

ШКОЛА МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

СЕМИНАР МОЛОДЫХ ТУРГЕНЕВЕДОВ В СПАССКОМ-ЛУТОВИНОВЕ

В апреле 2014 года в Спасском-Лутовинове состоялось выездное заседание студенческой секции научного Тургеневского семинара, работающего на постоянной основе в Московском городском педагогическом университете (руководитель — профессор И.А. Беляева). В семинаре приняли участие двенадцать студентов. Ниже приводятся тезисы восьми докладов.

Ю.Ю. Гребенщиков

Мотив «гнезда» в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»

Б.В. Томашевский в своем определении мотива указывал на его тесную связь с темой: «Тема неразложимой части произведения называется мотивом», а также подчеркивал значимость единства в системе мотивов для цельности и связанности произведения [1: с. 182, 191]. Обращение к мотивной системе романа и ее доминантам необходимо как для понимания идейно-тематического наполнения произведения, так и для выяснения сюжетно-композиционных и структурных принципов его организации.

Организирующим мотивом в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» является мотив «гнезда». Он воплощается на всех уровнях художественного целого и обнаруживает различные семантические аспекты — от номинации жилища до авторской метонимии России.

Мотив «гнезда» актуализируется в нескольких образах. В начале романа значение дома и семьи раскрывается в образе Марьи Дмитриевны Калитиной. Именно ее усадьба в городе О... наиболее часто определяется как «дом», а в эпилоге напрямую называется «гнездом». Тургенев изображает Марью Дмитриевну капризной

и претенциозной женщиной, для которой семья и дом — необходимый атрибут светской жизни: «Дом ее принадлежал к числу приятнейших в городе» [3: с. 8]. Однако Марья Дмитриевна неоднократно названа «хозяйкой дома», и пусть в угоду себялюбия, но она по-своему заботится о сохранении домашнего очага, печется о своем «семействе». В этом отношении образ Марьи Дмитриевны противопоставлен образу Варвары Павловны Лаврецкой. Писатель наделяет Варвару Павловну совершенно другой целевой установкой: ее «умение скоро и ловко» «свить себе гнездышко» [3: с. 50] и в Петербурге, и в Париже продиктовано единственно стремлением к сиюминутному удовольствию. Эта оппозиция образов становится основой «системы идейно-нравственных координат сюжета» [1: с. 54], в которых отчетливо проступают различия русского и европейского менталитетов.

Более широкое понимание «гнезда» как дома — родины отражено в судьбе закинутого на чужбину одинокого музыканта Лемма, которого не покидает «мысль о возвращении на родину», но который вынужден жить в «небольшом домишке» в «ненавистой ему России» [3: с. 18].

По ходу сюжетного действия семантика семьи в мотиве «гнезда» расширяется до значения рода. Это достигается автором в значительной степени за счет особого текстового ареала. Так, на протяжении глав VII–XVI Тургенев изображает ретроспективу жизни «дворянского племени» рода Лаврецких, в ряду которого показан и главный герой романа — Федор Иванович Лаврецкий. В особом свете представлен в этой связи образ Глафиры Петровны Лаврецкой, тетки героя по отцу. Глафира Петровна является неформальной главой семьи Лаврецких: она «еще при жизни матери успела понемногу забрать весь дом в руки», и «все, начиная с отца, ей покорялись; без ее разрешения куска сахару не выдавалось» [3: с. 35]. Когда Лаврецкий, в угоду своей молодой жене, отдает управление имением в руки тестя Коробьина, Глафира Петровна проклинает племянника: «Знаю, кто меня отсюда гонит, с *родового моего гнезда*. Только ты помни мое слово, племянник: *не свить же и тебе гнезда нигде*» (курсив мой. — Ю.Г.) [3: с. 48].

Другой, еще более удаленный от пространственной характеристики дома аспект мотива «гнезда» вскрывается в связи с образом Лизы Калитиной. Он связан с нравственными характеристиками личности героини. В главе XXXV романа Тургеневым изображена предыстория жизни Лизы, в которой автор сосредоточивает внимание на воспитании девушки. В этой связи писатель обращается к двум внесюжетным персонажам, в образах которых противопоставляет русскую и европейскую ментальность. Автор изображает два противоположных влияния на Лизу. С одной стороны, показана гувернантка «девица Морó из Парижа», в которой «гнездились что-то вроде всеобщего дешевенького скептицизма, выражавшегося обыкновенно словами: “Tout ça c’est des bêtises” [Всё это глупости]» (*франц.*)], на Лизу «она имела мало влияния» [3: с. 107]. С другой стороны, это няня Агафья Васильевна, с непростой судьбой русской женщины, влияние которой легло в основу личности Лизы. Агафья привила Лизе чувство долга, научила ее молиться. Лиза слушала ее «высокие и святые слова», «и образ вездесущего, всезнающего бога с какой-то сладкой силой втеснялся в ее душу» [3: с. 111]. Таким образом, связь воспитания с семьей, домом выводит на прямое соотношение понятий веры и долга с семантикой мотива «гнездо».

