ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЧЕРЕПОВЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

**ЕРОХИНА ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВНА**

# ПРОЛОГ И ЭПИЛОГ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО ПОВЕСТЕЙ И. С. ТУРГЕНЕВА

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Н. В. Володина

Череповец – 2021

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ…….….4

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ……...….12

1.1. Целостность литературного произведения……12

1.2. Пролог и эпилог как рамочные компоненты художественного текста...18

1.3. Сюжет и его роль в формировании пролога и эпилога……23

1.4. Формы повествования как речевая организация пролога и эпилога…...28

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1…….32

ГЛАВА 2. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЛОГА И ЭПИЛОГА В ПОВЕСТЯХ И. С. ТУРГЕНЕВА 1840-1850 ГГ..…...35

2.1. Пролог повести «Андрей Колосов» как способ введения темы «необыкновенного человека»……..……...35

2.2. Авторское представление героя-рассказчика в прологе повести «Три портрета»…….……41

2.3. Исповедальное начало пролога и эпилога в условно-документальном жанре дневника (повесть «Дневник лишнего человека»)..……...…..47

2.4. Эпилог как событийный финал в повестях «Петушков» и «Два приятеля»……..……55

2.5. Пролог и эпилог повести «Постоялый двор» с точки зрения «новой манеры» писателя…….……...……...60

2.6. Постсюжетное завершение судьбы Веретьева в эпилоге повести «Затишье»……..……...69

2.7. Предуведомление «издателя» в прологе повести «Переписка»……..74

2.8. Философские мотивы в прологе и эпилоге повести «Ася»……..81

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2……...…..87

ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ПРОЛОГА И ЭПИЛОГА В ПОВЕСТЯХ И. С. ТУРГЕНЕВА 1860-1870 ГГ……..……..…...91

3.1. Значение эпилога в контексте философско-этической проблематики повести «Первая любовь»……..…….....91
3.2. Роль пролога и эпилога в формировании «усадебного пространства» и колорита эпохи в повести «Бригадир»……..……...98
3.3. Пролог и эпилог как рамочные компоненты «таинственных повестей» И. С. Тургенева («История лейтенанта Ергунова», «Несчастная»).….....104
3.4. Шекспировский мотив в прологе и эпилоге повести «Степной король Лир»……117
3.5. Роль пролога и эпилога в раскрытии темы духовного возрождения человека в повести «Вешние воды»…….…..125
3.6. Мотив воспоминания как смысловая доминанта пролога и эпилога поздних повестей И. С. Тургенева («Пунин и Бабурин», «Часы», «Отрывки из воспоминаний – своих и чужих») …….….133
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3……...……...….141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ…….144
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ…….150

# ВВЕДЕНИЕ

Творчество И. С. Тургенева широко исследовано в эстетическом, социальном, философском, нравственном и других аспектах. В сфере поэтики предметом внимания специалистов не раз становились особенности конфликта, сюжетно-композиционное своеобразие, психологизм, элементы романтической стилистики, способ повествования и др.

Вместе с тем заслуживает специального внимания исследование поэтики конкретных компонентов произведений Тургенева, среди которых особое место занимают пролог и эпилог. Включение этих структурных элементов в текст того или иного произведения носит в творчестве Тургенева системный характер.

Пролог и эпилог присутствуют в произведениях писателя, принадлежащих различным жанрам и созданным в разные периоды его художественной деятельности. В повестях «Андрей Колосов» (1844), «Ася» (1858), «Первая любовь» (1860), «Бригадир» (1868), «Постоялый двор» (1855), «Степной король Лир» (1870) и др. есть оба эти элемента. Иногда в повестях Тургенева присутствует только пролог: «Три портрета» (1846), «Жид» (1846), «Переписка» (1856) – или только эпилог: «Петушков» (1848), «Два приятеля» (1854), «Затишье» (1854). Для большинства романов писателя характерно наличие эпилога: «Рудин» (1855), «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860), «Отцы и дети» (1862), «Дым» (1867).

