М. Романенкова

«Шопенгауэровское слово» в миниатюре И. С. Тургенева «Собака»

Способность художественной литературы к отражению специфически философского содержания активизирует интерес исследователей к содержательной стороне литературно-художественных произведений с целью обнаружения в художественных текстах философских проблем или идей: бытия, смерти, трансцендентности, истинности, вечности. Притяжение философских идей и художественных образов определяется решением сущностных проблем человека, сближающих философа с художником и побуждающего последнего философствовать (Колесников, 2000, 17).

Существование мыслительного напряжения между творчеством Тургенева и философией Шопенгауэра – признанный факт в исследовательской литературе о писателе, и внимание к этой проблеме не ослабевает (Walicki, 1955; Головко, 1987; Головко, 1989; Беляева, 2005). Особый интерес вызывает вопрос о «шопенгауэрианстве» Тургенева в период создания цикла *Senilia. Стихотворения в прозе*. Многое (темы смерти, старости, личного счастья, красоты, искусства) в размышлениях философа оказалось созвучным мироощущению Тургенева, однако содержание шопенгауэровских рассуждений подверглось существенному переосмыслению.

Данная статья посвящена анализу философского подтекста в прозаической миниатюре И. С. Тургенева *Собака* из цикла *Стихотворения в прозе* (Тургенев, 1982, 10). Внимание сконцентрировано на сопоставлении миниатюры с фрагментом из 41 главы «О смерти и ее отношении к нерушимости нашей сущности в себе» из II тома сочинения А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (Шопенгауэр, 1993)[1]. Сопоставление произведения малого жанра, миниатюры, с фрагментом другого произведения представляется возможным, потому что оба текста ориентированы на решение проблемы человека в контексте размышлений о трансцендентном: о смерти. Прояснить цель, значение и тип интертекстуальности в тургеневской миниатюре поможет анализ специфического «перевода» содержания логического рассуждения (Шопенгауэр) на язык элегического размышления (лирический субъект у Тургенева). Философское рассуждение об «истинном» понимании смерти на примере созерцания «благодушной и спокойной» собаки (Шопенгауэр, II, 494), думается, привлекло Тургенева возможностью изобразить

[1] Далее все ссылки приводятся по данному изданию с указанием тома и страницы.

эмоциональное переживание «шопенгауэровской» мысли, а также дать собственную – художественную – интерпретацию этой темы.

1

Вначале обратимся к некоторым особенностям книги Шопенгауэра, имеющим отношение к содержанию и форме избранного фрагмента 41 главы II тома («источника» тургеневского произведения). Цель своей философии Шопенгауэр сформулировал следующим образом: «воспроизвести всю сущность мира в общих и отчетливых понятиях, показать ее разуму как рефлектированное отражение в устойчивых и всегда наличных понятиях» (Шопенгауэр, I, 474). Шопенгауэровская рефлексия воплотилась в особом архетипе коннотативной модели философского дискурса, называющемся метафизикой.[2] Метафизика порождает «глубинные смыслы за счет коннотации к метаязыку, то есть за счет гипостазирования абстрактных категорий метаязыка. Открытие «первооснов» существующего – «Бытия», «Бессознательного», «Складки» и т.п. – обычное занятие метафизиков. Возможные миры некоторого теоретического дискурса наделяются бытием» (Анкин, 2003). Исходя из этого, функция шопенгауэровской риторики заключается в убеждении читателя (адресата книги) в существовании первоосновы мира – Воли, а также в возможности познать ее. Изложение учения о «великой истине» (Шопенгауэр, II, 511), аргументация и доказательство своей теории – предмет особых забот философа. Особая роль при этом отводится метатекстовым элементам, или «метатекстовым нитям»,[3] являющимся важным средством связности, переключающим внимание читателя на наиболее существенные с точки зрения автора фрагменты текста (Лукин, 2005, 100). Текст Шопенгауэра плотно насыщен подобными элементами, отсылающими к тем или иным частям собственного текста, что можно расценивать как стремление философа к точности и убедительности изложения[4]. Это связано с актуализацией сущности метафизического

---

[2] Мы исходим из семиотического определения философии как метадискурса, основная функция которого – предельное сжатие культурной информации. Уровни философской рефлексии – метаязык (язык самой теории) и коннтотация (область риторики). – См. подробнее: Анкин Д. В. Архетипы философского дискурса // Известия Уральского государственного университета, 2003, № 27.

[3] См. подробнее: Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып.VIII. – Лингвистика текста. М., 1978, с. 402–424.

[4] Вот несколько примеров: «(…) что должно быть ясно каждому, кто помнит содержание нашей второй книги» (II, 500); «(…) как я убедительно показал во второй книге» (II, 504); «В начале данной главы я указал (…)» (II, 506); «если же мы обратимся к поясненному в 43 главе факту (…)» (II, 509); «Здесь следует напомнить (…) как я показал это в моем конкурсном сочинении об основе морали» (II, 514) и т.д.