В конечном счете совокупность значений мотива «гнездо» выносится Тургеневым в название романа — как авторская методика России.

Литература

1. Разумова Н.Е. «Дворянское гнездо» и парижское «гнездышко» // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2010. Вып. 8 (98). С. 53–56.
2. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Вступ. ст. Н.Д. Тамарченко; коммент. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
3. Тургенев И.С. Дворянское гнездо // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / Под общ. ред. Н.В. Измайлова и Е.И. Кийко. 2-е изд., испр. и доп. Т. 6. М.: Наука, 1980. С. 7–158.

Мотив счастья в романе И.С. Тургенева «Накануне»

В этико-эстетическом поле произведений Тургенева особое место занимает вопрос о счастье. На художественном уровне он реализуется прежде всего в системе мотивов, среди которых мотив счастья является одним из самых значительных.

Счастье, как полагал Тургенев, — основа большинства человеческих стремлений. В его произведениях это выражается прежде всего в любви как ключевом событии в жизни героев. Из всех сочинений Тургенева роман «Накануне» едва ли не самый интересный и показательный в этой связи, так как мотив счастья пронизывает весь его художественный строй. Однако в научной литературе, помимо исследований общего характера, где анализируется смежная проблематика [2–4], нет отдельных работ, посвященных этому аспекту романа. Между тем «Накануне» содержит многочисленные размышления о соотносительности счастья личного, эгоистического и счастья «для других», имеющего «центробежную» природу. Только само слово «счастье» использовано в тексте 47 раз, не говоря уже об иных маркерах мотива.

Мотив счастья обнаруживает себя уже в экспозиции, в споре молодого скульптора Павла Яковлевича Шубина с приятелем, ученым Андреем Петровичем Берсеновым. Герои решают, соединяет или разделяет счастье людей. К «соединяющим словам» Берсенов относит искусство, родину, свободу, науку, но соглашается с Шубиным в том, что любовь, которая неразрывно связана со счастьем, может быть соединяющим началом, правда это «не любовь-наслаждение», а «любовь-жертва», когда высшим смыслом, то есть «назначением жизни», оказывается способность быть «номером вторым» [5: с. 167]. Таким образом, заявленный в экспозиции вопрос о счастье во многом определяет проблемный уровень произведения.

Одной из романских метафор счастья как наслаждающегося счастьем человека в «Накануне» является «слепая муха», которая живет и не знает, что ее безмятежности скоро придет конец, когда она попадет в лапы паука. Тургеневская героиня обычно спасала такую ослепленную неведением муху. Сама Елена ощущает себя

птицей в клетке. Метафора «птицы в клетке» показывает тягу героини к полноте бытия, которое может быть достигнуто соединением личной радости и высокого идеала.

Стремление к счастью как поиск чего-то совершенного, истинного, в чем могут проявить себя все силы человеческой природы, характеризует центральных персонажей романа. Так, Елена Стахова «с детства жаждала деятельности, деятельного добра; нищие, голодные, больные ее занимали, тревожили, мучили...» [5: с. 182]. «Деятельное добро» в данном контексте — метонимия счастья в том его варианте, который подразумевает «счастье для ближнего». Аналогичные душевные движения отличали и ее избранника Инсарова. Нельзя оставить без внимания сравнение счастья с «заговорённым кладом», который в руки не дается. Но достается он только тому, кто хочет служить добру и помогать ближним, — это Инсаров, чье имя Дмитрий в переводе с древнегреческого обозначает «относящийся к земле», а клады как раз зарывают именно там.

Однако Тургенев ставит Елену перед вопросом, возможно ли соединить в самой себе две противоречащие друг другу вещи: любовь личную и всеобщую, деятельную по отношению к миру и к людям. Елена не может противиться личному счастью, отсюда и возникают ее размышления о том, что «человеку нужно несчастье, или бедность, или болезнь» [5: с. 224]. Счастье как несчастье — оксюморон, призванный показать противоречивость и парадоксальность счастья в его «центробежном» и «центростремительном» значениях.

Авторская позиция в вопросе счастья/несчастья призвана объяснить трагедию Елены и Инсарова: «Елена не знала, что счастье каждого человека основано на несчастье другого, что даже его выгода и удобство требуют, как статуя — пьедестала, неудобства и неудобства других» [5: с. 290]. Основные события романа действительно показаны в данном ключе, однако едва ли Тургенев писал роман, чтобы в очередной раз судьбой своих героев подтвердить закон трагического мироустройства. Все же счастье, которое обрели герои, должно было, видимо, сообщить читателю нечто сокровенное о своей вневременной красоте и ценности.