Понимание роли и специфики этих компонентов тургеневских произведений возможно с учетом фундаментальных исследований, посвященных творчеству писателя: эстетической позиции Тургенева, психологизма и поэтики его прозы и пр. (работы А. И. Батюто [Батюто, 2004], И. А. Беляевой [Беляева, 2002; Беляева, 2018 и др.], Г. А. Бялого [Бялый, 1962; Бялый, 1968; Бялый, 1990], Г. Э. Винниковой [Винникова, 1986], Г. Б. Курляндской [Курляндская, 1977; Курляндская, 1980; Курляндская, 1994; Курляндская, 2001 и др.], Ю. В. Манна [Манн, 1994; Манн, 2004], В. М. Марковича [Маркович, 1975; Маркович, 1982;

Маркович, 2008 и др.], А. Б. Муратова [Муратов, 1980; Муратов, 1985], В. А. Недзвецкого [Недзвецкий, 2000; Недзвецкий, 2000; Недзвецкий, 2006; Недзвецкий, 2008], Л. В. Пумпянского [Пумпянский, 2000б], П. Г. Пустовойта [Пустовойт, 1987], А. П. Чудакова [Чудаков, 1987; Чудаков, 1992], С. Е. Шаталова [Шаталов, 1969; Шаталов, 1979] и др.); а также современных работ, посвященных связям творчества Тургенева с европейской и мировой литературой [Тургенев И.С.: Новые исследования и материалы, 2009; Тургенев И.С.: Новые исследования и материалы, 2011; Тургенев И.С.: Новые исследования и материалы, 2012; Тургенев И.С.: Новые исследования и материалы, 2016; Жекулин, 2009; Звигильский, 2009; Уоддингтон, 2009; Володина, 2011; Толстая, 2017; Ребель, 2018; Доманский, Кафанова, 2020], художественной философии писателя [Тиме, 2011; Головко, 2018; Часы Ивана Тургенева, 2018], жанровой принадлежности его произведений [Беляева, 2005; Головко, 2018] и др.

Особое значение для проведенного исследования имеют работы, посвященные изучению конкретных структурных компонентов в прозе Тургенева. Это статьи Л. Н. Сарбаш: «Эпилог романов И. С. Тургенева 50–60-х годов» [Сарбаш, 1979] и «Предыстория героя в романах И. С. Тургенева как способ организации повествования» [Сарбаш, 1987]. В первой работе исследователь приходит к выводу, что эпилоги романов писателя – не только завершение жизнеописания героев, но особый идейно-философский итог его произведений, необходимый элемент художественной структуры романа, важный для понимания его конфликта. Вторая статья посвящена анализу специфики предыстории персонажей в романах Тургенева и ее роли в системе всего произведения. Благодаря этому элементу, по мнению Сарбаш, повесть, обрастая необходимыми дополнениями, приобретая масштабность и эпичность в изображении действительности, приближается к роману.

Эпилог в повестях Тургенева рассматривает Л. И. Полякова в статье «Поэтика эпилога тургеневской повести» [Полякова, 1997]. Она отмечает, что в тургеневской прозе форма сообщения итоговых сведений о героях приобретает устойчивые черты, которые позволяют говорить об особой специфике

завершающего структурного элемента в творчестве писателя. При этом характер эпилога повестей, как считает автор, принципиально отличается от эпилогов романов.

М. В. Половнева в диссертации «Поэтика тургеневской повести 1850-х годов (К проблеме межтекстовой целостности)» [Половнева, 2002] обращается к проблемам сюжетно-композиционной организации повестей, специфике художественного времени и пространства, взаимосвязям автора, повествователя и героя. Ряд работ исследователя посвящен анализу форм повествования в текстах Тургенева: «Субъектная организация повести И. С. Тургенева “Переписка”» [Половнева, 2004], «Повествовательная структура повести И. С. Тургенева “Фауст”» [Половнева, 2018], где частично рассматривается роль эпилога.

