолаем в искусстве ловить весной, в полую воду, рыбу, доставать руками раков, отыскивать по чутью дичь, подманывать перепелов, вынашивать ястребов, добывать соловьев... Одного он не умел: дрессировать собак; терпения не доставало. ...Мне самому не раз случалось подмечать в нем невольные проявления какой-то угрюмой свирепости: мне не нравилось выражение его лица, когда он прикусывал подстреленную птицу (I, 91, 92).

В таких характеристиках почти не содержится фиксации отдельного эмоционально-психического состояния героя, нет даже догадок повествователя, т. е. нет ощущения сиюминутности внутренней жизни Ермолая, Степушки, Касьяна, Хоря, Калиныча, Тумана. В сущности, подобное описание типа очерка-портрета не является психологическим исследованием, ибо нельзя, по-видимому, отождествлять анализ характера как устойчивой совокупности постоянных черт и признаков определенного типа поведения с воспроизведением самого процесса рождения и оформления чувств и мыслей, являющихся в равной мере как реакцией на стечение обстоятельств, так и развитием предшествовавших им эмоционально-психических состояний. Разумеется, нельзя и противопоставлять характеристику сценам и описаниям, воссоздающим картину внутренней жизни героев: отчетливо очерченный характер дает представление и о типе чувствования, о возможных внутренних откликах на определенные обстоятельства внешнего плана. Когда Пушкин кратко характеризует

отставного советника Флянова *, а Тургенев — отставного ротмистра Флича («Затишье») **, это одновременно с определением их извне очерчивает, так сказать, психологические контуры их, дает представление о преобладающем внутреннем состоянии их или, скорее, о постоянной наклонности. Нельзя также забывать, что еще до Пушкина русские писатели нередко вводили в характеристику героев определение их внутреннего состояния, фиксируя отдельные движения души: такие психологические характеристики (у Радищева, Карамзина, Нарезного, Жуковского) в сочетании с признаниями героев, речевыми характеристиками и описанием поступков дают косвенное представление о психологии героев.

В «Записках охотника» Тургенев постепенно довел до уровня высокого мастерства подобный косвенный психологизм. Он стремится к отбору таких деталей портрета, поведения героя и обстановки, которые как бы опредмечивают в себе определенные движения души; психологический анализ предстает в этом цикле Тургенева преимущественно как предметное, внешнее выражение отдельных процессов внутренней жизни — в мимике, жестикуляции, в портретной палитре (покраснел, побледнел и т. п.). Так, Калиныч, поэт и мечтатель по натуре, вместе с охотником-повествователем воспринимает прекрасный пейзаж и, по-видимому, любит закатом, что находит косвенное выражение: «...запел вполголоса, подпрыгивая на облучке, и все глядел да глядел на зарю» (I, 87). Можно догадываться о чувствах, переполняющих его душу. В рассказе «Мой сосед Радилов» излагается вначале общее впечатление повествователя о внешнем виде Ольги — золовки Радилова:

Она говорила очень мало, как вообще все уездные девицы, но в ней по крайней мере я не замечал желанья сказать что-нибудь

* ... И отставной советник Флянов,
Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут.

(Пушкин. ПСС. VI, 109.)

** «В огромной мрачной зале клуба встретил он несколько знакомых и между прочими старого отставного ротмистра Флича, всем известного дельца, остряка, картежника и сплетника» (VI, 71).

хорошее, вместе с мучительным чувством пустоты и бессилия; она не вздыхала, словно от избытка неизъяснимых ощущений, не закатывала глаза под лоб, не улыбалась мечтательно и неопределенно. Она глядела спокойно и равнодушно, как человек, который отдыхает от большого счастья или от большой тревоги. Ее походка, ее движения были решительны и свободны (I, 125).

Затем следует рассказ Радилова о покойной жене — и Ольга особым образом откликается на него: «Век мне не забыть выражения ее лица... Ольга быстро встала и вышла в сад». Наконец, в финале повествователь, узнав о ее бегстве с Радиловым, высказывает свою догадку о чувстве, рожденном рассказом Радилова: «...понял выражение Ольгина лица... Не одним состраданием дышало оно тогда: оно пылало ревностью» (I, 127).

Здесь фиксация психического состояния (как средство психологического анализа) еще опирается на наблюдения и предположения повествователя. В процессе работы над циклом «Записок охотника» Тургенев отходит от такого подчеркнутого объективизма и начинает решительнее вводить в характеристики и портретные описания догадки повествователя о натуре героев, почерпнутые им на стороне сведения о прошлом, о привычках; в ряде случаев повествователь без каких-либо пояснений (как всеведущий автор) фиксирует определенное состояние своих собеседников: предметное воплощение оказывается настолько выразительным, что проникновение «вовнутрь» не кажется нарушением принятого способа повествования с посредником. Так, в «Певцах» на фоне развернутых характеристик Моргача, Обалдуя, Дикого Барина и других персонажей, изложив обстоятельства действия, Тургенев в описание повествователя (воспринимающего других героев извне) вводит оправданные определения внутреннего состояния:

...все вокруг заговорили шумно, радостно. Обалдуя подпрыгнул вверх, залепетал, замахал руками, как мельница крыльями; Моргач, ковыляя, подошел к Якову и стал с ним целоваться; Николай Иванович приподнялся и торжественно объявил, что прибавляет от себя еще осьмуху пива; Дикий Барин посмеивался каким-то добрым смехом, которого я никак не ожидал встретить на его лице;

<...> жена Николая Иваныча, вся раскрасневшаяся, быстро встала и удалилась. Яков наслаждался своей победой, как дитя; все лицо его преобразилось; особенно глаза так и засияли счастьем (I, 307).

В рассказе «Свидание» повествователь, в сущности, лишь предполагает, что могли чувствовать герои его рассказа:

Он видимо старался придать своим грубоватым чертам выражение презрительное и скучающее; беспрестанно шурил свои и без того крошечные молочно-серые глазки... словом, ломался нестерпимо. <...> Акулина глядела на него ... В ее грустном взоре было столько нежной преданности, благоговейной покорности и любви. Она и боялась-то его, и не смела плакать, и прощалась с ним, и любовалась им в последний раз; а он лежал, развываясь, как султан, и с великодушным терпением и снисходительностью сносил ее обожание (I, 328, 330).

Известное представление о внутреннем состоянии героя дают и речевые характеристики, хотя в «Записках охотника» относительно редко с их помощью создаются исповеди или развернутые признания. Так, Сучок («Льгов») обстоятельно отвечает на вопросы повествователя, с сочувствием и жалостью восстанавливающего печальную картину надругательств над крепостным, но сам Сучок ни словом не обмолвился в своих чувствах; читатель остается, строго говоря, ввне его переживаний. Точно так же Овсяников, излагая мнение о помещиках прежнего и нынешнего времени, очерчивает свою точку зрения, но не пускает повествователя внутрь своих мыслей и чувств; иначе говоря, мы имеем результаты неких внутренних движений, но не самый процесс психической жизни. Речь Касьяна, Фомы—Бирюка, ребятишек из очерка «Бежин луг», Хоря, Калиныча, бурмистра Софрона, персонажей очерков «Контора», «Лебедянь» и других произведений цикла практически никогда не превращается в способ самораскрытия: она остается, в сущности, речевой характеристикой, хотя исповедь как средство углубленного психологического анализа в целом не чужда Тургеневу в «Записках охотника» (исповеди-признания лекаря Трифона, Василия Васильевича из рассказа «Гамлет Щигровского уезда» и некоторые другие). Психологизм зависит от того социально-психо-

логического типа, который воспроизводится художником в образах героев. Изогранный психологический анализ не обязателен при обрисовке гоголевских существователей Ноздрева, Собакевича, Плюшкина («Мертвые души») или тургеневского Стегунова, Хвалынского («Два помещика»), Пеночкина («Бурмистр»), Петушкова, а затем генералов из ратмировского кружка («Дым»), Калломейцева и Сипягина («Новь»). В психологизме, подобном «диалектике души», по-видимому, нет надобности при создании образов героев, подобных Рудину, Инсарову, Базарову: они отличаются внутренней цельностью, героической приподнятостью, им не свойственна рефлексия, они не копаются в своих переживаниях. Процесс психической жизни таких героев у Тургенева воспроизводится не как слитное течение, а представлен дискретно — в виде сменяющихся логических определений его; при этом в значительной мере утрачивается иллюзия сиюминутности переживаний Рудина, Инсарова, Базарова, Маркелова. Зато внутренние противоречия и метания Литвинова («Дым») и Нежданова («Новь») не могут исчерпывающе раскрыться средствами только косвенного анализа — даже в сочетании с исповедями: персонажи подобного типа обусловили обращение Тургенева к «диалектике души», элементы которой не были чужды его творчеству также и начального периода.

В «Записках охотника» внутренний мир крестьянских персонажей всюду* раскрывается средствами косвенного психологизма — посредством сложного сплетения характеристик с фиксацией состояния или догадками о нем повествователя, портретных описаний, предметно реализующих в себе движения души, речевого самовыявления, поступков и отступлений в прошлое, основанных на распросах повествователя. Взаимопроникновение их, сравнимое с настоящей диффузией, создает иллюзию одновременного раскрытия персонажей извне и изнутри, иллюзию, основанную на повышенной ассоциативности описаний, на использовании таких деталей, которые возбуждают у читателя своего рода «додумывание», дополнение собственным опытом картины, нарисованной художником.

* Исключение составляет рассказ «Живые мощи» — позднее прибавление к циклу «Записок охотника».

Подобным же образом раскрываются характеры и таких персонажей из дворян и разночинцев, которым свойственна известная замкнутость (но не ограниченность) и сдержанность, не позволяющая прибегать к исповедам. Так, очень выпукло очерчивая извне Авенира Сорокоумова («Смерть»), Тургенев сумел создать не менее отчетливое и ясное представление о внутреннем мире своего героя, о том, что он должен был испытывать в обрисованных условиях:

Вспоминаю я тебя, старинный мой приятель, недоучившийся студент Авенир Сорокоумов, прекрасный, благородный человек! Вижу снова твоё чахоточное зеленоватое лицо, твои жидкие русые волосики, твою кроткую улыбку, твой восторженный взгляд, твои длинные члены; слышу твой слабый, ласковый голос. ...как ты отдыхал, как блаженствовал вечером, после ужина, когда, отделившись, наконец, от всех обязанностей и занятий, ты садился перед окном, задумчиво закуривал трубку или с жадностью перелистывал изуродованный и засаленный номер толстого журнала... Как нравились тебе тогда всякие стихи и всякие повести, как легко навертывались слезы на твои глаза, с каким удовольствием ты смеялся, какою искреннею любовью к людям, каким благородным сочувствием ко всему доброму и прекрасному проникалась твоя младенчески чистая душа! Должно сказать правду: не отличался ты излишним остроумием; природа не одарила тебя ни памятью, ни прилежаньем; в университете считался ты одним из самых плохих студентов; на лекциях ты спал, на экзаменах — молчал торжественно; но у кого сияли радостью глаза, у кого захватывало дыхание от успеха, от удачи товарища? У Авенира.. Кто слепо веровал в высокое призвание друзей своих, кто перевозносил их с гордостью, защищал их с ожесточением? Кто не знал ни зависти, ни самолюбия, кто бескорыстно жертвовал собою, кто охотно подчинялся людям, не стоившим развязать ремень от сапог его?.. Все ты, все ты, наш добрый Авенир! Помню: с сокрушенным сердцем расставался ты с товарищами, уезжая на «кондицию»; злые предчувствия тебя мучили... <...> иногда заезжал к тебе старый друг из Москвы и приводил тебя в восторг чужими или даже своими стихами; но одиночество, но невыносимое рабство учительского звания, невозможность освобождения, но бесконечные осени и зимы, но болезнь неотступная... Бедный, бедный Авенир! (I, 286—287).

Повесть-повествователь, вживаясь в положение Авенира, предполагает, что он мог чувствовать, какие неот-

ступные думы могли угнетать его,— и эти предположения в данном случае верно определяют его состояние. Рисуемый извне, герой воспринимается читателем и изнутри. Причем представление это создается не одним каким-либо приемом, а всею совокупностью изобразительных средств, настолько тесно переплетенных, что трудно, почти невозможно изъять из повествования какой-либо показательный отрывок для примера.

В грандиозную панораму русской жизни, воспроизведенную в «Записках охотника», в необычайно богатую галерею социально-психологических типов Тургенев ввел и такие характеры, которые не могут быть исчерпывающе раскрыты извне, а, напротив, лишь при глубоком проникновении «вовнутрь» могут выявить свою сущность.

Самораскрытие героя в своеобразной исповеди было к тому времени главным способом наиболее глубокого проникновения во внутренний мир человека, наиболее разработанным в русской и западноевропейской литературе приемом психологического анализа. При всем индивидуально-художественном своеобразии своего творческого метода (склонность к объективизму, установка на «тайный психологизм», предметное воспроизведение внутренних состояний и т. п.), Тургенев при вступлении в литературу не мог остаться в стороне от основных тенденций литературно-общественного движения. Принимая и осваивая психологизм самораскрытия, Тургенев уже в ранних повестях «Андрей Колосов» и «Петр Петрович Каратаев» достиг степени высокого для того времени мастерства лепки характера и глубины психологического анализа. Вопреки утверждениям тех критиков, которые уверяли нас, что «Тургенев отказывается раскрыть перед читателем их (героев.— С. Ш.) внутренний мир»²⁴, он это делает и в «Записках охотника»: в исповедях лекаря («Уездный лекарь»), Василия Васильевича («Гамлет Шигровского уезда»), Каратаева («Петр Петрович Каратаев») и самого охотника-повествователя («Лес и степь»). В этих произведениях достигается иллюзия сложного, противоречивого потока мыслей и чувств — с той глубиной анализа собственного состояния, насколько это доступно герою: философски мыслящему Василию Васильевичу это доступно в большей мере, нежели ограниченному

(в сравнении с ним) Каратаеву или одностороннему практику лекарю Трифону.

Самораскрытие как способ психологического анализа частично используется и при создании образов Радилова, Касьяна, помещика Зверкова («Ермолай и мельничиха»), Лупихина («Гамлет Щигровского уезда»). Обогащенный опытом последующей работы над повестями-исповедями, Тургенев придаст особую эффективность и своеобразие этому приему психологического анализа в рассказе «Живые мощи»: отвечая на вопросы охотника, торопясь поделиться с нечаянным слушателем накопившимися думами и мечтами, Лукерья очерчивает в целом жизнь свою — в немногих внешних ее проявлениях — и, в сущности, излагает историю души своей.

Сопоставляя с рассказом «Живые мощи» очерк «Льгов», можно наглядно представить рост мастерства Тургенева-художника и развитие его психологического метода: в принципе те же самые ответы героя на вопросы охотника-повествователя позволяют создать (в сочетании с портретными и иными штрихами) органичное представление о героине извне и изнутри — иллюзию внешнего его восприятия и одновременно сопричастия к его внутренней жизни:

— Скажи, пожалуйста — начал я, — давно ты здесь рыбачом?

— Седьмой год пошел, — отвечал он, встрепенувшись.

— А прежде чем ты занимался?

— Прежде ездил кучером.

— Кто же тебя из кучеров разжаловал?

— А новая барыня.

— Какая барыня?

— А что нас-то купила...

Алена Тимофеевна, толстая такая... немолодая.

— С чего ж она вздумала тебя в рыболовы произвести?

— А бог ее знает. Приеха-

— Лукерья! — воскликнул я. — Ты ли это? Возможно ли?

— Я, да, барин, — я.

Я — Лукерья. <...>

— Помилуй, Лукерья, — проговорил я наконец, — что это с тобой случилось?

— А беда такая стряслась. ...Случилось это со мной уже давно, лет шесть или семь. Меня тогда только что помолвили за Василья Полякова — помните, такой из себя статный был, кудрявый, еще буфетчиком у матушки вашей служил? <...> Осенью мы с Василием слюбились: из головы он у меня не выходил; а

ла к нам из своей вотчины, велела всю дворню собрать, да и вышла к нам. Мы сперва к ручке, и она ничего: не серчает... А потом и стала нас по порядку расспрашивать: чем занимался, в какой должности состоял? Дошла очередь до меня...

— Чьи ж вы прежде были?

— А Сергея Сергенча Пехтерева. По наследствию ему достались. <...> У него-то вот я кучером и ездил...

— И ты смолоду все был кучером?

— Какое все кучером! <...> прежде поваром был...

— ...За что же тебя в повара разжаловали?

— А брат у меня сбежал. <...>

— Когда же ты поварскому-то мастерству обучился?

Сучок приподнял свое худенькое и желтенькое лицо и усмехнулся.

— Да разве этому учатся?.. Стряпают же бабы!

— Ну, — промолвил я, — видал же ты, Кузьма, виды на своем веку! Что же ты теперь в рыболовах делаешь, коль у вас рыбы нет?

— А я, батюшка, не жалуюсь. И слава богу, что в рыболовы произвели. А то вот другого, такого же, как я, старика — Андрея Пупыря — в бумажную фабрику, в черпальню, барыня приказала поставить. Грешно, говорит, даром

дело было весною. Вот раз ночью... уж и до зари недалеко... а мне не спится: соловей в саду таково удивительно поет сладко!.. Не вытерпела я, встала и вышла на крыльцо его послушать. Заливается он, заливается... и вдруг мне почудилось: зовет меня кто-то Васным голосом, тихо так: «Луша!..» Я глядь в сторону, да, знать, спросонья оступилась, так прямо с рундучка и полетела вниз — да о землю хлоп! <...> С самого того случая... стала я сохнуть, чахнуть; чернота на меня нашла; трудно мне стало ходить, а там уже — и полно ногами владеть. <...>

— О чем же ты размышляешь, Лукерья?

— Этого, барин, тоже никак нельзя сказать: не растолкуешь. Да и забывается оно потом. Придет, словно, как тучка пролетится, свежо так, хорошо станет, а что такое было — не поймешь! <...> Вот вы, барин, спрашивали меня... — сплю ли я? Сплю я точно редко, но всякий раз сны вижу, хорошие сны! Никогда я больной себя не вижу: такая я всегда во сне здоровая да молодая... Одно горе: проснусь я, потянуться хочу хорошенько — ан я вся как скованная. Раз мне какой чудный сон приснился! Хотите, расскажу вам? — Ну, слушайте. — Вижу я, будто стою я в поле, а кругом рожь, такая высокая, спе-

хлеб есть... А Пупырь-то еще на милость надеялся: у него двоюродный племянник в барской конторе сидит конторщиком; доложить обещался об нем барыне, напомнить. Вот те и напомнил!.. А Пупырь — в моих глазах — племяннику-то в ножки кланялся (I, 151—154).

лая, как золотая!.. И будто со мной собачка рыженькая, злющая-презлющая — все укусить меня хочет. И будто в руках у меня серп, и не простой серп, а самый как есть месяц, вот когда он на серп похож бывает (I, 417—424).

Глубину психологического анализа в ранних очерках «Записок охотника», надо полагать, ограничила та особенность восприятия Тургеневым русского крестьянина, которую можно назвать идеализацией и которая является у демократических художников 40-х годов скорее выражением просветительского рационализма, диктующего освобождение психики от всего темного, запутанного, стихийного, нежели та прикрашенность русского мужика, которая у Булгарина, Погодина, отчасти Даля и Кокорева оказалась следствием поэтизации патриархальности и косности. Во всяком случае, «богом убитая» (I, 428) Лукерья рядом с Сучком, внешне во всем подобном ей, выглядит несравненно сложнее, глубже, человечнее своего раннего прообраза — и это надо рассматривать как одно из свидетельств непрекращавшегося обогащения психологического метода Тургенева. Лукерья, по-видимому, не слышала слова «вдохновение», но состояние это испытывала не раз и даже пытается рассказать, что именно испытывает она в такие моменты. Пересказывает она и сны свои, смутные образы, посещающие ее в полутемном одиночестве, свои соображения о смысле бытия, как она понимает его... Тургенев попытался воспроизвести в признаниях и догадках своей героини такие сложные, зыбкие, противоречивые эмоционально-психологические состояния, что Лукерья предстает человеком не меньшей внутренней сложности и богатства, нежели такие герои Л. Толстого, как Ванюша, Ерошка, Лукашка, Марьяна и, в известной мере, Оленин («Казаки»).

Но нельзя забывать, что рассказ «Живые мощи» — позднее прибавление к «Запискам охотника». И. А. Вин-

никова, отмечая углубление психологизма позднего Тургенева, высказала предположение, что эта эволюция произошла лишь в процессе работы над романом «Дым», когда Тургенев будто бы впервые «прибегнул к тем художественным приемам, которые уже были найдены Л. Толстым»²⁵; исследовательница полагает, что Тургенев двигался в направлении к «диалектике души», овладевая некоторыми элементами психологического анализа такого рода, но не овладев ими до конца. Она не дает ответ на возникающий в процессе ее исследования вопрос — можно ли считать «диалектику души» единственной целью и вершиной психологического анализа в искусстве и следует ли оценивать вклад художника в национальное искусство мерой его приближения к этой вершине. Констатируя факт несомненной переклички (в творческой практике) двух русских писателей (при видимой полемичности высказываний Тургенева), исследовательница, по существу, не выясняет, ставил ли Тургенев перед собой такую задачу — овладеть психологизмом, подобным толстовскому, тем более что и сам Л. Толстой отнюдь не всегда обращался к раскрытию характеров на основе «диалектики души»: его психологический метод несомненно изменялся на протяжении творческого пути²⁶.

Не отвергая взаимовлияния крупных художников, не подвергая сомнению те сближения Тургенева с Л. Толстым и Достоевским на почве психологизма, которые с различной степенью убедительности обосновываются некоторыми современными исследователями, мы также не должны игнорировать и вполне очевидных элементов «диалектики души» в творчестве раннего Тургенева: они оформляются в прозе Тургенева задолго до выступления в русской литературе молодого Л. Толстого, и прослеживается довольно отчетливая связь их с приемами психологического анализа в творчестве позднего Тургенева.

Намеченные в первой повести — «Андрей Колосов», они затем доводятся Тургеневым до уровня изощренного психологического анализа в исповеди Василия Васильевича, основного рассказчика повести «Гамлет Щигровского уезда» (1849), и Чулкатурина («Дневник лишнего человека» — 1850). В центре их — рефлектирующий герой, раздираемый противоречиями и сомне-

ниями человек двойного бытия: незначительное свое непосредственное существование он опосредствует в размышлениях о долге, о праве, о назначении человека²⁷; впечатления окружающей жизни, контуры обстановки и сталкивающихся с ним людей — все это приобретает зыбкость, вступает подчас в странные сопоставления; сильные восходящие и нисходящие потоки (от подвалов и темных уголков психики к идеальным образам и обратно) как бы размывают твердую определенность картины мира в его восприятии. Обе эти повести отличаются таким ясным пониманием сложности человеческой психики, такой глубиной и силой художественного вживания в текучие, противоречивые процессы многослойного сознания, которая доступна лишь подлинному художнику-психологу, настоящему сердцеведу. Психологический метод Тургенева в них ближе всего к психологическому методу Л. Толстого в повестях «Детство» (1852) и «Отрочество» (1854). Непредубежденный исследователь согласится, что нет принципиального различия в самом психологическом методе обоих писателей: у них в данных повестях — общая и в основном единая установка на воспроизведение процесса внутренней жизни, хотя существенное различие изображаемых характеров, различие присущих героям типов мировосприятия и, в особенности, внимание писателей к несовпадающим сторонам человеческой психики придает в целом психологическому анализу Тургенева и Л. Толстого индивидуальное, неповторимое выражение. На фоне общего предшествующего развития Тургенева его психологический анализ и в данных повестях представлялся тем «тайным» психологизмом, который будто бы в корне отличен от «диалектики души».

Таким образом, можно утверждать, что «Записки охотника» и некоторые ранние повести Тургенева с точки зрения психологизма оказываются не однородным явлением: косвенный психологический анализ сочетается в них с психологизмом самораскрытия и элементами анализа внутреннего мира в духе «диалектики души». На протяжении работы над циклом (1847—1852) заметна эволюция психологического метода Тургенева: косвенный анализ приобретает большую отточенность, предметную осязаемость и выпуклость; сочетание раз-

личных приемов описания героев извне все чаще создает иллюзию одновременного проникновения «во-внутрь» и т. п. Но эволюция эта означала не отход от одних принципов анализа внутреннего мира и переход к другим, а развитие тенденций, с самого начала присущих психологическому методу Тургенева, овладение возможностями, заложенными в нем; словом, процесс этот может быть определен как накопление творческого опыта и рост художественного мастерства писателя.

*

* * *

К началу 40-х годов XIX в. повесть-исповедь получила широкое развитие в русской и западноевропейской литературе, и это облегчило формирование некоторых сторон психологического метода Тургенева: овладевая психологизмом самораскрытия, он сочетает его с приемами косвенного психологического анализа, стремясь к раскрытию характера извне и одновременно изнутри.

В прозе Тургенева повести с рассказчиком преобладают над остальными произведениями. Подавляющее большинство проблем, поднятых Тургеневым, получило свое художественное выражение в связи с образами различных рассказчиков и повествователей. Даже наиболее общественно значимые из них, потребовавшие для своей разработки вместительных рамок романа, чаще всего предварительно рассматривались Тургеневым в таких повестях. Он сам неоднократно замечал, что ему необходимо прежде всего вжиться в тот образ, который у него связывался с интересовавшей его проблемой,— и это вживание требовало от него либо исповеди героя, подобного Рудину, Лаврецкому, Берсеневу, Шубину, Литвинову, Нежданову, либо длительного примеривания точки зрения героев, подобных Инсарову и Базарову, к событиям русской жизни²⁸. Наиболее развитую генеалогию имеет образ Рудина²⁹; имеются подобные образные предварения у Шубина (племянник Татьяны Борисовны в «Записках охотника», Карантьев — в «Двух приятелях», Веретьев — в «Затишьи») и других персонажей.

Повести «Андрей Колосов», «Три встречи», «Дневник лишнего человека», как и некоторые рассказы из «Записок охотника», создаются Тургеневым как испо-

веди рассказчиков — с подробным освещением обстоятельств преимущественно внутренней жизни³⁰. Рассказчики сосредоточивают внимание на смене чувств и мыслей, раскрывают отдельные свои состояния, воспроизводят в движении самое отношение свое к тем событиям, которые вошли в их жизнь и вызвали ее изменение. В ряде случаев Тургеневу удастся достичь поразительной силы и остроты психологического анализа, особенно в повестях «Дневник лишнего человека» и «Три встречи»: они вряд ли уступают в этом отношении лучшим повестям с рассказчиками у Лермонтова, Достоевского и Л. Толстого.

Особенно плодотворно разрабатывает Тургенев этот принцип психологического анализа в большинстве своих повестей 50-х, 60-х и 70-х годов. К их числу относятся «Ася», «Первая любовь», «Сон», «Странная история», «Несчастливая», «Пунин и Бабурин», «Степной король Лир». Тургенев при посредстве рассказчиков проникает в запутанные сплетения чувств и настроений, в самые темные уголки сознания, в те подвалы психики, изучение и воспроизведение которых, как это казалось некоторым критикам, всегда было своеобразной монополией Достоевского. Еще в первой своей повести — «Андрей Колосов» Тургенев заметил: «В жизни человеческой скрываются тайны — странные тайны» (V, 33). В «Записках охотника» он частично коснулся этих тайн и загадок, скрытых в подвалах психики («Бежин луг», «Мой сосед Радилов», «Бирюк», «Касьян с Красивой Мечи», «Гамлет Щипровского уезда» и др.). В повестях 50-х годов внутренняя жизнь, душа его героев все чаще предстает как сознание с скрываемыми в нем и нередко угнетающими его вопросами, которые требуют упорного раздумья героев, формируют устойчивые центры переживаний; впечатления бытия преломляются и отчасти искривляются ими. Писатель проявляет эту тайнопись души; она подобна палимпсесту — смытому, соскобленному пергаменту с новой записью: тайное, скрываемое выступает под воздействием художника — и перед читателем предстает человек, в сущности незнакомый его близким.

В повестях Тургенева 60—70-х годов довольно отчетливо обнаруживается сдвиг в понимании человеческой психики: он теперь не исключает иррациональное

в сознании из круга вопросов, подлежащих художественному исследованию. Напротив, Тургенев обращается к тщательному изучению целого ряда явлений, тогда еще не раскрытых и потому казавшихся таинственными,— и этот устойчивый интерес к тому, что могло быть истолковано как сверхъестественное (и нередко так истолковывалось), придает его психологизму и творческому методу (в основе реалистическому) особый оттенок.

Подобный интерес к таинственному глухо отзывается в некоторых ранних произведениях Тургенева — в очерках «Бежин луг», «Смерть», в повестях «Жид», «Три встречи», «Поездка в Полесье», отчасти в романе «Накануне»... С особенной же настойчивостью обращается Тургенев к иррациональному, непознанному в «таинственных» повестях, являющихся в большинстве случаев исповедью рассказчика, удивленного или испуганного ходом событий. В сущности, Тургенев в этих повестях исследует психику человека, оказавшегося на пороге неизвестного и потому склонного вывести происходящее с ним за пределы законов естественного, реального бытия. Казавшиеся в то время чудесными проявления гипноза и неразгаданная до сих пор телепатия («Странная история»); романтическая вера в предопределение («Стук... Стук... Стук!...»); галлюцинации, кажущиеся сельскому священнику дявольским наваждением («Рассказ отца Алексея»); голос крови — явление, напоминающее то, что ныне некоторые биологи называют генетической памятью («Сон»); совпадения, воспринимаемые рассказчиком как заступничество неких сверхъестественных сил («Собака»); таинственная власть вещей («Часы») — все это подвергнуто Тургеневым пристальному изучению именно в плане психологического анализа: как происходит преломление реального бытия в странные картины в сознании его героев.

В «таинственных» повестях Тургенев с исключительным мастерством воспроизводит зыбкие, фантастические образы, возникающие в сознании его героев, умеет представить читателю зарождение и оформление сложного комплекса чувств — недоумения, необъяснимости воспринимаемого, пугающего ощущения собственной незначительности перед великим, вечным и та-

инственным миром природы. Тургенев показывает, как подобный эмоциональный настрой приводит к искажению в восприятии героя привычных контуров окружающих предметов, как мир начинает струиться и колыхаться, словно в мираже. И рассказчику тогда представляется, что два мира — бытие и инобытие — на короткий момент соприкоснулись, нечто неподвластное законам природы вошло в его жизнь и изменило ее («Призраки», «Сон»).

Исповедь героя как прием психологического анализа несомненно является необычайно эффективным средством проникновения в глубины внутреннего мира человека — и Тургенев внес очень большой вклад в разработку повести-исповеди³¹. Как жанр тургеневская повесть-исповедь, с ее хронологической многоплановостью и необычайно содержательной емкостью, пережила даже блестящую славу тургеневского романа и продолжает оказывать влияние на современную лирическую повесть-исповедь.

Но нельзя не учитывать того обстоятельства, что в любом повествовании от лица рассказчика психологизм приобретает, при всей своей глубине, односторонний характер. Только один герой может быть показан изнутри, в движении его чувств и мыслей — это сам рассказчик. Остальные персонажи неизбежно остаются для читателя закрытыми именно в психологическом отношении. Рассказчик может иногда верно и глубоко определить их состояние — в предметной реализации или фиксируя его в психологических категориях. Но самый процесс их внутренней жизни не может быть воспроизведен, поскольку рассказчик — это всегда конкретное лицо, не совпадающее с автором, не обладающее авторским всеведением. И даже глубокие и яркие психологические характеристики персонажей, которые сообщает рассказчик, приобретают оттенок недостоверности или неполноты, ибо они субъективны, основаны на догадках рассказчика, — и в этом их принципиальное отличие от авторских характеристик, основанных именно на всеведении, которое читателем обычно воспринимается как объективное и полное воспроизведение того, что на самом деле происходит в душе героя.

Тургенев, по-видимому, хорошо создавал неизбежность подобных творческих издержек при воплощении

некоторых общественно значимых проблем в субъективном сказовом самораскрытии. Параллельно с разработкой повести-исповеди он начал поиски такой объективной эпической структуры, которая позволила бы сохранить «выгоды» и избежать «невыгод» (по собственному его определению) личного повествования, прежде всего в плане психологическом.

Психологический анализ в повествовании объективным к середине 40-х годов еще не достиг той полноты и глубины, как в исповедях героев Карамзина, Лермонтова, Герцена, Достоевского и самого Тургенева или как в косвенном анализе внутреннего мира героев в прозе Пушкина и Гоголя. Тот психологизм извне — но с позиций авторского всеведения, позволявшего свободное проникновение «вовнутрь», — который оказался важнейшей стороной русского реализма 50—60-х годов, еще не стал в начале 40-х годов достоянием русской литературы, еще требовал для своей разработки усилий выдающихся художников-психологов. Преждевременная попытка Григоровича создать социально-психологическую повесть (к тому же на материале мало знакомом ему именно в плане психологическом) потерпела поражение, которого не отрицал Белинский³²; социальный конфликт эпохи не нашел в повести адекватного воплощения в нравственно-психологической коллизии, Григорович в известной мере попятился к сентиментализму с присущей ему авторской чувствительностью и жалостливостью.

Едва ли не единственным исключением среди остальной русской прозы середины 40-х годов представляется «Обыкновенная история» Гончарова* — с тем глубоким проникновением во внутренний мир героев, которое оказалось еще недоступным подавляющему большинству русских писателей-реалистов именно в объективном повествовании, — в отличие от повестей и романов от первого лица.

В психологическом анализе, максимально объективированном, в том снятии покровов с психики героя, когда течение его внутренней жизни становится как бы

* Примечательно, что «Обыкновенная история» появилась в печати почти одновременно с повестью Тургенева «Бретер»: повесть Тургенева — в № 1 «Отечественных записок» за 1847 г.; «Обыкновенная история» — в «Современнике», № 3, 4 за 1847 г.

открытым, не утрачивая при этом впечатления естественной сиюминутности, Тургенев встретился первоначально с большими затруднениями. И надо признать, что ему не сразу удастся достичь большого успеха: лишь постепенно он овладевает способами анализа, позволяющими ему проникать все глубже во внутренний мир героев, все более полно воспроизводить именно психические процессы; в отдельных случаях он воссоздает их так, как если бы он стремился дать представление о потоке внутренней жизни.

*
* *
*

Первый у Тургенева опыт создания довольно сложной, в сущности романной, структуры — с попыткой относительно глубокого проникновения в психологию героев — это повесть «Бретер» (1847). Взаимораскрытие героев (в их отношениях, взаимных оценках и т. п.) здесь сочетается с самораскрытием (в прямой и несобственно-прямой речи) и объективным авторским анализом. Не ограничиваясь предметной реализацией психических движений, расширяя возможности фиксации их в прямых определениях, Тургенев стремится очертить самый процесс их и воссоздать подобие «истории души» как бы в смене сдвинутых относительно друг друга кадров, совокупностью своей создающих иллюзию длительного движения. Так создается картина рождения и развития чувства Маши Перекатовой: вначале, еще неопределенное для нее, оно представлено несколькими внешними проявлениями; затем фиксируются движения его и, наконец, с помощью несобственно-прямой речи, с подобием внутренних монологов создается впечатление непосредственно развертывающихся настроений и состояний:

Маша прислонилась к спинке кресел, опустила голову на грудь, скрестила пальцы и долго глядела в окно, прищурив глазки... Легкая краска заиграла на свежих ее щеках; со вздохом выпрямилась она, принялась было шить, уронила иголку, оперла лицо на руку и, легонько покусывая кончики ногтей, задумалась... потом взглянула на свое плечо, на свою протянутую руку, встала, подошла к зеркалу, усмехнулась, надела шляпу и пошла в сад (V, 45).

Федор Федорович беспрестанно взглядывал на Машу, как бы желая дать ей знать, что он исполнит ее поручение: Маше было и на себя досадно, и весело, и жутко (51, 52).

— Какой красивый цветок! — заметила Маша.

Не успела она выговорить этих слов, как уже Лучков вынул палаш, ухватился одной рукой за тонкие ветки ракиты и, нагнувшись всем телом над водой, сшиб головку цветка. «Здесь глубоко, берегитесь!» — с испугом вскрикнула Маша. Лучков концом палаша пригнал цветок берегу, к самым ее ногам. Она наклонилась, подняла цветок и с нежным, радостным удивлением поглядела на Авдея. <...> «А я не умею плавать», — отрывисто проговорил Лучков. Это замечание не понравилось Маше. «Зачем он это сказал?» — подумала она (55—56).

Что-то новое, небывалое происходило в душе Маши; задумчивое недоумение изображалось не раз на лице ее. Она как-то двигалась медленнее, не вспыхивала от взглядов матери, — напротив, сама как будто их искала, как будто сама вопрошала ее. В продолжение всего вечера Лучков оказывал ей какое-то неловкое внимание; но даже эта неловкость нравилась ее невинному тщеславию. Когда же они оба уехали ... она тихонько пошла в свою комнату и долго, как бы с изумлением, глядела кругом. В ней тихо бродила душа. На ночном столике, в чистом стакане, лежал на воде цветок, сорванный Лучковым. Уж в постели, Маша приподнялась осторожно, оперлась на локоть, и ее девственные губы тихо прикоснулись белых и свежих лепестков... (V, 56).

Чувства Маши к нему были странного рода. Она почти никогда не глядела ему прямо в лицо; не умела разговаривать с ним... Когда ж им случалось оставаться вдвоем, Маше становилось страх неловко. Она принимала его за человека необыкновенного и робела перед ним, волновалась, воображала, что не понимает его, не заслуживает его доверенности; безотрадно, тяжело — но беспрестанно думала о нем. <...>. В Лучкове было что-то загадочное для молодой девушки: она чувствовала, что душа его темна, «как лес», и силилась проникнуть в этот таинственный мрак. <...> При входе Лучкова, одного, в гостиную Маша сперва испугалась... но потом обрадовалась. Ей уже не раз казалось, что между Лучковым и ею существует какое-то недоразумение, что он до сих пор не имел случая высказаться (57—58).

Она подошла к окну и долго глядела в сад; Лучков не трогался с места и все молчал. Нетерпение начинало сменять робость в душе Маши. «Что ж? — думала она, — не хочешь ... или не мо-

жешь? <...> А между тем как легко было в это мгновение тронуть сердце Маши! Что бы ни сказал такой необыкновенный, хотя и странный человек, каким она воображала Лучкова,—она бы все поняла, все извинила, всему бы поверила... Но это тяжелое, глупое молчание! Слезы досады навертывались у ней на глаза. «Если он не хочет объясниться, если я точно не стою его доверенности, зачем же ездит он к нам? Или, может быть, я не умею заставить его высказаться?» <...> И она быстро обернулась и так вопросительно, так настойчиво взглянула на него, что он не мог не понять ее взгляда, не мог долее молчать... (59).

— Итак, вы меня любите!—воскликнул он.

Маша вся похолодела от испуга. Она не думала признаваться Авдею в любви; она сама еще наверное не знала, любит ли она его, и вот уж он ее предупреждает, насильно заставляет высказаться—стало быть, он ее не понимает... Эта мысль быстрее молнии сверкнула в голове Маши. Она никак не ожидала такой скорой развязки... Маша, как любопытный ребенок, целый день спрашивала: «Неужели Лучков меня любит?», мечтала о приятной вечерней прогулке, почтительных и нежных речах, мысленно кокетничала, приучала к себе дикаря, позволяла при прощанье поцеловать свою руку... и вместо того ...

Вместо того она вдруг почувствовала у себя на щеке жесткие усы Авдея... <...> Маша вздрогнула, с ужасом отбежала в сторону и, вся бледная, остановилась, опираясь рукой о березу (69—70).

Маша не отвечала ему и поспешно, радостно удалялась. Ей было легко, несмотря на испуг и волнение. Она как будто пробудилась от тяжелого сна, из темной комнаты вышла на воздух и солнце... (V, 71).