В этой связи стоит обратить особое внимание на главы, посвященные венецианской теме. События там не случайно происходят

в «светлый апрельский день» [5: с. 282], а сам город, несмотря на танатологические интонации Венецианского текста, показан в «прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты» [5: с. 285]. То есть Венеция — молода, красива и освещена вечной прелестью умирания, подобно тургеневским героям. Это топос, предлагающий переход к всеобщему; в нем в широком смысле соединены индивидуальные переживания счастья, закрепленные в искусстве (к тому же этот город близок к родине Инсарова).

Итак, мотив счастья организует художественное пространство романа и получает наиболее яркое свое воплощение в Венецианском тексте «Накануне», где художественно-эстетически примиряются все грани счастья. В плане же романной событийности вопрос о счастье личном и всеобщем трагически неразрешим.

Литература

1. Константинова С.Л. «Итальянский текст» русской литературы XIX–XX вв. Псков: ППГУ, 2005. 160 с.
2. Курляндская Г.Б. Проблема трагизма в романе И.С. Тургенева «Накануне» // Спасский вестник: мат-лы Всерос. Тургеневской конф. к 190-летию со дня рождения И.С. Тургенева. Вып. 16. Тула, 2009. С. 14–22.
3. Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1975. 151 с.
4. Недзвецкий В.А. И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя: Курс лекций. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2008. 232 с.
5. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / Под общ. ред. Н.В. Измайлова и Е.И. Кийко. 2-е изд., испр. и доп. Т. 6. М.: Наука, 1981. 497 с.

А.С. Горбунова

Рассказ И.С. Тургенева «Часы» в свете поэтики заглавия

Заглавие является одной из значимых составляющих поэтики художественного произведения. Среди научных работ, посвященных проблеме поэтики заглавия, особое место занимает монография С.Д. Кржижановского [1]. В истории литературы и культуры

типы заглавия и их роль менялась. В русской литературе XIX века заглавие неизменно несет большую смысловую нагрузку.

Рассказ И.С. Тургенева «Часы» (1876) обычно включается учеными в цикл так называемых «таинственных повестей», относящихся к позднему периоду творчества писателя и представляющих собой обособленное, самобытное явление. В данной группе повестей и рассказов мотив загадочного становится центральным. В рассказе «Часы» в полной мере обнаруживается образная природа указанного цикла: это сновидения, призраки, таинственные события, образы-символы. Тургенев никогда не отвечает на вопрос, где реальное, а где ирреальное, эти области являются у писателя смежными. Неведомое, тайна в жизни человека всегда волновали Тургенева. Однако именно в поздних произведениях писатель позволил себе сосредоточиться на этом, да и объяснение загадочного становится в них иным.

Очевидна спаянность заглавия рассказа «Часы» с сюжетом и героями, что определяет символический подтекст произведения. В заглавие вынесено слово, обозначающее важную предметную деталь, и в то же самое время на его основе формируется сквозной символический мотив.

Действие рассказа отнесено к 1801 году. Юноше дарят часы, как оказалось — не новые. С этим подарком оказываются связаны все последующие события. Серебряные часы луковицей, с розаном на циферблате и бронзовой цепочкой появились у главного героя, Алексея, в день его именин: это подарок крестного Настасея Настасеича, взяточника и дурного человека. Часы в такой день — вполне закономерный подарок человеку, повзрослевшему на год. Однако друг Алексея, Давыд, скептически отнесся к подарку от такого сомнительного господина, как Настасей Настасеич, и Алексей отдал часы первому встречному мальчишке. Но спустя некоторое время они вновь возвратились к хозяину. Своеобразная «триада» Давыд — часы — Алексей проходит через весь рассказ.

Следует обратить внимание на образную символику. Часы — это не только предмет, но и символ времени. 1801 год — рубеж веков, один из переломных моментов истории Российской империи, когда на трон восходит Александр I. В этой связи часы можно расценить

как знак уходящего столетия. И если принципиальный и решительный Давыд пытается избавиться от часов, как от того, что уже отжило свой век, то Алексея все время тянет к часам, он не готов расстаться с ними, а значит, и с прошлым. Именно от Давыда исходит идея зарыть часы под старой яблоней. Не случайно то, что произошло это весной, когда старое уступает место новому.

Таинственное появление и исчезновение часов определяет сюжетно-мотивную основу рассказа. Важными являются эпизоды с налетом таинственности, загадочные по своей атмосфере, когда под покровом ночи Алексей крадется к спящей тетке и похищает часы, когда Давыд и Алексей зарывают часы под старой яблоней. Важным событием является кража часов из-под яблони, что ведет за собой вспышку гнева Давыда: «Никак мы от этих часов отбояриться не можем. Заколдованные они, право. И с чего я вдруг этак озлился?» [2: с. 88]. Ближе к концу рассказа загадочная природа часов подтверждается Алексеем в части XIX рассказа. «Поневоле приходит в голову, что в них заключалась какая-то таинственная сила» [2: с. 90].