И. А. Беляева в статье «Своеобразие эпилога в романах И. С. Тургенева» [Беляева, 2004] уделяет особое внимание финалам романов писателя, считая, что эпилог в этих произведениях играет важную роль в раскрытии характера главных героев. Кроме того, эпилог, по мнению исследователя, обладает универсализирующими смыслами. Позднее, в 2018 году, была опубликована статья И. А. Беляевой «“Помни мои последние три слова”: к вопросу о структуре финалов в романах Тургенева» [Беляева, 2018], где в качестве отличительной черты тургеневских романных финалов рассматривается «заключительная точка»: прямая или скрытая цитата из известного книжного источника или библейского текста. По мнению исследователя, благодаря подобной организации финалов романы писателя приобретают особую смысловую глубину и многогранность.

**Актуальность** данного исследования обусловлена, во-первых, вниманием современной науки к проблемам целостности текста, роли отдельных его компонентов и, как следствие, необходимостью их дальнейшего изучения; во-вторых, возможностью рассмотрения творчества И. С. Тургенева с учетом достижений современных ученых.

**Материалом исследования** являются повести И. С. Тургенева 1840-70–х гг., в составе которых есть пролог и/или эпилог: «Андрей Колосов» (1844), «Три портрета» (1846), «Жид» (рассказ, 1846), «Петушков» (1848), «Дневник лишнего

человека» (1850), «Два приятеля» (1854), «Затишье» (1854), «Постоялый двор» (1855), «Переписка» (1856), «Ася» (1858), «Первая любовь» (1860), «Бригадир» (1868), «История лейтенанта Ергунова» (1868), «Несчастная» (1868), «Степной король Лир» (1870), «Вешние воды» (1872), «Пунин и Бабурин» (1874), «Часы» (рассказ,1876), «Отрывки из воспоминаний – своих и чужих» (рассказ, 1880).

**Объектом** анализа стали пролог и эпилог в названных повестях.

**Предмет изучения** – художественная функция пролога и эпилога данных произведений.

**Целью работы** является рассмотрение поэтики пролога и эпилога в их взаимосвязи с художественным целым произведения.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

– показать соотношение пролога и эпилога с сюжетом произведения;

– рассмотреть связь данных компонентов текста с формами повествования в названных повестях;

– проанализировать роль пролога и эпилога в организации образа рассказчика;

– определить роль указанных рамочных компонентов текста в раскрытии образов персонажей;

– проанализировать особенности хронотопа повестей, включающих в себя пролог и/или эпилог;

– определить функции этих структурных элементов в текстах Тургенева;

– проследить эволюцию данных компонентов текста в соответствии с этапами творчества писателя.

Для решения последней задачи необходимо рассмотреть исследуемые в работе повести И. С. Тургенева в контексте всего творчества писателя, его основных этапов. В литературоведении существует несколько точек зрения на периодизацию творчества Тургенева. В. Е. Красовский предлагает рассматривать следующие периоды: 1836-1847 гг., 1848-1861 гг., 1862-1883 гг. [Красовский, 2019]. Исследователь П. Г. Пустовойт выделяет пять этапов: I – ранний период творчества 1837-1847/48; II – 1848-50-е гг.; III – 1860-е гг.; IV – 1870-е гг.; V –

последний период творчества начало 1880-х гг. [Пустовойт, 2001] Ю. В. Лебедев говорит о четырех этапах художественной деятельности писателя: 1840-е гг., 1850-е гг., 1860-е гг., 1870-е годы [Лебедев, 1987].

В данном исследовании представляется наиболее оправданным руководствоваться периодизацией, предложенной Ю. В. Лебедевым.