способа познания мира principium individuationis. Описание и объяснение этого принципа с помощью ключевых понятий «воля», «чистый субъект», «представление», «объект» и др. образуют автономную повторяющуюся структуру, так называемый метатекст. Метатекст генерирует в себе важнейшую часть семиотического пространства, которая (имея своим референтом всю книгу «Мир как воля и представление») указывает на ее тему – метафизический способ познания, организацию текста как доказательство этой концепции, что, в свою очередь, влияет на компонование и связность изложения материала. Метатекст principium individuationis демонстрируется как идеальный закономерный этап созерцания осуществления воли во всех областях и сферах человеческой жизни. Таково, например, толкование в § 68 «О мире как воле» (Шопенгауэр, I, кн. 4): «Если же это прозрение principium individuationis, это непосредственное познание тождества воли во всех ее проявлениях, достигает высшей степени ясности, оно сразу же оказывает еще более глубокое влияние на волю. (…) поскольку он («чистый» субъект – М.Р.) прозрел principium individuationis, ему все одинаково близко. Он познает целое (…) он видит (…) страдающих людей и животных и преходящий мир. Воля теперь отворачивается от жизни: ее приводят в ужас радости жизни, в которых он видит свое утверждение» (Шопенгауэр, I, 473, 474).

«Чистый» субъект, прозревший principium individuationis, видит «себя сразу во всех местах и выходит из круга. В нем возникает отвращение воли к жизни». Этому состоянию «сопутствует непоколебимый покой и высшая радость в смерти» (Шопенгауэр, I, 473, 490). Наряду с метатекстом, не менее важным приемом доказательства истинности своей концепции является регулярное использование Шопенгауэром редуцированной формы метатекста, своего рода метатекстовых фрагментов о сути метафизического познания. По словам современного исследователя, собственно метатексты в тексте и метатекстовые фрагменты стремятся к выполнению функции глобальной связности, будучи соотнесены со всем пространством материнского текста (Лукин, 2005, 102). В данном случае содержание 41 главы, раскрывающее особую проблематику, связанную с доказательством «нерушимости» сущности (рода) даже в случае смерти индивидуальной формы (явления), является своего рода семантическим инвариантом всего предыдущего содержания книги благодаря наличию метатекстовых фрагментов, служащих для уточнения понимания и прояснения смысла смерти с точки зрения метафизического познания. Одним из аргументов доказательства вечности воли является «очевидная истина» о том, что, различаясь в уровне мышления, «мы в своих существенных чертах, в главном, не отличаемся от животных» (Шопенгауэр, II, 492), а поскольку в каждом животном вечность его идеи

(рода) выражена в конечности индивида, то и «наша родственность животным» доказывает «нам», что идея человека – наша истинная сущность – перед лицом смерти нерушима. Автор концепции завершает 41 главу вербальной характеристикой трансцендентной сущности – смерти: «(…) то, что он (человек – М. Р.) обретает вместо него (существования своей личности – М. Р.), в наших глазах *ничто*[5], ибо наше существование, соотнесенное с тем, – *ничто*. В буддизме оно названо *нирваной,* т. е. затуханием» (Шопенгауэр, II, 515). Таков результат проведенного доказательства – жизнь может и должна заканчиваться стремлением к подавлению «воли к жизни», превращением в ничто.

Избранный для разбора фрагмент из 41 главы – текст из 12 предложений, завершающих абзац, в котором автор рассуждает о нерушимости идеи, или рода, живых существ и о беспрерывной смене индивидов[6].

«1.Однако, как уже было сказано, глядя на любое животное, мы познаем, что ядро жизни, волю в ее манифестации, смерть никак не затрагивает. 2.Какая непостижимая тайна заключена в каждом животном! 3.Взгляните на то, которое ближе всего к вам, на вашу собаку: как она благодушна и спокойна! 4.Многие тысячи собак умерли до того, как она появилась на свет. 5.Однако гибель этих тысяч не затронула *идею*[7] собаки, ее нисколько не омрачили эти смерти. 6.Поэтому собака так бодра и полна сил, как будто этот день первый в ее жизни, а последнего никогда не будет, и в ее глазах светится нерушимое начало, архей. 7.Что же умирало на протяжении тех тысячелетий? 8.Умирала не собака, она стоит невредимой перед вами, а лишь тень, ее отражение в нашем, связанном со временем способе познания. 9.Да и как можно предположить, что исчезает то, что всегда есть и наполняет время? – 10.Конечно, эмпирически это понятно: по мере того как смерть уничтожала индивида, рождение создавало новые. 11.Но это эмпирическое объяснение лишь кажется таковым: оно заменяет одну загадку другой. 12.Единственно истинно и удовлетворительно понимание метафизическое, хотя оно и не дается так просто» (Шопенгауэр, II, 493–494).

Данный текст является характерным метатекстовым фрагментом, имплицитно содержащим суть метафизического познания. Текст фрагмента строится по законам риторики: автор (Шопенгауэр как субъект высказывания), выдвигая исходный тезис о том, «что ядро жизни, волю в ее манифестации, смерть никак не затрагивает» (Шопенгауэр, II, 493), демонстрирует для читателя наглядный пример собаки и ставит задачу убедить его в своей правоте. Содержание доказательства выстраивается

---

[5] Курсив А. Шопенгауэра.

[6] Начало абзаца «Подобно тому, как рассеивающиеся брызги бушующего водопада (…)» (Шопенгауэр, II, 493). Предложения пронумерованы.

[7] Курсив А. Шопенгауэра.