Мы изложили почти без сокращений одну из основных сюжетных линий повести.

Фронтальное обследование всей совокупности средств психологического анализа, использованных здесь Тургеневым, существенно меняет привычные представления о психологизме Тургенева, основанные на выборочном рассмотрении и потому односторонние. Конечно, можно называть тургеневский психологизм «тайным»³³, или «предметным», или «вершинным», или, наконец, «заражающим»³⁴,—эти черты действительно присущи ему, но ими порознь он не исчерпывается, и даже всею их совокупностью едва ли удастся передать его сложность и своеобразие.

Психологизм Тургенева уже в этом первом его произведении с объективным авторским повествованием оказался самобытным продолжением психологизма Лермонтова. Он шире, сложнее и глубже только «тайной психологии» или предметного ее выражения — именно потому, что Тургенев стремится воспроизвести внутреннее развитие своих героев в процессах психической жизни.

Повествование его довольно последовательно выражает не только точки зрения его героев, но и сближается с их чувствами и настроениями, приобретает тот протезизм³⁵, который впоследствии становится отличием повествовательной манеры Л. Толстого. Гибко используя несобственно-прямую речь, Тургенев в ряде случаев (более настойчиво при описании Кистера и Маши) как бы вводит читателя внутрь психических состояний своих героев.

Еще более последовательно достигается это в повестях «Два приятеля» (1854) и «Затишье» (1854): вместе с повестью «Бретер» они предваряют роман «Рудин» в плане разработки углубленного психологического анализа, без которого был невозможен новый социально-психологический роман.

В повести «Бретер» Тургеневу еще не удалось достичь целостного воспроизведения потока внутренней жизни его героев: этот поток локализуется вокруг отдельных событий или авторского исследования характеров, постоянно обрывается и предстает в виде изолированных сцен из внутренней жизни. К этой повести ближе всего подходит та общая оценка психологизма Тургенева, которая попутно дана Б. И. Бурсовым и всеобщность которой не удовлетворяет тургеневода: «...изображает лишь его (героя. — С. Ш.) психологические состояния, но не самый психологический процесс»³⁶. Действительно, неразрывный процесс здесь замещен цепью отдельных состояний, от чего, кстати, не отказывался и Л. Толстой: для его позднего творчества Л. Д. Опульская считает характерным не исчерпывающий психологический анализ, а «показ основных моментов, стадий психического процесса, его опорных точек»³⁷.

Следует уточнить еще одно обстоятельство.

При анализе средств психологического раскрытия характера в ранних повестях («Бретер», «Муму», «По-

стоялый двор», «Два приятеля», «Затишье») и в первом романе («Рудин») складывается впечатление о том, что у Тургенева существовало убеждение в известной ограниченности разума в самопознании, во всяком случае, в ограниченности возможностей искусства к воспроизведению всей сложности психической жизни человека, причем воспроизведения не столько мыслей и побуждений или целей, которые ставит перед собой человек, сколько именно чувств, текущих настроений, в особенности тех непрочных эмоциональных состояний, когда из зыбких впечатлений еще не оформились отчетливые чувства или страсти. В известной мере Тургенев был прав: интересовавшая его сфера психологии и до сих пор остается наименее исследованной областью внутренней жизни³⁸. Быть может, именно потому Тургенев фактически избегает в своих ранних произведениях 40—50-х годов обращения к потоку сознания во всей его противоречивости и пестроте, в смене и движении неполного, незавершенного, отрывочного, ассоциативного, в сплаве сознательного с полуосознанным или бессознательным. Впоследствии (1872) Тургенев сформулировал свой творческий принцип, когда он уже перестал быть основным в его психологическом методе:

Не беремся описывать чувства, испытанные Саниным при чтении этого письма. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее — и неопределеннее всякого слова. Музыка одна могла бы их передать («Вешние воды», VII, 184).

Этот внешне антитолстовский принцип психологического анализа (оформившийся ранее выступления Л. Толстого) выражал стремление Тургенева-художника к ясности, к простоте и предметности изображения того подчас беспредметно-духовного, что Тургеневу-психологу было вполне доступно. Именно это стремление приводило Тургенева к своеобразной материализации текучего потока внутренней жизни. По-видимому, ему представлялось неубедительным рисовать как бы извне, в объективном авторском повествовании то, что даже изнутри самому герою не могло быть вполне ясно. Оставляя читателю возможность договорить недоговоренное писателем, Тургенев видел в этом выражение объективности художника; и отходом от нее, проявлением насильственной субъективности казалось ему

стремление Л. Толстого досказать до конца то, что он, художник, думает о состоянии героя, добраться до корней всякого чувства. И потому Тургенев, характеризуя Наталью Ласунскую, Пигасова, Лежнева, Рудина, Кистера, Лучкова, Вязовнина, Астахова, воспроизводит в большинстве случаев не самый поток сознания или подобие его, а результаты его — завершение душевных процессов; они находили внешнее выражение — в мимике, жесте, слове, поступке, монологе, в развернутой или краткой характеристике (от автора или других героев), в фиксации определенных состояний. Психические процессы, таким образом, замещались предметным эквивалентом либо получали прямые определения и лишь в относительно редких случаях находили адекватное воспроизведение*.

Этот, по-видимому, ограниченный (речь идет об исторической обусловленности его) в своих возможностях психологический анализ молодого Тургенева, ограниченность которого особенно очевидна в сопоставлении с психологическим методом зрелого Л. Толстого, однако, не выглядит таким уже неполным и несовершенным в сопоставлении с произведениями современными и тем более предшествовавшими «Петушкову», «Рудину», «Бретеру» и «Двум приятелям». Интересно, что спустя почти тридцать лет С. М. Степняк-Кравчинский высоко оценил в «Рудине» именно психологическое мастерство Тургенева: «Крайне трудный и сложный характер героя настоящего романа обнаруживает тонкую психологическую многосторонность писателя в наиболее значительных ее проявлениях. Дмитрий Рудин весь соткан из противоречий, но при этом ни на минуту не перестает быть вполне реальным, живым и конкретным лицом»³⁹.

Нужно подчеркнуть: конкретно-историческое понимание тургеневского психологизма требует сопоставления названных его произведений с другими — сопоставимы-

* Интересно, что в повести «Постоялый двор» для определения душевных движений и состояний Тургенев довольно настойчиво использует формулы векового народного опыта: пословицы, нравоучения, приметы и т. п. принимают на себя функцию психологического анализа. Сходное — в повестях «Поездка в Полесье», «Собака», «Часы» (формулы-обобщения мещанской среды), «Песнь торжествующей любви» (обобщения, характерные для мировосприятия позднего средневековья и Возрождения).

ми по жанру, структуре, способу повествования и времени своего появления в русской литературе. К началу 50-х годов едва ли не одному Гончарову (в «Обыкновенной истории» и «Иване Саввиче Поджабрине») удалось в своем объективном повествовании приобщить читателя к процессам психической жизни своих героев. В отдельных случаях этого достигали Григорович, Герцен, молодой Достоевский, Даль, Авдеев*. При таком подходе выясняется, что Тургенев, в сущности, до предела использовал возможности психологического анализа в объективном повествовании, которые оказались доступными русской литературе к началу 50-х годов; проза Тургенева на короткий период оказалась вершиной психологического реализма, что было признано Чернышевским в 1856 г.: «Из действующих ныне писателей нет никого, чьи заслуги перед публикою равнялись бы заслугам г. Тургенева»**⁴⁰. Герцен несколько позже (весной 1860 г. в «Колоколе») назвал Тургенева «величайшим современным русским художником»⁴¹.

Как умный, проницательный человек, Тургенев отчетливо понимает состояние своих героев; как настоящий сердцевед, он улавливает связь между обстоятельствами внешнего и внутреннего порядка; как подлинный художник, он умеет дать предметное выражение внутренним состояниям, подобрав соответствующую деталь поведения, образное определение, контраст или параллель обстановки, возбуждающую по ассоциации сходные состояния у читателя, или просто зафиксировав это состояние.

Тургенев использует обычно сложную совокупность различных средств для проникновения «вовнутрь». Это не просто снятие покровов в процессе повествования, а скорее настоящее перевоплощение или проникновение в мир образов, мыслей, настроений своих героев. После «Записок охотника» он уже не объясняет, откуда и как

* Речь идет об объективном повествовании; в произведениях с рассказчиками, где используется принцип самораскрытия, психологический анализ достиг несравненно более высокой степени.

** Это утверждение нельзя использовать как признание лишь гражданственности творчества Тургенева или общественно-политической деятельности его: как раз эту сторону в служении Тургенева русскому обществу Чернышевский оценивал не высоко.

стало известно состояние героя; не обсуждает, так ли обстоит дело в действительности; он все решительнее обращается к авторскому всеведению — и оно воспринимается как вполне достоверное определение происходящего, ибо опирается на целую систему достоверных объяснений, рассеянных в повествовании и подготавливающих вполне определенный вывод.

Располагая в определенной последовательности фиксацию состояний и предметное их выражение, дополняя их самораскрытием в прямой речи героев, Тургенев в большинстве случаев дает представление о течении внутренней жизни, о движениях мысли и чувства, о психологическом процессе, в котором выражается развитие характера. Можно согласиться с предположением В. Сквозникова: «Отсюда до диалектики души — один шаг»⁴², хотя вряд ли мы примем другое его утверждение о том, что в прозе Тургенева первого десятилетия читатель будто бы постоянно «остается снаружи», никогда не приобщается к течению внутренней жизни героев повестей, предваряющих первый роман Тургенева⁴³.

Почему же Тургенев в 50-е годы так и не сделал этого последнего шага к «диалектике души», хотя именно он, казалось бы, был подготовлен к этому художественному открытию? Почему его психологический метод не пополнился принципиально новыми способами психологического анализа и остался тою же сложною амальгамою (по выражению В. В. Виноградова) средств косвенного и прямого раскрытия внутреннего мира — в особом сочетании с самораскрытием? Иначе говоря, развитие его до конца 50-х годов шло по пути совершенствования, оттачивания ранее найденных приемов, но не преобразования их в духе психологизма Достоевского (или Л. Толстого), как это предполагал В. В. Виноградов⁴⁴.

Ответ на этот вопрос связан со многими обстоятельствами не только творческой эволюции самого Тургенева, но и развития русской литературы, движения общественной мысли в России и на Западе.

На эволюции психологического метода Тургенева в 50-е годы несомненно сказался просветительский, рационалистический подход к человеческой психике с неизбежным для него распрямлением и высветлением ее.

Темное, неразумное в психике, не сообразующееся с логикой и потому ускользающее от господства всепобеждающего и все объясняющего разума — все это не то что бы вообще игнорировалось Тургеневым, но как бы подпадало под подозрение: у него, как и у Белинского, существовало вначале известное предубеждение к подобным иррациональным проявлениям сознания, казалось бы вступавшим в очевидное противоречие с основными принципами демократического просветительского гуманизма ⁴⁵.

Сказались несомненно и некоторые индивидуальные особенности художественного таланта Тургенева. Молодому писателю недоставало способности к многократному перевоплощению в рамках одного произведения; для него оказалось почти невозможным последовательное перевоплощение в разнообразных героев в соседствующих сценах или в эпизодах одной сцены, подобное тому, которое продемонстрировал Л. Толстой в «Казаках», поочередно сближавший свое повествование с голосом и точкой зрения Ерошки, Лукашки, Марьяны и других персонажей. Молодому Тургеневу не хватало способности и к достаточно полному перевоплощению; поэтому он не всегда переживает то же, что чувствует его герой, хотя он и может отчетливо назвать это эмоционально-психическое состояние. Он нередко ограничивается констатированием отдельного внутреннего движения персонажа, не стремясь раскрыть в формулах-определениях чувств «выражение сложного процесса», как отмечал А. Лежнев, «равнодействующую множества сил» ⁴⁶; подобное фиксирование чувств (в духе Пушкина) ⁴⁷ воспринималось критикой конца XIX — начала XX в. (на фоне творческих открытий Л. Толстого и Достоевского) как своего рода описательность в психологическом методе Тургенева — едва ли не как ограничение его аналитизма. Мнение это сейчас представляется неисторичным и односторонним.

К тому же Тургенева больше привлекает (как это отчетливо обозначилось впоследствии) не процесс становления мятущейся мысли, осознающей и собственное рождение, и сложность собственных исканий, и невозможность отказаться от поисков правды (как это присуще большинству героев Л. Толстого): своеобраз-

ние и сила психологического анализа Тургенева в том, что его внимание более всего привлекают те зыбкие настроения и впечатления, которые сливаются в общем ощущении полноты жизненного восприятия и непосредственного чувства бытия, слияния с окружающим миром. Тургенев уже в ранних повестях (без рассказчика) проявил себя большим мастером воспроизведения таких смутных, едва уловимых и тем не менее вполне определенных эмоциональных движений души: это чаще всего чувство слиянности с природой, эмоциональные отклики на обстановку (почти непередаваемые в логические категории), ощущение связи прошлого с настоящим — вообще течения времени и т. п. Приведем отрывок из повести «Постоялый двор» (1855):

Между тем Аким шел тихими шагами по дороге к деревне Лизаветы Прохоровны. Он еще не мог хорошенько опомниться; вся внутренность в нем дрожала, как у человека, который только что избежал явной смерти. Он словно не верил своей свободе... С тупым изумлением глядел он на поля, на небо, на жаворонков, трепетавших в теплом воздухе. Накануне, у Ефрема, он с самого обеда не спал, хоть и лежал неподвижно на печи; сперва он хотел вином заглушить в себе нестерпимую боль обиды, тоску досады, бешеной и бессильной... но вино не могло одолеть его до конца; сердце в нем расходилось, и он начал придумывать, как бы отплатить своему злодею... Он думал об одном Науме; Лизавета Прохорова не приходила ему в голову, от Авдотьи он мысленно отворачивался. К вечеру жажда мести разгорелась в нем до иступления, и он, добродушный и слабый человек, с лихорадочным нетерпением дождался ночи и, как волк на добычу, с огнем в руках побежал истреблять свой бывший дом... Но вот его схватили... заперли... Настала ночь. Чего он не передумал в эту жестокую ночь! Трудно передать словами все, что происходит в человеке в подобные мгновенья, все терзанья, которые он испытывает; оно тем более трудно, что эти терзанья и в самом-то человеке бессловесны и немы... К утру, перед приходом Наума с Ефремом, Акиму стало как будто легко... «Все пропало! — подумал он, — все на ветер пошло!» И махнул рукой на все... Если б он был рожден с душой недоброй, в это мгновенье он мог бы сделаться злодеем; но зло не было свойственным Акиму. Под ударом неожиданного и незаслуженного несчастья, в чаду отчаянья решился он на преступное дело; оно потрясло его до основания и, не удавшись, оставило в нем одну глубокую усталость... Чувствуя свою вину, оторвался он сердцем от всего жи-

тейского и начал горько, но усердно молиться... Сперва молился шепотом, наконец, он, может быть случайно, громко произнес: «Господи!» — и слезы брызнули из его глаз... Долго плакал он и утих, наконец... Мысли его, вероятно бы, изменились, если б ему пришлось поплатиться за свою вчерашнюю попытку... Но вот он вдруг получил свободу... и он шел на свидание с женою полуживой, весь разбитый, но спокойный (V, 334—335).

В прямой речи, в виде исповеди, выразить весь этот сложный комплекс чувств было бы невозможно: Аким не умеет разбираться в тонких оттенках собственных чувств и тем более в относительно продолжительном процессе своих переживаний; он вообще не способен подвергнуть последовательному анализу свою душу.

Вряд ли достаточно оправданным мог бы выглядеть здесь развернутый внутренний монолог как средство проникновения во внутренний мир Акима.

Не стремясь дойти до корня в объяснении сложных эмоционально-психических процессов, полагая даже, что обнажение таких корней выходит за пределы искусства, Тургенев настойчиво стремился возбуждать у читателя подобие тех состояний, которые испытывают его герои; это было замечено еще Л. В. Пумпянским, подчеркнувшим, что Тургенев обладал способностью «взволновать читателя той же эмоцией, какой охвачены действующие лица»⁴⁸. Установка на читательское сопереживание свойственна творческому методу Тургенева в большей мере, нежели его предшественникам и современникам, и напоминает в этом отношении лишь творческую манеру Чехова. Именно это и придает его психологизму видимую недосказанность⁴⁹ и отличает его психологический метод от психологизма Достоевского и Л. Толстого, как, впрочем, и Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Григоровича и Лескова. К этой недосказанности не имеет никакого отношения мнимая закрытость души. Можно смело утверждать, что для Тургенева уже в начале 50-х годов не было закрытых душ, но не во всякую душу он мог перевоплотиться до конца и жить ее внутренней жизнью. И в этом отношении Тургенев вряд ли отличается от других художников, со свойственной каждому из них избирательностью, в частности и от Л. Толстого, понимавшего отнюдь не всякую душу.



Если в «Рудине» были использованы еще не все приемы психологического анализа, уже разработанные Тургеневым в повестях «Бретер», «Постоялый двор» и особенно «Два приятеля» и «Затишье»; если психологизм в «Рудине» еще преимущественно предметный и фиксированный, а картина внутренней жизни Рудина, Натальи Ласунской и других героев оказывается в сущности лишь совокупностью итогов и результатов душевных процессов, в большинстве оставшихся скрытыми, то уже во втором своем романе Тургенев сделал большой шаг вперед.

Предметный и фиксированный психологизм в «Дворянском гнезде» удачно сочетается с воспроизведением меняющихся, развивающихся состояний, а картина внутренней жизни приобретает текучесть, присущую процессам — в отличие от состояний.

Тургеневу удалось показать очень сложный, поистине многослойный поток настроений и мыслей Лаврецкого: в тот короткий срок, когда он впервые увидел Лизу, полюбил ее и неожиданно потерял навек, он вспоминает прошлое, перед ним проходят картины детства, родовые предания; он вступает в спор о больших общественных проблемах, размышляет о смысле бытия... Все это находит сложное опосредствование в процессах внутренней жизни, течение которых приобретает в известной мере самостоятельность.

Лаврецкий остро воспринимает окружающее, но одновременно с этим верхним слоем впечатлений, словно течение в глубине под ним, продолжают разворачиваться воспоминания, подводится своеобразный итог предшествовавшим раздумьям:

...вернувшись домой, погрузился в какое-то мирное оцепенение, из которого не выходил целый день. «Вот когда я попал на самое дно реки», — сказал он самому себе не однажды. Он сидел под окном, не шевелился и снова прислушивался к теченью тихой жизни, которая его окружала, к редким звукам деревенской глуши. Вот где-то за крапивой кто-то напевает тонким-тонким голоском; комар словно вторит ему. Вот он перестал, а комар все пищит; сквозь дружное, назойливо жалобное жужжанье мух раздается гуденье толстого шмеля, который то и дело стучится головой о пото-

лок; петух на улице закричал, хрипло вытягивая последнюю ноту, простучала телега, на деревне скрипят ворота. <...> и вдруг находит тишина мертвая; ничто не стукнет, не шелохнется; ветер листком не шевельнет; ласточки несутся без крика одна за другой по земле, и печально становится на душе от их безмолвного налета. «Вот когда я на дне реки,— думает опять Лаврецкий.— И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь,— думает он,— кто входит в ее круг,— покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить; здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом. И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! <...> На женскую любовь ушли мои лучшие годы,— продолжает думать Лаврецкий,— пусть же вытрезвит меня здесь скука, пусть успокоит меня, подготавливает к тому, чтобы и я умел не спеша делать дело». И снова принимается прислушиваться к тишине, ничего не ожидая,— и в то же время как будто беспрестанно ожидая чего-то: тишина обнимает его со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному синему небу, и облака тихо плывут по нем; кажется, они знают, куда и зачем они плывут. В то самое время в других местах на земле кипела, торопилась, грохотала жизнь; здесь та же жизнь текла неслышно, как вода по болотным травам; и до самого вечера Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой уходящей, утекающей жизни; скорбь о прошедшем таяла в его душе, как весенний снег,— и странное дело! — никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины (II, 203—204).

Сложный комплекс зыбких впечатлений Лаврецкого, из которых странным образом вырастает чувство родины, поразительно напоминает то настроение, которое охватывает Оленина («Казачи») на охоте; и нельзя отрицать, что Тургенев здесь теми же самыми средствами психологического анализа воспроизводит это состояние своего героя, что и Л. Толстой.

Вместе с тем надо признать, что картины внутренней жизни, рисуемые Тургеневым в романе «Дворянское гнездо», светлее, мягче и без душевного надлома, в отличие от картин, обычно рисуемых Достоевским.

Это объясняется, во-первых, тем, что Тургенев изображает иного героя — без нервных срывов, избегает касаться той области человеческой психики, которая связана с крайним напряжением нервных процессов и определена психиатрами как область запредельных торможений. Если, например, Родион Раскольников

буквально истерзан нищетой, несправедливостью отношений настолько бесчеловечных, что он сознает это как утрату именно человеческого в себе («человек я или вошь?»), то Лаврецкий — человек с уравновешенной психикой, умеющий тормозить вспышки неистового гнева; ему присуще здоровое, полнокровное восприятие бытия — и трагическая развязка его отношений с Лизой не может разрешиться в психических процессах, однотипных с теми, которые охватывают Макара Девушкина, Голядкина или Родиона Раскольникова: утрата личного счастья, невозможность уберечь Лизу от холодного монашеского существования, перспектива надвигающегося жизненного конца — все это воспринимается им как подлинная трагедия, но она не лишает его именно человеческого — он с достоинством, с несломленной внутренней силой признает свое поражение в поединке с изворотливой подлостью Варвары Павловны, с мужеством стойка приветствует «одинокую старость».

А во-вторых, само мировосприятие Тургенева существенно отличается от представлений Достоевского: раздираемый противоречиями, беспощадный к отдельному человеку, неодолимый и скверный (по Достоевскому) мир убогой нищеты и наглого богатства, — Тургеневу он вовсе не кажется таким неодолимым, чтобы можно было оставить надежды на его переустройство, причем переустройство еще на земле и вполне земными средствами, не убегая от него в мистику, христианские призывы, мечты и т. п. Это несомненно более гуманное, более оптимистическое представление Тургеневым человека в отношении к существующей действительности, в свою очередь, смягчает (а по мнению некоторых критиков, «облегчает») картину трагической коллизии, преломляемой в психической жизни героев «Дворянского гнезда».

Непредубежденный исследователь согласится, что эта своеобразная смягченность остроты душевных переживаний вовсе не означает неполноты психологического анализа. Она признак индивидуального стиля и должна рассматриваться как один из принципов психологического метода Тургенева, основанный на ином понимании человеческой психологии и вообще человеческой природы, нежели у Достоевского и Л. Толстого.

*
* *
*

В романах «Накануне» и «Отцы и дети» продолжается эволюция психологического метода Тургенева в результате собственного творческого развития художника и учета опыта русской и зарубежной литературы. Тургенев разрабатывает (как это уже было нами отмечено) романную структуру типа «сцен из жизни»⁵⁰, в которой сочетаются особенности хроники и повести-исповеди: большая часть жизни героя (иногда вся) освещается в сценах, разделенных крупными хронологическими провалами и группирующихся вокруг сюжетного ядра. В основных сценах с максимальной полнотой воспроизводится определенная психологическая ситуация (чаще всего на основе любовной коллизии) с присущим ей внутренним движением.

Тургенев использует разнообразные средства психологического анализа⁵¹ — и среди них такие, которые в ранних романах и повестях встречались эпизодически либо вовсе не употреблялись. В первую очередь, это записки, письма, дневники; так, отрывки из дневника Елены группируются таким образом, что создается целостная картина становления ее чувства к Инсарову — от начальной неопределенности до четкого уяснения его. Вводятся сны, неопределенные порывы — настолько зыбкие, что неясна их связь с окружающими обстоятельствами; в произведениях, предшествовавших роману «Накануне», Тургенев не пытался уловить и воспроизвести состояния, подобные странному внутреннему брожению Елены:

Ее душа и разгоралась и погасала одиноко, она билась, как птица в клетке, а клетки не было: никто не стеснял ее, никто ее не удерживал, а она рвалась и томилась. Она иногда сама себя не понимала, даже боялась самой себя.

... Иногда ей приходило в голову, что она желает чего-то, чего никто не желает, о чем никто не мыслит в целой России. Потом она утихала, даже смеялась над собой, беспечно проводила день за днем, но внезапно что-то сильное, безымянное, с чем она справиться не умела, так и закипало в ней, так и просилось вырваться наружу. Гроза проходила, опускались усталые, не взлетевшие крылья; но эти порывы не обходились ей даром (III, 33—34).

довольно отчетливое представление об убогом внутреннем мире этого уморительно чванного лакея.

Но было бы ошибочным представлять эволюцию тургеневского психологизма в романах «Накануне» и «Отцы и дети» как вполне равномерное развитие, однородное во всех своих проявлениях.

Стремясь уловить и сконденсировать в образах Инсарова и Базарова черты нового общественного типа, Тургенев не мог достаточно глубоко почувствовать внутреннюю его сущность; раскрывая характер, он не сумел — в силу новизны его — до конца перевоплотиться в него; психика людей типа Базарова и Инсарова осталась для него в известной мере закрытой. Писарев (как и ряд других критиков) * в образе Базарова вообще отрицал психологическую глубину: «Психологического анализа, связного перечня мыслей Базарова мы не находим; мы можем только отгадывать, что он думал и как формулировал перед самим собою свои убеждения»⁵². Более того, он полагал, что внутренний мир Базарова и не может быть раскрыт Тургеневым: «Сомневаюсь, что Тургенев был в состоянии передать нам описание этого процесса»⁵³ — не потому, что ему вообще недоступно изображение процессов внутренней жизни, а потому что психология нигилиста ему непонятна: «...надо самому быть Базаровым, а с Тургеневым этого не случалось»⁵⁴. Впоследствии также В. В. Воровский подчеркнул в Тургеневе «психологическую чуждость этому типу»⁵⁵.

Тургенев не смог перевоплотиться и в Инсарова, а впоследствии Губарева; психологически чуждыми остались ему народники из «Нови» и в особенности Соломин; в ряде случаев он не мог до конца понять внутренних побуждений своих героев, не говоря уже о том, чтобы ощутить движение их чувств и мыслей. В некоторых повестях с «посредником» он откровенно воспринимал свое недоумение, непонимание или неприятие, а в отдельных случаях преклонение и непонимание («Странная история», «Порог», «Памяти Ю. П. В.»).

Произошло неизбежное расщепление тургеневского психологизма; при обрисовке большинства глав-

* Некоторые мнения подобного рода приводятся в комментариях к ПСС Тургенева, т. VIII, стр. 598—599.

ных и второстепенных персонажей и вообще уже изученных в литературе характеров углубляется психологический анализ и обогащаются его средства, перекликающиеся в ряде случаев с психологическими описаниями Л. Толстого и Достоевского; при обрисовке же различных воплощений нового социально-психологического типа обнаруживается явный возврат к косвенному психологизму. Тургенева интересовали эти новые типы, он чутко уловил их неопределенные черты; он придал образную определенность, может быть, даже не столько разрозненным штрихам поведения реальных лиц, сколько ожиданиям и надеждам, связывавшимся с новым героем, — и оттого в образе Базарова и особенно Инсарова так заметно сказывается построение «от противного»: «лишний» человек не имеет цели — у Инсарова она есть; «лишний» человек болтает — Инсаров молчит; «лишний» человек слаб, нерешителен — Инсаров силен, последователен и т. п.⁵⁶.

Но в отличие от Рудина и Лаврецкого, психология которых была до конца ясна Тургеневу, многие побуждения и колебания которых он сам испытал⁵⁷, внутренний мир новых людей Тургеневу не был известен столь определенно: ему приходилось реконструировать его — по немногим внешним признакам. Он разгадывал их извне, сосредоточивая внимание на чертах характера, поведении, на точке зрения и целях их, что воспроизвести несомненно проще, нежели поток сознания. Психологический анализ в ряде случаев отодвигается на второй план, и особенно заметно это сказывается при создании образа Инсарова.

Таким образом, отмечая эволюцию тургеневского психологизма в русле русского психологического реализма, нельзя не отметить своего рода обратного течения⁵⁸ в его поступательном потоке, что по-видимому, обусловлено самим содержанием новых общественных типов или новым предметом психологического исследования: неизученность подобных типов предполагала предварительное предметное воплощение их в индивидуальные характеры и лишь впоследствии — детальную психологическую разработку их.

Надо подчеркнуть, что и в романах «Накануне» и «Отцы и дети» Тургенев все еще не ставил перед собой задачи специально исследовать и воспроизвести именно

поток самопознания мысли, находящей точные определения для самых зыбких своих состояний. Тургенев добивается сочетания или прилаживания неодинаковых в психологическом отношении образов — Инсарова и Елены или Базарова и Кирсановых: при более глубоком психологическом анализе (в духе «диалектики души»), предположим, образа Елены неминуемо предстанет еще более схематичным образ Инсарова; психологическая разноплановость их нарушит органическое единство произведения — то, что Н. К. Гей называет «эстетической мотивированностью»⁵⁹.

Можно утверждать, что углубленный психологический анализ был доступен Тургеневу уже вскоре после завершения повести «Бретер» и тем более на пороге 60-х годов, но особый характер жизненного материала, положенного в основу романов «Накануне» и «Отцы и дети», своеобразие авторского замысла и особенности той общественно-политической цели, которую ставил перед собой Тургенев, — все это предопределило тот отказ от разработки приемов психологического анализа в духе «диалектики души», который впоследствии Тургенев сформулировал как принципиальный отказ от «толстовского» психологизма и изучаемой Л. Толстым сферы психической жизни: «...настоящего развития нет ни в одном характере ...а есть старая замашка передавать колебания, вибрации одного и того же чувства, положения... Уж как приелись и надоели эти quasi — тонкие рефлексии, и размышления, и наблюдения за собственными чувствами! Другой психологии Толстой словно не знает или с намерением ее игнорирует» (XII, 385—386).

Тургенев полагает, что психическая жизнь человека в действительности шире, глубже и сложнее, чем даже самая сложная ее картина, создаваемая Л. Толстым, — настолько сложнее, что вряд ли даже самый гениальный художник в силах очертить ее путем все усложняющегося (и расщепляющего ее) анализа. Он все более убеждается в том, что целесообразнее, художественно эффективнее дать читателю лишь ряд опорных точек и подтолкнуть его в направлении определенных переживаний: читатель, воссоздавая их, переживая на основе собственного запаса впечатлений, дорисует картину неисчерпаемого богатства складывающихся в общем чувстве эмоциональных переходов. При таком подходе ху-

дожника к психологическому анализу есть определенная неизбежность во все более настойчивом стремлении Тургенева создавать представление о внутренней жизни его героев путем своеобразного заражения читателя, возбуждения у него потока чувств, который помог бы читателю понять состояние Елены, Берсенева, Шубина, Николая Петровича Кирсанова, Фенички, Одинцовой... Эта творческая установка на возбуждение активности читательского воображения, как бы дополняющего рисуемую автором картину движений души героев, несомненно принята Тургеневым у Пушкина, обогащена и поднята им на новый художественный уровень и предвещает становление в русской литературе необычайно емкой чеховской лирической прозы, с ее многозначительными деталями, вырастающими нередко до значения реалистических символов, с ее подтекстом, основанном на повышенной ассоциативности повествования.



Эволюция психологического метода Тургенева после «Отцов и детей» протекала быстрее и резче всего сказалась в романе «Дым» и группе так называемых «таинственных» повестей, особенно в «Песни торжествующей любви» и «Кларе Милич». Тургенев в этих произведениях фактически отказывается от рационалистического распрямления и высветления человеческой психики, пытается заглянуть в глубины сознания — на пороге подсознания; решительнее и последовательнее он использует такое важное средство психологического анализа, как внутренняя речь, внутренний голос персонажа. Объективное авторское повествование у него обогащается такими возможностями самораскрытия, которыми обладает обычно лишь исповедь очень наблюдательного и умного рассказчика. Причем даже такая исповедь сама по себе не может воссоздать в сей картины внутренней жизни: многие ее стороны ускользают от наблюдения самого героя (предсмертные видения, реальные истоки галлюцинаций, бред, кошмары, глубокие или, напротив, очень зыбкие сны — вообще бессознательное или неподвластное сознательному восприятию рассказчика) и могут быть раскрыты только на основе авторского всеведения.

Предметный психологизм, оставаясь сильной стороной таланта Тургенева, перестает играть главную роль в раскрытии внутреннего мира; такую роль теперь играет фиксированный психологизм *, обогащенный элементами, воспроизводящими непосредственно поток сознания, со всеми присущими ему противоречиями и завихрениями. Это позволяет Тургеневу в «Дыме» заглянуть в такие глубины сознания, которые располагаются в ряде случаев на пороге бессознательного, — по крайней мере, при обрисовке одного из образов — образа Литвинова:

Уже лихорадка начала подкрадываться к нему; уже священник, «мастер против порчи», два раза в виде очень прыткого зайца с бородой и косичкой перебежал ему дорогу, и, сидя в огромном генеральском султани, как в кусте, соловьем зашелкал над ним Ворошилов... как вдруг он приподнялся с постели и, всплеснув руками, воскликнул: «Неужели она, не может быть!»

Поток внутренней жизни Тургенев теперь воссоздает как непрерывный процесс, хотя для второстепенных героев он сохраняет свой прежний способ последовательной смены психологических ситуаций и состояний — как отдельные кадры, сдвинутые относительно друг друга и тем самым возбуждающие иллюзию движения души.

Так, например, в потоке раздумий и настроений Литвинова очень трудно, почти невозможно выделить какие-либо отдельные психические состояния и непосредственно увязать их с внешними ситуациями: здесь производятся уже не «результаты скрытых душевных процессов», все назначение которых — дать более отчетливое представление о характере; здесь читатель как бы соприкасается с самим процессом внутренней жизни героя, непосредственно развертывающимся на его глазах. Вовне происходят встречи с Ворошиловым, Потугиным, Губаревым, генералами, появляются письма, записки, гелиотропы, а внутри медленно развер-

* Этим условным названием мы определяем особую разновидность психологического анализа, явственно отличающуюся от опредмечивания внутренних движений во внешних проявлениях: писатель фиксирует чувство или психическое состояние, не поясняя его в процессе внутренней жизни (испытывал сильное волнение, был раздражен или его испугало и т. п.).

тывается сложный поток воспоминаний, узнавания, определения своей позиции, поиски нравственных критериев. Этот поток слишком многими и слишком косвенными нитями связан с внешней обстановкой, которая вследствие этого отнюдь не непосредственно преломляется в сознании Литвинова; поток внутренней жизни получает известную автономию⁶⁰.

Фиксируя отдельные состояния, как бы извне описывая их, Тургенев настолько изобильно насыщает свои описания несобственно-прямой речью, что они превращаются в настоящие внутренние монологи Литвинова. В них происходит не просто самораскрытие героя в отдельные моменты, а воссоздается целостная картина внутренней жизни Литвинова, находящегося на нравственном распутье и ищущего справедливого решения конфликта. Следует напомнить некоторые эпизоды этой целостной картины; вот, например, что испытывает Литвинов после посещения Ратмировых:

Возвратясь домой, он уселся за стол, взял книгу в руки и внезапно ее выронил, даже вздрогнул... Что с ним случилось? Ничего не случилось с ним, но Ирина... Ирина... Удивительным, странным, необычным вдруг показалось ему его свидание с нею. Возможно ли? он встретился, говорил с тою самой Ирнн^{ой}... И почему на ней не лежит того противного, светского отпечатка, которым так резко отмечены все те другие? Почему ему сдается, что она как будто скучает, или грустит, или тяготится своим положением? Она в их стане, но она не враг. И что могло ее заставить так радушно обратиться к нему, звать его к себе? (IV, 71).

Монологи вообще преобладают в этом романе Тургенева, как это, например, свойственно романам Достоевского. Происходит самоопределение, идейно-нравственное размежевание героев; они пространно излагают свои точки зрения — Потугин, Ворошилов, Бамбаев, тучный генерал, снисходительный генерал и др.

Литвинов же, по замыслу Тургенева, не краснобай, а сосредоточенная натура, приготавливающая себя к расплывчато понимаемому общественно полезному деянию (Писарев правильно заметил, что дело его незначительно). Он молчалив и скрытен — почти как Инсаров, но не оттого, что вынужден таить (во избежание провала) свою цель и средства ее осуществления: большей частью ему нечего сказать Губареву, Ирине, Татья-

яне, Потугину, генералам ратмировского кружка. Неудовлетворенность всеми — справа и слева — охватывает его и смешивается с неопределенностью собственного положения, намерений, чувств... Противоречивые соображения, отрывки воспоминаний, смутные желания, вспышки упрязений совести, субъективно окрашенные (то желчью, то сарказмом, то недоумением) впечатления об окружающем — все это смятение чувств и мыслей лишь к концу романа сливается с образом клубящегося, мчащегося по сторонам дороги и тающего дыма. Надо признать, что подобная внутренняя сумятица не располагает (при свойственной Литвинову мнительности и боязни уронить свое достоинство) к монологам, диспутам или исповедям. Примечательно, что, лишь увидев в клубах дыма подобие общественному подъему России 60-х годов, Литвинов впервые в романе довольно связно, в пространном внутреннем монологе изложил свою позицию. Следует также учесть, что Литвинов политических споров чуждается, а его нравственные искания, как он чувствует, показались бы просто чуждыми и дикими и для генералов, и для губаревского окружения. И потому Литвинов внешне сдержан и молчалив — почти как Инсаров. Но зато внутренне то и дело он восклицает, негодует, недоумевает, задает риторические вопросы; именно ему принадлежат непронизанные монологи, нередко даже не введенные в состав его внутренней речи, а по всем признакам остающиеся в речи авторской. В ряде случаев они сложно организованы: прослоенные авторскими ремарками, репликами других героев, они держатся на несобственно-прямой и косвенной речи с редкими вкраплениями собственно литвиновских замечаний, взятых в кавычки и служащих главным образом для интонационного закрепления целиком за Литвиновым таких имитаций внутреннего монолога.

После свидания с Ириной, когда Литвиновым неожиданно овладела непогасшая страсть, перед свиданием с Татьяной, к которой он ощутил непонятное безразличие и жалость — вместо прежней любви, взвинченный укорами совести, ощущая постыдность своего положения и необходимость решительного выбора, Литвинов испытывает смятение, он не вполне владеет своими чувствами — все в нем смешалось:

Он понимал, что наступало мгновение решительное, что откладывать дальше, скрываться, отворачиваться — становилось невозможным, что объяснение с Татьяной неизбежно; он представлял, как она там сидит и не шевелится и ждет его... Он предчувствовал, что он ей скажет; но как приступить, как начать? Он махнул рукой на все свое правильное, благоустроенное, добропорядочное будущее: он знал, что он бросается очертя голову в омут, куда и заглядывать не следовало... но не это его смущало. То дело было поконченное, а как предстать перед своею судьбою? И хоть бы точно судья его встретил — ангел с пламенным мечом: легче было бы преступному сердцу... а то еще самому придется нож вонзать... Безобразно! А вернуться назад, отказаться от того, другого, воспользоваться свободой, которую ему сулят, которую признают за ним... Нет, лучше умереть! Нет, не надо той постылой свободы... а низвергнуться в прах, и чтобы те глаза с любовью склонились... (IV, 135).

Здесь Тургенев в объективном авторском описании достиг такого полного снятия покровов с внутренней жизни героя и такого впечатления сиюминутности движения чувств, какое вряд ли возможно даже в психологизме самораскрытия; вследствие этого здесь достигнуто и такое полное сопричастие читателя к переживаниям героя, какого Тургеневу прежде удавалось добиться чрезвычайно редко.