Цель и задачи диссертационной работы обусловили ее методологию. Методологическую базу диссертационного сочинения составили исследования общетеоретического характера: работы В. Б. Шкловского [Шкловский, 1919; Шкловский, 1929], М. М. Бахтина [Бахтин. 1975; Бахтин, 1979; Бахтин, 2003], Б. О. Кормана [Корман, 1972; Корман, 1978; Корман, 2006], В. И. Тюпы [Тюпа, 1987; Тюпа, 2001], В. Е. Хализева [Хализев, 1988; Хализев, 2004], В. Шмидта [Шмидт, 2003], и др.; работы, посвященные изучению структуры и целостности художественного текста: Б. Эйхенбаума [Эйхенбаум, 1924], Ю. Н. Тынянова [Тынянов, 1924; Тынянов, 1993; Тынянов, 2002], Ю. М. Лотмана [Лотман, 2018], М. М. Гиршмана [Гиршман, 2007], И. Сухих [Сухих, 2018] и др.; исследования по изучению пролога и эпилога и форм повествования в творчестве И. С. Тургенева: А. П. Чудакова, Л. Н. Сарбаш, Л. И. Поляковой, М. В. Половневой, И. А. Беляевой и др. (ссылки на работы даны выше).

В качестве основного **метода исследования** в работе был избран историко-литературный. Этот метод является наиболее универсальным и позволяет изучить художественное произведение с учетом внешнего контекста (литературная традиция, культура, общественная мысль, др.) и внутреннего (конкретных элементов произведения в системе художественного целого). В диссертации был использован также сравнительно-сопоставительный метод, направленный на установление связей пролога и эпилога с системой повестей Тургенева в целом.

**Научная новизна** работы заключается в том, что, несмотря на фундаментальную изученность творчества Тургенева отечественным и зарубежным литературоведением, структура произведений писателя, в частности, художественная функция таких элементов, как пролог и эпилог, исследована недостаточно. Отметим, что преимущественное внимание специалистов обращено

при этом к романам писателя. В диссертации впервые рассматриваются прологи и эпилоги *всех* повестей И. С. Тургенева, определяется их художественная функция и характер эволюции данных компонентов в творчестве писателя.

**Теоретическая значимость работы** заключается в том, что в ней, на материале повестей И. С. Тургенева, выявляются функции пролога и эпилога в контексте художественного целого произведения и всего творчества писателя; рассматриваются проблемы связи этих элементов текста с сюжетом и хронотопом; соотносятся понятия «пролог», «предыстория», «экспозиция», «обрамление» и др., а также «эпилог» и «последующая история»; выявляются закономерности использования различных форм повествования в текстах с такими структурно-семантическими элементами, как пролог и эпилог.

**Практическое значение** диссертации состоит в том, что ее материалы и результаты могут быть использованы при подготовке спецкурсов и семинаров по творчеству И. С. Тургенева, а также при подготовке лекционных курсов по истории русской литературы XIX века.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. В ходе исследования было выявлено, что большинство повестей И. С. Тургенева имеют в своей структуре пролог и/или эпилог (19 произведений). Это свидетельствует о системности и закономерности включения этих компонентов в произведения данного жанра на всех этапах творческой деятельности писателя.
2. Большинство рассмотренных повестей имеют характерную нарративную структуру – рассказа в рассказе, что дает писателю возможность ввести в прологе фигуру рассказчика, излагающего события основной части произведения. Художественная функция рассказчика в прологах, как и в основной части повестей Тургенева, разнопланова. В одних случаях степень его выявленности может определяться только местоимением «я», иногда местоимениями «мы» или «вы» («Три портрета», «Жид», «Постоялый двор», «Переписка», «Истории лейтенанта Ергунова»). В других случаях рассказчик может быть либо свидетелем происходящего, принимая минимальное участие в событиях («Андрей Колосов», «Несчастная», «Степной король Лир», «Пунин и Бабурин»), либо главным

действующим лицом («Дневник лишнего человека», «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды», «Часы»). В зависимости от его роли в произведении меняется характер его оценок, понимание произошедшего, восприятие прошлого.

3. Ретроспективный характер повествования и устойчивый мотив воспоминания определяют соотношение хронотопа в прологе/эпилоге и основной части произведения. Временной интервал между этими компонентами текста чаще всего измеряется точными хронологическими промежутками: «Десять лет тому назад, милостивые государи мои, я был студентом в Москве» («Андрей Колосов»); «Итак, лет двадцать тому назад я проживал в немецком небольшом городке З., на левом берегу Рейна» («Ася»); «Прошло четыре года» («Первая любовь»); «Случилась она [история – Е.А.] лет сорок тому назад, во время молодости Кузьмы Васильевича» («История лейтенанта Ергунова») и др. Закономерно, что само рассказываемое событие и повествование о нем относятся к разным временным планам. Однако художественная перспектива такого типа повествования всегда одинакова: герой смотрит на пережитое из настоящего; и в финале действие неизменно возвращается к началу.