как рассуждение, включающее в себя стадии утверждения (1 предложение), объяснения и аргументации (2–6 предложения), подтверждения (7–9 предложения) и итога (10–12 предложения).

Итак, начало – формулировка утверждения с обычной отсылкой к предыдущему тексту: «как уже было сказано» (Шопенгауэр, II, 493). Во 2–6 предложениях развертывается объяснение верности тезиса, и аргументы располагаются по принципу причинно-следственной зависимости. Риторическое восклицание акцентирует объект разъяснения: то «непостижимое» (Шопенгауэр, II, 493), что есть в каждом животном, есть не тайна, а истина. Собака, сама не подозревая о том, являет собой пример такой манифестации. Экспрессивность формы повелительного наклонения глагола «взгляните (…) на вашу собаку» (Шопенгауэр, II, 493) сообщает этой части фразы интонацию разговорной речи, которая вкраплена в метафизическую ситуацию созерцания, и является показателем авторской заинтересованности во включении читателя в этот процесс. В 3 предложении дается установка на наблюдение: «взгляните на вашу собаку: как она благодушна и спокойна!» (Шопенгауэр, II, 493) (восклицательная интонация усиливает единение авторского и читательского восприятия). В 4 предложении наблюдение увязано с установкой на рассуждение, в чем причина благодушия собаки? В 5 и 6 предложении содержится имплицитный метатекстовый фрагмент о разнице в познании животного и человека: «животное живет не мысля» (Шопенгауэр, II, 409), поэтому его «нисколько не омрачили смерти» многих тысяч собак (Шопенгауэр, II, 493). Благодаря пояснениям автора, участники созерцания, рассуждая, увязывают источник бодрости и жизнедеятельности собаки с постижением «идеи», которая «светится» в глазах: это «нерушимое начало, архей» (Шопенгауэр, II, 493). Так в свернутом виде изложена ситуация созерцания и суть principium individuationis. Следующая часть – необходимое подтверждение только что полученного представления о мире (своеобразная проверка). Начинается с вопроса, пафос которого обусловлен установкой на безусловную истинность рассуждения, что подчеркнуто началом вопроса – неодушевленным местоимением и глаголом среднего рода – «Что же умирало (…)? » (Шопенгауэр, II, 493). (Если бы речь шла о собаке, вопрос начинался бы с «Кто?»). 8 предложение содержит очень краткое изложение «великой истины о метафизической сущности воли и вторичной, чисто органической природе интеллекта» (Шопенгауэр, II, 511). Настоящая живая собака – это лишь тень, так как существует лишь в сознании человека, она умирала вместе с интеллектом. Главное в собаке – архей, ее идея, она вечна. С точки зрения эмпирической – непонятная подмена живого существа идеей, а с метафизической – прорыв к «такой нерушимости, которая не есть продолжительность во времени» (Шопенгауэр, II, 502). С этой точки зрения

смерть – ничто. Риторический вопрос в 9 предложении (по емкости соотносимый едва ли не со всей книгой) предназначен для закрепления истины, для закрепления коммуникации (в русском переводе очень экспрессивное начало «Да и как можно» имплицитно содержит ответ: да, никак нельзя). Риторическая сила этого вопроса заключается в афористичности суждения – не «исчезает то, что всегда есть» (Шопенгауэр, II, 494) и отсылке к начальному тезису в 1 предложении, который таким изощренным образом и был доказан: ядро жизни, волю в ее манифестации, смерть не уничтожает. Риторический круг замкнулся. Следующая – итоговая – часть отделена знаком тире, акцентирующим ее особую значимость для автора. В ней читателю предлагается согласиться с преимуществами метафизического способа познания. 10 предложение начинается с приема уступки в принятии аргумента (сомневающегося, недоверчивого читателя – М.Р.): «Конечно, эмпирически это понятно (...)», а в 11 предложении опровержение аргумента: «Но это эмпирическое объяснение лишь кажется таковым (...)» (Шопенгауэр, II, 494). Заключает фрагмент (и абзац в 41 главе) имеющее характер констатации и выражающее авторскую оценку суждение о «единственно истинном и удовлетворительном понимании» мира – метафизическом.

Итак, рассмотренный фрагмент представляет собой риторически выстроенное рассуждение о метафизическом понимании смерти. На примере собаки продемонстрирован процесс и результат principium individuationis: созерцание и прозрение философской истины о вечной воле, которая и составляет нерушимую сущность смертных форм: и животного, и человека.

2

Одним из первых исследователей второй половины XX века, писавшим о влиянии концепции Шопенгауэра на мировоззрение и творчество писателя, был польский русист Анджей Валицкий, полагавший, что в *Стихотворениях в прозе* Тургенев, несмотря на критику философского рецепта «спасения», оказался пессимистом посильнее Шопенгауэра. По мнению исследователя, Тургенев не решился на открытое возражение философу, поэтому «самые «шопенгауэровские» стихотворения Тургенева (*Собака, Морское плавание, Христос, Монах*) были опубликованы при жизни писателя, в то время как в с е[8] антишопенгауэровские акценты остались в той части *Сенилий*, которую Тургенев не предназначал для печати»[9] (Walicki, [1955] 2004, 148).

---

[8] Разрядка А. Валицкого.

[9] Перевод с польского языка мой – М.Р.