Примечательно, что внутренние монологи, основанные на несобственно-прямой и косвенной речи, впервые употребленные Тургеневым как одно из средств психологического анализа в повестях «Бретер», «Постоялый двор», «Два приятеля» и «Затишье» и напоминавшие произнесенные внутренние монологи Пискарева («Невский проспект»), Александра Адуева («Обыкновенная история»), только после «Дыма» становятся у Тургенева ведущим средством психологического анализа — одним из важнейших средств воспроизведения внутренней жизни героев. Изобильны они в романе «Новь», в повестях «Несчастливая», «Песнь торжествующей любви» и особенно в «Конце Чертопханова» и «Кларе Милич». Интересно отметить, что именно внутренние монологи профессор И. В. Страхов считал у Л. Толстого главным средством проникновения «вовнутрь»⁶¹. В какой мере Тургенев учитывал и тем более осваивал опыт Л. Толстого в этой области — это во-

прос, требующий особого рассмотрения, подход к его решению отчасти намечен И. А. Винниковой; с предложенными ею соображениями следует согласиться. Но рассматривать эволюцию психологического метода Тургенева только как следствие влияния толстовского психологизма — это, как нам представляется, не может быть вопросом исследования.

Нисколько не умаляя величия творческого подвига Достоевского и Л. Толстого, следует лишь подчеркнуть: нельзя этих двух гениев, приподнимая над русской литературой, противопоставлять ей в целом. Несомненно, что их художественные открытия были обусловлены всем ходом развития русской литературы; в творчестве их предшественников и таких современников, как Тургенев, Некрасов, Гончаров, отчетливо обнаруживаются те начатки и предпосылки психологического анализа, которые Достоевским и Л. Толстым были освоены, развиты и получили новое художественное качество.

*

* *

Чрезвычайно своеобразным оказывается психологизм Тургенева в «Стихотворениях в прозе». Объясняется это в первую очередь особенностью авторского замысла и необычным способом преломления жизненного материала — не в формах, подобных самой действительности, а в аллегорическом, символическом опосредствовании впечатлений бытия.

Главным объектом наблюдений в цикле оказывается не общественная жизнь и быт отдельных групп, не новые общественные типы или новое осмысление известных социально-психологических характеров, не изменение общественных отношений, хотя устранение общественно значимых проблем не является полным (в отдельных фрагментах они, напротив, располагаются в центре внимания — «Порог», «Памяти Ю. П. В.»), а сам цикл по своему содержанию отнюдь не оказался антиобщественным или только безразличным к общественно значимому... Писатель, чутко воспринимавший малейшие сдвиги в общественном движении страны и всю свою творческую жизнь стремившийся воспроизводить новые общественные явления, не мог оказаться общественно безразличным в цикле, выразившем его основные

художественные принципы. Не вернее ли предположить, что общественно значимое может принимать в искусстве различное выражение — и в цикле «Стихотворений в прозе» общественная устремленность Тургенева воплотилась в художественных формах, отличных от его романов и повестей 50-х годов?

При работе над циклом Тургенев стремился заставить читателя задуматься о смысле бытия, о назначении человека. Предлагая читателю целый ряд незначительных происшествий или такой несущественный, словно бы нематериальный жизненный материал, как воспоминания, случайно всплывшие образы давних лет или сновидения и кошмары, Тургенев осмысляет связь этих мелочей с жизнью человека, обнажает в них проявление общих законов бытия.

Предметом изображения оказывается особое лирико-философское созерцание, необычное для объективной прозы психологического реализма опосредствование бытия — в раздумьях о нем на пороге смерти, когда особенно острыми становятся вопросы: целесообразно ли прожита жизнь и в чем ее цель; когда смерть отдельного человека осознается как жизнеутверждение человечества и тем самым подготавливается примирение с ней; когда мечты о вечном бессмертии, порожденные стихийным протестом против бессмысленности уничтожения человека — венца творения, сменяются представлением о том, что в вечном бытии природы он вовсе не венец и что бессмертие временное ему все же доступно — в памяти людей, в делах своих... Подобно Пушкину, Тургенев в «Стихотворениях в прозе» осознает и принимает вывод: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...»

«Стихотворения в прозе» — название не вполне точное: оно определяет скорее жанровое своеобразие цикла, но не его образное содержание. Название это было предложено, как известно, М. М. Стасюлевичем. Сам Тургенев определил цикл иначе: *Senilia* — старческое (или стариковское). Старость бывает различной. Тургенев не намеревался воспроизводить искривленных дум и образов той старости, которая замутнена предрассудками и эгоизмом, до ужаса потрясена приближением смерти и преодолевает его болезненной религиоз-

ной верой в инобытие. С присущим его художественному таланту, его натуре стремлением к ясности, простому и здоровому восприятию жизни, он представил в цикле стариновское отнюдь не как болезненное состояние: ее физическая немощь, свойственные ей сомнения, подчас неизбежные терзающие воспоминания — все это лишь по временам омрачает спокойный закат, но не отнимает здравого смысла и мудрого понимания бытия — того, что именно старости доступно, по мнению Тургенева, в большей мере, нежели в другие периоды жизни.

В отличие от Шопенгауэра⁶², философски обосновавшего, в сущности, безвыходность существования, не освещенного смыслом высшей цели или благодарной памяти потомства, Тургенев иначе осмысляет трагизм извечной коллизии жизни и смерти. Не отрицая трагизма личной смерти, Тургенев стремится преодолеть его (в известной мере!) в раздумьях о жизни отдельного человека среди других людей, в общественных связях и отношениях; если для Шопенгауэра общество — это практически множество отдельных людей, враждебных друг другу, то для Тургенева оно — иное качественное состояние; человек живет и в общественных связях, и в общественной жизни смерть отдельного человека — отнюдь не абсолютное исчезновение личности: общество продолжает жить и, следовательно, продолжает жить — в памяти, в делах, в художественных творениях — и отдельный человек⁶³. «Другого бессмертия нет — и не надо!» — восклицает Тургенев в фрагменте «Стой!».

Это и придает общественное звучание циклу, посвященному сценам, казалось бы, сугубо личным, частным, отъединенным от активной социально-политической жизни общества.

Таким образом, один для всех художников объект наблюдений — жизнь предстает в «Стихотворениях в прозе» особым предметом: Тургенев осмысляет и образно представляет философию бытия и назначения человека, нередко придает космический, аллегорический характер соотношению человека и природы, жизни и смерти. Природа бессмертна, но безразлична к человеку, и свою смертность он преодолевает не в слиянии с ней, а среди себе подобных, в общей жизни челове-

ства,— таков окончательный вывод Тургенева в цикле «Стихотворений в прозе»⁶⁴.

И потому психологический метод Тургенева здесь предстает в своеобразной форме психологизма интеллектуального, когда внутренняя жизнь лирического повествователя буквально во всех ее проявлениях становится достоянием пытливой мысли, ищущей общих законов бытия.

Генетически это — психологизм самораскрытия: лирический повествователь излагает свои впечатления и раздумья. Признаки «исповеди» легко отгадываются в большинстве фрагментов цикла. Исключение представляют лишь иные жанровые образования — притча («Услышишь суд глупца», «Дурак», «Корреспондент»), легенда («Восточная легенда», «Два четверостишия»), анекдот («Довольный человек», «Житейское правило»), некролог («Памяти Ю. П. В.»), очерк-характеристика («Эгоист») и др.

Но исповедь как прием психологического анализа в составе цикла приобретает очень специфический характер: лирический повествователь в действительности не исповедуется перед каким-либо слушателем, не запечатлевает происходящее в подобие дневника — он созерцает свои зыбкие образы, уясняет их для себя и этим довольствуется. Он словно стремится опредметить самое беспредметное и до сих пор загадочное в духовной жизни человека — интуитивную работу сознания...

Таким образом, особая сфера психологии, исследуемая и воспроизводимая Тургеневым в «Стихотворениях в прозе», определяет своеобразие этого интеллектуального психологизма. Тургенев отнюдь не стремится воссоздать полную картину зарождения и оформления философской мысли в бездонных глубинах подсознания: интуитивное пока может быть воспроизведено, видимо, лишь в образном подобии. Главным средством воссоздания у читателя настроения, подобного настроению лирического повествователя, становится сопереживание; Тургенев сознавал необходимость эмоционального соответствия как основы возможного развертывания мысли читателя параллельно своей и подчеркнул это в предисловии к циклу: «Добрый мой читатель, не пробегай этих стихотворений сподряд: тебе, вероятно, скучно станет — и книга вывалится у тебя из рук. Но читай

их враздробь: сегодня одно, завтра другое; и которое-нибудь из них, может быть, заронит тебе что-нибудь в душу» (VIII, 595).

Философская мысль, сконцентрированная в аллегорических картинах видений, снов, воспоминаний, притч и других сценах, действительно требует иного читательского восприятия, отличного от восприятия романов и повестей, основанных на любовной коллизии. «Стихотворения в прозе» требуют активной работы, в первую очередь мысли развитого, склонного к созерцанию читателя.

* *

Теперь, когда уже сложилось представление о психологическом методе Тургенева в отдельные периоды творчества и об общей эволюции его, следует ответить на вопрос: каков же вклад Тургенева в разработку психологического реализма XIX в.?

Тургенев в своей необычайно широкой галерее характеров представил, в сущности, подавляющее большинство основных социально-психологических типов русской жизни. Его психологизм имеет отчетливо выраженную социальную обусловленность. Психология его героев, неповторимых в своем индивидуальном своеобразии, выражает существенные признаки групповой или сословной психологии, в основе своей общей для большинства представителей определенной социально-общественной прослойки. Поэтому можно говорить о психологии крестьянина, человека сороковых годов, героических натур — в понимании и освещении Тургенева.

Глубже всего Тургенев проник во внутренний мир человека 40-х годов. Понятие это не социальное и тем более не классовое: людей 40-х годов объединяет общность некоторых нравственных, эстетических и философских взглядов, а также отдельные признаки общественного темперамента. Неудовлетворенность настоящим принимала у них различное выражение: от активного неприятия существующего социально-политического строя и участия в борьбе против него до глухого, полусознанного брожения мысли и чувства, затаенной оппозиционности или общего пессимизма и мизантропии — в духе доморощенной философии герценовского доктора Крупова.

Тургенев воспроизвел психологию человека 40-х годов с той полнотой и глубиной, которой не достиг ни один из русских писателей прошлого века. Забубенный и несчастный Каратаев, слабый Вязовнин («Два приятеля»), бледный и невыразительный рассказчик первой повести — «Андрей Колосов», расточающий в пьяном угаре свой несомненный художественный дар Веретьев («Затишье»), Чулкатурин, сам себя назвавший лишним человеком («Дневник лишнего человека»), разьедаемый рефлексией Василий Васильевич («Гамлет Шигровского уезда»), блестящий оратор и прожектер Рудин, вдумчивый наблюдатель и враг крепостничества повествователь-охотник («Записки охотника») — все эти герои Тургенева (как и многие другие) воплощают в себе различные стороны психологии человека 40-х годов.

На протяжении всего своего творческого пути Тургенев стремился воспроизвести внутренний мир героической натуры. Вместе с общей эволюцией его как художника менялось и представление о существе и месте героических характеров в русской жизни. В разные периоды Тургенев выдвигает в психологии своих героев неодинаковые признаки. Колосов, главный герой первой повести Тургенева, отличается своей принципиальной антиромантической, особой практичностью в сфере нравственной, что выглядит почти как вызов общепринятым нормам поведения. С меньшей глубиной удалось Тургеневу выразить в образе Рудина сложный мир диалектика, оратора, врага невежества, непрактичного теоретика, убедившегося в необходимости встать на путь практических действий во имя преобразования общества. Еще менее понятной Тургеневу была психология Инсарова — «железного» (по определению Елены) человека: душа его во многом осталась закрытой для Тургенева. Базаров оказался ему более понятным, и на протяжении романа складывается довольно отчетливое представление по крайней мере о точке зрения и частично о строе чувств этой подлинно героической натуры. С некоторой односторонностью, но по существу верно воспроизвел Тургенев и основные признаки психологии рядовых деятелей народнического движения.

Особым образом преломлена психология героической натуры в типе так называемых «тургеньевских де-

вушек». Этот тип русских женщин получил различное индивидуальное воплощение в образах, иногда настолько непохожих, что в них не сразу угадываются общие признаки. Сдержанная Наталья Ласунская, Лиза Калитина с ее повышенной чуткостью к нравственным проблемам, Елена Стахова, ищущая большого — на всю жизнь — общественно значимого дела, фанатичная Софья («Странная история»), беззаветная Вревская («Памяти Ю. П. В.»), безымянная героиня «Порога», Марианна, поразившая своей целомудренностью французских друзей Тургенева, до безрассудства решительная Клара Милич — все они разные, по-настоящему неповторимые живые личности, и всех их объединяет особое сочетание нравственной чистоты, решительности и самоотверженности.

Тургеневу удалось также психологически раскрыть ряд оригинальных типов прошлых времен. Екатерининский век предстал в колоритных образах двух вельмож Лучиновых — отца и сына («Три портрета»), скромного бригадира Гуськова («Бригадир»), скуповатого и недалекого лейтенанта Ергунова. Век александровский рельефно выразился в образах предков Лаврецкого, особенно в отце его, а также в образе рассказчика повести «Жид» — человека будто бы тонкого, чувствующего красоту, но безразличного к вопросам нравственным; решительный и собранный Давыд («Часы»), будущий герой Бородина, представляет эту эпоху с другой стороны. Тургенева интересовали и более отдаленные периоды истории, что частично нашло выражение в повести «Песнь торжествующей любви», с удачным воспроизведением существенных признаков в психологии людей эпохи Возрождения.

Не чуждался Тургенев и анализа несложной психики обывателя («Часы», «Собака», «Несчастливая»), хотя известное пренебрежение к мещанской пошлости обусловило своего рода художественное игнорирование им этого общественного слоя; анализ Тургенева в этой сфере оказался менее последовательным, нежели в прозе Салтыкова-Щедрина, Лескова и тем более Чехова.

Едва ли не более других русских писателей Тургенев изучил и воспроизвел психологию мечтателя, полумистика (рассказчик «Призраков», «Довольно», Аратов в «Кларе Милич», отец Берсенева, рассказчик повести

«Сон», Теглев в повести «Стук... Стук... Стук!...», священник Алексей). Изучая и воссоздавая в этих образах психологию особого восприятия жизни, Тургенев своеобразно продолжил и переработал традицию романтической повести с ее героем, участником необыкновенных происшествий («Страшное гадание» Бестужева-Марлинского, «Упырь» и «Амена» А. К. Толстого и др.): герой-романтик изображается с позиций реалистических, что придает тургеневскому реализму особый оттенок романтичности.

Очень полное освещение у Тургенева получила психология русского крестьянина — едва ли не самое полное для литературы конца 40-х — начала 50-х годов. «Записки охотника» открыли для русского читателя, в сущности, совершенно новый мир. Тургеневу удалось (в сравнении с подавляющим большинством его предшественников и современников) гораздо рельефнее, разнообразнее раскрыть внутренний мир разнообразных крестьянских характеров. Тургенев стремился показать в крестьянине прежде всего одаренного, высоконравственного человека, не уступающего богатством души представителям правящих верхов. В большинстве случаев Тургенев пользуется средствами косвенного психологического анализа, прибегая в ряде моментов к определенной идеализации своих героев, освобождая их психику от черт, неизбежно вырабатываемых «идиотизмом деревенской жизни». При всем том ему удалось достичь наиболее полного и правдивого — до Л. Толстого — воспроизведения крестьянской психологии.

Таким образом, следует признать, что исключительно велика заслуга Тургенева в расширении диапазона русского психологического реализма: он распространил психологический анализ на многие из сторон русской жизни, не нашедшие своего отражения в творчестве его предшественников и многих из его современников.

*

* *

В заключение целесообразно, хотя бы в порядке постановки вопроса, обратиться к определению качественного своеобразия тургеневского психологизма. Попытки однозначно охарактеризовать его, дав своего рода формулу («вершинный», «тайный» или

«косвенный» психологизм), не имели успеха вследствие одностороннего выделения одних признаков его (предметность, стадильность и т. п.), затушевывания других (гармоническая слиянность, диффузия средств и др.) и игнорирования его сложности — при видимой простоте и недовершенности анализа; в особенности же вредило этим попыткам забвение тургеневской установки на заражение читателя и дорисовывание картины психологического анализа на основе читательского сопереживания. Однозначную формулу психологизма какого-либо художника возможно дать с учетом хотя бы одного из следующих трех аспектов: сфера психической жизни, изучаемой и изображаемой писателем; принцип психологического анализа и способы изображения внутренней жизни; назначение психологического анализа, подчинение его тем или иным идейно-эстетическим установкам писателя.

Психологизм Тургенева не вмещается ни в одно из тех определений разновидностей психологического анализа, которые упоминаются Чернышевским в связи с формулой психологизма Л. Толстого: он вполне оригинален и не совпадает в чем-то существенном с психологическим методом Достоевского и Л. Толстого, но и «не покрывается» полностью их психологизмом и тем более «не отменяется» им в процессе развития реализма.

От Достоевского его отличает малое внимание к психике запредельных торможений, душевного надлома, утраты человеческого — под напором жестокой бесчеловечности общественных отношений. Его никогда не привлекало то мучительно-сладостное удовлетворение от растрavляемых ран самолюбия, унижения, терзаний совести и несправедливости, которое так характерно для героев Достоевского и с таким пристальным вниманием и сочувствием изображается в его эпосе об униженных, оскорбленных, гонимых, терзаемых русских людях. И если душевная боль героев Достоевского, подчинив себе их мысль, обусловила судорожно-атакующий стиль их полемичных монологов, придавала их самораскрытию вид истерического самотерзания, то у Тургенева самораскрытие, сохраняя важную роль в психологическом анализе, никогда не превращается в самобичевание героев и несет на себе отпечаток уми-

ротворенного покаяния. Хотя в целом проза Тургенева в неменьшей мере насыщена идеологическими конфликтами, спорами и размежеванием точек зрения, они не доводятся писателем до степени трагического всеотрицания — в том числе и самой жизни: Тургенев словно утверждает, что любые столкновения и самые непримиримые враги, погружаясь в реку забвения, поглощаются и смываются потоком времени, оказываются в конечном счете незначительными перед равнодушным ликом живущей по своим законам Природы. Бунтари и протестанты у Тургенева, в отличие от Достоевского, не осмеливаются покуситься на мироздание: они создают его неподвластность человеку — и это смягчает их боль, приглушает остроту их страстей или, скорее, придает им известную уравновешенность*.

В отличие от Л. Толстого, психологизму Тургенева свойственно, в общем, малое внимание к «диалектике души»; он не стремится за героем, ищущим абсолютной справедливости и пытающимся «жить по правде», хотя нравственные искания героев и осуждение морали «верхов» и у Тургенева составляют ту атмосферу, в которой живут его герои. Разлагая внутреннюю жизнь своих персонажей на отдельные элементы, Тургенев, в отличие от Л. Толстого, имеет в виду целостное ее восприятие, и потому его анализ кажется не доведенным до конца, завершается не простейшими слагаемыми чувства и мысли, а их образными замещениями, переводящими картину в иной план. Если Л. Толстой стремится установить зыбкие связи и отношения этих мельчайших элементов внутренней жизни и, выявляя их связь, обнажая их сцепление, достичь синтеза посредством все исчерпывающего анализа, то Тургенев использует в качестве цементирующей силы разного рода ассоциации, параллели, образные соответствия или общий эмоциональный тон повествования. Как в циклопической кладке, синтез drobных элементов достигается у Л. Толстого точной их подгонкой, взаимной обус-

* Не только Инсаров и Базаров, отличающиеся духовной мощью, но и слабые духом (Василий Васильевич, Чулкатурин, рассказчик «Призраков», Нежданов, Аратов и др.) перед лицом смерти преодолевают страх, проявляют своего рода стоицизм и склонность, подобно Цезарю, завернувшись в плащ, принять последний неотвратимый удар.

ловленностью и взаимодополнением; у Тургенева же, выражаясь фигурально, внешние силы скрепляют отдельные элементы психологического анализа, подобно цементирующим скрепам связывающего раствора. В какой-то момент разложение на элементы приостанавливается и сменяется образным «заражением», дополняется читательским «додумыванием» и анализ внутренних движений кажется не доведенным до конца, до выяснения мельчайших слагаемых. Но в целом у читателя создается целостное, исчерпывающее представление о душевных движениях героев Тургенева — и это можно было бы представить как психологизм особого качества: приобщение к психическим процессам — без развернутого психологического анализа (можно сослаться на психологическое насыщение в других видах искусства — музыке, живописи, скульптуре, но развернутые сопоставления увели бы нас от темы).

Картина внутренней жизни, рисуемая Тургеневым, в отличие от Л. Толстого, оставляет у читателя ощущение собственной свободы и как бы легкости и самопроизвольности психологических находок, открываемых будто бы самостоятельно, без постоянного и неприкрываемого авторского вмешательства, влекущего читателя за собою в глубины чувств и зарождающихся мыслей. Для психологического анализа Тургенева характерна та легкость, те порывы и взлеты в осознании психических состояний героев, которые подобны вдохновению или интуитивным откровениям, когда в случайном сочетании обстоятельств, в нечаянном образе, в детали быта, неожиданно наполнившейся глубоким смыслом (нередко приобретает символическое звучание — в «Стихотворениях в прозе» и других произведениях), героям Тургенева раскрывается их положение. Это придает особое образное выражение тургеневскому психологическому анализу, хотя кажется парадоксальным видеть образное в анализе...

Тургенев не избегал обращения ни к тем сторонам психики, которые преимущественно интересовали Достоевского и Л. Толстого, ни к тем средствам психологического анализа, которые составили основу их психологического метода, хотя у него имелись сомнения относительно их одностороннего (как ему казалось) понимания «психологии в искусстве». Художественному

таланту Тургенева было доступно и «толстовское» в изображении психической жизни, и те ее специфические стороны, которые впоследствии связывались с так называемой «достоевщиной». Объективно же ни та ни другая сфера психики не является тем главным, что в его прозе располагается в фокусе художественного внимания. Тургенев полагал, что писателю следует понимать психологию шире, не сводя ее лишь к выяснению мельчайших слагаемых душевных движений и анализу связей между ними, образующих психические процессы. Можно было бы сказать, что для Тургенева психологизм и психологический анализ не тождественные явления; представление о психологии героев, картина их внутренней жизни создается не только путем дифференцированного расчленения ее — как бы глубочайшим зондированием ее слоев: Тургенев возражал против специализирования в изучении отдельных сторон психики или отдельных принципов ее раскрытия. В своей картине внутренней жизни человека он тяготеет к сочетанию разных сторон ее и стремится использовать самые различные изобразительно-повествовательные средства, сильно повышая их психологическую насыщенность и добиваясь такого их взаимопроникновения, когда они нерасчленимо сливаются * в художественном единстве: буквально каждая деталь произведения в конечном счете содействует раскрытию внутреннего мира героев и оказывается, таким образом, элементом или звеном в цепи психологических раскрытий.

На психологизме Тургенева отчетливо сказываются свойственные его творческому методу, его таланту и его личности в целом известная созерцательность, стремление к поэтизации, романтичность и постоянное чувство эстетического наслаждения (подчас оно выглядит почти как физическое удовлетворение) при восприятии и художественном воспроизведении действительности — в ее любых (даже самых незначительных) проявлениях⁶⁵. Эти черты творческого облика сказываются на психологизме Тургенева особым качественным образом: они придают ему ту завершенность, гармоническую уравни-

* Формальное расчленение образных систем Тургенева вполне возможно, как и любого другого писателя, но при вычленинии отдельных элементов они теряют очень большую долю образного содержания — едва ли не большую, нежели у других писателей.

вешенность и чувство поэтического удовлетворения, которого не дает психологический анализ Достоевского.

Внимание Тургенева-психолога чаще останавливается на лирике души, на романтических порывах чистых натур, не исковерканных слишком сильными или низкими страстями. Его интересуют чувства возвышенные, теплые, благородные — вообще поэтически облагороженная сфера человеческой психики, хотя он понимал и умел воспроизводить и другие ее стороны. Отличительной чертой тургеневского психологизма следует считать настойчивые поиски (в сущности, на протяжении всего творческого пути) в современных Тургеневу русских людях и воспроизведение в его героях облагораживающего начала, которое возвышает их над прозой обыденщины и приближает к гуманным общечеловеческим идеалам, — качество, которое в психологизме Тургенева более всего ценил Фадеев⁶⁵.

Чрезвычайно важную роль в психологическом методе Тургенева играет лиризм, вообще эмоциональная окраска повествования, создающая элегический тон, который придается картине внутренней жизни героев Тургенева. Хотя нередко он склонен к иронии и сарказму (особенно при изображении отрицательных персонажей из дворян), лирическое элегическое начало остается преобладающим в его повествовании, причем оно не выглядит своего рода вуалью, набрасываемой автором на картину действительности (вследствие субъективного авторского подхода к жизни или его особого мироощущения): оно как бы извлекается из отношения героев к жизни, оно характерно для главных героев Тургенева, с точкой зрения которых он сближает свое повествование; оно присуще той сфере психологии, которую преимущественно изучает Тургенев.

Эта лирическая элегическая окрашенность, заражая читателя, приобщает его не только к авторскому отношению, но и к преобладающим чувствам героев. Лиризм в творческом методе Тургенева содействует повышению психологической насыщенности повествования, и в этом отношении можно обнаружить несомненную связь его с Пушкиным-лириком и Лермонтовым.

Тургенев, подобно любому другому художнику, ориентируется на своего читателя. Глубокое восприятие картин, рисуемых Тургеневым, доступно лишь опреде-

ленному кругу читателей: для наиболее полного додумывания и дорисовывания его картин Тургеневу необходим читатель образованный, склонный к созерцательности, отличающийся легкостью лирического «заражения» и сопереживания, пантеистски ощущающий свою слиянность с природой и в общем избегающий мрачных сторон действительности, во всяком случае не получающий от их созерцания эстетического удовлетворения. Читатель иного склада не откликнется на побудительные толчки Тургенева, пройдет мимо опорных точек его психологического анализа либо примет его изображение природы, общества и людей с недоверием, с критическими поправками (как это произошло с Достоевским и Л. Толстым; зато впоследствии Чехов, некоторыми сторонами своего таланта близкий Тургеневу, дал ему очень объективную и точную оценку) ⁶⁷.

Таким образом, созерцательно-элегический лиризм (с оттенком романтичности и иронии, переходящей в скрытую сатиру) ⁶⁸, свойственный мироощущению Тургенева и его стилю в целом, придает особое качество его психологизму в сравнении с болезненным психологизмом Достоевского, «диалектикой души» Л. Толстого, сатирическим (окрашенным желчью, гневом и презрением) психологизмом Салтыкова-Щедрина и психологическим методом других мастеров русского критического реализма. Тяготея в общем к тому направлению предметно-ситуативного психологизма, которое было намечено Пушкиным, Тургенев обогащает его достижениями того глубокого аналитизма при обрисовке внутреннего мира героев, который отличает психологизм Лермонтова, а затем Достоевского и Л. Толстого. Добиваясь максимального художественного слияния пушкинского и толстовского * начал, Тургенев достигает высокой степени синтетизма в своем психологическом анализе и в сущности кладет начало тому психологизму лирической прозы, который затем получил свое развитие у Чехова, Бунина, Куприна и в наше время у Пришвина, Паустовского, В. Пановой и ряда других художников.

* Эти определения не следует принимать как термины: ими обозначаются явления и признаки, свойственные многим русским писателям, — с ними связываются две тенденции психологического анализа, наметившиеся в процессе развития литературы.

Глава IV

ПАЛИТРА ТУРГЕНЕВА

Термин «палитра» классической филологией не применяется. Его сферой была живопись. Употребление его в критике началось относительно недавно. Литературоведы 20-х годов, закладывавшие основы современной поэтики, пользовались им редко; границы его, пожалуй, и до сих пор остаются недостаточно отчетливыми. Но при всей условности и терминологической зыбкости палитра ныне обозначает вполне определенную идейно-эстетическую, образно-творческую сферу литературного процесса. Палитра писателя — это не тональность, не ритмо-интонационное богатство повествования или его эмоционально-экспрессивный диапазон (хотя отдельные критики придают термину и такое истолкование): это в полном смысле подобие палитры живописца — цвета, краски, переливы света и тени, доступные писателю и с помощью определенного круга словесно-речевых средств воспроизводимые им в своем творчестве.

Изучение палитры того или иного писателя связано с рядом вопросов, имеющих отношение к психологии творчества и читательского восприятия, истории национального языка и эволюции цветоопределений в литературе, искусствоведению, общей эстетике и даже психиатрии и медицине¹. Слово — весьма специфический строительный материал образа: воспроизвести свет и

цвет писатель может не прямым воссозданием их (как живописец, скульптор, архитектор и т. п.), а трансформированием в речь устную или письменную; строго говоря, цвет, свет и их оттенки в литературно-художественном произведении оказываются зрительной иллюзией, вызываемой с помощью звуков и знаков.

Сама словесно-речевая художественная система никак не окрашена, не адекватна в этом отношении действительности. Но картина мира, возбуждаемая художником в воображении читателя, непременно окрашивается. И не всегда именно так, как это виделось художнику: представление о той или иной устойчивой окрашенности прозы писателя зависит в большой мере от жизненного опыта читателя, от его эстетической воспитанности, зоркости и яркости его восприятия; если читатель оказывается «слепым» к цвету, игре света и тени, то для него серой и тусклой предстанет даже проза интенсивной окраски.

Однако при неизбежной относительности и подвижности читательского преломления палитры того или иного художника с понятием этим связываются вполне объективные представления, ибо словесно-речевой ее субстрат включает в себе точные значения и поддается научному анализу.

Лингвистический аспект исследования этой проблемы оказался к настоящему времени более результативным, нежели иные; имеется целый ряд работ, посвященных преимущественно свето-цветовым определениям (обычно это анализ значений отдельных эпитетов) в произведениях русских писателей или их эволюции в русском литературном языке определенных периодов². Но как и в большинстве других случаев, когда лингвисты обращаются к исследованию художественного произведения, изучение палитры именно как совокупности слов-цветоносителей неизбежно оттесняет идейно-образное ее значение на второй план или заставляет вообще игнорировать эстетическую сторону произведения. Тем не менее литературовед обязан учитывать результаты, полученные лингвистами.

Собственно литературоведческие исследования палитры крайне немногочисленны и посвящены прозе очень немногих русских писателей, в первую очередь Достоевского.

Едва ли не единственное в нашей науке широкое, общетеоретическое понимание этой проблемы было намечено А. И. Белецким: его интересовала даже не столько палитра отдельных писателей, сколько процесс обострения цветовой зоркости человечества (проблема, в сущности, гносеологическая) и обогащение в целом арсенала средств цветообозначения в литературе³.

Л. Погожева⁴, а затем Н. Чирков⁵ и Ф. И. Евнин⁶ повернули в иной план изучение этой проблемы: световое своеобразие прозы Достоевского они связали с замыслом отдельных произведений, увидели в его палитре выражение личности художника, особенностей его мировосприятия и его индивидуального стиля.

Насколько мало изученной остается данная проблема, можно судить хотя бы по тому, что мы до сих пор не имеем представления о палитре крупнейших русских писателей и поэтов. Нет специальных работ подобного рода, посвященных Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Герцену, Гончарову, Некрасову, Салтыкову-Щедрину и даже Л. Толстому, Чехову, Бунину; и положения не спасают отдельные субъективные замечания критиков и самих писателей — именно вследствие их случайности, несистематичности и неучитываемых вкусовых привнесений.

Тургеневу относительно более повезло в этом плане: в диссертации Гуго Салонена «Пейзаж Тургенева» рассматривается, в частности, и палитра писателя как своего рода компонент пейзажа (звук, свет, краски)⁷. Наблюдения Г. Салонена были дополнены соображениями А. Багрий⁸ и отчасти А. Вознесенским⁹. Кроме того, известны отдельные замечания о палитре Тургенева (П. В. Анненкова, К. Арсеньева, К. М. Григорьева, С. В. Шувалова и др.)¹⁰.

При всем том палитра Тургенева как одна из проблем его поэтики остается наименее изученной. Исследователю, обращающемуся к ней, необходимо дать ответ на ряд вопросов. Прежде всего, нужно уяснить, какие цвета, краски, их оттенки, переливы света и тени, присутствующие реальной действительности, были доступны Тургеневу; насколько широк был диапазон его цветового восприятия; не была ли свойственна ему та особая избирательность взгляда, которая обуславливает в иных случаях однотонность изображения. Далее, следует

определить роль и место свето-цветовых определений Тургенева в системе цветообозначений в русском языке середины XIX в. в процессе обогащения возможностей литературы в этом плане. Необходимо также осознать особенности употребления свето-цветовых определений для выражения авторского замысла. Не менее важен и следующий вопрос, до сих пор вообще не выдвигавшийся в тургеневедении: можно ли говорить о характерологических функциях цветообозначений у Тургенева? Применяет ли он палитру для реализации психологического анализа? И наконец, последний вопрос: в какой мере эстетическая концепция художника, его стиль, его личность находят выражение в его палитре и в устойчивой системе цветообозначений получают свое предметное проявление.



Свето-цветовые определения заключают в себе не только объективные признаки предметов и явлений: они также выражают отношение к ним. К. Маркс отмечал, что «чувство цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще»¹¹. И как одна из форм его, свето-цветовая палитра человечества претерпела длительное усложнение и обогащение. Почти полвека назад А. И. Белецкий заметил: «Современный читатель избалован богатством цветовых эпитетов в поэтических описаниях пейзажа или человеческой внешности; но эпитеты эти в европейской поэзии возникали и развивались, можно сказать, на глазах у историков литературы»¹².

Между тем сравнительно недавно древние греки не воспринимали синего цвета, и море в поэмах Гомера нигде не названо синим. У тюрков до начала нашего тысячелетия не различались синий и зеленый цвет и для их обозначения существовало лишь одно определение. Этнографы свидетельствуют об относительной скудости цветовой палитры народов, стоящих на ранних ступенях развития, а также об особой эстетической избирательности цветов в их восприятии: на первом месте у них располагается красный цвет.

Лишь постепенно, как утверждает И. Забелин, «человечество становится все более зорким, а зрение людей — все более «микроскопическим»¹³.

В России этот процесс начинается в конце XVIII в. и особенно интенсивно развивается в 20—40-х годах XIX в., охватывая в первую очередь образованных русских людей и являясь одним из выражений коренных сдвигов в эстетических взглядах. Не только глаз стал зорче и «микроскопичнее»: обнаруживается сочетание избирательности с одновременным слитным восприятием действительности. Стиль эпохи отличается тяготением к полутонам, к сложной нюансировке. Несовременными для русского человека 20—40-х годов выглядят контрастные сочетания немногих чистых тонов. Преобладающим становится взаимопроникновение тонов, соответствующее, по-видимому, впервые сложившемуся в этот период пониманию сложных взаимоотношений и взаимосвязей между частным и общим, между человеком и средой.

Свето-цветовой фон как особое выражение среды начинает играть важную роль в формировании эстетического отношения к субъекту, даже в раскрытии его сущности, в общей оценке его. Можно сказать, что именно в 30—40-е годы начинается в искусстве то, что впоследствии довели до предела импрессионисты: свет и цвет становятся одним из важнейших элементов картины.

Процесс обогащения палитры русского языка в начале XIX в. развивался не гладко. Традиционные цветные определения, подобные окаменевшим эпитетам фольклора, в этот период стремительно вытесняются массой оттеночных определений. Процесс этот развивается настолько бурно, что ресурсы русского языка очень быстро оказались исчерпанными и понадобилась иноязычная лексика для определения цветов и их оттенков, которые русский человек уже стал различать, но выразить мог в большинстве случаев метафорически или путем сравнений. Л. М. Грановская в своих статьях и в диссертации по этому вопросу¹⁴ приводит целый ряд таких иноязычных определений: *лиловый, колумбиновый, плюсовый, фиолетовый, пунцовый, палевый, оранжевый...* Некоторые оттенки выражались сложными определениями — типа *калек* с французского и других языков: цвет *куропаткиного глаза* (светло-красный), цвет *нимфы во время зари* (золотисто-розовый), цвет *утавшей в обморок лягушки, испуганной мыши, мечта-*

тельной блохи, паука, замышляющего преступление, голубиного горла, раздавленной блохи и т. п.

Несомненно, что в условиях общего подъема национального чувства после 1812 г., при повороте к осознанию и достижению народности русская литература не могла принять большинства подобных иноязычных или уродливых составных калек — определений цвета. Над ними иронизировали Гоголь и Герцен, Гончаров, Достоевский, Тургенев и Григорович (цвет наваринского дыма, брусничный с искрой, цвет пансэ, массака, Аделаидин).

Но русские писатели, иронизируя, вместе с тем ощущали это всеобщее тяготение к расширению палитры русского языка и стремились восполнить недостаточные ресурсы его, искали различные способы окрашивания картины мира. Верно замечание А. И. Белецкого: «...от несложной трехтонной гаммы красок примитивной поэзии искусство слова идет к расширению запаса чистых тонов и далее к их интенсификации, к изучению цветовых оттенков»¹⁵.

Одновременно в русской литературе начинается и другой процесс: свето-цветовые определения, как и практически все остальные художественные средства, насыщаются разнообразными идейно-образными значениями и, помимо обозначения объективных признаков людей, предметов, явлений, начинают играть все большую роль в непосредственном раскрытии творческого замысла произведения, участвуют в реализации идейно-эстетической концепции художника.

Таким представляется общее движение по обогащению художественной палитры в русской литературе. И это представление помогает нам понять ряд особенностей творческой практики Тургенева.

Анализируя его палитру, мы видим в Тургеневе не просто тонкого наблюдателя с острым зрением, не только художника, способного различать больше оттенков, нежели его предшественники и многие из современников: мы видим в его прозе еще и выражение общего процесса эстетического освоения мира — освоения его в цвете и свете.

Освещенность, окрашенность прозы Тургенева необычайно интенсивна. В отличие от свето-теневого, контурно-силуэтного по преимуществу прозы Пушкина, от мрачных сочетаний огня и тьмы, крови и золота в про-

зе Достоевского, от лубочной, чистых немногих тонов расцветки этнографически-физиологической прозы Даля, от парадоксально-сатирических цветowych эпитетов Герцена — прозе Тургенева свойственно максимальное насыщение светом, цветом, разнообразными их оттенками и переливами, что придает ей особое качество, обычно определяемое такими штампами, как яркость и сочность. В этом отношении проза Тургенева может быть сопоставлена, по-видимому, лишь с прозой романтиков, и в первую очередь с прозой молодого Гоголя, Лермонтова, Марлинского («Страшное гадание»), А. К. Толстого («Упырь») и отчасти В. Ф. Одоевского; правда, в отличие от избыточных свето-цветовых эффектов, несомненно отягощающих прозу Марлинского, или самодовлеющих цветowych пятен, искривляющих привычные контуры («в Упыре» А. К. Толстого), повествование Тургенева окрашено равномерно и органично: в каждом своем элементе и изломе оно словно светится, как бы сияет изнутри.

А. Багрий, присоединяясь к мнению Г. Салонена, утверждала: «Основными его (Тургенева.— С. Ш.) тонами являются зеленое, синее и красное — цвета леса, неба и зари»¹⁶. На первый взгляд это кажется справедливым; в особенности привлекательной представляется параллель между преобладающими тонами палитры Тургенева и теми сторонами русской природы, на которые преимущественно обращалось его внимание: зелень летнего леса, полей, голубизна неба и воды, утренние и вечерние зори — и почти полное отсутствие зимних пейзажей, белых равнин, заснеженных полей и оврагов¹⁷... И даже когда действие его произведений разворачивается за границей, в центре внимания будто бы неизбежно должны оказаться «зеленое, синее и красное»*.

* «Солнце только что село, и алый тонкий свет лежал на зеленых лозах, на высоких тычинках, на сухой земле, усеянной сплошь крупным и мелким плитняком, и на белой стене небольшого домика, с косыми черными перекладинами и четырьмя светлыми окошками...» («Ася»).