Сюжетная развязка наступает, когда Давыд, убегая от разгневанного Порфирия Петровича, с радостным криком бросает часы в воду, а затем бросается вслед за ними сам. Если рассматривать часы как символ ушедшего времени, можно предположить, что этот эпизод подтверждает то, как непросто избавиться от старого. Как зерно, прежде чем взойти, должно умереть в земле, так и Давыд, избавившись от часов, едва не погиб. Но как только из жизни Давыда бесследно исчезли часы, он будто родился заново. На следующий день приехал его отец из ссылки, и они все вместе, с Раисой и ее сестрой, уехали из города.

Время неосвязаемо, но часы появляются у молодых людей как его материальное воплощение. Знаково, что их дарят Алексею в пятнадцать лет: возраст, когда человек уже не ребенок, но еще и не взрослый. И часы напоминают своим присутствием, что рано или поздно придется выбирать жизненный путь. Когда часы исчезают, герои как бы перестают ощущать присутствие материализовавшегося в предмете времени. Но сколько бы раз ни исчеза-

ли часы, они возвращаются вновь и вновь, ведь люди не могут и не должны жить вне времени.

В конце рассказа Алексей говорит, что купил однажды часы у жида-разносчика, поразительно похожие на те, которые ему подарил крестный. Остается нерешенным вопрос, те это часы, которые создали столько трудностей во времена юности героя, или просто похожие.

Каждое новое появление часов обозначается в тексте рассказа композиционно: в произведении несколько небольших частей, выделяемых римскими цифрами. Каждая такая структурная единица заключает в себе какое-то событие. Последняя часть рассказа — XXIV, что также символично, поскольку в сутках 24 часа.

Литература

1. *Кржижановский С.Д.* Собр. соч.: в 6 т. / Сост., предисл. и коммент. В. Перельмутера. Т. 4. СПб.: Симпозиум; Б.С.Г. – Пресс, 2006. 848 с.
2. *Тургенев И.С.* Часы // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 9. М.: Наука, 1978. 575 с.

И.В. Саблина

Живопись, фотография, театр как виды экфрасиса в повести И.С. Тургенева «Клара Милич (После смерти)»

В наши дни «экфрасис» — один из самых интересных и неоднозначных терминов, хотя появился он еще в античности, когда обозначал особые упражнения в риторике. Сейчас же он большей частью понимается как литературное описание «визуальных произведений искусства». Именно этот смысл термина мы и будем иметь в виду в нашей работе, цель которой — рассмотреть обращение И.С. Тургенева в повести «Клара Милич» (1883) к описанию живописного и фотографического портретов, а также к интерпретации визуальной стороны сценического образа.

В «Кларе Милич» тема женского портрета вводится на первых страницах легкими штрихами и получает мощное звучание к концу повести. Портрет Клары в повести нарисован в манере,

отличающейся от свойственной Тургеневу в портретных описаниях статики. Это портрет, возникающий как бы частями, отдельными штрихами, что, по-видимому, соответствует пробуждению интереса Аратова, непроизвольно представляющего себе отдельные черты Клары. Героиня везде называется не своим настоящим именем, а сценическим псевдонимом. И на фотографии, описание которой является бесспорным экфрасисом, Клара представлена в одной из ее ролей.

Аратов лелеял в душе образ матери, которая вовсе не была похожа на Клару. Портрет матери нарисован с помощью сравнения с портретом самого героя, похожего на мать. Оказывается, что портрет как описание внешности Клары, увиденной глазами Аратова, и экфрасис как описание портрета его матери не только контрастны, но и сходны. Именно безыскусность, искренность является смысловой доминантой в психологической характеристике обеих женщин, чьи портреты, казалось бы, столь разительно отличаются внешними чертами.

В повести значим мотив оптических эффектов. Он связан с мистическими мотивами повести, в том числе потому, что возможность получения фотографического портрета человека представлялась на заре развития фотографии как технического изобретения и как вида искусства почти иррациональной, фантастической. С женским портретом в повести связана мысль не только о традиционных ценностях (любовь, искусство, красота), как в других произведениях писателя, но и о научно-технических достижениях, которые оказываются столь же бессильны в борьбе со смертью, как и ценности традиционные. Портрет, созданный с помощью техники, не может конкурировать с мысленным представлением о человеке. Никакие технические приспособления не могут оживить облик человека.

Д.С. Медведева

**Ситуация «первой любви»
в одноименной повести И.С. Тургенева
и в рассказе Я.П. Полонского «Груня»**

Дружба И.С. Тургенева с Я.П. Полонским длилась более 40 лет. Осенью 1883 года, вскоре после смерти Тургенева, Полонский начал писать воспоминания. Он был убежден в том, что, «кто знал хорошо Тургенева, тот, конечно, поймет, что в нем не было ни на каплю литературной зависти <...>. Иван Сергеевич постоянно ставил себя ниже Пушкина, ниже Гоголя и даже ниже Лермонтова» [3: с. 370].