В книге И. Беляевой «Система жанров в творчестве И. С. Тургенева» своеобразие рецепции шопенгауэровской философии в цикле *Senilia. Стихотворения в прозе* убедительно представлено в целом как полемическое. Тургенев, художник-мыслитель, предложил свое видение бытия человека в мире, свое понимание сочетания природного, социального и духовного, что свидетельствовало о рождении в *Стихотворениях в прозе* оригинальной «формулы» жанра: «большое в малом, малое в большом», явившейся художественно-философским знаком бесконечности (…) жизни в целом; в которой Тургеневу удалось приоткрыть свое особое, очень личное видение мира, которое можно назвать откровениями «старческого возраста» (Беляева, 2005, 237, 233). Как конкретизируется проблематика и поэтика этой «формулы» в *Собаке*? Осознание обстоятельств своей личной жизни, смысла своей индивидуальности в преддверии смерти и ориентация на шопенгауэровскую систему координат позволяют Тургеневу расширить возможности художественного моделирования самого процесса переживания мысли. Элегия, написанная прозой, предоставляла адекватную форму для выражения указанной проблематики: отказ от стихосложения (минус-прием) и отказ от рифмованного текста (минус-рифма) (Лотман, 1972, 23, 24) в пользу прозы функциональны для конкретизации момента старости, одиночества, откровенного разговора. И тем не менее, само внешнее расположение текста миниатюры напоминает расположение стихов. Такой эффект «стихоподобия» создается «миниатюрностью прозаического целого, его структурно-жанровой ориентацией на модель лирического произведения «в стихах» (Гиршман, Орлицкий, 2003, III, 514). Сказанное о *Собаке* позволяет анализировать эту миниатюру как лирическое произведение, при этом субъект высказывания рассматривается как лирический субъект (далее – ЛС).

Тургенев довольно точно воспроизводит «шопенгауэровскую» ситуацию созерцания[10] (вообще тоже очень характерную для тематики *Стихотворений в прозе*), и, доведя ее почти до прозрения principium individuationis, писатель затем очень эмоционально опровергает естественное, по логике философа, наступление «отрицания воли к жизни» (Шопенгауэр, I, 483). Шопенгауэровские рассуждения и доказательства соотносятся в *Собаке* с описанием одного эпизода из жизни ЛС, что можно рассматривать как соположение двух видов понимания смысла смерти: «как в философии» и «как в жизни».

[10] Все предложения в тексте миниатюры пронумерованы.

СОБАКА

1. Нас двое в комнате: собака моя я. 1а. На дворе воет страшная, неистовая буря.

2. Собака сидит передо мною – и смотрит мне прямо в глаза.

3. И я тоже гляжу ей в глаза.

4. Она словно хочет сказать мне что-то. 4а. Она немая, она без слов, она сама себя не понимает – но я ее понимаю.

5. Я понимаю, что в это мгновенье и в ней и во мне живет одно и то же чувство, что между нами нет никакой разницы. 5а. Мы тожественны; в каждом из нас горит и светится тот же трепетный огонек.

6. Смерть налетит, махнет на него своим холодным широким крылом…

7. И конец!

8. Кто потом разберет, какой именно в каждом из нас горел огонек?

9. Нет! Это не животное и не человек меняются взглядами…

10. Это две пары одинаковых глаз устремлены друг на друга.

11. И в каждой из этих пар, в животном и в человеке – одна и та же жизнь жмется пугливо к другой.

Февраль, 1878

(Тургенев, 1982, 10, 129).

Композиционно текст миниатюры организуется как текст лирического произведения: согласно закону жанра элегии, стихотворение должно изображать последовательное развитие мысли, отражающее жизнь души и самопознание ЛС. Композиция стихотворения построена как кольцо: его открывает и заканчивает одна и та же ситуация – собака и человек глядят друг на друга. Но к концу стихотворения изображение сужается, фокусируется на взглядах, и размышление приобретает статус «старческого» откровения о смерти и о жизни. Одним из приемов создания эмоционального переживания является упомянутый эффект «стихоподобия», когда предложения, или «стихи», организованы в абзацы, которые «в стихотворениях в прозе и небольших прозаических текстах реализуют функцию композиционных знаков» (Лукин, 2005, 191). Деление текста на абзацы (всего их 11), проецируясь на процесс переживания мысли, подразумевает появление нового поворота, оттенка мысли и чувства. Это позволяет выделить три композиционных блока: I – ситуация в комнате, имитация шопенгауэровской ситуации principium individuationis; II – попытка проникнуть за грань жизни и отказ заглядывать за пределы этого мира; III – собственное мнение и несогласие с философом.