«Рейн лежал перед нами весь серебряный, между зелеными берегами; в одном месте он горел багряным золотом заката» («Ася»).

В «Дыме»: «золото и зелень леса», «небо зарделось», «алый полусвет», «вершины темных гор влажно багровели» и т. п. Аналогично — в «Вешних водах», «Песни торжествующей любви».

Однако возникает — наперед, еще до начала фронтального исследования, — сомнение, порожденное предложенной параллелью: почему из схемы Г. Салонена и А. Багрий выпал *желтый* цвет — цвет созревших хлебов, русской золотой осени? Какое место занимает в палитре Тургенева *черное, темное, светлое, белое* — тона борения света и тьмы, угасающих зорь, сумерек и ночей? Нашлось ли в его палитре место для *коричневого, оранжевого, голубого, фиолетового*? И наконец, немаловажен еще один вопрос: каким оказывается соотношение тонов в палитре Тургенева, когда он от пейзажа обращается к быту, обстановке, одежде, лицам?

Если учитывать все *прямые цветообозначения* в прозе Тургенева и если не игнорировать те случаи, когда цвето-свето-теневые иллюзии (при всей их зыбкости и зависимости от субъективного читательского восприятия) создаются косвенными средствами, то мнение Г. Салонена и А. Багрий нуждается в ряде уточнений и дополнений.

Анализ свидетельствует прежде всего, что цветовое восприятие Тургенева отнюдь не страдало односторонней избирательностью: ему в равной мере были доступны все цвета спектра, и они довольно равномерно представлены в его палитре (за исключением оранжевого, почти нигде не названного прямо и очень редко воспроизводимого косвенно). Краски и тени реальной действительности адекватно воссоздаются Тургеневым — с минимальной перегруппировкой, подчеркиванием или выпячиванием их. *Желтое* в его палитре не уступает *зеленому* и превосходит *синее*: это желтые, золотые, багряные листья берез и осин («Свидание»), желтая, золотая спелая рожь («Живые мощи», «Накануне»), желтые огурцы («Малиновая вода»), желтые или пожелтевшие травы («Три портрета»), желтая кожа лиц, рыжие или желтые волосы, глаза, кушаки, кофты, ленты, порыжелые меха (горностай у Кукушкиной — «Отцы и дети»), золотые пояса, серп неполной луны («Живые мощи»), золото лундоров («Дым»), «желтое, как лимон, лицо» Суханчиковой или «наглая, рыжая» кокетка в коляске («Дым») и т. п. Чистый коричневый цвет, как и в жизни, встречается у Тургенева значительно реже и, как правило, в особых оттенках: это карие гла-

за, гнедые лошади, русые усы и волосы или «шаровары кофейного цвета» («Затишье»); с пейзажем *коричневое* практически не связано. Еще реже представлен в палитре Тургенева фиолетовый цвет: косвенно — через пучки фиалок — в первом массовом портрете в «Дыме» и в единственном своем прямом цветообозначении — через *лиловое*: лиловые парики, лиловые крашенные волосы Хвалынского, лиловые ленты на чепцах или лиловые чулки («Дым»); едва ли не единственный раз в приложении к пейзажу: бледно-лиловая дымка или лиловый туман («Бежин луг»).

Самая значительная доля среди цветообозначений в прозе Тургенева приходится на две свето-теневые пары — *белое со светлым* и *черное с тенью, темнотой* или отсутствием прозрачности: в пейзаже они составляют более половины и немного менее трети — в портретах, интерьере, описании быта.

Следует подчеркнуть, что Тургенев первым из русских писателей стал воспроизводить цвет в соотношении со светом: его краски зависят от освещенности, от времени года, суток, от погоды... Синее небо в его описании то густо-синее, темно-сапфировое — глухой ночью («Бежин луг»), то светло-синее, воздушное — в сумерки («Призраки»), то почти черное («Накануне»), то золотистого оттенка или даже белесое, пыльное — в жару («Касьян с Красивой Мечи», «Певцы»); зимой оно приобретает зеленый оттенок («Лес и степь»). Красный свет зари непрерывно меняется — в зависимости от того, восходит ли солнце («Бежин луг») или надвигается ночь («Ермолай и мельничиха», «Накануне», «Ася», «Три встречи»). Красное кажется багряным, золотым, алым, малиновым или бурым. Зеленое предстает в воспроизведении Тургенева изумрудным, густо-зеленым (до черноты) или бледно-капустным.

Соотношение цвета со светом придает палитре Тургенева особое качество: его краски обладают различной интенсивностью — от непрозрачных, густых, плотных и как бы материальных до просвечивающих, сквозящих светом, прозрачных и даже как бы растворенных в объемах воздуха, пространства. Свет и цвет, взаимосуществуя, сменяясь и переливаясь, в своем течении как бы опредмечивают определенные процессы: «бледно-серое небо светлело, холодело, синело» — на-

ступает утро («Бежин луг»); «косые, румяные лучи били вскользь по бледной траве» — приближается зима, заморозки уже тронули землю, трава умирает («Смерть»); интересны такие подвижные свето-цветовые картины (оттеняющие движение чувств героев) в романах «Дворянское гнездо», «Накануне», «Дым», в повестях «Затишье», «Дневник лишнего человека», «Призраки», «Сон» — они всегда динамичны, цвета в них взаимно переходят, текут, и в целом создается картина цветового процесса*.

Эта игра света, цвета и тени поддерживается контрастным сочетанием красок: синее ночное небо — и золотые звезды; красноватый свет костра — и тьма, высывающиеся из тьмы головы белых лошадей, залетевший белый голубь («Бежин луг»); зеленый листок березы на голубом клочке неба («Касьян с Красивой Мечи»); светлое летнее небо — и белые облака, края которых на солнце просвечивают розовым и золотым; полутемная комната — и столб солнечного света («Накануне»); «зеленая фуфайка с розовыми лентами» («Однодворец Овсяников»); «голубое платье с белыми цветами» («Затишье»); «сорокавосемилетние девицы с красными прыщами на лбу и голубыми цветами на темени» («Дневник лишнего человека») и т. д. Наблюдательность Тургенева столь велика, что ему оказываются доступными оттенки, которые обнаруживаются только в сочетании цветов, света и тени; так, в романе «Накануне» герои прогуливаются по тропинке «между двумя стенами *золотой* высокой ржи; *голубоватая* тень падала от них на одной из этих стен»; та же тень под деревьями, падающая на траву, оказывается *жидко-зеленой* («Касьян с Красивой Мечи»), а на фоне тьмы оказывается *светлой* («Дворянское гнездо») или, напротив, рядом с пятном лунного света — *черной* («Накануне», «Новь»).

* Шубин утверждает: «Днем сосны синеватые бывают, а какие они великолепно зеленые вечером» (II, 44), но чтобы вложить ему в уста это утверждение, писатель прежде должен был заметить зависимость цвета от освещенности. В «Вешних водах» он уже сам излагает подобный свето-цветовой парадокс: во время грозы с громом и молниями колокольня то рисовалась темной при вспышках, то белой на темном небе...

Это внимание художника к переходам света и тени, к сосуществованию света с цветом и взаимоотношению различных цветов обуславливает поразительное богатство оттенков в палитре Тургенева, неизвестное до него русской литературе. Нельзя сказать, что он лишь следует общей моде на мягкие, сглаженные, пастельные тона: ему не чужды чистые, яркие, несмешиваемые цвета, но он, по-видимому, понимал, что такие беспримесные краски не что иное, как абстракция цвета; полутона и непрестанные переходы цветов несомненно более достоверно воспроизводят окрашенность реального мира. И надо признать, что на протяжении творческого пути Тургенева его палитра непрерывно обогащается именно полутонами, новыми оттенками цвета, для которых не всегда находились соответствующие цветообозначения. Это творческое затруднение Тургенев преодолевал особым способом: цветообозначение, цветовая иллюзия создается с помощью цветоносителя. Так, в «Бурмистре» воссоздаются различные оттенки красного, как бы минуя их точное определение: румяные губы, рюмка красного вина, фес с синей кистью, петух с черной грудью и красным хвостом, медведь с красным языком. В очерках «Касьян с Красивой Мечи», «Лес и степь», «Смерть» воссоздаются оттенки зеленого, не имевшие тогда точных определений в русском языке: листья еще зеленые, но уже мертвые; жидко-зеленые тени; стеклянно-ясные волны; листья сквозят изумрудами, сгущаются в золотистую, почти черную зелень; серо-зеленая листва осин; кошка ... с зелеными глазами; зеленая конопля; сверкающие, обгагренные кусты; зеленые обои с розовыми разводами; трава с красноватым стебельком; бледно-зеленые барышни; чахоточное зеленоватое лицо; зеленое платье, зеленый коврик, зеленый кожаный картуз; «зеленой чертой ложится след ваших ног по росистой, побелевшей траве»; водянисто-зеленые луга; мелкий бархатный мох; зеленая, испещренная теньями дорожка; зеленый цвет неба над красноватым лесом.

Но цвета, краски, их оттенки — не самоцель для художника: они настолько органично срастаются с деталями создаваемой им картины действительности, составляя ее плоть, выражая ее эстетическое существо, что их практически невозможно изымать; взятые вне

контекста, изолированные от поддерживающих их косвенных средств цветообозначения, они немедленно тускнеют, мертвеют, лишаются той особой «текучести», которая составляет одно из важнейших отличий палитры Тургенева. Такое изымание красок из текста не проходит безболезненно и для рисуемых Тургеневым сцен (за исключением диалогов и некоторых монологов): если гравюра обычно дает верное (хотя и обедненное) представление об оригинале, то обесцвеченная «гравюра» тургеньевских пейзажей (а нередко и портретов) утрачивает очень многое от идейно-образного замысла, от мысли, заложенной в произведении. Так, изъятие цветообозначений из «Бежина луга» немедленно превратит произведение, во многом близкое стихотворениям в прозе (с присущим им лирико-философским преломлением действительности), в заурядный очерк «физиологического» толка. Подобная операция с «Лесом и степью» влечет перерождение поэтического динамичного пейзажного портрета России в отрывочные путевые зарисовки. Происходит это, разумеется, не вследствие самодовлеющей поэтичности и идейной значимости цветообозначений, а потому что Тургеневым было предусмотрено эстетическое содержание цветов и красок — палитра последовательно превращается им в одно из средств выражения идейно-образного замысла. Это сказывается не только в пейзаже, но и в портрете; изображение лиц напоминает у Тургенева подчас портреты Левицкого и Боровиковского: цвет и свет превращены в непосредственное выражение эстетического — выступающие из темноты лица освещены как бы внутренним светом и нередко приобретают отблеск идеальности (в особенности это относится к тургеньевским героям).

Но Тургенева как художника отличает не только богатство доступных ему цветов и свето-теневых оттенков: его палитре свойственна особая гармония, выражающая, по-видимому, принципиально иное, нежели, например, у Достоевского, мировосприятие с его утверждением в мрачных свето-цветовых контрастах «кричащего антагонизма человека и мира»¹⁸, по выражению Л. Погожевой.

В прозе Тургенева воспроизводятся не просто пятна света, цвета, тени, хотя бы они и точно соответ-

вовали окраске реальных предметов и лиц: Тургенев всегда прилагивает, приводит в особое соответствие свет и цвет с внутренним смыслом развивающегося действия и изображаемых характеров*.

Цвета сочетаются таким образом, чтобы вызвать эстетически облагороженное впечатление, в особенности когда Тургенев изображает русскую природу. Цвет и свет дополняют, уточняют и как бы усиливают эстетический эффект портретов,— разумеется, если только Тургенев не добивается сознательно свето-цветовой дисгармонии для характеристики некоторых персонажей (розовая кофта с зелеными лентами, преобладание желтого в одежде и обстановке княжны Х., тетки Одинцовой, и др.).

Тургеневские краски в сочетании с контекстом всегда имеют особое эмоционально-экспрессивное звучание. Они связаны с настроением, соответствуют ему и даже подчас прямо выражают его. Цвета, по-видимому, и сами по себе в эмоциональном отношении отнюдь не нейтральны; Тургенев же как бы усугубляет их экспрессию путем особой суффиксации, сравнениями, сложной и подвижной связью с эмоциональным тоном повествования и, разумеется, самим содержанием, сущностью определяемых явлений и авторскими оценками их. Так, например, преображаются цветовые эпитеты в следую-

* *Белое, светлое, ясное* окружает Хоря; обесцвеченный жарю пейзаж по мере приближения к Касьяну наливается красками и завершается яркой картиной ссечек; гармоничное богатство красок пейзажа в Царицыне перекликается с богатством впечатлений Елены: «езде горели яркие, предвечерние краски; небо рдело, листья переливчато блистали... растопленным золотом струились отдаленные воды; резко отделялись от темной зелени красноватые башенки и беседки... небо словно дымилось по краям», — пожар красок соответствует пожару чувств, подобно тому как в финале холод, умирание, сгущающийся мрак венецианского пейзажа предвещает близкую смерть Инсарова. Та же гармония света, цвета, теней оттеняет авторский замысел в пейзажах Парижа, Петербурга, Шварцвальда («Призраки»), среднерусских картин природы («Записки охотника», «Дворянское гнездо») или в портретах: незнакомка на фоне пейзажа итальянского и русского («Три встречи»); Лиза, уходящая в темноту («Дворянское гнездо»); Лиза, которая «светлела, как молодое вино» («Дневник лишнего человека»); Марианна, озаренная солнцем («солнечный свет ... лежал у ней на лбу золотым косым пятном — и этот огненный язык шел... к выражению... лица» — IV, 275) и т. п.

щем определении: «Темно и грозно глядели из-под черного бархата ее черные большие глаза» («Три портрета»). Десятки подобных примеров дают другие повести, романы и очерки Тургенева.

Цветовая гармония, как и дисгармония, играет важную роль в «Записках охотника» и романах Тургенева, являясь фактически существенной приметой его художественного видения мира, его творческой манеры и стиля.

Цветовая насыщенность прозы Тургенева не остается всюду неизменной. Еще П. В. Анненков высказал замечание: «...краски автора иногда собраны слишком густо на одном месте, а не ложатся ровно на всей поверхности ландшафта»¹⁹. Но происходит это не вследствие неопытности художника или той автономности пейзажа в тургеневском повествовании, которую преувеличивают некоторые критики²⁰: неравномерная окрашенность прозы Тургенева обусловлена в подавляющем большинстве случаев факторами объективными — способом повествования, структурой произведения, жанром и т. п.

В произведениях с посредниками палитра полностью определяется цветовосприятием повествователя или рассказчика. Картина обесцвечивается или становится тусклой, если рассказчику недоступно цветовое богатство жизни или он не в состоянии этого выразить. Уездный лекарь Трифон остро подмечает в отношении людей то, что важно в его положении: вид лошадей, поза кучера, предполагаемое богатство пациента, время года, но богатство красок зимы, дикая красота вьюжных сумерек его не интересует — все это в его рассказе как бы вынесено за скобки действия. Радилов не смог дать представления о яркости балканских пейзажей. Касьян, рисуя дивную страну, ограничился двумя-тремя эпитетами: «яблоки растут золотые на серебряных ветках». Немногие тона (главным образом чистые — без текучих переходов и оттенков) расцвечивают рассказ повествователей в повестях «Собака», «Рассказ отца Алексея», «Часы».

Романтически настроенные посредники, напротив, обращают пристальное внимание на игру света и тени, сумерки для них полны таинственной жизни, цвета оказываются своего рода знаками ииобытия: цветовосприя-

тие их чрезвычайно богато и специфично, палитра становится не просто цветовым фоном действия, а выражением их романтического мировосприятия («Три встречи», «Призраки», «Сон» и др.).

Наибольшим богатством и гармонией отличается палитра посредников, близких Тургеневу, — в «Записках охотника», «Дневнике лишнего человека», «Асе», «Первой любви». Но и в их повествовании (как и в объективном авторском повествовании романов и повестей без посредника) нет той равномерной окрашенности, которую хотелось бы видеть П. В. Анненкову, — и это обусловлено структурой произведения или предметом изображения. Так, в записях Чулкатурина имеется описание прогулки в рощу: «... среди раскаленного тумана садилось багровое огромное солнце. Полнеба разгоралось и рдело; красные лучи били вскользь по лугам, бросая алый отблеск даже на тенистую сторону оврагов, ложились огнистым свинцом по речке... Мы стояли, облитые горячим сиянием. Я не в состоянии передать всю страстную торжественность этой картины. Говорят, одному слепому красный цвет представлялся трубным звуком; не знаю, насколько это сравнение справедливо, но действительно было что-то призывное в этом пылающем золоте вечернего воздуха, в багряном блеске неба и земли. ...Пожар зари отражался маленькими огненными пятнышками в ее (Лизы Ожогинной. — С. III.) глазах» (V, 195). Имеется в дневнике Чулкатурина и яркое описание ранней весны — с оттепелью, неожиданным похолоданием и затем дружным таянием снега. Отнюдь не обесцвечены в его записях портреты окружающих, обстановка, яркие одежды приглашенных на бал. Но рядом с ними располагаются заметки иного рода: рассуждения о собственном призвании, о судьбе, о «лишних» людях. Эти записи неизбежно обесцвечиваются, как столь же неизбежно «изреживаются» или вообще исчезают цветообозначения в монологах и диалогах Рудина, Лежнева и Пигасова, Берсенева, Шубина и Елены, Базарова, Одинцовой и Кирсановых, членов генеральского кружка и губаревского окружения и т. п. И даже в собственном авторском повествовании неизбежна подобная обесцвеченность в тех случаях, когда оно сближено с внутренней речью героев, не воспринимающих цветового бо-

гатства мира; так, Рудин перед свиданием с Натальей, взволнованный и подавленный ответственностью, пытающийся разобраться в собственных чувствах, самоуглубленный, не замечает красок довольно мрачного Авдюхина пруда — и цветообозначения почти полностью уходят из авторского описания. И не только сближение авторского повествования с внутренней речью героя, но и его протенизм, косвенно свидетельствующий о точке зрения данного героя, приводит обычно к сгущению цветообозначений в контексте вокруг ярких по натуре героев (Касьян, мальчики из «Бежина луга», Веретьев в «Затишье», повествователь в «Асе», Муций в «Песни торжествующей любви» и др.).

Таким образом, имеется очевидная закономерность в количественном составе цветообозначений в прозе Тургенева. Ему как художнику доступны практически все основные чистые тона и множество полутонов, мгновенные проблески и как бы слабо сочащиеся пятна света, поразительное многообразие оттенков, контрастных сочетаний, переливов света, цвета, тени, мрака, но не всем из его героев доступно это богатство, и самую фактуру повествования, придавая палитре характерологическое значение, Тургенев дает представление о натуре героев.



Представление о палитре Тургенева не будет полным без указания на способы воспроизведения цвета, света и тени в его повествовании.

В свое время К. М. Григорьев заметил: «Никто не сравнится с Тургеневым в умении владеть красками, в способности наложить на изображаемый предмет именно тот оттенок, который характеризует его в действительности»²¹. В самом общем виде здесь верно определена одна из важнейших сторон стиля Тургенева, но конкретное понимание ее осталось нераскрытым. Как именно он «накладывал нужный оттенок», какими средствами пользовался для создания своих ярких картин в условиях, когда только иноязычная лексика могла обслужить все богатство оттенков, ставших доступными человеку нового времени, — об этом не гово-

рил ни Григорьев, ни спустя треть века Гуго Салонен, автор крупнейшей работы о пейзаже Тургенева, ни Анна Багрий, дополнявшая и уточнявшая Салонена, ни С. Шувалов и другие авторы более поздних работ об эпитете и пейзаже Тургенева²². А между тем вряд ли могло сложиться правильное понимание тургеневского пейзажа, лишённого цветообозначений, выведенного за пределы вопроса об окрашенности его прозы. Но и чисто языковедческое изучение словесно-речевого субстрата тургеневской палитры недостаточно — необходим стилистический анализ.

Расширяя и обогащая палитру русского реалистического искусства, Тургенев одновременно содействовал и пополнению языковых средств цветообозначения. Воспроизводя цветовые оттенки, он не ограничивается существовавшими до него прямыми определениями цвета и последовательно вовлекает в свою палитру, кроме прилагательных, причастия, деепричастия, глаголы, существительные, при этом тяготея к необычной до него глагольности. Традиционные же прилагательные у него приобретают посредством разнообразнейшей суффиксации множество новых оттенков, причем нередко это происходит на основе эмоционально-экспрессивных переосмыслений. При этом прямые определения света и цвета дополняются и усиливаются косвенными и в особенности ассоциативными — через сравнения, метафоры, замену цвета цветоносителем.

Когда предмет не вполне бел, Тургенев с большим языковым тактом и чутьем слова подбирает соответствующий оттенок — посредством синонимии или богатой суффиксации. И тогда к *белому* примыкает ряд оттенков: *мутно-белый, беловатый, белесый, белеющий, белобрысый, серый, светлый, прозрачный, ясный, седой, серебряный, цвета кованого или расплавленного серебра, молочная бледность, золотисто-белый* или цвет запоздлого снега и т. п.

Но и тогда, когда остается только белый цвет, в самой белизне его Тургенев находит различные оттенки. Это достигается главным образом сравнениями и параллелями: белый как снег, как мел, как паруса, как плотичка, как мертвец и т. п.

Тургенев и сам видит множество оттенков белого, и читателю их показывает, и учит как различать. Он

обогащает свето-цветовое восприятие, развивает зоркость взгляда своего читателя. Внимательный читатель Тургенева, обратившись к созерцанию природы, сам увидит, наученный Тургеневым, десяток оттенков в снеге (золотистый, розоватый, синеватый, голубой, аспидно-графитный — при косом освещении свежеевыпавшего снега с торчащими снежинками — и др.), в облаках, белых цветах и тканях, в бледности лиц и т. п.

При этом нельзя забывать о той подвижности, которую приобретают определения белого цвета в прозе Тургенева. В разном контексте они получают самое различное эмоционально-экспрессивное наполнение, тяготея условно к двум полюсам: к созданию положительного или отрицательного впечатления о лице, предмете или явлении. Так, белый в ряде портретов и характеристик выступает как признак нездоровья, умирания, резкого ухудшения психического состояния или настроения; таков Инсаров в последние мгновения перед смертью: «*белый, как снег, снег ее сна... глядел большими, светлыми, страшными глазами*».

Но тот же белый цвет нередко вводится Тургеневым как необходимый признак и качество красоты: у Акулины («Свидание») — *белый чистый лоб*; Лукерья в молодости *была белая, румяная* («Живые мощи»); у Овсяникова «*руки были прекрасные, мягкие и белые*».

Эта эмоционально-экспрессивная подвижность определений белого цвета достигается сравнениями или парным сочетанием эпитетов и характеризует то богатство и гибкость палитры Тургенева, которые выделяют его как одного из величайших мастеров художественного слова в русской литературе.

Но иллюзия света и цвета в тургеневских картинах вызывается не только прямыми определениями: она основана также на массе косвенных и ассоциативных определений, когда впечатление о цвете возникает как бы самопроизвольно у читателя из описаний картины, подчас вовсе не содержащей цветовых эпитетов. Так, в описании тяги («Ермолай и мельничиха») сказано: «На синем небе робко выступают первые звездочки». Читателю, хотя бы раз наблюдавшему подобную картину, ясно, что *синее* небо имеет в таких случаях особый оттенок, отличающий его от синего неба днем или сине-

го ночного небосвода; читатель несомненно помнит, что эти первые звезды имеют особый бледно-золотистый или серебристый цвет, непохожий на алмазно-льdistое сияние звезд в зимнюю полночь. Писатель несомненно адресует к жизненному опыту своих читателей, строит свое описание с учетом пробужденного читательского воображения. Обычно критики связывают такое качество прозы с творческой деятельностью Чехова. В действительности же подобным качеством отличаются описания уже в прозе Гоголя и Герцена, Гончарова и Лермонтова и в особенности Тургенева.

Чрезвычайно распространены в прозе Тургенева также различные сочетания — свободные и несвободные, дающие впечатление о таких цветовых оттенках, для которых не было прямых определений: впечатление создается как бы самопроизвольно, в результате сложного взаимопроникновения двух цветов. Например: *зелень поблекла, полинялый голубой атлас, бархатная шубка на пожелтелом горностаевом меху* и т. п.

В ряде случаев оказывается, что отдельные элементы целостной яркой картины не имеют смысла сами по себе, взятые порознь. Взаимно усиливая друг друга, связанные между собой, такие свето-цветовые штрихи могут существовать только в целом, во взаимной связи. Именно в таких несвободных (по смыслу изображения) цветовых сочетаниях находятся обычно самостоятельные элементы в большом числе зарисовок Тургенева: «горсть сучьев... резко зачернелась на вспыхнувшем пламени»; «белый голубок... повертелся на одном месте, весь обливаясь горячим блеском (костра. — С. III.)»; «по зазеленевшим холмам... по сверкающим, обгаренным кустам и по реке, стыдливо синевшей из-под редющего тумана, — полились сперва алые, потом красные, золотые потоки горячего света» («Бежин луг»); «румяное небо синее» («Ермолай и мельничиха»); «кошка... шмыгнула... сверкнув во тьме зелеными глазами» («Касьян с Красивой Мечи»); «могучие стволы великолепно чернели на золотисто-прозрачной зелени орешников... стройно рисовались на ясной лазури» («Смерть»); «тяжелый желтый луч из-за прозрачных, белых, круглых туч»; «солнце село; звезда зажглась и дрожит в огнистом море заката»; «береза... вся

золотая, красиво рисуется на бледно-голубом небе» («Лес и степь») — подобные сочетания можно в большом числе выписать из романов и повестей Тургенева. Но они не всегда остаются свето-цветовыми: нередко художник сплетает с планом зрительным детали иных аспектов — звуки, запахи, иногда осязательные впечатления. Причем связь их настолько тесна, что можно говорить именно о несвободных сочетаниях; так, при описании детства Лаврецкого появляется зарисовка: «пахнет геранием... тускло горит одна сальная свечка, сверчок трещит однообразно, словно скучает, маленькие стенные часы торопливо тикают на стене, мышь украдкой скребется и грызет за обоями, а три старые девы, словно Парки, молча и быстро шевелят спицами, тени от рук их то бегают, то странно дрожат в полутьме, и странные, также полутемные мысли роятся в голове ребенка» (II, 176—177).

Тургенев очень последовательно подкрепляет свои свето-цветовые определения целой системой упоминаний о предметах и явлениях, цвет которых читателю несомненно известен и неизбежно ассоциируется с их названием. *Кровь, мел, снег, уголь, сажа, небо, березы, кирпичи, сосны, подосиновики, заря, рассвет, луна* и сотни других предметов и явлений одним своим названием возбуждают представление о цвете. Искусство Тургенева проявляется с особенной силой в отборе этих косвенных и ассоциативных определений цвета и света, в сочетании их с прямыми и в насыщении ими повествования таким образом, что оно всюду остается как бы окрашенным, как бы уподобленным самой действительности — во всем богатстве тонов и цветов, то ярких, то приглушенных. Так, в пейзаже очерка «Смерть», наметив сначала основные тона (стволы дубов чернели на золотисто-прозрачной зелени орешников, пестрые дятлы, черный дрозд, красно-бурая белка), Тургенев затем указывает главным образом на цветоносители, однако же цветовая иллюзия создается не менее яркая, нежели при прямых цветообозначениях: «В траве, около высоких муравейников, под легкой тенью вырезных красивых листьев папоротника, цвели фиалки и ландыши, росли сыроежки, волвянки, грузди, дубовики, красные мухоморы; на лужайках, между широкими кустами, алела земляника» (I, 279—280). Цветовая иллюзия соз-

дается ассоциативным путем: зеленая трава, белые ландыши, оранжево-розовые с темнеющими концентрическими кругами волжанки, бурые муравейники, белые грузди, коричневоголовые дубовики, разноцветные сыроежки, красная земляника и темно-лиловые фиалки... «Слово оживляет следы многообразных раздражений, поступивших непосредственно от предмета», — отмечает Б. К. Кубланов сущность подобных иллюзий в литературе²³ и подчеркивает далее: «Но для этого нужно, чтобы в опыте человека было» данное явление, человек или предмет, которые обозначаются этим словом.

Ассоциативным путем Тургенев усиливает свето-цветовой эффект не только пейзажей, но и обстановки, причем с особенным мастерством добивается гармонии прямых и косвенных цветообозначений в произведениях 60—70-х годов, вводя их более настойчиво даже в сказ повествователей. Так, сочетанием очень немногих прямых цветообозначений с разнообразными косвенными достигается яркая окрашенность рассказа Лукерьи («Живые мощи»)*, сельского священника («Рассказ отца Алексея»), Риделя («Стук... Стук... Стук!...»); даже в изложении туповатых рассказчиков повестей «Часы» и «Собака» и переложении воспоминаний не менее ограниченного Ергунова («История лейтенанта Ергунова») окрашенность мира во многом сохраняется; Тургенев достигает этого, подчеркивая их внимание к мелким деталям, подробностям или особыми сравнениями: зубы, как миндалины; родинка над губой, как пятно от куманики, и т. п.

Анализируя конкретные случаи сложного взаимного проникновения и усиления прямых и косвенных свето-цветовых определений, исследователь сталкивается с вопросом о так называемой избыточной детализации или избыточной образности. Вопрос этот — спорный, запутанный до предела субъективными, вкусовыми претензиями отдельных критиков, обнаруживавших избыточные, т. е. лишние, детали и краски то у Гоголя, то у Л. Толстого, то у Тургенева²⁴.

* «Рожь такая высокая, спелая, как золотая ... у меня серп, и не простой серп, а самый, как есть месяц, вот когда он на серп похож бывает... и месяц меня слепит ... а кругом васильки растут, да такие крупные! И все ко мне головками повернулись. И думаю я: нарву я этих васильков ... Начинаю я рвать васильки...» (I, 424—425).

Когда А. М. Пешковский писал о вреде образной перенасыщенности²⁵, он стихийно подходил к вопросу о роли ассоциативной памяти в процессе образного читательского восприятия. Решить этот вопрос он не смог вследствие неразработанности в то время учения о второй сигнальной системе. Правильному пониманию этого вопроса в настоящее время способствует ряд работ по психологии творчества и читательского восприятия²⁶.

В сущности, образное в искусстве — то, что вызывает иллюзию непосредственного созерцания, что возбуждает ассоциации в памяти читателя, и тогда в его воображении, перед мысленным взором, всплывает конкретный образ предмета, человека, явления.

Минимум образности — это наименьшее количество ассоциаций, при котором предмет или явление воспринимаются на пороге понятийности: убавить буквально одну деталь или определение — и вместо образа предмета, явления останется лишь понятие о нем, т. е. исчезнет представление о конкретном.

Максимум образности — это наибольшее допустимое число ассоциаций, уже замедляющих восприятие предмета, лица, но еще не расчленяющих его поверхности, его контуров, общего представления о нем. Добавить одну-две детали или определения — и образ рассыплется²⁷...

С этой точки зрения избыточная образность — это следствие взаимного ослабления чрезмерного числа ассоциаций: происходит их столкновение, они вызывают в памяти читателя слишком разноплановые впечатления, которые не могут слиться в целостном единстве и неизбежно разрушают представление об образе. И тогда вместо образа предмета, лица наступает фибрилляция, мелкая рябь побочных, попутно возникших понятий, ассоциаций, как это нередко происходило у некоторых современников Тургенева (Бенедиктов, К. Павлова, Марлинский и др.).

Избыточная образность как бы гасит работу ассоциативной памяти, а не просто затрудняет ее. Более того, при определенных условиях она вообще ликвидирует иллюзию непосредственного созерцания изображаемого. На это обращал внимание Л. Н. Толстой: «Можно, не нарушая иллюзии, не досказать многого:

читатель или зритель сам доскажет, и иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишнее — все равно что, толкнув, рассыпать составленную из кусочков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря,— внимание читателя или зрителя отвлекается, читатель видит автора, зритель — актера, иллюзия исчезает, и вновь восстановить иллюзию иногда бывает уже невозможно»²⁸.

Но когда именно образ начинает распадаться на отдельные цветовые пятна, детали, штрихи? По-видимому, не может быть однозначного ответа; у разных читателей это происходит в различные моменты, что зависит от объема жизненного опыта, эстетической подготовленности, способности к избирательному и одновременно слитному восприятию и, наконец, просто от особенностей характера или настроения во время восприятия изображения.

Наибольшей в прозе Тургенева свето-цветовой насыщенностью отличаются «Записки охотника», наименьшей — роман «Новь» (почти вдвое менее цветообозначений, чем в «Дворянском гнезде») и некоторые повести («Довольно», «Уездный лекарь» и др.)²⁹. Но это еще не дает оснований для того, чтобы в одном случае видеть избыточную, а в другом недостаточную образность. Цветовое насыщение потока повествования несомненно зависит от замысла художника. Так, в «Записках охотника» только яркая красочность, многоцветье описаний могли непосредственно выразить прекрасную природу (не уступавшую в эстетическом плане итальянской, по глубокому убеждению Тургенева), поэзию русской жизни и дать представление о духовно богатом и красивом народе; поэтизация среднерусского края, «страны лесов и степей» сама по себе уже являлась специфической формой протеста против самодержавно-крепостнического строя, отрицанием мертвящего кошмара петербургских ночей («Призраки»), сутолоки дворянских гостиных, бильярдных, бальных залов («Лебедянь», «Гамлет Щигровского уезда», «Затишье», «Дым» и др.), поместного быта и т. п.

Резкое же сокращение числа цветообозначений в спорах и противоречиях идеологического конфликта, видимое обеднение тургеневской палитры в ряде романов и повестей также обусловлено замыслом автора и

предметом изображения. Монологи Рудина, Базарова, Потугина, Сипягина, речи народников неизбежно должны быть «обесцвечены» — в противном случае частности (детали портрета, обстановки, пейзажа) заслонят ход рассуждений (нередко сложных) о серьезных нравственных и социально-политических проблемах.

И хотя нельзя отрицать известной автономии пейзажа в прозе Тургенева, не следует преувеличивать ее и вслед за К. Арсеньевым³⁰ обособлять описание природы, выделяя их из образной системы романов и повестей, и на этом основании — возводить в некий творческий принцип или признак поэтики Тургенева ту неравномерность окрашивания изображения, о которой шла речь. Напротив, необходимо подчеркнуть, что Тургенева как художника отличает изумительное чувство меры, гармонии, умение сочетать в сложном единстве различные художественные средства, добиваясь их особой слитности (диффузии) и взаимного усиления. Прямые и косвенные цветообозначения в палитре Тургенева взаимно дополняют друг друга и не могут рассматриваться порознь.



Прямые и косвенные цветообозначения в палитре Тургенева, сочетаясь с другими изобразительно-выразительными средствами в его поэтической системе, принимают на себя, помимо воспроизведения света и цвета, целый ряд иных функций.

В пейзаже и описании обстановки они выполняют обстоятельную роль, свидетельствуя о времени суток и года или о месте действия: зори утренние и вечерние; сумерки, ночь или полдень; весна, лето, осень или зима; лес, степь, средняя полоса России, Германия, Италия или Швейцария и т. п. Так, меняющаяся окраска фона, на котором разворачивается действие в повести «Два приятеля», дает неназойливое, непосредственное представление о смене времен года: весна, лето, осень и зима — один год, раскрывший существо характеров Вязовнина, Крупицына, Барсуковых, Заднепровской, Тиходуевых и отношений в провинциальном дворянском мире. В повести «Три встре-

чи» яркость, броская эффектность итальянского пейзажа соседствует с лирической задумчивостью многоцветного, интенсивного пейзажа среднерусской полосы. Особенно настойчиво и, можно сказать, обнаженно выступает обстоятельственная функция цветообозначений в «Записках охотника», в романах «Дворянское гнездо» и «Новь», в повестях «Призраки», «Вешние воды» и «Собака».

В ряде случаев цветообозначения у Тургенева, в сущности, перестают обозначать свет и цвет и приобретают переносное значение. Чаще всего это происходит путем образования устойчивых сочетаний — с утратой первоначальной цветовой образности и приобретением вторичной, подобно тому, как это происходит при формировании фразеологизмов или идиом. Новое содержание такого сочетания или особая эмоционально-экспрессивная окраска его как бы подавляет, отодвигает на второй план изначальное цветовое значение. Так, Туман вспоминает о вельможах «в голубых лентах» за столом у своего владельца-графа: это признак не вкуса, а высоких чинов орденоносных гостей, которых Туману пришлось созерцать. Повествователь выделяет деталь пейзажа: «порыжелая трава» — это характеризует скорее время года... В ряде случаев цветообозначение в таких сочетаниях прилагается к предмету или явлению как бы неправомочно, характеризуя то, что цвета не имеет: «темные слухи», «золотой голосок малиновки», «чернота на меня нашла», — говорит Лукерья, имея в виду свою болезнь. Подобные сочетания с переносными значениями цветообозначений чаще встречаются в романах, особенно поздних, и в «Стихотворениях в прозе»: «тайное и темное чувство» Берсенева, «в лазури ее (Елены. — С. Ш.)» неба стояло одно темное облачко», «светлая веселость»; о Павле Петровиче Кирсанове замечено: «вступил в то смутное, сумеречное время, время сожалений».

Цветообозначения, приобретая переносные значения, как бы опредмечивают, придают зримый вид текучим процессам, неуловимым сдвигам или общим, нередко абстрактным понятиям. Так, Литвинов готовит себя к роли рачительного хозяина — и эту подготовку он склонен назвать «своей темной, приготовительной работой»; о русской провинции у него своеобразное

представление: «повеяло... глушью, слепым мирком заплесневевшей жизни». В романе «Дым» имеются десятки цветообозначений переносного значения — более, чем во всех предыдущих романах Тургенева: «светлая полоса... в жизни», «светлое время», «темная, подземная работа», «светлые мгновенья первой любви», «имя... окруженное блеском», «темная, страшная история», «грязью осквернены твои белые крылья», «человеческое не представляется ... в розовом свете» и т. п. Очень много их также в романе «Новь»*, повести «Довольно»** и небольшое количество в других произведениях: по два-три в повестях «Два приятеля» («золотой был полк», «дни... как светлые облака»), «Постоялый двор», «Муму» («держали в черном теле», «вечер ее был чернее ночи»), «Три встречи» («темно и грозно глядели»), «Затишье» («тьма раздумья набегала на ее лицо», «прошли красные дни») и др.

Переносные значения цветообозначений в большинстве случаев смыкаются с оценочными: с помощью свето-цветовых определений, игрою света, цвета и тени Тургенев обозначает собственное отношение к персонажам или их оценку другими персонажами.

Когда Герцен сообщает, что у героини «помойного цвета прищуренные глаза» («Кто виноват?»), то оценочное значение этого определения не вызывает сомнений. Эпитет воссоздает не объективный признак — цвет глаз, а субъективное впечатление автора. Он основан фактически не на цвете, а на других ассоциациях: глаза выражают помой души человеческой.

У Тургенева подобные случаи откровенного употребления цветообозначений для оценки персонажей относительно редки; с этой целью преимущественно употребляются цветообозначения устойчивой эмоционально-экспрессивной окраски: авторская оценка как бы накладывается на общеупотребительное пренебрежительное или, напротив, положительное значение эпитета и в контексте, в сочетании с другими художественными сред-

* «Он (Нежданов. — С. Ш.) красный», «темный народ», «темные мысли», «потемневшее, взволнованное сердце» и т. п.

** «Я сам разгорался, как заря», «в сердце моем — ... свет ... и мрак», «яснее небесной лазури, чище первого снега... прекрасные воспоминания», «светлая, ласковая таинственность» и пр.