В творчестве писателей сближает любовная тема. У нее много разных нюансов, но нам интересна ситуация «первой любви», которая является событийной основой в повести Тургенева «Первая любовь» и рассказе Полонского «Груня», тем более что эти тексты хронологически близки друг к другу.

Рассказ Полонского «Груня» (1855) входит в его трилогию (наряду с произведениями «Статуя Весны», «Дом в деревне»), в которых с особым психологизмом воссоздается мир детства и отрочества. Через трилогию проходит образ мальчика Илюши, показаны его становление и взросление. «Груне» предшествует рассказ «Статуя Весны», где главному герою всего шесть лет, а в рассматриваемом нами произведении ему уже четырнадцать. На наш взгляд, этот текст является ключевым в трилогии, как и возраст героя, потому что именно в «Груне» к нему приходит первое серьезное чувство, которое можно определить как любовное. По своему характеру это скорее первое чувство влюбленности подростка.

Повесть Тургенева «Первая любовь» была написана спустя пять лет после публикации рассказа Полонского, который совершенно справедливо рассматривается исследователями [4] в качестве ее предтечи. Можно также говорить о типологическом родстве ситуаций в этих произведениях, несмотря на автобиографизм, который сказался особенно в тургеневской повести: герою «Первой любви» Владимиру было 16 лет, когда тот впервые ис-

пытал сердечное чувство. У героев Тургенева и Полонского много общего, несмотря на то, что разница в возрасте составляет два года. Произведения сближают мотивы детства, юношества и первой любви.

Ситуацию «первой любви» надо понимать как определенные условия, оказывающие влияние на дальнейшие события в жизни человека. Первая любовь потому и случилась, что для нее были соответствующие время и пространство — молодость, летняя пора, уединенность усадебной жизни, благосклонная природа. Илюша у Полонского моложе, и для него влюбленность в Груню была внезапной, неожиданной. Первая любовь застала героя врасплох, он и не пытался ей сопротивляться, потому что был к чувству не готов. В «Первой любви» Тургенева рассказчик ожидал от своей любви к Зинаиде нежных и трепетных эмоций — так оно и случилось, хотя и без взаимности со стороны героини. Любовь в этой повести носит отчасти разрушающий характер — приносит не столько радость, сколько душевную боль.

В тургеневской повести любовь предстает в том числе и как «предполагающая рабскую зависимость страсть» [1: с. 486], которая связывает отца Вольдемара и Зинаиду, что осложняет ситуацию «первой любви» у Тургенева. Благодаря этой сюжетной линии героиня повести оказывается психологически глубже, чем Груня Полонского. Однако обе они для молодых героев представляются высшей мечтой. В «Груне» Полонский показал всю нежность первого чувства, старался приоткрыть для читателей только ее светлую сторону. Чистота любви молодого человека подчеркивается и в «Первой любви» Тургенева, причем даже несмотря на драматическое «соперничество» отца и сына.

В «Первой любви», как и в «Груне», герою снятся сны. Но если Илюшины сны — о счастливом будущем, то Владимир видит «странный и страшный сон» [2: Т. V, с. 259], воспроизводящий сцену ссоры отца и Зинаиды. У Тургенева мотив сна отражает, с одной стороны, дневную действительность, а с другой — передает душевные переживания героя и носит пророческий характер, предвещая скорую смерть отца и Зинаиды.

В «Первой любви» Тургенева, в отличие от «Груни» Полонского, чувство не просто воссоздается в нюансах ощущений и эмоций, а исследуется его философская природа. Полонский показал прелесть первой любви глазами еще совсем юного мальчика, рассказав о ней с волнением перед неизведанным. Тургеневский герой — вполне взрослый молодой человек, который совсем по-другому проживает вновь, в воспоминании, свое первое чувство. Любовь у Тургенева, спустя годы, осмысливается трагически, показывается неизбежность зависимости одной из сторон и непредсказуемость чувства. У Полонского представлен иной исход сюжета: первая любовь ни для кого не заканчивается катастрофой, но остается чувством загадочным и радостным. Тургенев воссоздает первую любовь во всей полноте и красоте, показывает разные стороны любовных переживаний, уделяя внимание и открытию этого чувства героем, и разочарованию, и радости; писатель анализирует влияние чувства первой любви на дальнейшую жизнь героя. У Полонского же первая любовь не омрачается серьезными переживаниями, тревожными событиями вокруг; любовь показана как нечто неизведанное и таинственно-радостное, что останется важнейшим моментом в его жизни.

Литература

1. *Беляева И.А.* И.С. Тургенев // Русские писатели. XIX век: Биографический словарь / Сост. С.А. Джанумов. М.: Просвещение, 2007. С. 476–492.
2. *Полонский Я.П.* Полн. собр. соч.: в 10 т. СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса, 1885–1886.
3. И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1998. 560 с.
4. *Фридлянд В.Г.* Поэт сердечной и гражданской тревоги // Полонский Я.П. Лирика. Проза. М.: Правда, 1984. С. 5–26.