Итак, начало текста миниатюры представляет собой эксплицитную форму цитирования: заимствование «чужого текста», «копирование» узнаваемых элементов структуры «шопенгауэровской» ситуации созерцания, благодаря чему становится очевидной тематическая близость двух текстов. Шопенгауэровский текст выступает как потенциальный источник, позволяющий ЛС высказать свое переживание философской мысли, а Тургеневу – выразить художественно-мировоззренческую позицию. 1. *Нас двое в комнате: собака моя и я*. 2. *Собака сидит передо*

мною – и смотрит мне прямо в глаза. 3. *И я тоже гляжу ей в глаза*. Вместе с тем писатель пересоздает «шопенгауэровскую» ситуацию как авторскую субъективную картину мира в определенных рамках художественного пространства и времени: все происходит как бы в настоящем времени[11]. Возможно, что в предложении 1а. *На дворе воет страшная, неистовая буря* содержится отсылка к тексту «шопенгауэрианской» повести *Довольно.*[12] В отличие от шопенгауэровской ситуации и от аллегорического Хаоса из повести, в миниатюре осуществляется стремление индивидуализировать житейскую ситуацию ЛС, придать ей психологическую окраску: метатекстуальный тип взаимодействия текстов подчеркивает значимость происходящего именно в сознании (восприятии) ЛС: *На дворе воет страшная, неистовая буря.* Комната воспринимается как последнее жизненное пространство одинокого старика, рядом с ним его верная собака, он понимает (возможно, оба чувствуют), что приближается смерть.

Заглавие *Собака* – один из самых сильных сигналов, отсылающих к фрагменту из 41 главы. Имя нарицательное *собака* характеризуется семиотической нестабильностью, будучи представленной разными лексемами в различных частях композиционной последовательности текста: *собака – она – животное.* Как имя нарицательное существительное *собака* – употреблено в сильной позиции: в начале текста миниатюры: в заглавии и двух начальных абзацах (1, 2). Одна из коннотаций – созерцательная – от «шопенгауэровской» собаки. Вторая образуется в личном пространстве ЛС: у Тургенева *собака* лишена примет «молодого животного» (Шопенгауэр, II, 492). *Собака моя* – позиция притяжательного местоимения указывает на длительность привязанности к ней. Оба немолоды. В 3–5 абзацах существительное заменяется личным местоимением *она* в разных падежах, нивелирующим семантику лексемы *собака*, благодаря чему образуется предпосылка к признанию ЛС некоего равенства в 5 «стихе» между *ней* и им*: и в ней и во мне*; *в каждом из нас*. В конце миниатюры (9–11 «стихах») *собака/она* заменяется лексемой уровня представления *животное,* также содержащей интертекстуальные коннотации (у Шопенгауэра «животный индивид», «животное»). Именно на этом высшем уровне созерцания у Шопенгауэра «животное»

---

[11] По наблюдению исследователя, глаголы настоящего времени «создают перспективу вневременного, постоянного действия, характерного для обобщений» (Плеханова, 2002, II, 2.3).

[12] (…) *низкие стены небольшой уютной комнатки отделяют нас от целого мира; 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.* (Тургенев, 1981, 7, гл.X).

«манифестирует», что «ядро жизни, волю, смерть не затрагивает» (Шопенгауэр, II, 494). Тургенев использует те же лексемы, чтобы выразить свою мысль: *в животном и в человеке одна и та же жизнь* ***жмется пугливо*** *к другой.* Эксплицитное цитирование шопенгауэровских номинаций «собака» и «животное» в контексте миниатюры акцентирует важный содержательный аспект: несогласие и свое понимание (вот у философа в теории так, а в жизни – по-другому).

Для ЛС общение с собакой – понимание не только ее, но и себя. Не столько потому, что человек наделен интеллектом, ведь, в отличие от «шопенгауэровской» собаки (у нее Шопенгауэр не подразумевал ни мыслей, ни взглядов), которая только объект созерцания, во 2 «стихе» *Собака сидит передо мною* – и *смотрит мне прямо в глаза.* акцентирование (с помощью тире) пристального взгляда собаки ассоциируется со словом «думает». И начало 4 абзаца *Она словно хочет сказать мне что-то* – это модификация имплицитной цитаты о «благодушной и спокойной» «шопенгауэровской» собаке, признание отношений особого взаимного понимания. Нельзя не заметить разницу в восприятии субъектами собаки. Признаки «шопенгауэровской» собаки характеризуют лишь ее физическое состояние: «как она благодушна и спокойна!», «так бодра и, полна сил, как будто этот день первый в ее жизни, а последнего никогда не будет», «она стоит невредимой перед вами» (Шопенгауэр, II, 493, 494). Тургеневским ЛС трижды акцентирована, если так можно сказать, выразительная немота *собаки*: *Она словно хочет сказать мне что-то; она немая; она без слов,* благодаря чему в сознании ЛС за собакой признается возможность стать равноправным участником («субъектом») созерцания. 4-кратное анафорическое начало (местоимение *она*) усиливает резкий перепад интонации, свидетельствующий о начале особенных размышлений *она сама себя не понимает – но я ее понимаю.* Эта собака подводит ЛС к открытию: конец 4а и начало 5 предложения образуют симплоку, перенесение которой в текст прозаический можно трактовать как особый прием – с целью говорить «просто», но воздействовать на чувства и воображение читателя. Наступил момент откровения: старик доверяет читателю мысль о *тожественности* человека и собаки; при этом шопенгауэровское понятие тождественности в контексте миниатюры наполняется новым содержанием. Во-первых, философ говорит о «познании», о «способе познания» (Шопенгауэр, II, 494), у Тургенева дважды употреблено лишенное этой коннотации словосочетание *я понимаю*. Во-вторых, субъективность ЛС (и писателя) не тождественна principium individuationis, основанному на познании тождества **воли**; ЛС понимает, что *и в ней и во мне живет одно и то же* ***чувство***. Философское понятие