ствами усиливает его звучание *. Так, в повести «Муму» пьяница и болтун Капитон «только прищурил немного свои оловянные глазки». Оловянная пуговица, оловянная грубая посуда, нечистый серый цвет олова — вот что ассоциируется с этим эпитетом. Нет ничего тонкого, изысканного, изящного, подлинно прекрасного, что определялось бы им. Зато в «Бежине луге» восторженно-созерцательное отношение повествователя слилось с еще одним «металлическим» эпитетом, придав ему отчетливое оценочное значение: «край... облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра».

Неоднократно употребляются Тургеневым для выражения отрицательного отношения к персонажам из поместных дворян цветообозначения *лиловый* (лиловые волосы, лиловый парик, лиловые чулки и т. п.): «русые волосы... превратились в лиловые» («Два помещика»); «престарелый младенец в лиловом парике» («Дым») — и *крашеный* (крашеные усы, крашеные волосы): «помещики с крашеными усами» («Лебедянь»). Отрицательным же образом характеризуют Кукшину такие детали с цветообозначениями: «везде белели окурки папирос... шубка на пожелтелом горностаевом меху... побуревшие от табаку пальцы... краснел крошечный вздернутый носик... вся красная от выпитого вина... в грязных перчатках, но с райскою птицею в волосах» («Отцы и дети»).

Оценочные значения цветовых эпитетов в прозе Тургенева обычно сочетаются с характерологическими: ими не только воспроизводятся объективные цветовые детали портрета или обстановки, а вместе с ними и отношение автора к персонажам, но также определяются и некоторые существенные черты натуры или отдельные внутренние состояния.

Так, подчеркивая излюбленные цвета персонажа или неумение сочетать их, Тургенев дает представление о вкусе, эстетической воспитанности своих героев,

* «... парень рябой и белобрысый», «темное и гнилое строение», «нависшие желтые брови», «черноглазая, чернобровая, полная, свежая», «часы с почерневшей эмалью», «с светлым лицом», «Чертопханов, уже не бледный, а изжелта-зеленый, как бывают мертвецы, с ввалившимися глазами под глянцевыми веками... но все еще красноватым носом» и др. («Записки охотника»).

уровне их культуры. Помещик Пеночкин дома, следуя не общепринятому тону, а собственному вкусу, одевается весьма пестро: «черная бархатная куртка, красивый фес* с синей кистью и китайские желтые туфли без задков». Пестро, не в тон одетый Каратаев также, по-видимому, не отличается большим вкусом. Пестро одетый Виктор подобен павлину**, зато Акулина своим нарядом свидетельствует о природном (хотя и неразвитом) вкусе («Свидание»). Вязовнин, одетый модно, в тон, просто поразил и подавил своей изысканностью нелепо одетого Крупицына: цветовой контраст здесь несомненно выражает авторское отношение к обоим персонажам и существенное несходство их натур:

Вязовнин был довольно высокого роста, худ, белокур и смахивал на англичанина; держал свою особу, особенно руки, в большой чистоте, одевался изящно и щеголял галстуками... (V, 343).

На нем был щегольски сшитый просторный черный сюртук, приятно отделявшийся своей матовой массой от томного блеска светло-серых брюк, черный низенький галстук и красивый темно-синий жилет; золотая цепочка, прицепленная крючком к последней петельке, скромно терялась в боковом кармане; тонкие сапоги благородно скрипели... запах *Ess'bouquet'a* в соединении с запахом свежего белья. натянул на левую руку лайковую серую перчатку... бо-

Крупицын, напротив, был роста небольшого, сутуловат, смугл, черноволос, и лето и зиму ходил в каком-то пальто-саке, с оттопыренными карманами, из сукна бронзового цвета. «Мне этот цвет за то нравится,, — говаривал Петр Васильевич, — что он не марок». Цвет сукна действительно не был марок, но само сукно порядком позапачкалось (V, 343—344).

...явился ... не в обыкновенном своем пальто-саке, а в сюртуке цвета воронова крыла, с высокой тальею, крошечными пуговицами и длинными рукавами. Усы... казались почти черными от фабры, а волосы, круто завитые спереди в виде двух продолговатых колбасок, ярко лоснились пома-

* Обычно красного цвета.

** «Пальто бронзового цвета... розовый галстучек с лиловыми кончиками... бархатный черный картуз с золотым галуном... круглые воротнички его белой рубашки... красные и кривые пальцы, украшенные серебряными и золотыми кольцами с незабудками из бирюзы... стеклышко в бронзовой оправе» (I, 328—330).

бровый воротник шинели (V, 351—352).

дой. Большой бархатный галстук с атласным бантом туго сжимал шею... и придавал торжественную неподвижность и праздничную осанку всей верхней части его туловища (V, 350).

С характерологической целью применяется подобный контраст цветообозначений в портрете и в других произведениях: в «Отцах и детях» (Павел Петрович Кирсанов и Базаров; Одинцова и Кукшина), в «Дыме» (наряды членов генеральского кружка, салона Ирины — и одежды Губаревых и их окружения), в «Нови» (Сипягин, Калломейцев — Нежданов, Маркелов; Сипягина — Марианна).

В поэтике Тургенева цветообозначения оказываются гибким изобразительно-выразительным средством: они содействуют (совместно с другими средствами построения образа) уяснению социальных или сословных признаков характера персонажа (в составе портрета), выражают такие индивидуальные признаки натуры, как вкус, такт, чутье, чувство меры и, наконец, как мы увидим далее, содействуют предметной реализации эмоционально-психических состояний, тем самым выступая одним из средств психологического анализа.

Настойчиво употребляются элементы тургеневской палитры для характеристики персонажей в «Дыме»: это желчная сплетница Суханчикова с ее, «как лимон, желтым лицом, черными волосиками на верхней губе»; Бамбаев с его «крашеными усами... пестрым галстуком и красною рукою»; серый вождь крикунов Губарев — то в «серых утренних панталонах» вечером принимающий своих почитателей, то в «серой куртке» тюремщика появляющийся в финале нагнать страху на Бамбаева и мужиков; наглый прожорливый хапуга Тит Биндасов с его «дрянным красным загравком кулака» или, наконец, лощеные генералы с досиня выбритыми щеками и ногтями, как слоновая кость, и из их же круга — безымянный «престарелый младенец в лиловом парике».

Добиваясь характеристического звучания свето-цветовых определений, Тургенев как бы примешивает к их

объективному значению трудно уловимые, растворенные в контексте, почти не переводимые в точные логические категории, но совершенно несомненные ассоциации оценочного рода. Свето-цветовой эпитет, нейтральный сам по себе (красный, серый, желтый, крашеный), в таких случаях как бы опредмечивает в себе отнюдь не нейтральное звучание контекста и выражает оценку и отношение автора.

Свето-цветовые определения принимают на себя функцию характеристики у различных авторов не в одинаковой мере. У Тургенева они выполняют двойную роль.

В одних случаях они прямо определяют те внешние изменения, которые следуют за психологическими сдвигами: герой *покраснел, побледнел, пожелтел, посинел...* Преимущественно в таких определениях раскрывается, например, процесс психической жизни Ирины Ратмировой («Дым»): *лицо ее мгновенно вспыхнуло... быстро побледнело... пожелтело... она вздыхала и краснела... глаза засверкали* веселостью, счастьем... молчалива и *бледна...* глаза, которые и *светлели* и таяли... глаза ее *блестели* странным *блеском*, а щеки и губы *мертвенно белели* сквозь частую сетку вуаля... *лицо бледное* под мгновенною *алою* волной... *белые*, словно *обескровленные* руки... и т. п.

Кстати, в ряде случаев количество цветообозначений в портрете может служить косвенным свидетельством психологической разработанности, глубины образа и его значимости в системе произведения. Так, Ирина Ратмирова несомненно подавляет Татьяну, в портрете которой чересчур прямолинейно обозначено сближение с античными скульптурами (одежда — как хитон). Казалось бы, второстепенная Фенечка, не принимающая никакого участия в идеологическом конфликте романа «Отцы и дети», охарактеризована посредством значительно большего числа цветообозначений, нежели сестры Одинцовы: в ее портрете и при определении внутренних состояний употреблено лишь на два цветообозначения менее, нежели для характеристики обеих Одинцовых. Быть может, эта яркость мотивирует внимание к ней трех главных персонажей: Николая Петровича, решившегося жениться на ней, Павла Петровича, втайне привязанного к ней и находившего в ней сходство

с княгиней Р., и Базарова, испытавшего невольное влечение. В романе «Новь» аналогичным образом выясняется, что скромная, внешне неяркая Марианна теснит мадам Сипягину с ее броской внешностью, смуглой красотой и сходством с полотнами известных мастеров.

В других случаях свето-цветовые определения не столь прямо, но тем не менее наглядно раскрывают процесс внутренней жизни; чаще всего это основано на сопоставлениях, параллелях. Например, в «Дневнике лишнего человека»: «Она (Лиза Ожогина.— С. Ш.) светлела, как молодое вино, которое перестает бродить, потому что его время настало». Здесь цветовое определение, строго говоря, относится не к внешнему виду героини, а скорее к ее поведению, определяет тот процесс, который представляет аналогию к душевному состоянию героини. И оно фактически является уже не портретным признаком, а своеобразной скрепой, смыкающей впечатление о потоке душевной жизни с точным признаком физического процесса, давно ставшего метафорическим определением распространенного явления.

Обозначение внутренних состояний с помощью цветообозначений получило некоторое распространение до Тургенева: в прозе Карамзина и в особенности романтиков оно применяется как один из приемов психологического анализа. Свето-цветовые контрасты и параллели к процессу внутренней жизни героев имеются у Жуковского, Пушкина и Лермонтова. Гоголь последовательно использовал цветообозначения с характерологической целью, обнажая существенные признаки натуры своих «небокопителей» и как бы опредмечивая их в цвете: медно-красный, каленый и медвежий, бурый цвет преобладает в портрете Собакевича; цвет запыленной ветоши, иссохших побуревших вещей — в описании обстановки Плюшкина; сукна особых расцветок выбирает себе на фрак Чичиков...

Тургенев принимает этот прием выявления внутреннего и реализации в цвете, в игре света и тени скрытых черт натуры героя. Он углубляет и развивает этот прием психологического анализа, замечая и выделяя множество различных внешних оттенков внутренних движений: реакция на неожиданное проявляется у его героев в соответствии с их натурой — бледностью, по-

мертвелостью, румянцем, багровостью, синевой и т. п.; их глаза меркнут, тускнеют, разгораются блеском. сверкают и т. п.

Палитра Тургенева двояким образом выполняет свою роль в процессе психологического анализа: цветообозначениями определяются не только отдельные внутренние состояния героев — краски, свет, тени, их переливы и контрасты как бы сами по себе придают психологизм повествованию Тургенева. Сохраняя точность и достоверность в контурах, в свете и цвете изображаемого, оно вместе с тем каким-то образом начинает перекликаться с внутренним состоянием героя, содействует раскрытию сложных, текучих процессов внутренней жизни. Палитра тургеньевского повествования настраивает читателя на определенный эмоциональный тон; краски, тени группируются так, что вызывают у него настроение, сходное с тем, какое испытывает герой в данной ситуации; цветообозначения содействуют «заражению» читателя теми чувствами, развитие которых художник исследует в душе своих героев; тем самым создается основа для эмоционально-психологического перевоплощения и более или менее глубокого проникновения во внутренний мир героев, разумеется в той мере, насколько подобное перевоплощение доступно читателю. Так, неяркий, однотонный вначале пейзаж в очерке «Касьян с Красивой Мечи» постепенно насыщается красками, повествователь вместе с Касьяном выбирается из деревеньки на лесные вырубki, вместе с ним бродит среди яркой, сочной, пахучей зелени, созерцает гармоничное пестроцветье русской природы, и это созерцание вызывает у него особое состояние — поэтической неги, почти физической истомы и затаенного отвращения к серым, убогим лачугам, порыва к скитаниям по лону вольной природы... Подобный эмоционально-психологический настрой повествователя (а вместе с ним несомненно и читателя) позволяет понять наивно-восторженное состояние Касьяна, рассказывающего о вольных краях, и объяснить, почему он постоянно в бегах: психологическое раскрытие происходит как бы помимо психологического анализа. — сходство натур в одной и той же ситуации обуславливает сходные психологические состояния, подразумеваемые, но не фиксируемые художником.

Приведенный нами пример — отнюдь не единичный случай в творческой практике Тургенева. Напротив, сходных ситуаций в его произведениях множество* — и это позволяет утверждать, что особые соответствия цветообозначений с внутренними состояниями героев следует считать творческим приемом Тургенева и существенным признаком его поэтической системы.



Многофункциональность цветообозначений, разнородность творческих задач, осуществляемых с помощью палитры, выражает, по-видимому, некоторые общие принципы творческого метода Тургенева. Тенденция к повышению функциональной значимости отдельных элементов структуры вообще характерна для русской реалистической литературы середины XIX в.: однозначность элементов линейных структур сменяется многозначностью новых структур с их множественностью граней, аспектов, связей, отношений, воспроизводивших подобие неисчерпаемой разветвленности и зыбкости связей реальной действительности.

Но многофункциональность цветообозначений в прозе Тургенева не всегда проявляется как суммирование равных значений (обстоятельственных, оценочных, характерологических). Чаше выдвигается на передний план одно-два значения, другие же как бы отступают, едва улавливаются и поддаются определению лишь в процессе логической интерпретации соответствующей сцены или эпизода. Как правило, это обусловлено различной ролью в раскрытии авторского замысла тех художественных средств, элементами которых оказываются цветообозначения: свето-цветовые эпитеты в составе пейзажа определенным образом отличаются от тех, которые входят в портрет и описание обстановки.

Прежде всего бросаются в глаза различия количественные.

Наибольшее число свето-цветовых определений упо-

* Сумрак омшаника, в котором находится Лукерья, сумрак ее существования — и яркость скрашивающих его видений, снов («Живые мощи»); дождь и солнце, слезы и радость Елены («Накануне»); ночи и огни, тьма и отсветы будущих пожаров, тайные сборища будущих бунтовщиков («Новь»); экзотическая яркость и загадочность обстановки Муция («Песнь торжествующей любви») и пр.

требляется Тургеневым в пейзаже. Здесь они представлены в таком богатстве оттенков, переходов, в таком изобилии прямых и ассоциативных воплощений, которого нет в остальных случаях. По-видимому, это зависит от взгляда Тургенева на мир, на искусство. В пейзаже он стремится воспроизвести то вечное и прекрасное, что, по его мнению, воплощено лишь в природе.

Значительно меньшее число свето-цветовых определений связано с портретом и обстановкой. Причем они в общем тяготеют к традиционным определениям лица, предметов, общего фона. Можно сказать, что портретная палитра Тургенева уступает по своей свежести и новизне его пейзажной палитре.

Надо отметить также качественные различия в свето-цветовых определениях пейзажа, портрета, обстановки.

В пейзажах Тургенева многоцветье, переливы красок и света являются непосредственным выражением эстетического богатства природы и средством поэтизации ее. Тургеневские пейзажи в подавляющем большинстве представляют воплощение авторского, собственно тургеневского восприятия природы либо восприятия таких его героев, которые в этом отношении ему близки и выступают в произведении как бы его представителями. Это повествователь-охотник в «Записках охотника»; Лаврецкий в «Дворянском гнезде», особенно остро и поэтично воспринимающий русскую природу после многолетнего пребывания за границей; это рассказчики повестей «Три портрета», «Три встречи», «Дневник лишнего человека», «Первая любовь», «Ася», «Вешние воды», «Пунин и Бабурин», это Елена Стахова и Шубин в «Накануне», Аркадий Кирсанов и Одинцова в «Отцах и детях»...

Пейзаж в таких случаях рисуется в движении, определенным образом перекликаясь с движением чувств и мыслей героя; вместе с тем он характеризует и способность героя к поэтическому восприятию природы, а также мир эстетического, доступный ему.

В случаях же, когда повествование ведет герой-рассказчик, обычно яркий тургеневский пейзаж либо обесцвечивается, превращается в ряд чисто обстоятельственных деталей и утрачивает свои эстетические функции, либо практически целиком исчезает из произведе-

ния. Так обстоит дело в повестях «Часы», «Собака», «История лейтенанта Ергунова», «Жид» и др. Например, в рассказе уездного лекаря нет вообще ни одного цветового эпитета, ни одного пейзажного штриха; на пространные рассказы Каратаева в двух встречах с повествователем-охотником приходится только восемь бедных цветовых определений и одно-два ничтожных замечания об обстановке; природу же этот помещик, выросший в деревне, словно бы не видит и не считает достойным упоминания; во всяком случае, она не играет никакой роли в его эстетическом мире.

В тургеневском пейзаже преобладают объективные цветообозначения, однако среди них встречаются и такие, которые кажутся субъективными: со свойственной ему зоркостью Тургенев подмечает оттенки непривычные, не каждому из читателей бросающиеся в глаза; так, небо у него не только голубое, синее, лазурное или темно-сапфировое — он отмечает его цвет на закате, летом, зимой (золотое, багряное, розовое, зеленое и т. п.).

В свето-цветовых эпитетах тургеневского портрета и интерьера выступают на первый план оценочные и характерологические значения. Воспроизводя объективные признаки внешности и обстановки, окружающей героя, цветообозначения непременно характеризуют существенные стороны его натуры и отношение автора к нему. Так, в обстановке дома Стегунова («Два помещика») цветообозначения в немалой степени выражается авторское понимание и оценка этого наивно-жестокое и неряшливого небокоптителя: «Часы с почерневшей эмалью... ширмы синеватого цвета, шкафы с вонючими книгами, покрытыми черной пылью» — холодные, темные, мрачные тона ложатся на предметы культурного обихода, которые должны свидетельствовать об образованности их владельца; точно копать в пещере троглодита покрывает ненужные, чуждые ему знаки цивилизации. Точно так же цветообозначения в описании Пеночкина (при всей их объективности) прежде всего свидетельствуют о цветовой дисгармонии, о безвкусице этого космополита с европейским лоском и натурой трусливого истязателя.

В портрете и обстановке свето-цветовые определения не выражают так прямо эстетическое опосредство-

вание мира художником. Но и здесь очень велика эмоционально-экспрессивная окрашенность их. Подбор оттенков в портрете — это настоящее искусство; с помощью такого подбора Тургенев характеризует героя, возбуждает определенное отношение к нему, намечает перспективу раскрытия характера.

Надо, наконец, отметить и ту чрезвычайно интересную роль свето-цветовых определений в целом ряде произведений Тургенева, когда свет, как у импрессионистов, по выражению Г. В. Плеханова, становится главным героем картины. Правда, в отличие от импрессионистов, у Тургенева свет оказывается героем не всего произведения, а отдельных сцен, и эти сцены не имеют самодовлеющего значения: они подчинены общему замыслу произведения и в конечном счете служат средством психологического и нравственно-эстетического анализа. Необычайно ярко это проявляется в рассказе «Свидание»: одна и та же березовая роща рисуется при различном освещении — и всякий раз предстает иному, преображенная изменениями света и цвета*; А. Долинин проследил связь этих свето-цветовых эффектов с разыгрывающейся драмой обманутой крестьянской девушки и тем самым отверг возможные упреки в «автономности» тургеневского пейзажа (по крайней мере, в данном случае), «избыточности» деталей, самодовлеющем значении палитры и т. п.³¹

Еще более важную роль играют свет и цвет в «Бежине луге»: здесь все повествование пропитано ими

* «Внутренность рощи, влажной от дождя, беспрестанно изменялась, смотря по тому, светило ли солнце, или закрывалось облаком; она то озарялась вся, словно вдруг в ней все улыбнулось: тонкие стволы не слишком густых берез внезапно принимали нежный отблеск белого шелка, лежавшие на земле мелкие листья вдруг пестрели и загорались червонным золотом, а красивые стебли высоких кудрявых папоротников, уже окрашенных в свой осенний цвет, подобный цвету перспелого винограда, так и сквозили, бесконечно путаясь перед глазами; то вдруг опять все кругом слегка синело: яркие краски мгновенно гасли, березы стояли все белые, без блеску, белые как только что выпавший снег, до которого еще не коснулся холодно играющий луч зимнего солнца; и украдкой, лукаво, начинал сеяться и шептать по лесу мельчайший дождь. Листва на березах была еще почти вся зелена, хотя заметно побледнела; лишь кое-где стояла одна, молоденькая, вся красная или вся золотая, и надобно было видеть, как она ярко вспыхивала на солнце, когда его лучи внезапно пробивались, скользя и пестрея, сквозь частую сетку тонких веток, только что смытых сверкающим дождем» (I, 325—326).

(как, впрочем, и звуками). Вводный пейзаж, являющийся в строгом смысле настоящим стихотворением в прозе, целиком держится на меняющейся освещенности и окрашенности неба — с рассвета до вечерней зари. Цветообозначения вообще трудно — почти невозможно — изымать из повествования в этом произведении Тургенева: они срослись с изображением и выражают его существо, находятся в таком тесном взаимопроникновении со всеми его деталями, что при изъятии их блекнет не только изображение, но и сами свето-теневые и красочные пятна как бы тускнеют и мертвеют.

Во всей русской литературе нет другого такого произведения, которое, как «Бежин луг», было бы словно соткано целиком из света, цвета, теней, представляло бы настоящий пир красок и, вместе с тем напоенное и насыщенное ими, выражало бы важное социальное и философское содержание. Тургенев как бы демонстрирует здесь неистощимое богатство своей палитры и свое умение с ее помощью решать значительные идейно-творческие задачи.

Но произведение это не располагается особняком в творческом наследии Тургенева: свето-теневые и цветовые эффекты занимают очень значительное место в повестях «Призраки», «Сон», «Песнь торжествующей любви», «Поездка в Полесье», в очерках «Касьян с Красивой Мечи», «Лес и степь», в целом ряде фрагментов из «Стихотворений в прозе» — с их помощью находит полное выражение образный замысел автора. Немаловажную роль они играют и в романах, особенно в романе «Накануне».

Таким образом, имеется полное основание для того, чтобы в этом постоянном обращении к игре света, цвета и тени, в стремлении решать идейно-творческие задачи с помощью палитры видеть важный признак индивидуального стиля Тургенева и особый прием претворения жизненного материала в художественный.



Опосредствование в палитре эстетических воззрений Тургенева (и его мироощущения в целом) наиболее отчетливо обнаруживается в пейзаже и обстановке — том своеобразном цветоподвижном фоне, на котором высту-

пают тургеневские герои со своими нравственными исканиями и попытками осуществить должное.

Герои Тургенева романтичны по своему мировосприятию: недовольные сложившимся положением вещей, они сущему противопоставляют должное, целесообразное. И хотя эти попытки обычно не приводят героев к желаемому результату, они отнюдь не пессимистичны, в их судьбе нет подлинного трагизма безысходности: Рудин терпит крах в своих начинаниях вследствие слабости характера, но не исторической обреченности своего дела; Лаврецкий столкнулся с непреодолимыми в то время предрассудками и церковными канонами, его поражение предопределено его воспитанием, сословным положением, характером, но не ложностью его исканий; Инсаров гибнет, но его дело торжествует; аналогична история Базарова, Нежданова. Подобно своему творцу, герои Тургенева, в сущности, отрицают ту безысходность исканий, которую так остро ощущают герои Достоевского; им несвойственна жертвенная обреченность — они остаются борцами, хотя их сил не всегда достаточно для успешной борьбы. Тургенева ни в коем случае нельзя причислять к тем художникам, которые не видели перспектив развития; при всех его философских колебаниях и известной ограниченности его представлений о прогрессе, он был в конечном счете историческим оптимистом, твердо уверенным в неизбежности и необходимости общественных преобразований, содействующих отбрасыванию всего отжившего. Можно утверждать, что основные герои Тургенева, как и он сам, относятся к числу просветителей, и свойственная им романтичность — это проявление той романтики борьбы с невежеством, которая была присуща русским просветителям первой половины XIX в.

Особая окрашенность тургеневских пейзажей несомненно оттеняет романтичность и поэтическую приподнятость таких героев, как Рудин, Берсенов, Лаврецкий, Елена Стахова, Лиза Калитина, Ася. Цветовое богатство пейзажного фона гармонирует с их душевным богатством.

Поэтичность, богатство красок тургеневских пейзажей выполняет не только характерологическую роль; нельзя ограничиваться и лишь признанием удивитель-

ной зоркости и цветовой памяти Тургенева. В его палитре особым образом преломилось убеждение в огромной эстетической значимости русской природы.

Карамзин в сущности не нашел красок для нее: с большим интересом и любовью он воспроизвел пейзаж нерусский («Письма русского путешественника») или условно романтический («Остров Борнгольм»). Пейзажи Гоголя яркие и впечатляющие, но в них воссоздается либо природа Украины («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»), либо строгие и сумрачные очертания Петербурга («Нос», «Невский проспект», «Шинель», «Портрет»); только в «Мертвых душах» появляются зарисовки провинциальной России. Богатая, сочная, гибкая палитра Лермонтова отдана Кавказу («Мцыри», «Герой нашего времени»). Удивительно русский по своей натуре В. Боткин с любованием очертил природу Испании («Письма из Испании»), явно утрачивал его при обращении к природе русской. Призрачные, сумеречные петербургские пейзажи Достоевского также не выражали поэзии русской природы; только в лирике Пушкина, Лермонтова, Некрасова и в «Обыкновенной истории» Гончарова она получила свое воспроизведение — явно неполное, если принять во внимание тот стремительный рост внимания к ней, ту массу разнообразнейших пейзажей, которые окажутся характерными для русской литературы второй половины XIX в.

Пристальный и никогда не ослабевающий интерес Тургенева к русской природе, смелые сопоставления среднерусских пейзажей с прославленными красотами Италии, Швейцарии, Германии — это свидетельство его глубокого убеждения в высокой эстетической значимости природы России. Художник-патриот, убежденный в великом призвании народа, живущего на лоне подобной природы, впитавшего ее красоту в свой эстетический мир, Тургенев впервые раскрыл величие и эстетическую значимость русской природы перед западным читателем и во многом для самой России.

Поэтизируя и неустанно воспевая русскую природу, Тургенев своими пейзажами объективно разрушал сохранившиеся к 40-м годам эстетические предрассудки. В многоцветье и яркости тургеневского пейзажа нашла выражение его народность.

Примечательно, что Тургенев с охотой и часто обращался к изображению ночи, трудной для красочного художественного воспроизведения. Тургеневские ночи — отнюдь не однородно темные и мрачные: это всегда изображение, богатое оттенками темного, контрастами света и тени, насыщенное в ряде случаев сочными красками или особым образом освещенное. Во всем мировом искусстве нет другого такого мастера, который с таким поразительным чутьем к тонам, игре теней изобразил бы величайшее богатство ночи. В «Бежине луге» — это ночь, насыщенная преданиями, густая, плотная («тьма лилась с высоты»), рождающая мифы, — ночь не как смерть дня, покой солнца и света, а как особая форма жизни. В очерке «Стучит!» — ночь сказочная, вызывающая в памяти былинный эпос («куда езживали богатыри... стрелять белых лебедей и серых утиц»). В «Живых мощах» иконописный мрак, как копоть свечей и лампад, служит фоном для Лукерьи. Ночь грозовая и грозная, но размытая состраданием предстает в «Бирюке» и оттеняет сумрачную жизнь лесника Фомы, подстерегающего во тьме порубщиков и подстерегаемого ими. Ночь светлая, пахучая, эффектно-красивая соседствует с ночью лирически-задумчивой в повести «Три встречи»; их оттеняет угарная ночь маскарада и темнота отчуждения и забвения. Июльская ночь, напоенная ароматом цветущих лип, ласковая, полная неги, истомы и ожидания любви в начале романа «Накануне», сменяется зловещим холодом чуждой венецианской ночи. Спертые, слабо освещенные ночи кружковых споров, ночных излияний очерчиваются в «Рудине», «Андрее Колосове», «Гамлете Шигровского уезда». Дымные, чадные, шумные в «Дыме», они становятся зловещими, кровавыми в «Нови» — ночи перепутий, заговоров, намечаемых бунтов. Призрачные, сумеречные и словно бы ирреальные, таящие угрозу («Сон», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич»), они оказываются волшебными, колдовскими, романтическими в «Призраках», «Странной истории» и повести «Стук... Стук... Стук!...». Ночи «Стихотворений в прозе» явно заключают в себе символику, напоминая о затемненной старости, о мраке приближающейся смерти, о черноте разверстой могилы.

Ночь и сумерки постоянно привлекают внимание Тургенева. Борение света и тьмы, свето-теневые эффекты, контрастные и неожиданные сочетания световых пятен, изменение интенсивности цвета (и в какой-то мере самой сущности его) в зависимости от меняющейся освещенности пейзажа, обстановки и портрета. — вот что определяет своеобразие палитры Тургенева. В ней нет назойливого цветового аллегоризма, но несомненно находят опосредствованное проявление наиболее существенные стороны тургеневского миропонимания.

Если у Достоевского «антиурбанистическая направленность»⁸² сказалась прямо в его мрачной палитре, то палитра Тургенева в целом выражает преодоление трагизма и пессимизма. Разумеется, Тургенев не свободен от антиурбанизма, но не в противоречиях капиталистического города видит он выражение основных противоречий бытия. Нельзя также вообще отрицать наличия элементов пессимизма, скептицизма и своеобразного исторического фатализма в мировоззрении Тургенева: они явственно прослеживаются в его творчестве и различных высказываниях; исследователи отмечают их то как ноты временного пессимизма и разочарования в общественном развитии, то как постоянно присущее ему ощущение всеобщего, космического трагизма... Отрицать их значило бы представлять себе совсем не того Тургенева, каким он был в действительности, освобождая его от исторически обусловленных философских противоречий домарковского периода. Но преувеличивать их, максимально сближать Тургенева с Шопенгауэром, отрицать его стремление к преодолению кажущейся безысходности бытия человека также означало бы исказить истинный облик великого художника и крупного мыслителя. Тургеневский трагизм явно отличается от безысходного, не имеющего разрешения в реальном бытии трагизма Достоевского.

Палитра Тургенева заключает в себе выражение жизнеутверждающего начала, которое преодолевает в конечном счете противоречия и торжествует над мраком. Многоцветье, яркость, сочность и неизменную эстетическую насыщенность тургеневской палитры можно рассматривать как выражение непосредственного наслаждения бытием: созерцание жизни во всех ее проявлениях (и свето-цветовых в том числе) доставляет

художнику почти физическое удовлетворение — самим процессом цветовосприятия, осязания, ощущения собственной слиянности с вечным миром природы и заключенной в нем красотой. Этот мир, в представлении Тургенева, прекрасен и, следовательно, не может быть враждебен человеку. Но Тургеневу чужд христианский антропоцентризм: он сознает, что природа живет по своим законам и как бы равнодушна * к восторгам или горестям человека. Созерцание природы отравлено пониманием того, что человек не может ни полностью слиться с миром красоты, ни наслаждаться им бесконечно. Жизнь человека — это краткое посещение вечного праздника природы. Тургенев постоянно вводит в свои описания природы ноту трагичности кратковременной жизни отдельной личности — на фоне вечного, беспредельного бытия — личности, способной постигнуть и вместить в своем внутреннем мире этот бесконечный внешний мир и осознать краткость своего овладения прекрасным. Лирическое элегическое настроение как бы примешано к тургеньевским краскам, сопровождает их как звуковая трансформация цвета и света.

* Тургенев избегал прямых олицетворений, природа в его изображении отнюдь не выглядит откровенно «очеловеченной», тем не менее на его восприятии сказывается определенная антропоморфизация, в отдельных случаях оборачивающаяся аллегорией (особенно отчетливо — в «Записках охотника» и «Стихотворениях в прозе»).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели основные проблемы поэтики Тургенева, раскрытие которых, как следует предполагать, позволит точнее осветить мастерство, стиль и творческий метод великого русского художника. В заключение представляется целесообразным подвести краткий итог первоначальным обобщениям и выводам, полученным в процессе наблюдений над прозой Тургенева, и наметить перспективу дальнейшего изучения творческого наследия писателя в аспекте его идейно-художественного своеобразия.

Прежде всего следует отметить некоторые важные признаки тургеневского повествования.

Существовавшее мнение о его самоочевидной простоте сводилось в конечном счете к представлению о преобладании в нем одного авторского голоса, будто бы заглушавшего остальные голоса, и одной авторской интонации, оттеснившей все другие в сферу прямой речи героев. Тон повествования, его эмоционально-экспрессивная окраска, система растворенных в нем оценок, точек зрения — все это с неизбежной прямолинейностью отождествлялось с образом автора, с его миропониманием и точкой зрения на изображаемое. Мнение это источником своим имело архаичное представление об отчетливом разобщении принципиально различных

речевых пластов — повествования (речь автора), речи прямой (собственный голос героев), описания, рассуждения и т. п. Подобный схематизм (в поисках мнимой простоты), приводивший к обеднению внутренней структуры тургеневского повествования, иногда подкрепляется ссылками на будто бы всеобщий и непреодоленный до Достоевского принципа монологизма в образном преломлении действительности¹.

Анализ повествования Тургенева с применением стилистических методов (дополняемых характерологическим принципом) позволяет покончить с этим ошибочным мнением. Тургеневское повествование отличается внутренней сложностью. Наряду с авторской точкой зрения в нем получают словесно-речевую реализацию другие точки зрения, отнюдь не находящиеся в безусловном подчинении. Повествование Тургенева в подлинном смысле многоголосно, хотя ему не присуща та неслиянность самостоятельных голосов, которую М. М. Бахтин считает важнейшим отличием полифонического романа Достоевского и его вкладом в поэтику русского романа. Причем самая многоголосность тургеневского повествования оказывается неодинаковой в различные периоды творчества и в произведениях разных жанров. Общее усложнение его в процессе творческого развития Тургенева получило разное структурное воплощение в произведениях с посредниками, от лица которых ведется изложение событий, и в произведениях собственно авторских, с объективным изложением событий, поступков, речей героев и их внутренних состояний.

Сказ тургеневских повестей с посредниками представляет обычно сложное сплетение оценок и мнений, доступных герою-рассказчику, с собственными авторскими оценками. Тургенев в большинстве случаев добивается органичного слияния, прилаживая свои суждения к раздумьям героя. Авторская точка зрения высказывается голосом рассказчика, причем отнюдь не происходит опускания автора до интеллектуального уровня героя, а, напротив, Тургенев достаточно убедительно мотивирует приподымание героя над его обычным уровнем в эти моменты частичного совпадения его мнений с мнением автора — отбором чутких посредников, постановкой их в особые обстоятельства, моментами своеобразного озарения их и т. п. Случаи неорга-

ничного прилаживания авторской точки зрения к голосу рассказчиков немногочисленны и отмечаются преимущественно в прозе первого периода («Андрей Колосов», «Три портрета», «Жид», «Яков Пасынков»).

Особенной сложностью и интонационным богатством отличается объективное повествование тургеневского романа и тяготеющих к нему повестей. Элементы разных речевых аспектов (авторского и героев) в русле повествования находятся во взаимопроникновении, подобном диффузии: в авторское изложение событий извне вводятся многочисленные «обломки» прямой речи — с соответствующим указанием (кавычки, ссылка на говорящего и т. п.) или без каких-либо указаний, когда голос, отличный от авторского, определяется по особой интонации, речевой манере, излюбленным фразеологическим оборотам или предмету речи (несобственно-прямая и эмоционально-окрашенная косвенная речь); вместе с авторской фиксацией переживаний героя это дает одновременное восприятие происходящего как бы изнутри, глазами того персонажа, который оказывается в данный момент в поле наблюдений автора. Нередко подобные разрозненные речевые знаки того или иного голоса, отличного от авторского, располагаются в особой последовательности, провалы между ними заполняются авторскими указаниями-связками, и в целом создается подобие внутреннего монолога.

Формы внутренней речи в авторском повествовании Тургенева постепенно обогащаются в процессе его творческого развития; общее тяготение художника к углубленному психологическому анализу определяет его стремление к расширению психологической вместимости повествования, увеличению его гибкости и многоголосности.

В целом повествование Тургенева в произведениях с посредниками тяготеет к самораскрытию рассказчиков и повествователей, хотя авторский анализ происходящего при этом не исчезает; но самораскрытию типа подробной исповеди героя, с последовательным определением основных моментов внутреннего состояния (путем логической трансформации их) Тургенев предпочитает раскрытие внутренней жизни героев путем сопереживания, возбуждения у читателя сходных состояний или эмоционального подобия их; поэтому ослбен-

ное значение в его поэтике приобретает стремление к к опредмеченному воспроизведению голосов — когда та или иная интонация обусловлена определенной деталью, особенностью обстановки, поворотом событий и как бы непосредственно из них вытекает.

В романах же самораскрытие приходится на прямую речь (исповеди и публицистические монологи героев, споры и своеобразные устные экзамены, которые, например, Елена Стахова устраивает Берсеневу, Шубину, Инсарову, Курнатовскому или Одинцова — Базарову), однако и в авторском описании, пограничном с прямой речью, продолжают звучать голоса героев, в авторский комментарий происходящего вклиниваются речевые обломки с их интонацией. Повествование оказывается не постоянным, а непрерывно меняет свою эмоционально-экспрессивную окрашенность, приобретая особый протейзм².

При всем том отчетливость авторской точки зрения отнюдь не исчезает: между нею и точками зрения разнообразных героев и посредников сохраняется различие, системы их оценок не совпадают и практически никогда нельзя отождествить автора с его героем.

Своеобразие повествования Тургенева несомненно зависит от его психологизма и в конечном счете определяется его пониманием человека и принципами проникновения во внутренний мир.

Анализ жанров прозы Тургенева также убеждает в обусловленности структуры его произведений особенностями его психологического метода. Используя жанровые формы, сложившиеся в русской литературе к середине 40-х годов XIX в., Тургенев преобразует их в соответствии со своей творческой установкой на эмоционально-психологическое преломление основных социально-общественных проблем и конфликтов эпохи.

Очерки Тургенева представляют своеобразное явление в истории русского очерка. Заметно отличаясь от очерка 30—40-х годов в основных его разновидностях (очерк физиологический, бытовой, этнографический, проблемный), очерки Тургенева вместе с тем завершают общие тенденции к сюжетному раскрытию характера, к воплощению типа в отдельной личности, к максимальной психологизации. Эта тенденция усилена в цикле «Записок охотника» соседством очерка с

произведениями иных жанров — рассказами, новеллой, повестями разного вида; сохраняя всюду единство стиля, перекликаясь идейно-тематически и структурно-характерологически (когда произведения разных жанров тяготеют к общей структурной организации и одним принципам раскрытия характера), развивая единые мотивы цикла, очерки органично сочетаются с другими жанрами. «Записки охотника» в целом приобретают характер единой книги, целостного произведения, что в известной мере как бы смыкает жанровые признаки очерка с большинства произведений (даже с тех, которые имеют отчетливые признаки «физиологизма»). Цикл становится фактически особым жанровым образованием; эта тенденция, намеченная Пушкиным и Лермонтовым, становится господствующей после «Записок охотника»; циклизация малых прозаических форм оказалась одним из путей образования новых емких структур в процессе становления русского социально-психологического романа второй половины XIX в.³

Гибкую и емкую сюжетно-образную структуру разработал Тургенев в своих повестях.

При всем различии тех жанровых разновидностей, которые обычно выделяют в тургеневской повести (повесть-исповедь, повесть о старине, любовно-психологическая повесть, «таинственные» повести и пр.), она сохраняет ряд устойчивых признаков, отличающих ее от повестей Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Герцена, Достоевского, Л. Толстого и других русских писателей. В истории русской повести ее следует выделить как особый вид; тургеневская повесть по своим структурно-характерологическим признакам оказывается непосредственным предварением той лирической (с элементами импрессионизма в ее поэтике) русской повести конца XIX — начала XX в., наиболее отчетливое выражение которой ряд исследователей видит в повестях Чехова, Бунина и отчасти Куприна⁴.