И.С. Тургенев и Е. Тур: к вопросу о творческих связях

О творческих связях между И.С. Тургеневым и Е. Тур писали такие исследователи, как А.И. Батюто, А.И. Белецкий, Н.Н. Мостовская, Л.Н. Назарова, О.В. Смирнова, Н.Ф. Буданова и др.

Тургенев по праву считается «наставником» молодых писательниц, особенно он интересовался творческой жизнью Е.В. Салиас-де-Турнемир, урожденной Сухово-Кобылиной, взявшей псевдоним Евгения Тур, которая явно была увлечена творческой личностью писателя. Их общение относится к 1850-м годам. Е. Тур была известна как автор статей в защиту прав женщин.

Когда ее роман «Племянница» увидел свет, Тургенев написал на него рецензию. Он изложил свой взгляд на развитие русского романа, где, по его мнению, возможны произведения только жоржсандовского и диккенсовского типов, т. е. романы с социальной проблематикой и социальными типами. Писатель, оценивая творчество Е. Тур, видит эстетические просчеты, поэтому отмечает, что «в женских талантах <...> есть что-то неправильное <...> бегущее прямо от сердца» [5: Т. XI. с. 135]. Возможно, он видит в таком подходе к писательству искренность женской творческой мысли, хотя и понимает, что талант Е. Тур не превосходит. Отражение романа «Племянница» проявилось в повести «Несчастливая» [2: с. 154–156]. Тургенев отмечал, что в его произведении встречаются черты романа Е. Тур.

Для Тургенева личность Е. Тур стала прототипом сатирических женских персонажей в романе «Дым», в частности эмансипированной Матрены Суханчиковой. Стоит отметить созвучие фамилий прототипа — Сухово-Кобылиной и героини романа. Н.Ф. Буданова отмечает, что Тургенев использует смену политических взглядов писательницы в 1870-х годах для создания образа Хавроньи Прыщовой в романе «Новь» [3: с. 154–159]. Фамилия героини несет негативную коннотацию, тем самым указывая на отношение автора «Нови» к образу.

Е. Тур комментировала творчество Тургенева, в частности, в статье «Несколько слов по поводу статьи “Русской женщины”...», обращенной к роману «Накануне», вокруг которого развилась бурная полемика. Это ответ на отзыв Н.П. Грот, названный «Елена Николаевна Стахова» и подписанный псевдонимом «Русская женщина». Грот поддерживала В.И. Аскоченского, по мнению которого Елена Стахова подобна «самке, увлекаемой минутой»; в романе обнаружено влияние Запада и вынесен вердикт: «Жорж Санды не к лицу нам <...> да избавит нас святое провидение <...> от тургеневских Елен» [1: с. 365–371].

Не разделяя этой позиции, Е. Тур оправдывала поведение героини тем, что Елена понимала: Отечество и свобода для Инсарова важнее всего, и «в этом сознании уже заключается отречение от себя» [4: с. 665–667]. Сравнивая жизнь Елены с подвигом жен декабристов, Е. Тур проводила также параллель между образом Елены и женой Гарибальди, поскольку та всегда следовала за мужем. Тургеневу был известен подвиг Аниты Гарибальди, так как во второй половине 1850-х годов он имел возможность прочесть мемуары народного героя Италии, переведенные к тому времени на несколько языков. Тем самым предположения о том, что жена Гарибальди в какой-то степени стала прототипом Елены Стаховой, вполне оправданы.

Таким образом, творческие связи между Тургеневым и Е. Тур были многогранны. Их активная переписка всегда строилась на обсуждении литературы, комментариях по поводу новых работ друг друга. Е. Тур выделяла необычные аспекты в осмысление образов героев, созданных Тургеневым. В свою очередь Тургенев увидел талант и новый, свежий женский взгляд Сухово-Кобылиной на литературу, выраженный, по его мнению, не очень умело (в силу недостатка таланта), но тем не менее интересный и заслуживающий внимания.

Литература

1. Аскоченский В.И. Журнальные заметки // Домашняя беседа. 1869. Вып. 29. 16 июля. С. 365–371.
2. Белецкий А. Тургенев и русские писательницы 30–60-х годов // Творческий путь Тургенева: сб. ст. / Под ред. Н.Л. Бродского. Пг.: Сеятель, 1923. С. 154–156.

3. Буданова Н.Ф. О прототипе Хавроньи Прыщовой в романе «Новь» // Тургеневский сборник: Материалы к Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева. Вып. 3. М.; Л.: Наука, 1967. С. 153–159.

4. Тур Е. Несколько слов по поводу статьи «Русской женщины» // Московские ведомости. 1860. № 85. 17 апреля.

5. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960–1968.