замещается указанием на эмоциональное переживание отношения старика и собаки друг к другу. Конец 5 и начало 5а предложения вновь образуют подобие симплоки *(…) между нами нет никакой разницы. Мы тожественны (…)* По Шопенгауэру, теперь должно наступить прозрение, «высшая степень ясности», но вместо метафизического знания о «ядре жизни, воле в ее манифестации» (Шопенгауэр, II, 494) появляется образ *трепетного огонька*, который воспринимается как метафора души, и эта семантика усиливается глаголами *горит и светится*. Особую нагрузку выполняет последний глагол, потому что это отсылка к шопенгауэровской кульминации созерцания собаки: в 6 предложении «(…) и в ее глазах **светится** нерушимое начало, архей» (Шопенгауэр, II, 494). Так проясняется основная семантическая оппозиция двух эпитетов: «**нерушимое** начало» – ***трепетный*** *огонек*, благодаря чему ситуация, изображенная по подобию principium individuationis, в тургеневской миниатюре заканчивается противоположным результатом: открытием *тожественности*, которая имеет иную природу. Именно поэтому ЛС не ощущает, что «сразу и сам собой наступает покой» (Шопенгауэр, I, 311).

ЛС охвачен волнением: он пытается представить, что будет, как приходит смерть (6, 7, 8 абзацы). По накалу эмоционального переживания эта II композиционная часть является кульминационной: в ней представлено образное воплощение смерти. «В самой культуре внеположность, трансцендентность смерти воспринимается как ее неизживаемая загадочность, как ускользающая сверх-разумность» (Стрелков, 1994, 35). Этим объясняется особенность функционального статуса выбора языковых средств, отражающих восприятие и осмысление смерти как антиномию жизни. Метатекстуальный тип взаимодействия тестов обнаруживается и в этом месте. На основе эксплицитной цитаты из другой «шопенгауэрианской» повести *Призраки – Мерное,* ***широкое колебани****е сверху вниз и снизу вверх,* ***колебание****, напоминающее зловещий* ***размах крыльев*** *хищной птицы, когда она ищет свою добычу (…)* ***Это смерть! сама смерть!*** (Тургенев, 1982, 7, 217) – создается образ смерти в 6 абзаце миниатюры *Смерть налетит, махнет на него своим холодным широким крылом…* В 7 абзаце образное изображение встречи с трансцендентным – смертью – завершается эмоциональным восклицанием: *И конец!* (аналогичным шопенгауэровскому определению смерти – «ничто»). Вопрос в 8 абзаце о том, что будет *потом*, – единственная попытка проникнуть за грань смерти: она, как ни странно, связана не с вопросом, «что будет с моей индивидуальностью?» (Шопенгауэр, II, 500-501), а с горько-иронически заостренной формулировкой: *Кто потом разберет…* Однако эта попытка и ограничивается риторическим вопросом. В этом видится отказ от

логического, философского рассуждения на эту тему[13] и отказ заглядывать за пределы этого мира. *Какой именно огонек* – очередная отсылка к Шопенгауэру, согласно которому, огонек, безусловно, разный: животные навсегда лишены преимущества человека – способности воления (Шопенгауэр, I, 496), но ЛС Тургенева отказывается это понимать.

Заключительный композиционный блок стихотворения (9–11 «стихи») представляет собой эмоциональное прояснение авторской точки зрения, и следует признать, что эта часть является наиболее трудной для интерпретации. В 9 абзаце пафос резкого отрицания предыдущего размышления о трансцендентном *Нет!*предполагает отталкивание от «шопенгауэровской» трактовки, проявляющееся и в том, что после *Нет!* использованы лексемы «животное» и «человек», уже подвергнутые сомнению как проявление логики и философского познания, а усилено это впечатление отрицательными конструкциями ***это не животное и не человек*** *меняются взглядами…* Следовательно, в 10 и 11 абзацах должно быть высказано нечто принципиально важное, и обращено это будет к читателю. По убеждению ЛС (и автора), ***взгляды*** *животного и человека* – то же, что и *две пары* ***одинаковых глаз***, потому что это не шопенгауэровские «объект» и «субъект», а существа, *тожественные* друг другу совсем по иному признаку. Настойчивое стремление подчеркнуть эту мысль акцентировано употреблением в заключительном 11 абзаце соединительной конструкции *И в каждой из этих пар,* ***в животном и в человеке***, что после 9 «стиха» выглядит как демонстративно добавленная ошибка. Именно это обстоятельство позволяет вернуться к началу стихотворения – *Нас двое в комнате: собака моя и я* – и даже к его заглавию *Собака*, и таким образом, интерпретировать *животное и человека* как собаку и старика, то есть как индивидуальности. В этом суть интертекстуальных преобразований Тургенева: противопоставить свое понимание слов *животное и человек* смыслу шопенгауэровских понятий. В 11 абзаце *животное и человек* – соответственно, не «идея своего рода и чистый субъект, свободный от воли познания, и оба как таковые уже находятся вне потока времени и всех других отношений» (Шопенгауэр, I, 311). Это *животное и человек*, которым атрибутированы признаки иной *тожественности*: *одно и то же чувство* (5), *тот же трепетный огонек* (5а) – *одна и та же жизнь* (11). Параллельная структура этих словосочетаний подчеркивает эмоциональное состояние ЛС[14]. *Тожественность* подразумевает именно «отношения» и чувства, равно

---

[13] Ироничное отношение к философскому объяснению встречается у Тургенева и в других произведениях, например, в повести *Отчаянный: А с чего это все* (жажда самоистребления, тоска, неудовлетворенность – М. Р.) *берется, предоставляю судить – именно философу.* (Тургенев, 1982, 10, 46).