Диффузия жанровых форм проявляется в тургеневской повести с еще большей очевидностью, нежели в его очерке, тяготеющем к чисто беллетристическим принципам преломления действительности. Ее отличает устремленность к романоподобному раскрытию характера, когда художник отчетливо видит обусловленность поступков героя (группируемых вокруг одного эпизо-

да) обстоятельствами всей его жизни и когда ему удастся (преодолевая узкие рамки частной коллизии) наметить в целом «историю души». Тургенев придает своей повести хронологическую многоаспектность: поставленный в некотором отдалении рассказчик или повествователь излагает историю, находящуюся в еще большем отдалении и нередко имеющую предысторию; эпилог в завершающей части обрамления намечает перспективу в будущее; перед читателем разворачиваются события на протяжении десятилетий — во всяком случае, едва ли не вся жизнь героя охвачена взглядом писателя и читателю представлены важнейшие события, разделенные длительными промежутками времени. Разумеется, Тургенев не воспроизводит всех событий, связей, отношений, формирующих характер обстоятельств: он воссоздает лишь тенденции развития характера и узловые моменты его нравственно-психологического проявления — почти неизменно в любовной коллизии с сопровождающими ее опосредствованиями в раздумьях о долге, праве, собственном назначении, смысле бытия и т. п.

В тургеневской повести явственно ощущается течение времени, как бы снимающее и отменяющее одни проблемы и выдвигающее новые. История входит в нее не условным фоном бытовых аксессуаров, имен, событий и тому подобных знаков времени, а формирующей силой, что, однако, не дает оснований относить к жанру исторической повести даже наиболее отдаленные от 40-х годов повести Тургенева о старине, о событиях второй половины XVIII — начала XIX в. («Три портрета», «Жид», «История лейтенанта Ергунова», «Часы», «Бригадир»). Повествование о былом Тургенев подчиняет современности: прошлое объясняет настоящее и всегда оценивается с позиций современных Тургеневу проблем, преломляясь большей частью сквозь восприятия рассказчиков и повествователей обычно одного типа — человека 40-х годов.

Структура тургеневской повести оказалась настолько гибкой, что в ее рамки вмещались (в раздумьях и столкновениях соответственно подобранных характеров) почти любые общественные проблемы и вопросы, причем в ряде случаев не все из них могли войти в роман и занять в нем центральное место. Так, в «таинствен-

ных» повестях Тургенева нашли образное преломление вопросы гипноза, генетической памяти⁵, телепатии и некоторых других загадочных в то время явлений («Странная история», «Клара Милич», «Сон», «Призраки», «Песнь торжествующей любви»). Воспринятые некоторыми критиками как отступление от реализма, «таинственные» повести Тургенева означали лишь расширение круга вопросов, событий и характеров, доступных отображению с позиций реализма, и обогащали его некоторыми элементами поэтики романтизма.

Тенденция к диффузивному взаимопроникновению и слиянию различных структурно-характерологических начал отчетливо проявляется и в поэтике тургеневского романа, причем это слияние, придающее ему новое художественное качество, оказывается настолько органичным, что в тургеневском романе можно видеть достаточно полное выражение общей для русского романа тенденции к синтетизму.

Развивая традицию аналитического, социально-психологического романа Лермонтова, обогащая его элементами социально-обличительного романа-поэмы Гоголя, Тургенев создает роман нового типа. Исследование отдельной души Тургенев дополняет изучением социально-общественных (преимущественно в нравственном преломлении) условий ее формирования. Для тургеневского романа характерно более отчетливое и в основе исторически верное представление о герое — в отличие от предшественников Тургенева. Внимание Тургенева сосредоточивается на изучении и изображении характеров, воплощающих и как бы опредмечивающих в себе, в своем формировании и, в известной мере, в самой судьбе героев назревавшие проблемы общественной жизни России 40—70-х годов. Тургенев придает образную определенность тем зыбким, не вполне определившимся очертаниям новых социально-психологических типов, которые оказывались характерными для отдельных периодов русской общественной жизни. Не всегда ясно представляя себе их конечные цели и ведущие к ним пути и средства их осуществления (поскольку они располагались в перспективе будущего), Тургенев в большинстве случаев не изображал самих коллизий общественно-политического движения, участниками которых оказывались прототипы его героев: упоми-

вание о них он выносил за скобки сюжетного действия своих романов (Рудин в Париже на баррикаде; Елена Стахова в освободительном движении в Болгарии; Лаврецкий, выучившийся земле пахать; преобразовательные мероприятия Литвинова; кооперативно-социалистические начинания Соломина). Его герои перенесены (с различной степенью социально-общественной мотивированности) из собственной среды в среду устоявшегося поместно-дворянского быта с его привычными отношениями и типичными фигурами дворянских интеллигентов. Нравственно-психологическая несовместимость их с моралью крепостников, сложность их исканий и раздумий, мучительность их положения в несоответствующей им среде позволяет Тургеневу показать с большой убедительностью остроту и перспективу тех проблем, которые опредмечены в судьбе героев его романов.

Острая проблемность, актуальность, идеологическая осмысленность коллизий — все это придает тургеневскому роману (в основе своей семейно-бытовому) отчетливый общественно-политический характер.

Структура общественного романа Тургенева (в его особой нравственно-идеологической модификации) подчинена этой творческой установке художника: тяготея к воспроизведению судеб героев на фоне длительного исторического развития общества, он воспроизводит отдельные сцены из их жизни, разделенные длительными хронологическими провалами; процессы истории и отдельные судьбы предстают в вершинных своих проявлениях; преломленные преимущественно в нравственных исканиях героя, они почти всегда предстают в связи с любовной коллизией и в ее перипетиях получают свое образное бытие. Имея своим ядром настоящую любовно-психологическую повесть, тургеневский роман становится собственно романом при участии многочисленных отступлений в прошлое и уводящих в будущее прибавлений (удвоение развязок, эпилог, рассказы в эпилоге, заполняющие хронологический провал после основного действия, и т. п.). Коллизия основной части романа обычно разворачивается в очень короткий срок (три — пять недель), но системой отступлений и финальных прибавлений рамки тургеневского романа раздвигаются часто до нескольких десятилетий, структура его усложняется, повышается его содержательная «вмести-

мость» — и он очерчивает в полном смысле историю души. При этом сюжет перестает быть событийным выражением единого действия: ряд эпизодов предыстории и финала, поясняя в целом историю формирования характера, не имеет непосредственного отношения к узловым событиям центральной любовно-психологической коллизии и оказывается в формальном смысле внесюжетным по отношению к ней. Однако это еще не позволяет говорить о рыхлости или клочковатости композиции тургеневского романа — просто структура его сложнее структуры предшествовавшего ему русского романа, в связях и отношениях появляется особая зыбкость и сиюминутность, что свидетельствует о возросших возможностях реализма постигать и отображать текущие, неустоявшиеся процессы внутреннего мира героев и общественной жизни страны. Не в этом следует видеть слабую сторону тургеневского романа: главное его внутреннее противоречие заключается в том, что, являясь по существу своему настоящим общественным романом и предвзяв позднейший русский социально-политический роман, он раскрывает это свое существо в формах семейного романа — развитых, расширенных, во многом преобразованных, но не до конца преодоленных.

«Стихотворения в прозе» представляют особое явление среди жанров русской прозы.

Лирико-философская миниатюра зарождается как жанровая разновидность сначала в новой европейской лирике начала XIX в.⁶, находит отчетливое выражение у Жуковского, Пушкина и Лермонтова, а затем оформляется и в прозе, первоначально еще не выделяясь в самостоятельный жанр. У Гоголя, В. Ф. Одоевского, молодого Тургенева (в «Записках охотника»), в повестях и очерках имеются внутренние замкнутые зарисовки, окрашенные философским раздумьем и представляющие лирическое преломление действительности; они заметно выделяются среди бытовых описаний; само авторское повествование в них существенно меняет тон.

Позднее тургеневское стихотворение в прозе приобретает отчетливую жанровую определенность и самостоятельность. Для него характерно тяготение к символике, нередко переходящей в философскую аллегорию, когда конкретная деталь или сцена предстает своего

рода замещением сложного комплекса раздумий, переживаний и обобщений. Структура стихотворения в прозе отличается повышенной уплотненностью, многозначностью деталей и связей между ними, а также высокой ассоциативностью элементов лирико-философского повествования — значительно выше, нежели в объективном описании быта, внешности или событий в эпических жанрах. Синтетизм стихотворения в прозе — особого рода: эпические повествовательные средства изображения в его структурно-жанровых рамках остаются в подчинении субъективному лирическому мировосприятию.

Тургеневское стихотворение в прозе рождается обычно из традиционных жанров малых повествовательных форм в результате лирико-философской их переплавки, приобретая новые признаки структурной организации. Вместе с тем исходные жанровые формы сохраняют в составе цикла свои генетические признаки — исповедь, видение, диалоги, притча, анекдот, разнообразные очерки (проблемный, зарисовка-портрет, физиологический), повесть о былом и т. п.

Внутреннее единство «Стихотворений в прозе» проявляется в меньшей мере, нежели в «Записках охотника». Однако оно имеется — и структурные скрепы оказываются достаточно прочными, чтобы «Стихотворения в прозе» (в авторском отборе фрагментов — *Sepilia I*) приобрели отчетливо выраженный характер книги или самостоятельного произведения, т. е. над жанрового образования (цикл с целым рядом мотивов, создающих единство художественного восприятия действительности и ее отображения).

В целом следует признать, что отчетливо выраженная диффузия различных жанровых элементов является одним из важнейших признаков структурной организации прозаических произведений Тургенева. В повесть о былом, в тургеневскую повесть-исповедь и даже в очерк проникают элементы романной техники раскрытия характера, размывают их отвердевшие очертания; в свою очередь, элементы физиологизма, очеркового подхода к изображаемому или исповеди (как и некоторые другие — видение, диалоги, притча и т. п.), переработанные и во многом утратившие генетические признаки, входят в тургеневский роман, сливаются в органи-

ческом единстве и придают ему синтетический характер. Но из этого вовсе не следует, что тургеневской прозе будто бы свойственна жанровая аморфность. Процесс взаимопроникновения и слияния различных жанровых элементов можно рассматривать как выражение творческих исканий Тургенева, добивавшегося создания особой повествовательной структуры лирико-элегической окрашенности, которая была бы наиболее адекватным словесно-речевым выражением тургеневского понимания человека, его места в сложившейся системе общественных отношений, его духовных возможностей и смысла его бытия. И надо согласиться, что такая структура Тургеневым была создана — хронологически многоаспектная, создающая представление о течении времени на протяжении длительных периодов, относительно краткая, но не конспективная, органически связывающая разнообразные внесюжетные элементы с сюжетно-фабульными и позволяющая достаточно глубоко раскрыть внутренний мир человека.

Проза Тургенева отличается большой населенностью. Необычайно широк социальный и психологический диапазон характеров, воспроизведенных Тургеневым в очерках, повестях, романах и «Стихотворениях в прозе»: отобразив почти все основные социально-психологические типы русской жизни 30—70-х годов, он воссоздал и некоторые типы конца XVIII — начала XIX в. Вместе с тем его характерологии свойственна (как у всякого художника) определенная избирательность: его симпатии отданы людям 40-х годов, из их среды он ищет героя, их раздумья и нравственные искания оказываются в центре его внимания в большинстве произведений.

Тенденция к синтетизму сказывается и на тургеневских принципах раскрытия характера: гибко используя такие средства изображения, как экспрессивно окрашенные значимые имена-определения, разнообразные виды портрета, характеристики, предметы вещного окружения, Тургенев добивается максимальной приложенности их и взаимодополнения с авторским комментарием к поступкам героя и его самораскрытием; в результате создается теснейшее взаимопроникновение и слияние различных средств в целостном образе-характере. Ограничиваясь при обрисовке второстепенных пер-

сонажей краткой характеристикой (но внутренне сложной, представляющей слияние деталей разного плана), Тургенев создает настоящие ансамбли взаимосвязанных и взаимозависимых изобразительно-выразительных средств для раскрытия характера главных героев: даже самые отдаленные и, казалось бы, автономные сцены, эпизоды, детали или параллели вовлечены в систему оценок, связей и отношений, прямо или косвенно содействующих уяснению устойчивых признаков характера и условий их формирования. Без преувеличения можно утверждать, что при отказе от учета всех связей и отношений в образной системе целого произведения нельзя составить себе полного, всестороннего представления о героях Тургенева: при любом изъятии их из этой системы (при пересказе или анализе лишь одного из аспектов произведения — сюжет, композиция, психологический анализ, социальная значимость, историческая достоверность и т. п.) тургеневские герои не только тускнеют и ослабевают их бесспорно положительные качества, но почти всегда возникает двойственность их оценки и неизбежные споры при их истолковании.

Психологический анализ является важным средством всестороннего и глубокого раскрытия характеров тургеневских героев. Тургенев настойчиво разрабатывал собственные приемы психологического анализа, отличающиеся от наивного психологизма допушкинской поры, от предметного психологизма Пушкина, от распространенного в 40—50-х годах психологизма типа авторского комментария, а также от «диалектики души» Л. Толстого и психологии душевных надломов и трагически обостренного восприятия мира у героев Достоевского. Психологический анализ в существенных своих проявлениях зависит не только от идейно-творческих установок художника, но и от особенностей исследуемой сферы человеческого сознания.

Преимущественное внимание Тургенева привлекает особая сфера психической жизни человека — область зыбких эмоциональных движений, зарождающихся чувств, ощущение слиянности человека с миром природы, впечатление связи времен (воплотившейся в памяти персонажей), особое мерцание прошлого сквозь настоящее, рефлектирующее сознание человека повышенной эмоциональности, богатого воображения и романти-

чески-элегической настроенности. Большинство из этих зыбких эмоциональных движений и образов трудно поддается логической интерпретации; особые свойства исследуемой Тургеневым эмоционально-психической сферы внутреннего мира человека обусловили то своеобразное качество его психологизма, которое позволяет назвать его «тайным психологизмом», иногда «вершинным» или «предметным».

Тургенев был подлинным сердцеведом и в своих произведениях показал себя настоящим художником-психологом. Он не игнорировал потока внутренней жизни и отнюдь не подменял его (как утверждают некоторые критики) изображением отдельных психологических состояний или психологизированными характеристиками. Ему удается достичь глубокого проникновения во внутренний мир своих героев — нередко на грани, отделяющей сознательное от полуосознанного или бессознательного. Его психологизм эволюционирует на протяжении творческого пути, постепенно обогащаясь приемами эффективного анализа.

В тургеневском психологизме находят слияние основные принципы проникновения «вовнутрь» сознания героев, сложившиеся у Пушкина, Гоголя, Лермонтова: самораскрытие персонажей (в исповедях, развернутых монологах, в признаниях, рассказах и т. п.) и раскрытие извне — в предметном замещении психологических коллизий, в сюжетном выражении их или в авторской фиксации состояний, чувств и мыслей. Тургенев оттачивает эти приемы и доводит их до высокой степени мастерства, добиваясь наиболее органичного их прилаживания и взаимоусиления. Он дополняет их особым приобщением читателя к процессам внутренней жизни героев, что напоминает лирическое «заражение», возникающее при чтении лирических стихотворений Пушкина, Лермонтова и других поэтов.

Тургенев-психолог последовательно избегает развернутого истолкования психического процесса и перевода его элементов в точные определения, оценки, в этические и психологические категории⁷. Он добивается возбуждения у читателя подобия тех состояний, которые уловлены им в душе героя; последовательный ряд таких эмоционально-психологических ситуаций дает представление о длительном психическом процессе (как

смена кадров в кинематографе воспроизводит движение). Тургенева как художника отличает стремление донести до читателя картину внутренней жизни, как бы минуя развернутый психологический анализ ее⁸, представляя лишь такие его результаты, которые позволяют читателю будто бы помимо автора догадаться об условиях и обстоятельствах, предшествовавших им. Психологический анализ приобретает как бы внеаналитический характер: вся тяжесть его переносится на сопереживание; возбужденное читательское восприятие вызывает активное привнесение жизненного опыта читателя в рисуемую писателем картину.

Совершенно особый характер приобретает тургеньевский психологизм в «Стихотворениях в прозе»: это психологизм активной мысли, созерцающей воспоминания и увязывающей даже мелочи быта с самыми общими законами бытия, с борением жизни и смерти. Мысль эта, окрашенная горечью утрат и предвиденьем надвигающейся смерти, возмущена очевидной нелепостью уничтожения «вселенной в отдельном человеке», ищет объяснения этой неизбежности (нередко в пессимистических частных выводах) и находит в конце цикла примирение в общем выводе: смерть физическая — отнюдь не означает окончательного исчезновения человеческого «я» — оно продолжает жить в памяти людей, в делах человека, в его созданиях.

Прозе Тургенева, как и всякого крупного мастера, присуща определенная освещенность. Богатство тургеньевской палитры необычайно: десятки оттенков ночного мрака, лунного и солнечного света, зелени, воды и огня, предметов обстановки и одежды сочетаются с характером изображения в определенной цвето-световой и смысловой гармонии. Особый отпечаток палитре Тургенева придает свойственное его стилю стремление к воспроизведению текучих процессов — переливов красок, игры света и тени. Прямые определения света, цвета и тени сочетаются Тургеневым с разнообразными непрямыми, вызывающими представление о цвете по ассоциации, когда цветоноситель заменяет цветообозначение. Это позволяет Тургеневу воспроизводить такие тонкие нюансы и промежуточные тона, для которых не имеется цветовых эквивалентов в русском языке.

На палитре Тургенева сказывается своеобразие его

психологического метода: цветообозначения в его прозе вовлекаются в психологический анализ, участвуя в олицетворении пейзажа, а в портрете непосредственно выражая эмоционально-психическое состояние героев. Общая цветовая гамма повествования (наряду с другими художественно-изобразительными средствами) обычно содействует возбуждению у читателя сложного, трудно расчленимого эмоционального состояния, в какой-то мере подобного тому, что испытывают герои Тургенева, и позволяющего понять в целом процесс их духовной жизни.

В ряде случаев самое существо изображения у Тургенева меняется в зависимости от меняющейся освещенности; это не означает, что «свет есть главное действующее лицо в картине» (Г. В. Плеханов), рисуемой Тургеневым, — игра света и тени позволяет художнику наглядно показать бесконечное богатство реального мира, предстающего разными своими сторонами при различном освещении.

Рассмотрев указанные проблемы тургеневской поэтики, можно сделать общий вывод о преобладающем в ней структурно-образном принципе диффузии⁹: Тургенева как художника отличает тяготение к приложению изобразительно-выразительных средств, имеющему целью их взаимодополнение и усиление. Основанное на высокой писательской культуре, языковом чутье и художественном таланте, это прилагивание совершается в большинстве случаев с исключительным мастерством и достигает той степени взаимопроникновения образных средств, когда происходит, в сущности, их слияние в сложном единстве.

Образная диффузия в поэтике Тургенева — это не просто взаимопроникновение словесно-речевых элементов, из которых слагается образ: это слиянность такого рода, когда необходимый художнику эффект создается лишь всею совокупностью средств. Их невозможно разобщить: они утрачивают свою изобразительную силу без взаимоподдержки. Слиянность их обуславливает (и заключает в себе в новых структурно-образных связях) то добавочное содержание, которого нет в простой сумме образных элементов¹⁰ и без которого сцены и картины Тургенева тускнеют и нередко становятся схематичными.

Эту слиянность разнородных начал можно отметить, опираясь на поэтико-стилистический анализ, и в сфере общего понимания творческого метода и стиля Тургенева. Так, отношение его к изображаемому обычно воспроизводится сложной совокупностью средств, трудно изолируется от самого предмета изображения, ибо оно как бы внедряется в его словесно-речевую ткань; при схематичном анализе оно может быть интерпретировано (и так бывало в критике неоднократно) как безразлично-объективное — чуть ли не равнодушие писателя к изображаемому. Между тем отношение Тургенева правильно истолковывается при учете свойственной его поэтике образной диффузии: едва намеченные прямые оценки автора (в эпитете, интонации, в легкой иронии или сочувствии) подкрепляются суждениями других героев, их саморазоблачением в речах и поступках, усиливаются контрастами и параллелями, сочетаются с общим тоном повествования. В конечном счете отношение Тургенева к изображаемому им быту, событиям, характерам и проблемам русской общественной жизни определяется его общедемократической позицией и просветительским гуманизмом, но эти исходные идейно-творческие предпосылки всякий раз растворены в словесно-речевой стихии изображения и слиты со всей массой изобразительно-выразительных средств.

И точно так же представление об образной диффузии помогает понять особенности тургеневского лиризма. Элегический лиризм тургеневского повествования пронизан иронией, насмешкой, переходящей нередко в сарказм; сатира в русле лирического повествования получает вид «скрытой сатиры», по замечанию А. В. Луначарского¹¹; лиризм, в свою очередь, приобретает подтекст и особое звучание.

Как и лиризм, сатира окрашивает буквально все творчество Тургенева¹²; ее терпкой горечью, скрытым или нескрываемым негодованием окрашена в целом картина русской жизни, созданная художником. Существенно отличаясь от политической разящей сатиры Салтыкова-Щедрина, или пародийно-издевательской сатиры Козьмы Пруткова, или сатиры «искровцев» и сотрудников «Свистка», она остается в основе своей социальной и не смыкается с голой парадоксальностью, «балагурством», в котором Чернышевский упрек-

нул В. И. Даля¹³, или той «безгневной доброй сатирой» (Л. П. Гроссман)¹⁴, которую критика нередко видела у Лескова и в чем она упрекала Тургенева¹⁵.

Тургеневская сатира, основанная на иронии, отличается видимым простодушием и даже доброжелательной объективностью; она максимально разветвлена в повествовании, конечный изничтожительный ее эффект создается совокупностью комических имен, взаимохарактеристик, каламбуров, плеоназмов, эвфемизмов, саморазоблачительных нелепостей в речи персонажа и т. п. Эта разветвленность и придает ей скрытый, подспудный характер, позволяя наносить тысячи уколов — под маской учтивости или видимого доброжелательства.

Тяготение к слиянности разнородных, нередко полярных начал сказывается в творческом методе Тургенева еще в одном аспекте: в его прозе, реалистической в своей основе, имеются явные следы романтизма — не только не преодоленного в самом начале его творческого пути, но, напротив, все усиливающегося и в ряде произведений 60—70-х годов как бы сосуществующего с реализмом. Творческое развитие Тургенева нельзя изображать как прямолинейное движение от романтизма 20—30-х годов к критическому реализму 40—70-х годов, будто бы полностью отрицающему романтизм как отжившее явление литературного процесса. Как это стало очевидным в наше время, романтизм оказался гораздо более живучим, и его поэтика заключала в себе много полезного для реализма. Сосуществование и попытки слияния этих двух начал (на базе реализма) проявляются в прозе Тургенева то в элегической романтичности повествования, то во внимании к героям-романтикам, располагающимся в центре отношений, то в разработке необычных коллизий и разного рода «странных историй», получающих более или менее правдоподобное объяснение, то в исторической экзотике и фантастике, то, наконец, в загадочных явлениях природы и человеческой психики, для исчерпывающего объяснения которых наука того времени не обладала надлежащими данными. Романтическое начало особенно сильно сказывается в «таинственных» повестях Тургенева 60—70-х годов и в «Стихотворениях в прозе». Известная романтичность прослеживается и в его романах¹⁶. В целом же Тургенева как художника отличает стремление к исполь-

зованию некоторых достижений прогрессивного романтизма и самой техники романтического письма в русле реализма¹⁷.

Разумеется, было бы недопустимым прямолинейно устанавливать связь между элементами поэтической системы Тургенева и его мировоззрением: с одной стороны, будто бы тяготение к взаимопроникновению и слиянию голосов и точек зрения в повествовании; в жанровой организации — сплав «истории души» с исповедью, очерком и повестью о былом; в характерологии — слияние идеального и романтического в человеке с прозой быта, нередко с «подвалами» психологии; в отношениях и оценке — настоящая «амальгама» (В. В. Виноградов) из лирического, сатирического и эпического начал; в палитре — полутона, переливы красок, борьба света и тени... А с другой, мировоззренческой стороны, определяющей главный принцип его поэтики, — будто бы социально-политическая половинчатость Тургенева-либерала, поиски «третьего пути», свободного от крайностей крепостнического насилия и революционной ломки несправедливой социальной системы, попытки сочетать нередко несочетаемые, полярные явления общественной жизни и сознания: от Фейербаха — до Шопенгауэра; от революционных демократов — до «деловых людей», практиков, постепенцев; от Гегеля — до предвестий эстетики модернизма; от материализма и диалектики — до полускрытого агностицизма; от оптимистической уверенности в конечном торжестве справедливости — до космического пессимизма и убеждения в конечной обреченности человечества...

При всей соблазнительной простоте этой параллели, нельзя забывать, что между общими взглядами писателя на жизнь, основными принципами его миропонимания и их воплощением в словесно-речевой картине, им создаваемой, располагается сложная зыбкая цепь идейно-образных опосредствований, которые зависят не только от собственных эстетических и творческих исканий художника, но и от общего уровня развития литературы и состояния общественной мысли.

Но такая связь в конечном счете имеется, она просвечивает сквозь всевозможные опосредствования, и игнорирование ее означало бы, что упущена какая-то важная скрепа, объединяющая различные проявления

поэтической системы Тургенева в высшем единстве стиля.

Тяготение к образной поэтической слиянности действительно соответствует наиболее существенному в его пантеистском мировосприятии — представлению о взаимосвязи всех явлений бытия и об отсутствии четких, непреходимых границ между ними. В одном из писем молодого Тургенева к М. Бакунину и А. Ефремову имеется интересное замечание о том, как он понимал задачу художника, умеющего мыслить философски: «Случалось ли тебе сорвать ветвь камыша (или распуколку розы), сдирать его скатанные оболочки и все находить другие, все белее и мягче, все теснее скатанные, и с радостью доискиваться последнего сокрытого зерна. ...последние оболочки так тонки и нежны, что отодрать их невозможно. Вот образ философской системы» (XII, 21).

В произведении нет четко разграниченных аспектов: оно, как философская система, выражает мир в целом — и в нем, как в цветке розы, по представлению Тургенева, нет специального вместилища для аромата. Идея, авторское отношение, элегически-иронический тон повествования (соответствующий авторскому миропониманию), эстетическая концепция художника, его социологические, исторические и психологические взгляды — все это впитывается произведением в целом и в целом же им выражается — каждой деталью и элементом словесно-речевой структуры, как аромат розы исходит из каждого ее лепестком.

Но такого рода слиянность не только выражение существенных сторон мировоззрения Тургенева и признак его индивидуального стиля: это и выражение определенного этапа в развитии русского критического реализма. В творчестве Тургенева проявилась общая для русского реализма тенденция к синтетизму, созданию все усложняющихся словесно-речевых структур, соответствующих углубленному пониманию все возрастающей сложности и остроты социально-политических отношений русской жизни середины XIX в.

Но слиянность тургеневской поэтики — это не просто новый шаг и высшее достижение в развитии одной из ветвей русского реализма XIX в.: это и его исчерпанность. Тургенев достиг высшей степени мастерства в сплетении изобразительных средств, в создании

сложнейшей словесно-речевой вязи. Далее по этому пути двигаться было нельзя: это означало бы такое переусложнение структуры, когда картина мира превращается в ребус и читатель обречен на мучительное разгадывание писательских намеков (впрочем, модернизм испытал и этот путь).

К Тургеневу в значительной мере приложимо замечание А. М. Горького о Чехове: «Дальше вас идти по сей стезе нельзя»¹⁸. Нельзя было далее развивать реализм теми средствами, которые характерны для поэтики Тургенева. Необходим был переход к новой творческой манере, основанной на видимом упрощении образной структуры и вынесении добавочного содержания в подтекст.

Тургенев своими исканиями и находками подготовил переход к этому творческому принципу. Но переход этот стал возможным лишь с появлением нового читателя, способного додумывать в направлении, намеченном автором, обогащенного опытом общественного развития России 80—90-х годов, ощущавшего приближение революционных взрывов и решительных социальных преобразований.

Наиболее полное выражение этот принцип подтекстного воспроизведения добавочного содержания нашел в лирической прозе Чехова. И как неизбежным было первоначально обращение к тургеневскому принципу (от пушкинской «оголенности» — к многодетальному исчерпывающему описанию), так исторически неизбежным оказался и отказ от него, намеченный Слепцовым, Помяловским, отчасти самим же Тургеневым, и переход к лирической прозе, основанной на подтексте, на повышенной ассоциативности и многофункциональности относительно немногих деталей.

Образная слиянность у Чехова, Бунина, Куприна (и затем Пришвина, Паустовского, В. Пановой и др.) приобрела иное эстетическое качество на почве нового художественного метода, зарождавшегося и оформлявшегося в начале XX в., — метода социалистического реализма. Поэтика Тургенева, его творческий опыт в целом несомненно являются (вместе с творческим наследием других русских писателей XIX — начала XX в.) важной предпосылкой для становления этого нового в мировом искусстве художественного метода.

П Р И М Е Ч А Н И Я

К ВВЕДЕНИЮ

1. Н. Salonen. Die Landschaft bei Turgenev. Helsingfors, 1915.

2. А. Багрий. Изображение природы в произведениях Тургенева. М., 1916, стр. 17.

3. И. А. Виноградов. Вопросы марксистской поэтики. ГИХЛ, Л., 1936; его же: Теория литературы, изд. 3. Учпедгиз, М.—Л., 1936; его же: Борьба за стиль. ГИХЛ, Л., 1937; Б. Томашевский. Краткий курс поэтики, изд. 1, 2, 3, 4, 5. ГИЗ, М.—Л., 1928—1931; его же: Теория литературы (поэтика), изд. 6. ГИЗ, М. — Л., 1931; Б. Эйхенбаум. О рассказах Лескова. — В кн. Лесков. Левша. М., 1931; его же: Мой современник. Изд-во писателей в Ленинграде, 1931 (также многочисленные примечания и комментарий к сочинениям Лермонтова, Тургенева и других русских писателей); В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. Гослитиздат, М., 1941; его же: Стиль прозы Лермонтова («Литературное наследство», т. 43—44, ч. 1, 1941); Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927; его же: Русская литература XVIII века. Учпедгиз, М., 1939; его же: Очерки по истории русского реализма, ч. 1. Саратов, 1946.

4. В. В. Голубков, рассматривая вопросы художественного мастерства Тургенева, касается и чисто поэтических проблем: структурное единство цикла «Записок охотника», роль образа повествователя-охотника, жанровые признаки слагаемых цикла и т. п. Столь же неизбежным было обращение к некоторым проблемам поэтики А. Г. Цейтлина («Мастерство Тургенева-романиста». Со-

ветский писатель», М., 1958), П. Г. Пустовойта, дополнившего второе издание своей книги специальной главой о художественном своеобразии романа «Отцы и дети» («Идейная борьба 60-х годов и роман Тургенева «Отцы и дети». Изд-во МГУ, 1965), Г. Б. Курляндской («Стиль и метод романов Тургенева», Докт. дисс. Л., 1965), Г. А. Бялого («Тургенев и русская литература». «Советский писатель», М., 1961), С. М. Петрова («Тургенев». Гослитиздат, М., 1961).

5. Ф. А. Петровский полагает, что во времена Аристотеля термин «поэтика» обозначал «само словесное, литературное творчество (поэзию), то есть искусство поэзии, но не науку о нем» («Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве». — В кн.: Аристотель. Поэтика. ГИХЛ, М., 1957, стр. 13). Но уже само стремление Аристотеля осмыслить различные мнения по этому вопросу, создать обобщающий свод «правил» и «законов» литературного творчества следует считать актом научного, а не художественного подхода.

6. М. Б. Храпченко. О разработке проблем поэтики и стилистики. ИАН ОЛЯ, 1961, т. XX, вып. 5, стр. 401.

7. Ф. А. Петровский. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве. — В кн.: Аристотель. Поэтика. ГИХЛ, М., 1957, стр. 13.

8. В. В. Виноградов Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд-во АН СССР, М., 1962.

9. Н. И. Конрад. О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи. — В кн.: «Проблемы современной филологии», сб. ст. к 70-летию акад. В. В. Виноградова. «Наука», М., 1965, стр. 405.

10. Там же.

11. Н. К. Гей. Искусство слова. «Наука», М., 1967, стр. 16.

12. М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советский писатель», М., 1963, стр. 242—243.

13. В. В. Кожин. Слово как форма образа. Теория художественной речи в современном литературоведении Запада. — В сб. «Слово и образ». «Просвещение», М., 1964, стр. 30, 50, 264.

14. М. Б. Храпченко. О разработке проблем поэтики и стилистики. ИАН ОЛЯ, 1961, т. XX, вып. 5, стр. 401.

15. А. Лебедев. Теория и практика (замечки о методологии некоторых работ по эстетике). «Вопросы литературы», 1960, № 11, стр. 157.

16. Г. П. Щедровицкий. Методология науки и логика. — В кн.: «Тезисы докладов симпозиума «Логика научного исследования» и семинара логиков». Изд. Киевского ун-та, 1962, стр. 9.

17. Там же.
18. Б. С. Мейлах. Психология художественного творчества. «Вопросы литературы», 1960, № 6, стр. 58 (см. также его кн. «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс». Изд-во АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 12).
19. Там же, стр. 59.
20. А. С. Бушмин. О литературоведческих исследованиях. «Русская литература», 1963, № 1, стр. 3 (см. также его статью «Методологические задачи литературоведения». — В сб. «Вопросы методологии литературоведения». «Наука», М.—Л., 1966).
21. В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд-во АН СССР, М., 1963, стр. 79.
22. Ю. Рюриков. Тропинка тропов и дорога образов. «Вопросы литературы», 1960, № 4, стр. 151.
23. В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд-во АН СССР, М., 1963, стр. 79.
24. Там же, стр. 91.
25. В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. ГИХЛ, М., 1959, стр. 115.
26. В. Д. Левин. Язык художественного произведения. «Вопросы литературы», 1960, № 2, стр. 82.
27. М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советский писатель», М., 1963, стр. 242—243.
28. Там же.
29. Там же.
30. С. Бирман. Словесные действия. «Театр», 1951, № 2; В. Топорков. О слове. «Советское искусство», 30 января 1952 г.; Н. Сохор. Музыка как вид искусства. Музгиз, М., 1961, стр. 34 и сл.
31. «Обозначаемое или выражаемое средствами языка содержание литературного произведения само по себе не является предметом лингвистического изучения» — В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. ГИХЛ, М., 1959 (курсив мой. — С. Ш.).
32. А. П. Чудаков. Об эволюции стиля прозы Чехова. «Славянская филология», вып. 5. Изд-во МГУ, 1963, стр. 312.
33. А. Дерман. А. П. Чехов. ГИХЛ, М., 1939, стр. 77—78.
34. Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. Изд-во АН СССР, М., 1963, стр. 4.
35. «Вопросы литературы», 1963, № 3, стр. 109.
36. Р. А. Будагов. Наблюдения над языком и стилем И. Ильфа и Е. Петрова. «Ученые записки ЛГУ», серия филологических наук, вып. 10, 1946, стр. 247.

37. Л. Г. Барлас. Изучение художественно-изобразительной роли лексики литературного произведения, автореферат канд. дисс. М., 1961, стр. 7.

38. Л. М. Мышкова. Мастерство Л. Н. Толстого. «Советский писатель», М., 1958, стр. 390 (то же — в ее кн.: «Л. Н. Толстой. Работа и стиль». «Советский писатель», М., 1939, стр. 248.)

39. А. В. Федоров. Язык и стиль художественного произведения. ГИХЛ, М.—Л., 1963, стр. 125.

40. Б. Г. Кубланов. Гносеологическая природа литературы и искусства. Изд. Львовского ун-та, 1958, стр. 68.

41. А. И. Белецкий. В мастерской художника слова. — В сб.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. 8. Харьков, 1923, стр. 274.

42. А. Г. Цейтлин. Труд писателя. «Советский писатель», М., 1962, стр. 387.

43. В. А. Лефевр. О способах представления объектов как систем. — В кн.: «Тезисы докладов симпозиума «Логика научного исследования» и семинара логиков». Изд. Киевского ун-та, 1962, стр. 25.

44. Там же.

45. Там же.

46. Там же, стр. 43.

47. В. И. Ленин. Философские тетради. Партиздат, М., 1936, стр. 149.

48. Л. П. Якубинский. Русская речь. вып. I. Пг., 1923, стр. 144.

49. Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Изд. Тартуского ун-та, 1964.

50. Л. Я. Зивельчинская. Заметки о литературном мастерстве. «Советский писатель», М., 1962, стр. 56.

51. Ю. Рюриков. Личность, искусство, наука (заметки о методологии эстетики). «Вопросы литературы», 1964, № 2, стр. 58.

52. Вопрос о специфике образных отношений ставят Р. П. Шагинян и Еф. Магазаник («О категории образных отношений в литературе». Труды Узбекского государственного университета, вып. 97. «Вопросы теории литературы и художественного мастерства». Самарканд, 1959), Б. Кубланов («Гносеологическая природа литературы и искусства». Изд. Львовского ун-та, 1958), А. Г. Ковалев («Психология литературного творчества». Изд. ЛГУ, 1960), Ю. М. Лотман («Лекции по структуральной поэтике». Изд. Тартуского ун-та, 1964) и ряд других авторов.

53. В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. «Советский писатель», М., 1961, стр. 150.
54. Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, стр. 11.
55. Б. Эйхенбаум. Вокруг вопроса о формалистах.— «Печать и революция», 1924, кн. 5, стр. 3 (аналогичное — в его кн.: «Мой современник». Изд-во писателей в Ленинграде, 1931).
56. Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. «Academia», 1924, стр. 10 (аналогичное — в его кн.: «Архаисты и новаторы». «Прибой», Л., 1929).
57. Н. И. Пручков. Вопросы литературно-критического анализа. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 89.
58. Там же, стр. 91.
59. Там же.
60. Там же.
61. Там же, стр. 90.
62. Там же.
63. Примечательно замечание В. Кожевникова: «Открытие новой современной формы — это подвиг». «Вопросы литературы», 1960, № 1, стр. 163.
64. Н. И. Пручков. Вопросы литературно-критического анализа. Изд-во АН СССР, М. — Л., 1960, стр. 140.
65. Там же, стр. 89.
66. Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Изд. Тартуского ун-та, 1964.
67. Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения, т. III. Госполитиздат, М., 1957, стр. 239.
68. «Вопросы литературы», 1960, № 7, стр. 100.
69. М. Верли. Общее литературоведение. Изд-во иностр. лит., М., 1957, стр. 189.
70. «История русского романа». Изд-во АН СССР, М.—Л., т. 1, 1962; т. 2, 1964.
71. «Теория литературы», кн. 1, 2, 3. Изд-во АН СССР, М., 1962.
72. Б. Мейлах. Психология художественного творчества. «Вопросы литературы», 1960, № 6, стр. 69.
73. Б. Мейлах. Взаимодействие искусств и задачи изучения художественного творчества. «Вопросы литературы», 1964, № 3, стр. 9.
74. Ф. Энгельс. Диалектика природы. Госполитиздат, М., 1960, стр. 180.
75. А. М. Пешковский. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. М., 1927.
76. «Философский словарь». Госполитиздат, М., 1963, стр. 516.

77. П. В. Копнин. Эксперимент и его роль в познании. «Вопросы философии», 1955, № 4, стр. 31.

78. «Философский словарь». Госполитиздат, М., 1963, стр. 516.

79. В. А. Штофф. Моделирование и философия. «Наука», М. — Л., 1966.

Автор относит мысленный эксперимент не к числу разновидностей логического умозаключения, а к настоящим моделям, хотя и не воплощенным в материал.

80. Л. И. Тимофеев. Изучение опыта советских писателей в критике последних лет. ИАН ОЛЯ, 1955, № 1, стр. 28.