Е.В. Степанова

**Базаров и Ставрогин
(К вопросу об изображении нигилиста
в творчестве И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского)**

И.С. Тургенев — первый писатель, который затронул в своем творчестве тему нигилизма и раскрыл одну из ведущих идеологий середины и второй половины XIX века. Как и Тургенев, Достоевский признавал полезность нигилизма как отрицания устаревших форм жизни, мешающих общественному прогрессу. Так, в 1871–1872 годах издается шестой роман Достоевского «Бесы», в котором он изображает «великого грешника» Николая Всеволодовича Ставрогина. Автор на первый план выдвигал трагический элемент в характере своего героя. Особенностью изображения Николая Ставрогина является то, что он наделен Достоевским чрезмерными и преувеличенными отрицательными чертами характера и поведения, свойственными Евгению Базарову. Тургенев изображает Базарова лишь нигилистически настроенным по отношению к обществу, а Достоевский, кроме этого, показал равнодушно-атеистическое мировоззрение Ставрогина, которым, по убеждению писателя, обусловлены все мысли, чувства и дела героя.

Каким бы нигилистом ни был Базаров, он именно тот человек, который необходим обществу как нарушитель его спокойствия. Что касается Ставрогина, то он скорее принадлежит к категории русских интеллигентных людей, отделившихся от народа. Он ни во что не верует, ни за что не борется. Именно утрата беспокойства приводит Ставрогина к нравственному распаду личности, к духовному и физическому самоубийству. Очевидно, что изобра-

жение смерти Ставрогина задумано на контрасте с изображением смерти Базарова. У Тургенева герой гибнет по велению стихийных законов природы, но он до последнего вздоха принимает жизнь как высшее благо. Ставрогин же гибнет иначе. В отличие от Тургенева, который создал поэтическое изображение смерти сильного и благородного человека, Достоевский уделяет большое внимание всем деталям, подробностям равнодушного приготовления к смерти, именно они свидетельствуют об опустошенности души главного героя.

Таким образом, для Достоевского смерть Базарова в романе «Отцы и дети» не является завершением базаровского типа как живого явления русской общественной жизни. Впоследствии у Достоевского появится возможность еще раз вернуться к типу Базарова в романе «Братья Карамазовы», и писатель еще раз художественно переосмыслит этот тип.

А.А. Евдокимова

Художественное наследие О. де Бальзака в творческом восприятии И.С. Тургенева: история вопроса и перспективы изучения

Художественное творчество Тургенева всегда было открыто влиянию европейской культуры, чему немало способствовало пребывание писателя за границей. Тургенев подолгу жил во Франции в эпоху расцвета французской национальной литературы, когда творили такие известные авторы, как В. Гюго, А. Дюма, О. де Бальзак, Стендаль, Ж. Санд, Г. Флобер, Э. Золя, А. Доде, Э. Гонкур, П. Мериме, Ги де Мопассан и др. Нельзя рассматривать творческие интересы Тургенева вне анализа этих отношений, без учета общих процессов в литературе и в обществе того времени в России и в Западной Европе.

История изучения литературных связей русского писателя с французскими литераторами значительна [3; 6–8]. Однако творческая параллель «Тургенев – Бальзак» до сих пор, за редким исключением [6; 8], находится на периферии исследовательского внимания.

Причиной тому во многом был сам русский писатель, который обходил эту тему стороной, о чем свидетельствуют его личная переписка и воспоминания современников. Между тем романский опыт Бальзака едва ли не привлекал, пусть и критического, внимания Тургенева, который испытывал неподдельный интерес к крупной эпической форме с самого начала своего творческого пути.

До 1830-х годов роман находился во Франции в процессе своего становления и укрепления в качестве доминирующего жанра. Б.А. Грифцов констатирует: «До Бальзака роман по отношению к поэме занимал не более почетное место, чем кино по отношению к “настоящему” театру в начале XX века. Оноре де Бальзак впервые разрушил это соотношение...» [4: с. 127]. Бальзак совершил своеобразный «литературный переворот», выдвинув роман на первое и почетное место. Сам он считал себя изобразителем, эпиком, который запечатлевает в эпопее «Человеческая комедия» свою эпоху в разных аспектах с разных сторон. А. Доде писал о французской литературе: «У нас <...> не сохранилось ни одной пустынной дороги, ни одной тропинки, по которой не прошли бы толпы людей. А уж если говорить о романе, то тень Бальзака встает в конце каждой нашей аллеи» [2: с. 295].

Нельзя не обратить внимания на общность круга Бальзака и Тургенева. Бальзак был близко знаком со многими писателями и критиками: Стендалем, Т. Готье, Ж. Санд, Ш. Сент-Бёвом, А. Дюма-отцом, П. Мериме и др., с которыми общался и Тургенев. Трудно предположить, что оба писателя при этом не были знакомы с творчеством друг друга. Тургенев, всегда внимательно относившийся к художественным открытиям европейских писателей, едва ли мог пройти стороной и полемически не откликнуться на сочинения Бальзака. Известно, что в библиотеке Тургенева сохранились издания «Дома Нусингенов», «Шагреновой кожи» с рядом помет на полях, а повесть «Холостяки» вошла в читательский конвюлот писателя [3: с. 120]. В любом случае, книги Бальзака входили в круг чтения Тургенева.