[14] См. подробнее об «эмоциональном синтаксисе»: Плеханова Т. Текст как диалог. Минск: МГЛУ, 2002, гл. II, 1.2.

доступные и животному, и человеку – преданность, чуткость, понимание, любовь[15].

На противопоставление **воля – чувство** накладывается самое важное: воля – душа. Философ принципиально разводил эти понятия: «В моем учении вечное и нерушимое в человеке, которое составляет поэтому и его жизненное начало, – не душа, а, если мне дозволено употребить химический термин, радикал души, и это и есть *воля*»[16] (Шопенгауэр, II, 29). Смысл модификаций Тургенева, возможно, станет понятнее, если принять во внимание контекст русской ментальности, архетипические коннотации в представлениях русских о материализации души, ее персонификации и овеществлении[17], которые отражаются и в поговорке «глаза – зеркало души», а также в ряде реминисценций из «Толкового словаря живого великорусского языка» В. Даля. Итак, *трепетный огонек* – метафора души, глаза – метафорическая ипостась души. *Две пары одинаковых глаз устремлены друг на друга.* Следовательно, собака в миниатюре наделяется душой, подтверждением чему является одно из значений слова «душа» в словаре В. Даля: «Жизненное существо (сущность) человека, воображаемое отдельно, от тела и от духа, и в этом смысле говорится, что и у животных есть душа» (Даль, 1935, I, 519). В приведенном Далем примере «Душа с душой беседует» раскрывается сущность русской культурной установки на общение особого уровня. Его можно рассматривать и как метафору (задушевная беседа), и как метонимию (общение жизненных сущностей). В этом случае слово «душа» в русском культурном сознании приобретает особую коннотацию, трудноуловимую, но допустимую, связанную с божественной основой человека: бессмертной душой, не умирающей вместе с человеком.

11 абзац заключает миниатюру, и значение сильной позиции в тексте предопределяет его исключительное значение. Особую смысловую нагрузку

---

[15] Важно учитывать традиционное для русской культуры представление о том, что чувства (чувство) «локализуются в *душе* и тем самым относятся к области «высокого», духовного. См.: Зализняк Анна А. Заметки о словах: *общение, отношение, просьба, чувства, эмоции* // Анна А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, 2005, с. 280–288.

[16] Курсив А. Шопенгауэра.

[17] Например, о том, что «душа, противопоставленная телу как нематериальная субстанция своей материальной форме, с одной стороны, и как внутреннее внешнему, с другой, локально закрепляется за разными частями тела, становящимися ее средоточием и метафорически с нею отождествляемыми. Вместилище (…) оказывается ипостасью (…)» (Неклюдов, цит. по: Цивьян Т. В О телесности *души* в русской литературе (постановка вопроса и некоторые примеры) // Wiener Slawistischer Almanach: Тело, дух и душа в русской литературе и культуре. München, Band 54, 2004, 8).

приобретает образ *одна и та же жизнь жмется пугливо к другой*, образованный на основе реминисценции из словаря: душа как жизненная сущность человека и животного.[18] Страх смерти, со-страдание, необходимость присутствия рядом близкого существа остаются. Смерть неизбежна (вспомним предшествующую *Собаке* миниатюру *Старуха*), ее нельзя не бояться. Для живого человека жизнь всегда связана с притязанием на жизненное пространство, в том числе пространство внутреннего мира, подразумеваемое в образах души, или сердца, как источнику и вместилищу чувств, эмоций, мыслей. Заключительный «стих» воспринимается как непосредственное обращение к читателю, который поймет и разделит мысль ЛС (и автора). Русское языковое и культурное пространство является общей основой для этого. Утверждение философа о вечности нерушимой воли отвергается в пользу старческого откровения о *трепетном огоньк*е.

Итак, проделанный анализ позволяет высказать соображения об использовании в *Собаке* эксплицитных форм цитации, как о стремлении Тургенева к осмыслению этики Шопенгауэра и собственного произведения как равноправных субъектов эстетической коммуникации. При этом, Тургенев идет по пути сближения своего художественного текста с философским, имитируя логическую схему principium individuationis и используя клишированные знаки шопенгауэровской риторики: тождественность, животное и человек. Художественная трансформация этих узнаваемых знаков явилась для писателя способом выразить свое несогласие с философом. В том же ключе интерпретируется и метатекстуальность: возвращение к своим текстам (*Призраки, Довольно*) с «шопенгауэрианской» проблематикой. Как же язык логического дискурса «переводится» на язык художественный? Расторгаются логические (причинно-следственные) связи, скрепы, воплощающие аргументацию, доказательство; десемантизируются ключевые слова и понятия, основные денотаты метафизического дискурса. У Шопенгауэра авторский дискурс направлен на создание «истинной», то есть объективной, картины мира. Объективный тип сознания в художественном тексте субъективируется: Тургенев оставляет некоторые «означающие» и подвергает их сомнению, подставляя другие «означаемые», имитирует и психологизирует процесс переживания мысли. Как бы подхватывая мысль философа о равенстве человека и животного, ЛС, вопреки Шопенгауэру (Шопенгауэр, II, 407),

---

[18] «Душа прочно связана с сопредельными понятиями, составляя с ними ассоциативные ряды: душа – жизнь – судьба – удача – счастье; душа – источник жизни – жизненная сила (...)» (Неклюдов, цит. по: Цивьян. Указ.соч., с. 9).