81. Вопрос о моделировании жизни в искусстве и средствами искусства выходит за пределы данной работы; имеется ряд высказываний по этой проблеме, в целом еще ожидающей своего решения; см., в частности, у А. Г. Цейтлина: «...экспериментирование лежит в основе всякого искусства» (в его кн.: «Труд писателя». СП, М., 1962, стр. 200); близкое — у Г. А. Гуковского (в его кн.: «Пушкин и проблемы реалистического стиля». М., 1952, стр. 334).

82. «Вестник Европы», 1828, № 7, стр. 205.

83. «...если изменить интонационный рисунок стихотворения, то оно тотчас же обращается в пародию» (В. Гофман. Фольклорный сказ Даля. — «Русская проза», сб. ст. «Academia», Л., 1926, стр. 256).

84. А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. «Советский писатель», М., 1958, стр. 178.

85. А. Макаров. Точность эпитета. «Вопросы литературы», 1960, № 1, стр. 191 и сл.

86. Л. Г. Барлас. Изучение художественно-изобразительной роли лексики литературного произведения, автореферат канд. дисс. Изд-во МГУ, 1961, стр. 11.

87. В. П. Мурат. Об основных проблемах стилистики. Изд-во МГУ, 1957, стр. 32.

88. Е. Е. Соллертинский. О композиции поэмы Гоголя «Мертвые души». «Ученые записки Уральского ГПИ», т. IV, вып. 13, 1957, стр. 289.

89. А. А. Ачатова. Пейзаж в дореволюционных рассказах Бунина. «Ученые записки Томского университета», 1963, № 45 (Вопросы метода и стиля), стр. 96.

90. В. М. Фишер. Поэтика Лермонтова. — «Венок Лермонтову», сб. ст., М. — Пг., 1914.

91. Б. Т. Удодов. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса. — «Лермонтов. Исследования и материалы», сб. ст. Изд. Воронежского ун-та, 1964.

92. Д. П. Николаев. Смех — орудие сатиры. «Искусство», М., 1962, стр. 74.

93. «Московский телеграф», 1834, ч. 55, № 4, стр. 656.

94. «Если бы Минский бросил Дуню, то получилась бы «жалостная» история об обманутой дурочке, и весь смысл повести сводился бы к обличению безнравственного соблазнителя, т. е. к повторению «Бедной Лизы» Карамзина... Отсутствие банального «злодейства» и придает повести особенную типичность» — А. Слонимский. Мастерство Пушкина. ГИХЛ, М., 1959, стр. 508.

95. К. Андреев. Любите ли вы приключения? «Литературная газета», 6 января 1966 г.

96. В. Кирпотин. Злободневное в «Анне Карениной». «Вопросы литературы», 1960, № 9, стр. 192.

97. С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. Учпедгиз, М., 1946, стр. 37.

98. П. Е. Сивоконь. Понятие эксперимента в системе категорий марксистско-ленинской теории познания. Тезисы докладов симпозиума «Логика научного исследования» и семинара логиков. Изд. Киевского ун-та, 1962, стр. 47 и сл.

99. См.: «Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы». Изд-во МГУ, 1961; то же — Б. Н. Головин. Введение в языкознание. «Высшая школа», М., 1966, стр. 277 и сл.

100. «Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы». Изд-во МГУ, 1961.

101. А. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского. «Вопросы языкознания», 1963, № 4.

102. Б. С. Мейлах. Человек, наука, судьбы искусства (заметки по поводу одной полемики). «Звезда», 1964, № 7, 8.

103. И. Забелин. О культуре мышления. «Новый мир», 1961, № 1; Marcus V. Hester. The Meaning of Poetic Metaphor. Paris, 1967.

К ГЛАВЕ I. «СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ И. С. ТУРГЕНЕВА»

I. Преимущественно в словарях: см., напр.: «2. Часть изложения в литературном произведении, представляющая собой рассказ о действиях, поступках, событиях (в отличие от описания, рассуждения)» — «Словарь русского языка», т. III, 219; то же — в «Толковом словаре русского языка» (под ред. Б. М. Волина и Д. Н. Ушакова), т. III, 333; несколько иначе — в «Словаре современного русского литературного языка»: «2. Рассказ о ком-либо, о каком-либо событии» — т. X, 91.

2. См. в «Медном всаднике»: «...начну свое повествование...»; также в толковом словаре В. И. Даля, III, 153: «Повествование — рассказ о былом или вымышленном, словесный или письменный».

3. Впервые обстоятельно рассмотрел случаи взаимоотношения различных речевых планов М. М. Бахтин в кн. «Проблемы творчества Достоевского» («Прибой», Л., 1929, стр. 105—132); однако тогда он еще не придал термину современного звучания.

4. Б. Т. Удодов утверждает: Лермонтов «расширяет рамки повествования» — см. его ст. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса» в сб. «Лермонтов. Исследования и материалы». Изд. Воронежского ун-та, 1964, стр. 84; см. также след. работы: В. Ю. Троицкий. Стилизация. — В сб. «Слово и образ». «Просвещение», М., 1964; В. В. Кожин о в. Происхождение романа. «Советский писатель», М., 1963, стр. 388 и сл.; М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советский писатель», М., 1963, стр. 253—254; С. В. Попова. Мастерство М. Горького в романе «Дело Артамоновых» (жанр, сюжет, способ повествования). — Материалы 8-й научной конференции преподавателей Новозыбковского ГПИ, 1964, стр. 81; Н. П. Ждановский отмечает как одну из стилистических тенденций в литературе XIX в. слияние описания и изображения у Пушкина, Тургенева, Чехова — см. его кн.: «Реализм Помяловского (вопросы стиля)». Изд-во АН СССР, М., 1960, стр. 150; Б. О. Корман распространяет расширительное понимание повествования на область поэзии — см. его кн.: «Лирика Некрасова». Изд. Воронежского ун-та, 1964, стр. 293 и сл.

5. Н. П. Ждановский склонен противопоставлять — как принципиально различные — две повествовательные манеры: неслиянные потоки описаний с рассуждениями у Помяловского, Гл. Успенского, Салтыкова-Щедрина и слитные, многослойные у Пушкина, Тургенева, Чехова — в его кн.: «Реализм Помяловского». Изд-во АН СССР, М., 1960, стр. 150; в действительности же тенденция к многоголосности, общая для всей литературы, получала лишь различное индивидуальное воплощение в творчестве названных писателей.

6. О его особенностях верно заметил Э. Г. Бабаев: «Сливаются жест, интонация и слово... диалоги и монологи в романе сливаются с авторскими ремарками и неотделимы от них» («Роман Л. Толстого «Анна Каренина», автореферат канд. дисс. М., 1961, стр. 9, 10); см. также ст. Г. Б. Курляндской «О сценах драматического действия в романах Тургенева» («Ученые записки Орловского ГПИ», т. XXIII, вып. IV, кафедра литературы, 1964, стр. 227 и сл.).

7. Отдельные замечания о точке зрения высказывались М. А. Рыбниковой («Один из приемов композиции у Тургенева». — В сб. «Творческий путь Тургенева», Пг., 1923, стр. 106 и сл.) и в

ряде работ Г. А. Гуковского; в кн.: «Реализм Гоголя» (ГИХЛ, М—Л., 1959, стр. 200) он утверждал наличие во всяком произведении «некоей точки зрения психологической, идеологической и попросту географической, так как невозможно описывать ниоткуда и не может быть описание без описателя». Систематическое исследование точки зрения или, скорее, точки обозрения (point of view) представлено в кн.: P. Lubbock. The Craft of Fiction. New York, 1957; см. также: N. Friedman. Point of View in Fiction.—PMLA, vol. 70 (1955), pp. 1160—1184. Р. Вейман, отмечая попытки Леббока «освободить» от социального наполнения точку зрения в повествовании рассказчиков, тем не менее признает важность этой проблемы, которая в последнее время «все более выступала на передний план» — в его кн.: «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения». «Прогресс», М., 1965, стр. 336.

8. Представление о голосе как словесно-речевом выражении характера обстоятельно разработано В. В. Виноградовым — см. его кн.: «О языке художественной литературы» (ГИХЛ, М., 1959, стр. 122 и сл.); «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (Изд-во АН СССР, М., 1963, стр. 17 и сл.). М. М. Бахтин, развивая свою раннюю концепцию, подробно освещает этот вопрос в кн. «Проблемы поэтики Достоевского». «Советский писатель», М., 1963. Одно из наиболее ранних упоминаний по этому вопросу принадлежит Г. Винокуру: «Слово — не только выражение некоторого смыслового содержания, но также и некоторый социально-психологический акт того, кто его произносит... Оно, следовательно, не только передает нам... идеи и образы, но еще и подсказывает нам, в формах экспрессивных, каковы поза, манера, поведение того, кто совершает акт предикации» (Г. Винокур. Биография и культура. Изд-во ГАХН, М., 1927, стр. 79—80); там же хорошо определено соотношение точки зрения и голоса, хотя этими терминами Г. Винокур не пользовался: «Интонация и тембр голоса, акцент и порядок слов, синтаксическая конструкция и лексическое своеобразие, тематические пристрастия и характерные приемы сюжетосложения, весь вообще стилистический уклад речи... суть те факты, в которых мы усматриваем следы индивидуальной жизненной манеры». Близкое замечание высказано и Г. Н. Пospelовым в его кн. «О природе искусства» («Искусство», М., 1960, стр. 139). Б. О. Корман уже решительно подчеркивает: «... все, что изображается... есть сфера сознания носителя речи, отражение мира в его сознании, поток его мыслей и чувств» («Лирика Некрасова». Изд-во Воронежского ун-та, 1964, стр. 289).

9. «...это — образ носителя сочувствия или неприязни, носителя внимания к изображаемому, и носителя речи, ее характера, ее

культурно-общественной, интеллектуальной и эмоциональной типичности и выразительности». — Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. ГИХЛ, М — Л., 1959, стр. 200.

10. Н. Ю. Шведова. К вопросу об общенародном и индивидуальном в языке писателя. «Вопросы языкознания», 1952, № 2, стр. 115.

11. Б. О. Костелянец полагает, что у Карамзина образ повествователя-путешественника — «вполне определенное лицо» — см. его ст. «Русский очерк», в кн.: «Русские очерки», т. I. ГИХЛ, М., 1956, стр. XIII.

12. См. статью С. Е. Шаталова «Заметки о жанровом своеобразии «Былого и дум» А. И. Герцена». — В кн.: «Вопросы стилистики». Изд-во Арзамасского ГПИ, 1961, стр. 3—15. Л. Гинзбург склоняется к утверждению: «В романе — даже самом автобиографическом — автор и герой не отождествлялись, хотя бы герой и являлся «рассказчиком»; не отождествлялись потому, что герой воспринимался как принадлежащий другой, художественно отраженной действительности» — в ее кн.: «Былое и думы» Герцена. Гослитиздат, Л., 1957, стр. 50. С. Машинский, напротив, полагает, что в «традиционных мемуарах автор-рассказчик всегда воспринимается как один из участников событий, о которых он повествует, как лицо, представляющее ту же действительность, которую он воссоздает, а не как нечто постороннее по отношению к ней» — см. его ст. «О мемуарно-автобиографическом жанре». «Вопросы литературы», 1960, № 6, стр. 140. Противоречия здесь нет, так как принципиальное различие между художественными мемуарами и личными воспоминаниями обуславливает в первом случае размежевание, а во втором — отождествление двух ликов автора.

13. В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд-во АН СССР, М., 1963, стр. 17.

14. Там же, стр. 18.

15. Н. Л. Степанов. Повесть 30-х годов. — В сб. «Старинная повесть». Л., 1929, стр. 24 и сл.

16. Д. Лихачев. Об одной особенности реализма. «Вопросы литературы», 1960, № 3, стр. 57.

17. По замечанию Гончарова, у Нарезниго «не могли идеи выработаться в характеры *по отсутствию явившихся у нас впоследствии новых форм и приемов искусства* (курсив мой. — С. Ш.) — из письма к М. И. Семевскому, 11 декабря 1874 г.; аналогично у Белинского: «...идея в подробностях и частностях путем совершенно новым, в общей завязке и развязке он шел путем избитым... был щедр на скучную мораль» — ПСС, IX, 642. См. также ст. Е. Е. Соллертинского «Роснийский Жилбаз (из истории русского критиче-

ского реализма)». «Ученые записки Уральского ГПИ», т. II, 1955, стр. 99—134.

18. На «прямолинейный дидактизм Нарежного» указывал Вл. Каллаш («История русской литературы XIX века», ч. I. М., 1901, стр. 188). Н. Л. Степанов также подчеркнул, что «реализм Нарежного исторически ограничен, часто подчинен дидактизму, моралистическому изображению действительности» — см. его ст. «Романы Нарежного», в кн.: В. Т. Нарежный. Избранные сочинения в 2-х томах, т. I. ГИХЛ, М., 1956, стр. 34.

19. Из дневника Г. Грина: «Я с недоверием отношусь к введению разных точек зрения в романе, признаю их разве лишь в той мере, в какой они, подобно письмам и диалогу, «включены» в повествование» — цит. по подборке Е. Гусевой «Г. Грин. «Надо постоянно работать». «Вопросы литературы», 1965, № 4, стр. 201. В. Сомерсет Моэм не склонен в любом случае так категорически отвергать повествование с посредниками; напротив, он полагает: «Остроумный метод — пропускать свой рассказ через восприятие наблюдателя, который и сам участвует в действии, — позволил... добиваться драматического эффекта... и правдоподобия... а также обойти некоторые трудности, с которыми сталкиваются авторы, когда пишут с позиций всевидящего и всезнающего рассказчика», см. его кн. «Подводя итоги». Изд-во иностр. лит., М., 1957, стр. 162—163.

20. П. В. Анненков перечислял целый ряд «выгод» и «невыгод» повествования от первого лица: возможность «сжать событие в анекдот и обратить в простой случай многосложную историю», «показывать их (действующие лица. — С. Ш.) с той стороны, какая наиболее известна автору», свобода композиции, переходов и т. п.; но зато «рассказчик обязан выразить личное мнение свое о каждом предмете, встречающемся на его пути», точка зрения его должна отличаться «зоркостью и умом» и т. п. Отсюда П. В. Анненков делал неожиданный вывод: повествование от первого лица должно предпочитаться начинающими авторами; см.: П. В. Анненков. Тургенев и Л. Толстой. — в его кн.: «Воспоминания и критические очерки», отд. II, Спб., 1879, стр. 84—87. А. Луканина в своих воспоминаниях приводит мнение Тургенева о «сказе»: «Писать от чьего-либо имени очень выгодно в известных случаях и невыгодно в других». — См.: Н. Бродский. И. С. Тургенев в воспоминаниях современников и его письмах. М., 1924, стр. 92; «невыгоды» связаны, как следует из дальнейшего рассказа А. Луканиной, с ограниченностью посредника. Отчасти справедливо утверждение Л. Шишкиной: «Маленький человек в роли рассказчика — это гораздо хуже, чем маленький просто персонаж произведения, потому что его сознание смещает все правильные перспективы в оценке жизни» — см. ее ст.

«Жизнь, лирическая исповедь и вопросы мастерства». «Нева», 1964, № 2, стр. 181—188; следует оговорить, что Л. Шишкина не учитывает возможности внедрения авторских мнений в речь рассказчика и придания ей таким способом надлежащей перспективности. А. С. Бушмин, напротив, подчеркивает богатые сатирические возможности повествования с рассказчиком — см. его кн.: «Сатира Салтыкова-Щедрина». Изд-во АН СССР, М. — Л., 1959, стр. 436 и сл. Б. О. Корман отмечает: «В массовой повествовательной прозе середины и второй половины 40-х годов XIX века была очень высокая культура сказового повествования» — в его кн.: «Лирика Некрасова», Изд. Воронежского ун-та, 1964, стр. 173.

21. В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. ГИХЛ, М., 1959, стр. 585.

22. Можно согласиться с утверждением Е. Е. Соллертинского, основанным на мысленном эксперименте: «Отнимите от «Мертвых душ» лирические отступления — и что останется от великой поэмы? Нравоописательный роман типа «Российского Жилблаза» — «О композиции поэмы Гоголя «Мертвые души» («Ученые записки Уральского ГПИ», т. IV, вып. 13, 1957, стр. 289).

23. Превосходную характеристику психологизма Лермонтова дает Е. Н. Михайлова: «Вся повесть («Княжна Мери». — С. III.) соткана из психологических признаний (себе или другому), из анализа своих и чужих переживаний, автохарактеристик, психологизированных диалогов, «исповедей» (подлинных или полупритворных) и т. п.» — в ее кн.: «Проза Лермонтова». Изд-во АН СССР — ГИХЛ, М., 1957, стр. 330—331. Интересное замечание о соотношении голосов и своеобразии психологизма Лермонтова высказал Б. Томашевский: «...новелла о Бэле преломляется сквозь сознание рассказчика, отнюдь не покрывающее все психологические тонкости, раскрываемые в данной новелле... Психологический анализ в передаче Максима Максимыча требовал бы насильственных ухищрений. И Лермонтов смело вводит в рассказ исповедь Печорина в форме будто бы его признаний Максиму Максимычу, переданных со стенографической точностью» — см. его ст. «Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция». — «Литературное наследство», т. 43—44, ч. 1. М., 1941, стр. 508—509. Белинский, по-видимому, впервые поставил вопрос о том, что сказ Максима Максимыча шире его точки зрения, ибо вмещает ряд других (Печорина, Казбича, Азамата, Бэлы и самого Лермонтова). Эту мысль впоследствии развил В. В. Виноградов; см. его ст. «Стиль прозы Лермонтова», — «Литературное наследство», т. 43—44, ч. 1. М., 1941, стр. 575 и сл. О психологизме Лермонтова см. также: Б. Т. Удодов. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса. — «Лермон-

тов. Исследования и материалы», сб. ст. Изд. Воронежского ун-та, 1964; А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. «Советский писатель», М., 1958; Б. А. Зильберт. К вопросу о роли романтических элементов в языке и стиле прозы Лермонтова. — «Вопросы стилистики», вып. 1. Саратов, 1962, стр. 201.

24. В. Гофман, развивая ранние представления Б. Эйхенбаума («Сквозь литературу». «Academia», Л., 1924, стр. 171 и сл.), решительно утверждает неприемлемое ныне соображение: «Рассказчик целиком вырастает из наличия определенного сказа» (В. Гофман. Фольклорный сказ В. И. Даля. — В кн.: «Русская проза», сб. ст. «Academia», Л., 1926, стр. 236). Напротив, ныне утверждается, что сказ лишь словесно-речевая форма точки зрения рассказчика (с оттеняющими ее элементами авторского голоса): «Сказ... — самая языковая ткань произведения — несет на себе функцию изменения чисто языковыми средствами показа явлений» — В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. «Советский писатель», М., 1959, стр. 403. См. также интересное замечание Р. Л. Стивенсона: «Все может быть освещено с разных сторон: словами, которые преувеличивают, и словами, которые преуменьшают» — Избранное. «Молодая гвардия», М., 1957, стр. 383.

25. Ю. Крестинский говорит даже об «иллюзии независимости персонажей от авторской воли», когда автор стремится «создать впечатление самостоятельности персонажей» («Изобразительность в современном романе». — В кн.: «Пути развития современного советского романа», сб. ст. Изд-во АН СССР, М., 1961, стр. 303).

26. Этого не отрицал Белинский об этом пишет Н. И. Греч («Записки о моей жизни». «Academia», М.—Л., 1930, стр. 695). Напомним также своеобразное свидетельство Гоголя: «Поручик Пирогов с удовольствием читал «Пчелку» — ПСС, III, 37. Но журналистское мастерство Булгарина направлено к цели, чуждой буквально всем передовым людям России; враждебная политическая направленность в подобных случаях как бы стирает, упраздняет объективное значение меры и степени обработанности материала и завершенности произведения: мастерство не воспринимается — следует в этом согласиться с В. Назаренко («Идейность и художественность». «Звезда», 1962, № 3, стр. 202).

27. Ф. В. Булгарин. Собр. соч., т. VII, изд. М. Д. Ольхина. Спб., 1844, стр. I—6.

28. Так строится насквозь фальшивый очерк «Благородный бедняк, или Счастье трудолюбивых», которому повествователь должен придать видимость зарисовки с натуры; калека-лодочник оказался бодрячком, которого все на свете радует: четверо детей («утеха, а

не тяжесть, ваше благородие!», нищенская пенсия («никогда не бывал без хлеба-соли, по милости бога»), нелегкий труд перевозчика («перевожу, катаю веселый народ, сам веселюсь и зарабатываю деньги»), монотонность беспросветного житья («жена занимается мытьем, шитьем, стряпаньем, и, слава богу, мы всем довольны») — Ф. В. Булгарин. Собр. соч., т. V, изд. М. Д. Ольхина, Спб., 1843, стр. 101—102.

29. «Даль не художник, он не пытался заглянуть в душу изборожденных им людей» — М. Горький. История русской литературы. ГИХЛ, М., 1939, стр. 187. «Он умело уловил лишь внешний облик того или иного типа, лишь внешнюю сторону жизни» — Л. П. Козлова. В. И. Даль, вст. ст. к кн.: В. И. Даль (Казак Луганский). Повести. Рассказы. Очерки. Сказки. ГИХЛ, М.—Л., 1961, стр. 3—18. Также у А. К. Бабореко: «Очерки (Даля—С. Ш.) не отличались глубиной содержания и носили внешне-описательный характер». — В сб.: «Творчество И. С. Тургенева», под ред. С. М. Петрова. Учпедгиз, М., 1959, стр. 8. «Он настойчиво обходил социальные мотивы» — в «Истории русской литературы», в 3-х т., т. II. Изд-во АН СССР, стр. 655. Н. М. Белова указывает на «суммарность, безликость и психологическую примитивность созданных им образов людей из народа» — Н. М. Белова. «Записки охотника» Тургенева и русская литература 40—50-х годов XIX века, автореферат канд. дисс. Саратов, 1965, стр. 7. В. Ю. Троицкий отмечает еще один недостаток Даля: «Часто грешит односторонностью» — см. его ст. «Стилизация». — В сб.: «Слово и образ». «Просвещение», М., 1964, стр. 116. Несколько объективнее оценка Н. И. Пруцкова, по-видимому, с учетом не только прежних резких отзывов, но и самого творчества Даля, особенно лучших, достаточно психологичных и социальных повестей: «Современники Даля отдавали себе отчет о том, что он не обладает художественным дарованием... Однако... считали первоклассным знатоком народной жизни, поэтому многие прозаики пытались следовать по его пути» — см. его ст. «Русский роман 40—50-х годов». — В кн.: «История русского романа», т. I. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 374—375.

30. «Думали, что это необыкновенный художник, которому суждено создать народную литературу, между тем как это просто балагур... Вся его гениальность состоит в том, что он умеет кстати употреблять выражения, взятые из русских сказок; но творчества у него нет и не бывало» — В. Т. Белинский, ПСС, I, 153.

31. В. Г. Белинский. ПСС, IX, 399; там же: «В физиологических очерках лиц разных сословий он — истинный поэт...». В рецензии на книгу Даля он отмечает: «В физиологических очерках своих Даль является уже не просто бывалым, умным, наблюдатель-

ным человеком и даровитым литератором, но еще и художником», подчеркивает в них «элемент творчества» и заключает: «...физиологические очерки г. Даля считаем мы перлами современной русской литературы» — В. Г. Белинский. ПСС, X, 82, 83. Не менее высоко оценивал Белинский и повести Даля: «Вакх Сидоров Чайкин» — одна из лучших повестей Казака Луганского... «Хмель, сон и явь» имеет достоинство психологического портрета русского человека» — ПСС, VIII, 96. В обзоре русской литературы за 1847 год: «К замечательнейшим повестям прошлого года принадлежит «Павел Алексеевич Игривый», повесть г. Даля» — ПСС, X, 347.

Высоко оценил Даля и Герцен: «Одаренный выдающимся талантом наблюдения, он прекрасно знал свой край и еще лучше свой народ» — А. Н. Герцен. Собр. соч. в 30-ти т., т. XIII. Изд-во АН СССР, М., 1958, стр. 174.

32. П. И. Мельников, отмечая крен Даля в сторону этнографизма и подчеркивая, что «это идет прямо в ущерб художественности произведения», приводит его собственное объяснение: «Это не моих рук дело, — говаривал он в откровенных беседах, — иное дело выкопать золото из скрытых рудников народного языка и быта и выставить его миру напоказ; иное дело переделать выкопанную руду в изящные изделия. На это найдутся люди и кроме меня. Всякому свое» — И. И. Мельников. Даль. Его жизнь и литературная деятельность. Изд. Т-ва М. О. Вольф, Спб. — М., 1903, стр. 32.

33. В сатирической повести «Жених» даже авторское повествование насыщается армейским, солдафонским духом, воспроизводя действия и речения дубинноголового капитана Петушкова: «...от вступительных его приветствий толпа ямщиков бросилась вон, в задние ворота... Проезжий зарычал в неистовстве. Голос какого-то старика отозвался наконец где-то в темном углу... «Что? — заревел этот, будто его что ужалило. — Грубить? И ты грубить? Постой, где ты там? — и кинулся в ту сторону, откуда слышался голос. Но под ноги ему попался мальчишка, ростом вполчеловека, с дугой и вожжами. «Что, и ты ямщик?» — закричал проезжий голосом, будто взял в плен англичанина... Мальчишка повернулся боком, вывернулся как-то после первой встряски, бросив тут же дугу и вожжи, и кинулся бежать. Храбрый неприятель насел было на него в один прыжок; но этот, видно, также не совсем разиня, очутился под телегой, и только шелест соломы, вскоре затихший, убедил наступника в том, что мальчишка скрылся в неприступную твердыню — в темный и грязный угол... Растерявшись несколько в незнакомой ему местности, проезжий стал оглядываться среди залпов проклятий своих» — В. И. Даль. ПСС, т. IV. изд. Т-ва М. О. Вольф, Спб.—М., 1897, стр. 296.

34. Иногда Даль прибегал к сложным способам воспроизведения стиля речи чиновников — с обильной прямой, косвенной и несобственно-прямой речью; см. повесть «Хлебное дельце»: «Например, вот вы указали на такого-то... требуется в часть; знать не знаю, ведать не ведаю и не видал никакой драки и об эту пору по улице не ходил; ладно, мол, барин... а пожалуйста завтра пораньше, да на утро опять, а не пожалуете, так приведем. Пришел, посидел часа три, четыре; просится, молится — а мы: некогда, теперь недосуг; что делать: потерпите, дело нужное...» — В. И. Даль. ПСС, VIII, 26.

35. Г. А. Гуковский: «Всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображенном, но и — может быть часто менее конкретизированное, но не менее отчетливое — об изображающем» — в его кн.: «Реализм Гоголя». ГИХЛ, М.—Л., 1959, стр. 200.

36. «Чужая речь имеет две основные разновидности... прямую и косвенную речь» — М. К. Милых. Прямая речь в художественной прозе. Ростов-на-Дону, 1958, стр. 5. См. также: В. И. Кодухов. Способы передачи чужой речи в русском языке. «Ученые записки ЛГПИ», т. 104, 1955; Я. А. Спринчак. Способы передачи чужой речи в языке Гоголя. «Наукові записки Дніпропетр. ун-та», т. 47, вып. VII, 1954.

37. «Косвенной речью называется форма чужой речи, которая строится на основе непосредственного высказывания, но передается от лица автора или рассказчика, вводится в текст в виде придаточного предложения или оборота внутри простого предложения, в большинстве случаев с различной степенью сокращения, с лексическими заменами, что влечет за собою изменение интонации; в косвенной речи преобладает стиль автора или рассказчика» — М. К. Милых. Прямая речь в художественной прозе. Ростов-на-Дону, 1958, стр. 9.

38. В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. «Прибой». Л., 1929, стр. 166 и сл. Неоднократно отмечал несобственно-прямую речь в повествовании русских писателей В. В. Виноградов: «О языке Л. Толстого». «Литературное наследство», т. 35—36, ч. 1, 1939; «Пушкин и русский литературный язык XIX века». — В сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». Изд-во АН СССР, 1941; «Стиль прозы Лермонтова». «Литературное наследство», т. 43—44, ч. 1, 1941, и др. Так же: Л. А. Булаховский. Русский литературный язык первой половины XIX века, изд. 2. Учпедгиз, М., 1954.

39. В. В. Гурбанов. О синтаксисе прозы Чехова. «Русский язык в школе», 1941, № 2, стр. 36—40; Б. В. Томашевский. Стихотворение и стихосложение. Учпедгиз, Л., 1959, стр. 287—289; А. В. Фе-

доров. Язык и стиль художественного произведения. ГИХЛ, М.—Л., 1963, стр. 94.

40. Н. Ю. Шведова. К вопросу об общенародном и индивидуальном в языке писателя. «Вопросы языкознания», 1952, № 2, стр. 113.

41. Л. А. Соколова. К вопросу о несобственно-прямой речи. «Ученые записки Томского ГПИ», т. XVI, 1957, стр. 302. См. также ее ст. «О системе средств выражения несобственно-прямой речи». «Ученые записки Томского ГПИ», т. XIX, вып. 2, 1961.

42. М. В. Глушкова. Опыт наблюдения над характером экспрессивных интонаций номинативных предложений в составе несобственно-прямой речи. — «Вопросы стилистики», вып. 1. Саратов, 1962, стр. 242; «Несобственно-прямая речь в языке прозы Пушкина». «Ученые записки Саратовского ун-та», т. 67, вып. филологический, 1959.

43. «Стиль автора вбирает в себя формы драматического переживания и осмысления событий со стороны центральных персонажей. Образуется экспрессивная волнистость и смысловая многоплановость фразеологического и синтаксического движения. Она обусловлена смешением и пересечением разных сознаний, разных субъективных категорий понимания и выражения» — В. В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44, ч. 1. М., 1941, стр. 533.

44. И. И. Ковтунова. Несобственно-прямая речь в языке русской литературы конца XVIII — первой половины XIX в., автореферат канд. дисс. М., 1956, стр. 6; см. также ее ст. «Несобственно-прямая речь в современном русском литературном языке». «Русский язык в школе», 1953, № 2, стр. 21 и сл.

45. См. цит. источник, прим. 40.

46. Г. Г. Инфантова. К вопросу о несобственно-прямой речи. «Ученые записки Таганрогского ГПИ», вып. 6. 1958, стр. 88.

47. В. К. Фаворин. О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова. ИАН ОЛЯ, т. IX, вып. 5, 1950, стр. 351—361; В. Бродская. Язык и стиль романа Гончарова «Обыкновенная история». «Вопросы славянского языкознания», кн. 3. Львов, 1953; Н. С. Поспелов. Несобственно-прямая речь и формы ее выражения в художественной прозе Гончарова 30—40-х годов. — «Материалы и исследования по истории русского литературного языка». Изд-во АН СССР, т. IV. М., 1957, стр. 219; Е. Л. Ронин. Разновидности несобственно-прямой речи в романе Чернышевского «Что делать?». Изд. Киевского ГПИ, сб. ст. раб., т. 1, 1955; С. А. Копорский. К характеристике стиля сочинений писателей-демократов Н. Успенского, В. Слепцова и Ф. Решетникова. —

«Сборник статей по языкознанию», посвященный В. В. Виноградову. Изд-во МГУ, 1958; Л. И. Станкевич. Приемы характеристики персонажей в рассказе Чехова «По делам службы». «Наукові записки Дніпр. ун-та», т. 74, вып. 18, 1961; Н. Кожевникова. Об особенностях стиля Чехова. «Вестник МГУ», 1963, № 2; отдельные замечания также содержатся в ст. Л. А. Соколовой «О стилистических возможностях несобственно-прямой речи» («Ученые записки Томского ГПИ», т. XIX, вып. 2, 1961) и в ее диссертации «Несобственно-прямая (несобственно-авторская) речь как способ повествования», см. автореферат. Томск, 1962.

48. Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. ГИХЛ, М.—Л., 1959, стр. 223.

49. Там же, стр. 381.

50. А. К. Дремов, констатируя этот общезвестный факт, мимоходом отмечает «способность писателя «перевоплощаться» в образ своего героя» — в его кн.: «Специфика художественной литературы». «Просвещение», М., 1964, стр. 157; своеобразно раскрывают эту сторону творческого процесса П. Медведев («В лаборатории писателя». «Советский писатель», Л., 1960) и А. Г. Цейтлин («Труд писателя». «Советский писатель», М., 1964).

51. Н. С. Поспелов. Несобственно-прямая речь и формы ее выражения в художественной прозе Гончарова 30—40-х годов. — «Материалы и исследования по истории русского литературного языка». Изд-во АН СССР, т. IV. М., 1957, стр. 229.

52. В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. ГИХЛ, М., 1959.

53. Там же, стр. 492.

54. «... он всегда стремится рассказывать, он всегда обращается к слушателю... его повести именно повествуются — они часто даже с внешней стороны построены на иллюзии действительного, непосредственно воспринимаемого устного рассказа» — Б. М. Эйхенбаум. Иллюзия сказа (в его кн.: «Сквозь литературу». «Academia», Л., 1924, стр. 154). М. М. Бахтин выдвигает соображение о непосредственно звучащем в сказе собственном голосе Тургенева — и на этом основании склонен отказать его повествованию в многоголосности — М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советский писатель», М., 1963, стр. 255—256.

55. И. А. Винникова. И. С. Тургенев в шестидесятые годы. Изд. Саратовского ун-та, 1965, стр. 105—114.

56. Г. Б. Курляндская («Проблема характера в романе Тургенева». «Вопросы литературы», 1958, № 9, стр. 74): «Между речью автора и речью Литвинова наблюдается взаимопроникновение».

57. А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. «Советский писатель», М., 1958.

58. М. А. Рыбникова. Один из приемов композиции у Тургенева. — «Творческий путь Тургенева», сб. ст., под ред. Н. Л. Бродского. Пг., 1923, 103—125.

59. Там же.

60. Там же.

61. Насколько широко распространены в прозе Тургенева «среднические» формы повествования, можно судить по общему соотношению произведений с рассказчиками и без них:

«Андрей Колосов»	«Постоялый двор»
«Три портрета»	«Муму»
«Жид»	«Бретер»
«Дневник лишнего человека»	«Петушков»
«Яков Пасынков»	«Два приятеля»
«Три встречи»	«Затишье»
«Переписка»	«Песнь торжествующей любви»
«Фауст»	«Клара Милич»
«Поездка в Полесье»	«Рудин»
«Записки охотника»	«Дворянское гнездо»
«Ася»	«Накануне»
«Первая любовь»	«Отцы и дети»
«Призраки»	«Дым»
«Довольно»	«Новь»
«Собака»	
«Бригадир»	
«Несчастливая»	
«Странная история»	
«Степной король Лир»	
«Пунин и Бабурин»	
«Стук... Стук... Стук!..»	
«Сон»	
«Часы»	
«Рассказ отца Алексея»	

К перечисленным примыкают «Стихотворения в прозе», большинство фрагментов которых написано от лица повествователя. Повествователь «присутствует» также в повестях «История лейтенанта Ергунова» «Вешние воды»: от их имени автор излагает события.

Это уже признак стиля. Быть может, это следует даже считать выражением художественной позиции. Во всяком случае, тяготение Тургенева к сказу несомненно накладывает отпечаток на его поэтику: сказывается его внимание к звучащему слову, к устной

речи. А Мазону это позволило утверждать, что Тургенев, в сущности, не эпический писатель, а рассказчик (А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева. «Academia», М.—Л., 1930). Близкое замечание высказал и Б. Эйхенбаум (см. прим. 54). По-видимому, вклад Тургенева в развитие литературного языка заключается не столько в лексическом обогащении его (он ввел относительно небольшое число слов в литературное употребление), сколько в максимально возможном для того времени освобождении от книжности и введении в литературный язык интонаций разговорной речи.

62. М. А. Рыбникова, указ. раб., стр. 125 (см. прим. 58).

63. Р. Вейман. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения». «Прогресс», М., 1965, стр. 367.

64. См. указ. раб. М. М. Бахтина (прим. 54). Также: «В «Сева-стопольских рассказах» писатель впервые реализовал принцип показа событий сквозь субъективную призму восприятия несхожих между собой характеров — братьев Козельцовых» — М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. «Советский писатель», М., 1965, стр. 307.

65. А. В. Дружинин. Собр. соч., т. VII. Спб., 1865, стр. 304.

66. Г. Н. Пospelов. История русской литературы XIX века, т. II, ч. I. Изд-во МГУ, 1962, стр. 388.

67. Г. Н. Пospelов. Ранняя повесть Тургенева. — «Литература и марксизм», 1928, кн. 3, стр. 103.

68. Э. Г. Бабаев. Роман Л. Толстого «Анна Каренина» (вопросы художественной структуры и стиля), автореферат канд. дисс. М., 1961, стр. 16.

69. В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. ГИХЛ, М., 1959.

70. Рассмотрено автором данной работы: С. Е. Шаталов. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Сталинабад, 1960, стр. 69—70, 81—82; «Таинственные» повести Тургенева». «Ученые записки Арзамасского ГПИ», т. V, вып. 4. 1962, стр. 59—60.

71. См., напр., рец. на кн. Ершова — В. Г. Белнинский. ПСС, I, 150.

72. С. Малахов. Творческий путь Тургенева. — «И. С. Тургенев», сб. ст. ГИХЛ, Л., 1934, стр. 59 и сл.

73. Н. Г. Чернышевский. ПСС, V, 158 и сл.

74. В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. ГИХЛ, М., 1959.

75. Там же, стр. 123.

76. М. А. Рыбникова. Один из приемов композиции у Тургенева. — «Творческий путь Тургенева», сб. ст. Пг., 1923, стр. 112.

77. В. А. Ковалев. О гоголевских традициях в «Записках охотника». — «Записки охотника» И. С. Тургенева», сб. ст. Орел, 1955, стр. 129 и сл.

78. З. А. Воробьева. К вопросу об изображении народа в «Записках охотника» Тургенева. «Ученые записки ЛГПИ», т. 210, 1959, стр. 26—46.

79. С. М. Петров. И. С. Тургенев. — В кн. «История русской литературы XIX века», т. II. Учпедгиз, М., 1963, стр. 230.

80. Г. Н. Поспелов. История русской литературы XIX века, т. II, ч. I. Изд-во МГУ, 1962, стр. 457.

81. П. Г. Пустовойт. И. С. Тургенев, Изд-во МГУ, 1957.

82. О. Я. Самочатова. Из опыта постановки специального курса по творчеству Тургенева в педагогическом институте. Брянск, 1961, стр. 20, 60 и сл.

83. В. Г. Белинский. ПСС, т. XII, 336.

84. А. В. Дружинин. Собр. соч., т. VII. Спб., 1865, стр. 328.

85. А. И. Батюто. Из наблюдений над языком и стилем романа Тургенева «Отцы и дети». — «Изучение языка и стиля художественного произведения в школе», сб. ст. Учпедгиз, М.—Л., 1953, стр. 96.

86. И. А. Виеникова. Некоторые сталистические приемы психологической характеристики в романе Тургенева «Дым». — «Вопросы стилистики», вып. 1. Изд. Саратовского ун-та, 1962, стр. 207.

87. С. Е. Шаталов. «Таинственные» повести Тургенева. «Ученые записки Арзамасского ГПИ», т. V, вып. 4, 1964.

88. П. Г. Пустовойт. Сатирические тенденции в творчестве Тургенева. — «Творчество Тургенева», сб. ст. Учпедгиз, М., 1959, стр. 507.

К ГЛАВЕ II. «СТРУКТУРНО-ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ»

1. И. С. Тургенев. Собр. соч., в 12 т., т. VIII, стр. 594: в письме к Людвигу Пичу дано несколько иное определение: «Эти маленькие *наброски* годятся лишь для немногих... Собственно говоря, это не что иное, как последние тяжкие вздохи (вежливо выражаясь) старика». «Письма Тургенева к Л. Пичу». М., 1925, стр. 219 (курсив мой. — С. Ш.).

2. «Вестник Европы», 1882, т. VI, кн. 12, стр. 473 и сл.