В России французский писатель пользовался популярностью. Многочисленные отзывы — письма, статьи, рецензии, посвященные сочинениям Бальзака, можно обнаружить в разных оте-

чественных журналах, в мемуаристике, о чем подробно пишет Э. Фаге [10: с. 368–417]. Что касается отзывов Тургенева о Бальзаке, то их очень мало, и чаще они негативны. В 30-томном собрании сочинений и писем писателя упоминание о Бальзаке встречается лишь семь раз. Приведем некоторые примеры.

В письме к С.Т. Аксакову от 27 декабря 1856 (8 января 1857) года Тургенев рассказывает о своих впечатлениях от погружения в литературную жизнь Парижа. Здесь он выступает за развитие новой, передовой литературы, хотя и находит ее «безжизненно суетливой», «вычурной», «бессильной», где «отсутствует всякая вера, всякое убеждение» и где верховодит «крайнее непонимание всего не французского» [9: Т. III, с. 67–69]. На этом фоне Тургенев сетует, что Бальзак «воздвигается идиолом, и новая школа реалистов ползает в прахе перед ним, рабски благоговя перед Случайностью, которую величают Действительностью и Правдой» [9: Т. III, с. 68]. То есть русский писатель едва ли не обвиняет Бальзака как представителя старой школы в стагнации современной литературы и считает, что от него сейчас, «как от козла, ни шерсти, ни молока» [9: Т. III, с. 67].

В письмах к Э. Золя от 1 (13) января и 14 (26) ноября 1877 года он упоминает о прочтении опубликованной самим Золя литературной характеристики Бальзака, выражая некоторое удивление большим объемом статьи: «Против обыкновения ваша статья о Бальзаке содержит 40 страниц; в вашей корреспонденции о духовенстве, которой Флобер положительно восхищен, 33 страницы» [9: Т. XII, кн. 2, с. 429]. В комментариях к этому письму сообщается: «Обе статьи превышали обычный размер корреспонденций Золя» [9: Т. XII, кн. 2, с. 524].

Осенью 1882 года Тургенев пишет П.И. Вейнбергу, который готовился издавать ежемесячный журнал «Изящная литература», где должны были печататься переводы лучших произведений иностранных авторов. Тургенев открыто заявляет: «Во всяком случае, я бы скорее взялся перевести несколько страниц из Монтеня или Рабле, но уж никак не Бальзака, которого я никогда не мог прочесть более десяти страниц сряду, до того он мне противен и чужд» [9: Т. XIII, с. 76].

В творчестве Тургенева содержится немало эпизодов, которые можно было бы считать своего рода ответными репликами Бальзаку. К примеру, пьеса Тургенева «Месяц в деревне» (1850) во многом опирается на сюжетную схему и систему образов «Мачехи» («La Marâtre», 1848) Бальзака, по мнению М.Г. Ладарии [7: с. 67–82], а мы, в свою очередь, полагаем, что в «Дворянском гнезде» (1858) Тургенева содержится немало параллелей с романом Бальзака «Лилия долины» («Le Lys dans la vallée», 1836), который вошел в «Человеческую комедию». В последнем случае интерес Тургенева, думается, был сосредоточен и на сюжетных ситуациях (верующая героиня стоит перед выбором между долгом и запретным чувством), и на определенном типе героев (жертвенная героиня), и даже на отдельных образных и мотивных аспектах (метафора «лилия долины») и др.

Литература

1. *Балыкова Л.А.* Тургенев-читатель. По страницам мемориальной библиотеки (В помощь учителю). Орел: ОРЛИК, 2005. 208 с.
2. *Доде А.* Тургенев // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. М.: Худ. литература, 1983. С. 292–300.
3. *Генералова Н.П.* И.С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. СПб.: РХГИ, 2003. 584 с.
4. *Грифцов Б.А.* Теория романа. М.: Совпадение, 2012. 234 с.
5. *Гроссман Л.П.* Бальзак в России // Литературное наследство: журнально-газетное объединение. 1937. № 31–32. С. 290–335.
6. *Гроссман Л.П.* Театр Тургенева. Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1924. 176 с.
7. *Ладария М.Г.* Тургенев и классики французской литературы. Сухуми: Алашара, 1970. 156 с.
8. *Пумпянский Л.В.* Тургенев и Флобер // Классическая традиция: собр. тр. по русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 489–506.
9. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Письма: в 13 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960–1968.
10. *Фаге Э.* Деятнадцатый век. Литературные этюды: Шатобриан – Ламартин – Альфред де Виньи – Виктор Гюго – А. де Мюссе – Теофиль Готье – П. Мериме – Жорж Занд – Бальзак / Ред. П. Кончаловского. М.: Тов-во типографии А.И. Мамонтова, 1901. 456 с.