страдает, ему «ведома боль» одиночества и старости, печаль размышлений о смерти, его «удручает печаль». Но в этом он находит другое открытие. Шопенгауэровское стремление к точности, однозначности, тщательности построения мысли замещается у Тургенева стремлением к ассоциативности, многозначности, эмоциональному переживанию размышления.

Благодаря этим лексико-семантическим, синтаксическим приемам работы с «шопенгауэровским словом», рассуждение философа сохранилось в общих чертах философски значимого рассуждения Тургенева, что позволяет искушенному в философии читателю участвовать в этом миниатюрном диалоге и воспринять уже новое содержание: старческое откровение, сделанное на основе ценностей русской культуры.

В свое время Ницше писал: «И так нужно прежде всего толковать и философию Шопенгауэра: индивидуально, исходя от отдельной личности самой по себе, познавая собственную нужду и потребность (...)». В последние годы жизни Тургенева Шопенгауэр оказался для него одним из самых интересных, значительных собеседников. Фрагменты этой захватывающей беседы привлекают читателей и исследователей возможностью реконструировать многие особенности, а также размышлять над Senilia писателя с ее печально-трепетным, сдержанно-благородным и гуманным пафосом восприятия бытия человека.

ЛИТЕРАТУРА

Анкин, Д. В. 2003. *Архетипы философского дискурса* // Известия Уральского государственного университета: № 27 [proceedings.usu.ru/?base=mag/0027].

Беляева, И. А. 2005. *Система жанров в творчестве И. С. Тургенева.* – Москва: МГПУ.

Гиршман, М. М., Орлицкий, Ю. Б. 2003. *Стих и проза: два типа ритмической организации* // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – Москва: ИМЛИ РАН.

Головко, В. М. 1987. *Об одной философской полемике в стихотворениях в прозе* // И. С. Тургенев в современном мире. – Москва: Наука.

Головко, В. М. 1989. *Художественно-философские искания позднего Тургенева: Изображение человека.* – Свердловск: Изд-во Свердловского ун-та.

Даль, В. И. 1935. *Толковый словарь живого великорусского языка.* Т. I–IV. Т. I. (Воспроизведено со второго изд., 1880-1882 гг. фото-механическим способом). – Москва: ГИ Художественная литература.

Колесников, А. С. 2000. *Философия и литература: современный дискурс. История философии, культура и мировоззрение* // Сборник в честь 60-летия проф. А. С. Колесникова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество.

Лотман, Ю. М. 1972. *Поэзия и проза* // Анализ поэтического текста: структура стиха.– Ленинград: Просвещение.

Лукин, В. А. 2005. *Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум.* – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Издательство «Ось-89».

Неклюдов, С. Ю. Цит. по: Цивьян, Т. В. 2004. *О телесности души в русской литературе (постановка вопроса и некоторые примеры)* // Wiener Slawistischer Almanach: Тело, дух и душа в русской литературе и культуре. – München, Band 54.
Ницше, Ф. Несвоевременные размышления: «Шопенгауэр как воспитатель» [www.nietsche.ru/books/book21_2.htm].
Плеханова, Т. 2002. *Текст как диалог.* – Минск: МГЛУ.
Стрелков, В. И. 1994. *Смерть и судьба* // Понятие судьбы в контексте разных культур. – Москва: Наука.
Тургенев, И. С. 1978–1986. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. – Москва: Наука.
Шопенгауэр, А. 1993. *Мир как воля и представление*: Т. I-II. / пер. М. Левиной. – Москва: Наука.
Walicki, A. 2004. *O „schopenhaueryzmie" Turgieniewa* // Idea wolności u myślicieli rosyjskich. Studia z lat 1955-1959. – Kraków.

"Schopenhauerian Word" in I. S. Turgenev's Miniature "The Dog"

The paper analyses the philosophical implication of the miniature *The Dog* by I. S. Turgenev from the series *Senilia. Poems in prose.* It is reconstructed by comparing a fragment from Volume II, part 41 *On Death and Its Relation to the Indestructibility of Our Inner Nature* from Schopenhauer's "The World as Will and Idea". Both texts deal with the problem of distinctiveness of the human being at the confrontation of his death and transcendence. The paper tries to find out how the philosophical speaking is "translated" into literary speaking, raises the question what intertextuality type is created in Turgenev's miniature and what the meaning of all thisis. The paper comes to the conclusion that Schopenhauer's *principium individuationis* is imitated in the miniature, but it is not related with the denial of the will of life. The miniature is created as elegiac contemplations of a lonely old man looking at his dog. In the miniature there is no place for the philosopher's ideas about the blind will of the world controlling all-out, because the contemplations of the old man get close to the immortality of the spirit called by him "sparking of fire".

Key words: *philosophical reasoning, elegiac meditation, intertextual sign.*