3. Принято тогда же А. И. Введенским («Литературные характеристики», изд. 2, Спб, 1910, стр. 29).

4. «... это — одна из несноснейших форм литературы». В. Брюсов. Избр. соч., т. II, ГИХЛ, 1955, стр. 544.

5. Там же.
6. С. Малахов. Творческий путь Тургенева. «И. С. Тургенев», сб. ст. ГИХЛ, Л., 1934, стр. 72.
7. А. Лежнев. Проза Пушкина. ГИХЛ, М., 1937, стр. 95.
8. В X томе Собр. соч. Тургенева (ГИЗ, М.—Л., 1930), стр. 18.
9. С. Е. Шаталов. «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева. Арзамасский ГПИ, 1961.
10. F. J. Schaarschuh. Das Problem der Gattung «Prosagedicht» in Turgenews «Стихотворения в прозе» — «Zeitschrift für Slavistik», 1965, № 4, 500—518.
11. «История русской литературы», в 3 т. «Наука», М., 1964, т. 3, стр. 558.
12. «Элегия собственно есть песня грустного содержания» — В. Г. Белинский. ПСС, т. V, 1950.
13. С. А. Копорский отмечает характерное для прозы 1860—70-х гг. «сползание» рассказа к сцене: «Сцены» были удобной формой воспроизведения общественной жизни в ее естественных формах, так, как она непосредственно представлялась наблюдателю. ...автор совсем устранил себя из рассказа, давая возможность широкого включения в произведение диалогических форм речи» — «К характеристике сочинений писателей-демократов Н. Успенского, В. Слепцова, Ф. Решетникова» («Сборник статей по языкознанию», посвященный В. В. Виноградову. Изд-во МГУ, 1958, стр. 192).
14. «...наиболее распространенный в средневековые жанр — видение» — «Теория литературы», сб. ст. Изд-во АН СССР, М., 1962, стр. 218.
15. В. Ключевский. Отзывы и ответы, сб. 3. М., 1914, стр. 392; Р. О. Шор. Видения. — «Литературная энциклопедия», изд. 1, т. II, М., 1929, стлб. 211—212.
16. Н. И. Прокофьев. Видение как жанр в древнерусской литературе. — «Вопросы стиля художественной литературы», сб. ст., под ред. А. И. Ревякина. Изд. МГПИ имени В. И. Ленина, 1964, стр. 38.
17. Там же, стр. 38—39.
18. П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Ки. Одоевский, т. I, ч. 2. М., 1913, стр. 180 и сл.
19. В. Ф. Переверзев. У истоков русского реалистического романа. «Художественная литература», М., 1965, стр. 168.
20. А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти т., т. XV. Изд-во АН СССР, М., 1959, стр. 175.
21. Там же, V, 217.
22. П. В. Аяненков, отмечая склонность Тургенева, как и Тютчева, к светлым, прозрачным краскам, мимоходом обобщает:

«... с которым имеет много общего во взгляде на природу и в понимании ее» («Воспоминания и критические очерки», т. II. Спб., 1879, стр. 90).

23. В X томе Соч. Тургенева (ГИЗ, 1930), стр. 18.

24. См. кн.: С. Е. Шаталов. «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева». Арзамас, 1961.

25. F. J. Schaaarschuh. Das Problem der Gattung «Prosagedicht» in Turgenews «Стихотворения в прозе». — «Zeitschrift für Slavistik», 1965, № 4, Стр. 500—518.

26. Определенная переключка (сцен, образов, мотивов) имеется также и с такими произведениями, как «Довольно», «Клара Милич», «Новь» и некоторыми из «таинственных» повестей.

27. Н. Невзоров. Тургенев и его последние произведения. Казань, 1883, стр. 6.

28. Н. Богословский. И. С. Тургенев. «Молодая гвардия», М., 1964, стр. 399—400.

29. Там же.

30. «Венок Тургеневу». Одесса, 1918, стр. 57.

31. Вст. ст. к кн.: И. С. Тургенев. Стихотворения. Л., 1955, стр. 43.

32. С. Е. Шаталов. «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева. Арзамас, 1961.

33. Не опубликованные при жизни Тургенева фрагменты, как он полагает, остались в рукописи «по причинам личного и временного характера» — А. Мазон. Парижские рукописи Тургенева. «Academia», М.—Л., 1931.

34. См. XI том Соч. Тургенева (ГИЗ, 1931), стр. 673.

35. Там же.

36. «Венок Тургеневу». Одесса, 1918, стр. 67.

37. Там же, стр. 73.

38. Опыт анализа ритма прозы см. в ст. автора данной работы: «О ритме повествования Помяловского» («Труды УзГУ», новая серия, вып. 72, Самарканд, 1957).

39. А. М. Пешковский, основываясь на представлении о стиховом такте, членит отдельные фрагменты «Стихотворений в прозе» и обнаруживает не стоповый, а тактовый стих — из 2, 3, 4 тактов, перемежаемых меньшими: «Он утешил нас в нашей печали /в нашем горе великом/. Он подарил нас стихами /Слаще меда, звучнее кимвала.../» и т. д. — «Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева». — «Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики». ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 162 и сл. Но изыскание стихоподобных участков из повествования, как это ныне представляется общепринятым, порочно в самой основе.

«ЭВОЛЮЦИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО МЕТОДА ТУРГЕНЕВА»

1. «Из действующих ныне писателей нет никого, чьи заслуги перед публикою равнялись бы заслугам г. Тургенева» — Н. Г. Чернышевский. ПСС, III, 780. Впоследствии он еще раз выступил в защиту Тургенева от Дудышкина, намеревавшегося пошатнуть авторитет художника: «Видно, что ему хотелось бы возобновить суждения «Москвитянина» о таланте и произведениях г. Тургенева, но что он не решается этого сделать» (ПСС, IV, 701).

2. «В эпосе аспект внутренней жизни отступает... на задний план» — Гегель. Сочинения, XII. Соцэкгиз, М., 1938, стр. 231.

3. Основываясь на творческой практике русской литературы 30-х — начала 40-х годов, когда психологизм получил наибольшее развитие в лирической поэзии Пушкина и Лермонтова, Белинский полагал, что возможности психологического анализа в эпосе ограничены (ПСС, V, 19). Впоследствии, напротив, он убедился в огромных преимуществах романа в раскрытии внутренней жизни человека.

4. Н. Г. Чернышевский. ПСС, III, 422—423.

5. Исследование психологии у Тургенева «всегда скрыто в недрах произведения и развивается вместе с ним, как красная нитка, пущенная в ткань» — П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, т. II, Спб., 1879, стр. 91.

6. Став общим и едва ли не бессодержательным, это предположение спустилось из науки в самые различные «методические разработки» и добралось до школы в виде, например, следующего безапелляционного утверждения: «Особенностью тургеневского изображения психологии персонажа является прием умолчания: Тургенев не раскрывает, какими же чувствами был охвачен герой в моменты наибольшего душевного напряжения, какие мысли пронеслись в его голове; он дает только выражение лица, позу, жест, предоставляя читателю самому догадаться, что происходило в это время в душе человека» — А. А. Семашко. Из опыта работы над стилем романа Тургенева «Отцы и дети» («Изучение языка художественных произведений в школе». Изд-во АПН РСФСР, М., 1955, стр. 109—110).

7. «...у него вы почти всегда находите не столько изображение внутреннего душевного состояния, сколько внешнего его проявления — в жестах, словах, поступках» — К. М. Григорьев. И. С. Тургенев. Литературная характеристика. «Дело», 1884, № 1, совр. обзор., стр. 16.

8. Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. Вып. I—III. М., 1906—1913.

9. «...даже и не пытается хоть сколько-нибудь от своего лица раскрыть душу своих героев» — Н. Заколпский. Техника портретной живописи у Тургенева («Наш труд», сб. 2, 1924, стр. 88).

10. А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева. «Academia». М.—Л., 1931, стр. 59—60.

11. Там же.

12. Сопоставления в ст. В. В. Виноградова. «Тургенев и школа молодого Достоевского» («Русская литература», 1959, № 2, стр. 45—71) представляют большой интерес. Однако вряд ли можно согласиться с утверждением: «После появления в свет «Бедных людей»... Тургенев оказался под влиянием стиля нового гениального художника» — особенно если учитывать резкую реакцию русской критики на последующие повести Достоевского, настолько резкую, что Белинский заколебался в своем исключительно высоком утверждении его мастерства и таланта. Трудно также согласиться с окончательным выводом, подкрепленным лишь авторитетом исследователя, но не доказательствами: «Это влияние Достоевского на Тургенева протекало и углублялось независимо от того, как складывались и изменялись личные отношения двух великих писателей».

Сближения производились и другими исследователями. Н. И. Пруцков еще в 1947 г. заметил: «...в образе Петушкова есть черты, сближающие его с Макаром Девушкными» («Проблемы художественного метода передовой русской литературы 40—50-х годов XIX столетия». Грозный, стр. 88). Г. А. Бялый находит общее между рассказчиками «Гамлета Щигровского уезда» и «Записок из подполья» («Тургенев и русский реализм». «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 30—31). Сопоставление позволяет увидеть еще ряд общих моментов в образах героев Тургенева и Достоевского — особенно в «Бригадире», «Часах», «Несчастной» и некоторых «таинственных» повестях. Но при этом нельзя отрицать, что сходные явления русской жизни могли обусловить известную близость этих образов двух вполне самостоятельных художников; к сожалению, представление о своеобразной литературной конвергенции после Лафарга практически никем серьезно не рассматривалось, и в данное время еще нет возможности судить о степени обусловленности однородных и близких моментов литературного развития — самим предметом изображения. Во всяком случае, нет никаких оснований для того, чтобы отказывать зрелому Тургеневу в творческой оригинальности и превращать его в одного из «учеников школы Достоевского».

13. И. А. Винникова. Некоторые стилистические приемы психологической характеристики в романе Тургенева «Дым». — «Вопросы стилистики», вып. 1, Саратов, 1962; стр. 203—213; также в ее кн.: «И. С. Тургенев в шестидесятые годы». Изд. Саратовского ун-та, 1965, стр. 105 и сл.

14. В. Ф. Чиж. Тургенев как психопатолог. М., 1899.

15. И. Д. Ермаков. Этюды по психологии творчества Пушкина. — (ГИЗ, М.—Пг., 1923); также его ст. о психологии творчества Гоголя и особенностях исследуемой им сферы психического.

16. Н. Н. Арденс. Творческий путь Л. Толстого. Изд-во АН СССР, М., 1962; М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советский писатель», М., 1963; С. Г. Бочаров. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчестве Горького. — «Социалистический реализм и классическое наследие», сб. ст. ГИХЛ, М., 1960; Б. И. Бурсов. Лев Толстой и русский роман, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1963; В. В. Петелин. Метод, направление, стиль. «Искусство», М., 1963; М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. «Советский писатель», М., 1965.

17. С. Г. Бочаров. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. — «Социалистический реализм и классическое наследие». ГИХЛ, М., 1960, стр. 90.

18. «В связи с главенствующим значением проблемы личности и недавним господством романтизма художническое внимание реалистов этой поры сосредоточивается в первую очередь на внутреннем мире человека; социальные отношения изображаются не столько непосредственно, сколько преломленными внутренним миром героев» — У. Р. Фохт. Пути русского реализма. «Советский писатель», М., 1964, стр. 51. Истоки современного психологического анализа Г. А. Гуковский видел в творчестве Жуковского: «Жуковский открыл русской поэзии душу человеческую, психологический анализ» («Очерки по истории русского реализма, ч. I. Пушкин и романтики». Изд. Саратовского ун-та, 1956, стр. 29). Ф. З. Кануинова склонна еще далее в прошлое отнести зарождение психологизма: «Карамзин... впервые в русской литературе... открыл внутренний мир человека, мир его страстей» («Историко-литературное значение повести Карамзина». «Ученые записки Томского университета», 1963, № 45, вопросы метода и стиля, стр. 6). У. Р. Фохт несомненно прав, подчеркивая, что психологизм получает преобладание лишь в 40—50-е годы.

19. В. Г. Белинский. ПСС, X, 319; по его мнению, назначение художника в том, что он «освещает пламенником своей фантазии все сердечные изгибы своих героев» (там же, стр. 42).

20. И. Виноградов. Проблема типа. — В кн.: «Борьба за стиль», сб. ст. ГИХЛ, Л., 1934, стр. 91—92.

21. Г. В. Плеханов. Соч., в 2-х т., т. 2. Госполитиздат, М., 1958, стр. 255.

22. А. Лежнев. Проза Пушкина. ГИХЛ, М., 1937, стр. 304.

23. О. М. Матвеева. Язык и жанр (к постановке вопроса). — «Язык и стиль художественного произведения», тезисы докладов (под ред. А. И. Ревякина). Изд. МГПИ имени В. И. Ленина, М., 1966, стр. 10—12.

24. Н. Заколпский. Техника портретной живописи у Тургенева. «Наш труд», сб. 2, 1924, стр. 86.

25. И. А. Винникова. Некоторые стилистические приемы психологической характеристики в романе Тургенева «Дым». — «Вопросы стилистики», вып. 1. Саратов, 1962, стр. 213.

26. Н. Г. Чернышевский. ПСС, III, 425.

27. К нему, а не к Рудину должно в первую очередь относиться следующее замечание Н. Бродского: «Способность переживать вместо умения жить» — «Каторга и ссылка», 1926, № 5, стр. 160.

28. И. С. Тургенев. Собр. соч., т. XI. ГИЗ, 1934, стр. 459; также «Литературные и житейские воспоминания». Л., 1934, стр. 152—153.

29. Н. К. Бродский. Генеалогия романа «Рудин», — «Памяти П. Н. Сакулина», сб. ст. «Никитинские субботники». М., 1931, стр. 18—35.

30. Следует возразить М. О. Румянцеву, который утверждает, что «самораскрытие героя у Тургенева так редко», а преобладает раскрытие через «жест, движение персонажа, его взгляд» («Приемы построения образов в романе Тургенева «Накануне». «Ученые записки Латвийского университета», т. 46, вып. 46. Рига, 1963, стр. 438). Хотя вместе с тем М. О. Румянцев поддерживает правильную мысль о стремлении Тургенева «приобщить читателя к внутреннему миру своих героев, чтобы заразить их чувствами», — мысль, представляющая переложение известного описания Добролюбовым впечатления о тургеневском психологизме (Собр. соч., в 9-ти т., т. IV, стр. 309).

31. А. Луканина в своих воспоминаниях сообщает мнение Тургенева: «Писать от чьего-либо имени очень выгодно в известных случаях и невыгодно в других». — В кн.: Н. Бродский: Тургенев в воспоминаниях современников и его письмах. М., 1924, стр. 92.

32. В годовом обзоре русской литературы за 1846 г.: «Неудачна также и его попытка заглянуть во внутренний мир героини его повести» — В. Г. Белинский. ПСС, X, 43; аналогично — в «Ответе «Москвитяину» — там же, стр. 260. Эту мысль повторил впо-

ледствии Ф. Ф. Нелидов, указав на «недостаток психологического анализа» у Григоровича («Очерки по истории новейшей русской литературы», ч. 1, изд. 2. М., 1907, стр. 295). Л. М. Лотман отмечает у Григоровича «предвзятый, метафизический взгляд на человеческую психику» («Григорович. Роман из народной жизни». — В кн.: «История русского романа». Изд-во АН СССР, М.—Л., 1962, т. I, стр. 447). Е. Я. Кириллина в автореферате своей кандидатской диссертации «Крестьянская тема в раннем творчестве Григоровича» (Изд. ЛГПИ им. Герцена, 1954, стр. 9—10) отметила, что «остается тайной психологическая мотивировка... не показал процесс образования ее (героини. — С. Ш.) мыслей и чувств». Однако Н. М. Белова замечает, что «образ простолюдина у него стал психологически сложнее» (чем у Дала), хотя Григорович все еще сильно уступает в этом отношении Тургеневу — см. ее автореферат: «Записки охотника» Тургенева и русская литература 40—50-х годов XIX века». Саратов, 1965, стр. 7.

33. Это определение А. В. Аниенкова (и самого Тургенева) принимает и поддерживает А. Г. Цейтлин («Мастерство Тургенева-романиста». «Советский писатель», М., 1958, стр. 127).

34. В. Сквозников полагает, что Тургенев, оставляя читателя в стороне от сферы мыслей и чувств героя, «рассказывает ему об уже состоявшемся психическом процессе, описывает его результаты» («На пути к роману». — В Собр. соч. Тургенева, в 10-ти т., т. V, ГИХЛ. М., 1961, стр. 341—342). Г. Б. Курляндская, с одной стороны, предполагает, что Тургенев «не вводит читателя в мир субъективных восприятий человека, т. е. не показывает непосредственно, как зреют в душевной глубине мотивы поведения, зерно настроений» («Проблема характера в романах Тургенева». «Вопросы литературы», 1958, № 9, стр. 69); с другой же стороны она подчеркивает, что Тургенев «искал новых дополнительных средств выражения душевной жизни человека» — там же, 71. Н. М. Гайденов высказал оригинальное предположение об особенном характере тургеневского лирического психологизма: «способы раскрытия духовной жизни у Тургенева сближают его метод психологического анализа с творческим методом поэтов-лириков». «Вопросы литературы», 1958, № 2, стр. 243; к сожалению, мысль эта осталась неаргументированной. А. Н. Мензорова бегло отметила в автореферате своей диссертации, что установка Тургенева на заражение читателя чувствами героев создает подобие «психологического подтекста» («Роман Тургенева «Дворянское гнездо». М., 1958, стр. 18—19). А. И. Батюто более подробно отмечает этот признак тургеневского психологизма: «Писатель строит свой анализ таким образом, что, не рассказывая о подоплеке душевных явлений, все-таки дает читателю возможность составить

представление о ее сущности. Разумеется, Тургенев при этом рассчитывает на достаточно чуткого читателя» («Структурно-жанровое своеобразие романов Тургенева 50—60-х годов». — В кн.: «Проблемы реализма русской литературы XIX века», сб ст. М.—Л., 1961, стр. 148). Мысль о «заражающей» природе тургеневского психологизма поддержал также М. О. Румянцев (см. прим. 261); истоки ее — у Добролюбова (Собр. соч., в 9-ти т., т. 4, стр. 309).

35. Э. Бабаев. Роман Л. Толстого «Анна Каренина» (вопросы художественной структуры и стиля), автореферат канд. дисс. М., 1961, стр. 4 и сл.

36. Б. И. Бурсов. Лев Толстой и русский роман. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 137.

37. Л. Д. Опульская исходит из представления о развитии психологического метода Л. Толстого и определяет средства раскрытия внутреннего мира с учетом подобной эволюции («История русской литературы», в 10-ти т., т. IX, ч. 2. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 556).

38. А. Г. Ковалев. Психология литературного творчества. Изд-во ЛГУ, 1960.

39. С. М. Степняк-Кравчинский. Собр. соч., ч. VI, Спб., 1908, стр. 222.

40. Н. Г. Чернышевский. ПСС, III, 780.

41. А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти т., т. XIV. Изд-во АН СССР, М., 1958, стр. 270.

42. В. Сквозников. На пути к роману (повести 1844—1853 гг.) — В Собр. соч. Тургенева (в 10-ти т.). ГИХЛ, М., 1961, т. V, стр. 341—342.

43. Там же.

44. В. В. Виноградов. Тургенев и школа молодого Достоевского. «Русская литература», 1959, № 2; его же: О языке художественной литературы. ГИХЛ, М., 1959, стр. 506.

45. Д. Стейнбек в романе «Зима тревоги нашей» излагает как бы свидетельство очевидца об одной из существеннейших сторон науки XIX в.: «...объявляла несуществующим все, чего не могла объяснить или измерить. От этого необъяснимое не переставало существовать, но без нашей, так сказать, санкции». В сущности, это признак мировоззрения человека XIX в., он проявляется не только в науке, но и в искусстве и критике.

46. А. Лежнев. Проза Пушкина. ГИХЛ, М., 1937, стр. 301.

47. «...сказано, что Герман волнуется, испытывает угрызения совести, но как проявляется это волнение, какое сплетение конкретных чувств, мыслей и ассоциаций образует то, что мы называем общим и образным понятием «угрызений совести», об этом Пушкин не гово-

рит» — А. Лежнев. Проза Пушкина. ГИХЛ, М., 1937, стр. 297—298.

48. Л. В. Пумпянский. Тургенев и Запад. — В кн.: «Тургенев. Материалы и исследования». Орел, 1940, стр. 92.

49. П. В. Анненков склонен был отождествлять эту недосказанность со своего рода «недописанностью» характеров, незавершенностью анализа их: «большая часть его лиц взята в профиль» и т. п. — в его кн.: «Воспоминания и критические очерки», т. II, Спб., 1879, стр. 102.

50. С. Е. Шаталов. Отступления в прошлое и их функции в сюжетно-композиционной структуре романа Тургенева «Дворянское гнездо». «Ученые записки Арзамасского ГПИ», т. V, вып. 4, 1962, стр. 119; в данной работе рассмотрено в разделе о структурно-жанровых особенностях тургеневского романа.

51. Г. Б. Курляндская особенное внимание уделяет «внутренней речи» как ведущему средству психологического анализа в романах Тургенева («Стиль и метод Тургенева-романиста». Тула, 1967).

52. Д. И. Писарев. Собр. соч. в 4-х т., т. 2, ГИХЛ, М., 1955, стр. 31.

53. Там же, стр. 30.

54. Там же.

55. В. В. Воровский. Базаров и Санин. — Соч., т. 2. М., 1931, стр. 71.

56. Д. Н. Овсянко-Куликовский. Этюды о творчестве Тургенева, 1904 (о построении образов путем отрицания отрицательного). В. В. Воровский счел возможным согласиться с этим замечанием («Тургенев как общественный деятель» — Соч., т. 2, стр. 141—144).

57. Г. Грин заметил: «Книги неизбежно складываются из «кирипичиков» собственного опыта; это отнюдь не означает, что ваши герои создаются по вашему образу и подобию, — но вам должны быть знакомы эмоции, аналогичные изображаемому. Не нужно становиться убийцей, но в какой-то момент нужно ощутить в себе импульс к убийству» — цит. по подборке Е. Гусевой: «Г. Грин. Надо напряженно работать». «Вопросы литературы», 1965, № 4, стр. 198.

58. П. В. Анненков склонялся к признанию эволюции тургеневского психологизма, связывая с этим рост мастерства, глубину проникновения во внутренний мир людей различного характера: «Характеры начинают развиваться последовательнее, не вставая с первого раза совсем цельные и обделанные, как статуя, с которой сдернули покрывало». Однако он полагал, что Тургенев эволюционировал по пути все более скрытого психологизма («Воспоминания и критические очерки», т. II, Спб., 1879, стр. 91 и сл.).

59. Н. К. Гей. Искусство слова. «Наука», 1967, стр. 137.

60. С. Г. Бочаров выдвинул соображение об известной автономии психического процесса у Л. Толстого в противовес известному положению А. Скафтымова о том, что психическая жизнь героев Л. Толстого в сущности представляет собою непрерывный отклик на явления внешнего мира (С. Г. Бочаров. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. — «Социалистический реализм и классическое наследие». ГИХЛ, М., 1960, стр. 10; А. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 269 и сл.). Впоследствии эта мысль получила известную поддержку М. Б. Храпченко («Лев Толстой как художник». «Советский писатель», М., 1965) и была развита К. П. Чулковой: «Исходным движением психики остается факт объективной реальности, но связь их не непосредственна. Видимая имманентность процесса в конечном счете обусловлена реальностью, но иногда именно только в конечном счете» («Эстетические принципы создания характера в современной советской прозе», автореферат канд. дисс. М., 1965, стр. 9).

61. И. В. Страхов. Л. Толстой как психолог. «Ученые записки Саратовского ГПИ», вып. X, кафедры психологии, 1947.

62. С. Е. Шаталов. «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева. Изд. Азрамасского пед. ин-та, 1961; это подтверждает F. J. Schaarschuh. Das Problem der Gattung «Prosagedicht» in Turgenews «Стихотворения в прозе». — «Zeitschrift für Slavistik», 1965, № 4, стр. 500—518.

63. В сущности, это раннее проявление одного из современных подходов к определению человека в плане структурном: «...он не просто частичка общества. Он абсолютно невозможен за его пределами. Он создается обществом, в нем живет... Выросший среди людей, человек не умирает до конца, даже уходя из жизни» — В. Келлер. Homo sapiens — человек разумный. «Молодая Гвардия», М., 1964, стр. 53.

64. Б. И. Бурсов, правильно отмечая наличие пессимистических черт в мировоззрении Тургенева («Лев Толстой и русский роман». Изд-во АН СССР, М.—Л., 1963), не указывает на стремление к преодолению его и тем самым придает ему всеобщий характер; между тем черты исторического оптимизма также свойственны ему, хотя и не получили преобладания, как это сказалось и в «Стихотворениях в прозе».

65. «Я не выношу неба — но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее мимолетную красоту... все это я обожаю. Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая влажной лапкой чешет себе затылок на краю лужи, или длин-

ные сверкающие капли воды, медленно падающие с морды неподвижной коровы, которая только что напилась в пруду, куда она вошла по колено, всему тому, что херувимы... могут увидеть в небесах» — Собр. соч., XII, 68.

66. А. Фадеев. Субъективные заметки (из записных книжек). «Новый мир», 1957, № 2.

67. А. П. Чехов. ПССП, XVI, 29, 31—32.

68. А. В. Луначарский. Собр. соч., в 8-ми т., т. 2. «Художественная литература», М., 1964, стр. 177 («скрытая сатира», «сатира в сокровенном виде» или даже «скрытый панегирик» — вообще объективная форма выражения откровенно субъективного авторского отношения).

К ГЛАВЕ IV. «ПАЛИТРА ТУРГЕНЕВА»

1. О. И. Рак. Глагол *вспыхнуть* в употреблении М. Горького. — «Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы». Изд-во ЛГУ, 1964; В. А. Москович. Семантическое поле цветообозначений, автореферат канд. дисс. М., 1965; А. З. Жаворонков. Образы цветов в поэзии Есенина. «Ученые записки Новгородского ГПИ», т. II, вып. 2, 1957; А. Личко. Глазами психиатра. «Наука и религия», 1965, № 10, 11, — в частности, о преобладающих цветах в палитре Достоевского отозвался следующим образом: «Кровь и огонь — вот две основные краски, в которые они (картины мира в восприятии эпилептиков. — С. III.) обычно бывают расцвечены» (там же, стр. 40).

2. С. В. Бекова. О слове *черный* у М. Горького. — «Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы», сб. ст. Изд-во ЛГУ, 1964; И. С. Куликова. Принципы семантико-стилистического анализа прилагательных (на примере лексико-семантической группы «световой признак» в произведениях К. Паустовского и М. Пришвина). — В кн.: «XVIII Герценовские чтения». Л., 1965.

3. А. И. Белецкий. В мастерской художника слова — в его кн.: «Избранные труды по теории литературы». «Просвещение», М., 1964.

4. Л. Погожева. Мастерство колорита у Достоевского. «Литературная учеба», 1939, № 4.

5. Н. Чирков. О стиле Достоевского. Изд-во АН СССР, М., 1963.

6. Ф. И. Евнин. Живопись Достоевского. ИАН ОЛЯ, XVIII, вып. 2, 1959.

7. Huho Salonen. Die Landschaft bei Turgenev. Helsingfors, 1915.

8. А. Багрий. Изображение природы в произведениях Тургенева. М., 1916.

9. А. Вознесенский. Новая книга о Тургеневе.—«Филологические записки», 1916, кн. 6.

10. П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, т. II. Спб., 1879; К. Арсеньев. Пейзаж в русском романе. «Вестник Европы», 1885, кн. V, стр. 222—261; С. В. Шувалов. Природа в творчестве Тургенева.—«Творчество Тургенева», сб. ст. М., 1920.

11. К. Маркс. К критике политической экономии. Госполитиздат, М., 1953, стр. 153.

12. А. И. Белецкий. В мастерской художника слова.—«Избр. труды по теории литературы», «Просвещение», М., 1964, стр. 194.

13. И. Забелин. О культуре мышления. «Новый мир», 1961, № 1, стр. 163.

14. Л. М. Грановская. Заметки об освоении иноязычных цветообозначений в XVIII—начале XIX века.—«Образование новой стилистики русского языка в пушкинскую эпоху», сб. ст. «Наука», М., 1964; ее же: Прилагательные, обозначающие цвет, в русском языке XVII—XX вв., автореферат канд. дисс. М., 1964.

15. А. И. Белецкий. В мастерской художника слова.—«Избр. труды по теории литературы», «Просвещение», М., 1964, стр. 195.

16. А. Багрий. Изображение природы в произведениях Тургенева. М., 1916, стр. II.

17. П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, т. II, Спб., 1879, стр. 90.

18. Л. Погожева. Мастерство колорита у Достоевского. «Литературная учеба», 1939, № 4, стр. 52 и сл.

19. П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, т. II. Спб., 1879, стр. 90.

20. К. Арсеньев. Пейзаж в русском романе. «Вестник Европы», 1885, кн. V, стр. 242 и сл.; С. В. Шувалов даже полагал, что пейзажи Тургенева в очерках можно переставлять—из очерка в очерк! («Пейзаж у Тургенева». — «И. С. Тургенев», сб. ст. М., 1929, стр. 210 и сл., Некоторое преувеличение «автономности» тургеневского пейзажа имеется также у Н. Ф. Фортунатова («Об эстетических функциях пейзажа в романах Л. Толстого и Тургенева». — «Тезисы докладов II региональной научной сессии (секция филологии)». Горький, 1965.

21. К. М. Григорьев. И. С. Тургенев. Литературная характеристика. «Дело», 1884, № 1, отд. «Современное обозрение», стр. 10.

22. К сожалению, ответа на этот вопрос не дает не только современное тургеневедение (в крупнейших работах последних лет), но и языкознание со стилистикой...

23. Б. Кубланов. Гносеологическая природа литературы и искусства. Изд. Львовского ун-та, 1958, стр. 29.

24. Н. М. Белова видит у Тургенева проявление «избыточной» детализации в «Хоре и Калиныче» — рассказ об «орлах» будто бы ничего не дает для раскрытия замысла и отягощает структуру произведения («Ученые записки Саратовского ун-та», т. 67, вып. филологический, 1959, стр. 51).

25. А. М. Пешковский. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы — в его кн.: «Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики». ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 160 и сл.

26. Б. Кубланов. Гносеологическая природа литературы и искусства. Изд-во Львовского университета, 1958; А. Г. Ковалев. Психология литературного творчества. Изд-во ЛГУ, 1960; П. Медведев. В лаборатории писателя. «Советский писатель», Л., 1964; Б. Мейлах. Психология художественного творчества. «Вопросы литературы», 1960, № 6.

27. В. А. Никольский, комментируя размышления Сурикова о взаимосвязи содержания картины с цветом, объемом, деталью, приходит к примечательному выводу: «Каждый прибавленный или убавленный вершок холста или лишняя поставленная точка разом меняют всю композицию» (в его кн.: «В. И. Суриков». Пг., 1923, стр. 82).

28. Л. Толстой. ПСС, т. 35, стр. 251.

29. Некоторое представление о насыщенности повествования цветообозначениями может дать следующая таблица:

Произведение	Прямые определе- ния	Косвен- ные и перенос- ные	Всего	Объем в страни- цах	Козффи- циент
«Записки охотника»	883	172	1055	376	2,807
«Рудин»	120	23	143	134	1,067
«Дворянское гнездо»	241	52	293	166	1,725
«Накануне»	176	36	212	160	1,325
«Отцы и дети»	286	57	343	203	1,693
«Дым»	192	37	229	184	1,216
«Новь»	223	47	270	283	0,922

30. К. Арсеи́ев. Пейзаж в русском романе. «Вестник Европы», 1885, кн. V, стр. 242 и сл.

31. А. Доли́нин. Тургенев и Чехов. — В кн.: «Творческий путь Чехова», сб. ст. Пг., 1923.

32. Ф. И. Евни́н. Живопись Достоевского. ИАН ОЛЯ, т. XVIII, вып. 2, 1959, стр. 148.

К ЗАКЛЮЧЕНИЮ

1. М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советский писатель», М., 1963.

2. Э. Г. Бабаев. Роман Л. Толстого «Анна Каренина» (вопросы художественной структуры и стиля), автореферат канд. дисс. Изд. МГПИ имени В. И. Ленина, М., 1961.

3. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. «Academia», Л., 1929, стр. 107 и сл.; А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 412 и сл.; Н. Л. Степанов. Проза Пушкина. ГИХЛ, М., 1962, стр. 70 и сл.; Г. А. Гукровский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, его же: Реализм Гоголя. ГИХЛ, М.—Л., 1959, стр. 26 и сл.

4. А. Дерман. А. П. Чехов. ГИХЛ, М., 1939; см. также у Б. Я. Бухштаба замечание об импрессионизме Фета, родственном чеховскому и, по-видимому, тургеневскому: «... пейзаж Фета тяготеет к импрессионизму... особые условия света и отображения, особые ракурсы, в которых картина мира предстает необычной. Он отображает мир в том виде, какой ему придало настроение поэта... служит средством выражения лирического чувства, возбуждаемого природой» («Русская поэзия 1840—1850-х годов», автореферат докт. дисс. Изд-во ЛГУ, 1962, стр. 24).

5. «Известны явления, объяснимые наследственной передачей, например галлюцинации, когда люди видят картины, которых сами в жизни заведомо видеть не могли, но которые могли видеть их предки: явления «глубинной» или «наследственной» «памяти» — В. л. Келер. Homo Sapiens — человек разумный. «Молодая Гвардия», М., 1964, стр. 49.

6. Ф. Шааршу прослеживает зарождение жанра стихотворения в прозе в европейской лирике начала XIX в. — см. его ст. «Das Problem der Gattung «Prosagedicht» in Turgenews «Стихотворения в прозе» — Zeitschrift für Slavistik», 1965, № 4, стр. 500 и сл.

7. П. В. Анненков полагал, что Тургенев эволюционировал ко все более скрытному психологизму: «Заметна (в поздних произведениях. — С. Ш.) боязнь определить то или другое психическое положение внешним, неправильным образом, т. е. рассуждениями

от самого себя» («Воспоминания и критические очерки», II. Спб., 1879, стр. 91).

8. Интересное описание тургеневского психологизма дал Добролюбов: «...рассказывает о своих героях как о людях близких ему, выхватывает из груди их горячее чувство и с нежным участием, с болезненным трепетом следит за ним, сам страдает и радуется вместе с лицами, им созданными, сам увлекается той поэтической обстановкой, которой любит всегда окружать их. И его увлечение *заразительно*: оно неотразимо овладевает симпатией читателя, с первой страницы приковывает к рассказу мысль его и чувство, заставляет и его *переживать, перечувствовать* те моменты, в которых являются перед ним тургеневские лица... Читатель... может... позабыть все прочитанное; но все-таки ему будет памятно и дорого то живое, отрадное впечатление, которое он испытывал при чтении рассказа» — Собр. соч., в 9-ти т., т. IV, стр. 309 (курсив мой. — С. Ш.).

9. Впечатление о том, что тяготение к слиянности отличает Тургенева, возникло у Б. Эйхенбаума при подготовке к изданию Собрания сочинений (ГИЗ, 1928—1934): Тургенев будто бы во всем был «собирателем» — традиций, стилевых линий реализма и т. п. («Артистизм Тургенева» — в его кн.: «Мой современник». Л., 1929, стр. 97).

10. Лингвисты считаются с добавочным содержанием, возникающим в художественном тексте, называя это поэтическими приращениями смысла (Б. Ларин, В. В. Виноградов, Л. В. Щерба и др.); на это же указывает Ю. М. Лотман в своих «Лекциях по структуральной поэтике», а также ряд других авторов.

11. Говоря об обличении Горьким в «Жизни Клима Самгина», Луначарский указывает на его сплетенность с объективным изложением: сатира «присутствует сокровенно»; и далее называет: «это сильный прием, то — что можно назвать скрытой сатирой» (А. В. Луначарский. Собр. соч., в 8-ми т., т. 2. «Художественная литература», М., 1964, стр. 177).

12. Вслед за Ю. Айхенвальдом («Силуэты русских писателей»), утверждавшим, что сатира у Тургенева лишь слабое подражание и следование Гоголю, едва ли не один лишь Д. П. Николасов категорично отверг наличие сатирического в творчестве Тургенева: «Дело дошло до того, что даже Тургенева — мягкого, лиричного Тургенева — начали грозно именовать сатириком» (в его кн.: «Смех — оружие сатиры». «Искусство», М., 1962, стр. 36). Однако многочисленными исследованиями доказано наличие сатирического у Тургенева и показано своеобразие его сатиры; кроме работ общего характера (С. М. Петров, П. Г. Пустовойт, Г. А. Бялый, А. Г. Цейтлин, В. В. Голубков), укажем некоторые из специально посвященных сатире Тургенева: А. Т. Рубайло. Сатирические образы в творче-

стве Тургенева, «Ученые записки Загорского учительского ин-та, кафедр языка и литературы», вып. 1, 1940; Н. В. Зега. Сатира и юмор в творчестве Тургенева, канд. дисс. и автореферат. М., 1961; Ф. Д. Кутищев, И. П. Щерблюкин. О сатире в творчестве Тургенева. Изд. Шахтинского пед. ин-та, 1958; П. Г. Пустовойт. Сатирические тенденции в творчестве Тургенева. — «Творчество Тургенева», сб. ст. Учпедгиз, М., 1959; также в ряде сопоставлений Тургенева с другими писателями и т. п. В указанных работах отсутствует лишь предложенное Луначарским определение «скрытая сатира», на наш взгляд наилучшим образом характеризующее своеобразие тургеневской сатиры.

13. Игнорируя положительные отзывы о Дале Белинского, Тургенева, Добролюбова, Чернышевский принимает их упрек ему в «балагурстве» (И. С. Тургенев. Собр. соч., в 12-ти т., т. XI, 101) и развивает его далее: «Простонародная речь эта выходила такая пересоленная, перехищренная, что от настоящей народной речи была дальше, чем перевод Риттера земледения, делаемый г. Семеновым с сохранением всего смещения языков, какое есть в подлиннике у Риттера». И далее Чернышевский не менее резко отзывался о разоблачительной, сатирической стороне повестей Даля (Н. Г. Чернышевский. ПСС, VII, 983, 984).

14. Л. П. Гроссман. Н. С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика. ОГИЗ — ГИХЛ, М., 1945.

15. Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей, вып. 2. М., 1909, стр. 158—159. Ранее — у П. В. Анненкова: «... не принадлежит к школе чистых юмористов... чувствуется более насмешливости, чем настоящего юмора» («Воспоминания и критические очерки», т. II. Спб., 1879, стр. 89). Аналогичное — у А. В. Дружинина: «Сатира Тургенева не страшна, но забавно мила... поэтический дар автора не имеет в себе ровно ничего насмешливого, сатирического» (Собр. соч., VII. Спб., 1865, стр. 319).

16. Г. Н. Поспелов. История русской литературы XIX в., т. II, ч. 1. Изд-во МГУ, 1962, стр. 422 и сл.

17. А. Кипренский полагал возможным видеть у Тургенева «наличие отдельных приемов, которые можно отнести к романтической поэтике» («Язык и стиль Тургенева». «Литературная учеба», 1940, № 1, стр. 47). Г. Б. Курляндская также допускает это предположение (см. автореферат ее докторской диссертации «Метод и стиль Тургенева-романиста». Изд-во ЛГУ, 1964, стр. 4, 7). П. И. Гражис, преувеличивая романтическое начало в творчестве Тургенева, едва ли не все целиком относит к романтизму (П. И. Гражис. Тургенев и романтизм. Изд. Казанского ун-та, 1966).

18. А. М. Горький. Собр. соч., в 30-ти т., т. 28, стр. 113.