4. В эпилогах повестей меняется и художественное пространство, по сравнению с местом действия основной части произведения. Так, «из края в край», по святым местам скитается Аким в эпилоге повести «Постоялый двор»; на Невском проспекте встречаются Астахов и Веретьев из «Затишья»; герой повести «Несчастная» переселяется из Москвы с Петербург; во Франкфурт, а затем в Америку едет Санин в «Вешних водах».

5. Пролог и эпилог в некоторых повестях Тургенева оказываются функционально близки другим структурным элементами текста: предыстории («Ася», «Часы»), предисловию («Переписка»), послесловию («Дневник лишнего человека»), – и потому границы между ними оказываются размытыми.

6. На протяжении всего творческого пути Тургенева характер пролога и эпилога его повестей меняется. В произведениях раннего периода творчества писателя (1840-х – первой половины 1850-х годов) пролог выполняет функцию введения основной темы и представления героя, которому принадлежит

рассказанная в повести история («Андрей Колосов», «Три портрета», «Жид»). Эпилог в произведениях этого периода повествует об обстоятельствах жизни, переменах, произошедших с персонажами после завершения основного действия («Петушков» и «Два приятеля»). При этом события эпилога «уплотнены», спрессованы во времени.

7. В повестях второй половины 1850 – начала 70-х годов пролог и эпилог сохраняют прежнее значение и функции, но становятся более событийно насыщенными; хронотоп приобретает пространственно-временную определенность, а фигура рассказчика получает биографическую и психологическую конкретность. Пролог и эпилог несут в себе повышенную смысловую нагрузку, выражая философско-нравственную концепцию писателя: хрупкости счастья, в том числе, семейного; трагической сущности любви; смысла самопожертвования; неизбежности перемен и быстротечности времени («Ася», «Первая любовь», «Бригадир», «Вешние воды» и др.).

**Апробация** отдельных фрагментов и глав диссертации состоялась на аспирантских семинарах, заседаниях кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, а также в форме докладов на 10 научных конференциях в Череповце, Москве, Санкт-Петербурге, Пушкине.

Основные результаты исследования изложены в 12 научных публикациях, в том числе в 4-х статьях, опубликованных в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

**Структура работы**. Диссертация состоит из введения, основной части исследования, заключения и списка литературы. Основная часть включает в себя три главы. Первая глава освещает теоретико-литературные аспекты исследования. Вторая посвящена анализу повестей 1840-50–х гг., третья – анализу повестей 1860-70–х гг. В заключении подводятся итоги диссертационной работы, намечаются дальнейшие перспективы. Завершает работу список использованной литературы.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

## 1.1. Целостность литературного произведения

В современном литературоведении упрочилось понимание художественного произведения как самостоятельного, законченного целого, «не сводимого к сумме элементов и неразложимого на них без остатка» [Есаулов, 1988].

Единство литературного произведения было отмечено еще древнегреческими философами Платоном и Аристотелем. Последний писал в «Поэтике»: «Целое есть то, что имеет начало, середину и конец» [Аристотель, 1957: 62]. Условие этого единства философ видит в согласованности его частей: «Части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое» [Аристотель, 1957: 63]. Аристотель разграничивал в произведениях некое «что» (предмет подражания) и некое «как» (средства подражания).

В эстетике и теории литературы Нового времени понятие целостности станет рассматриваться в рамках категорий содержания и формы.

Наиболее фундаментально применительно к искусству и литературе их разработал Г. В. Ф. Гегель. В этих категориях оказались обобщены представления философа о внешней и внутренней сторонах литературного произведения. Уточняя специфику этих понятий, Гегель пишет: «Содержанием искусства является идеал, а его формой – чувственное, образное воплощение» [Гегель, 1968: 75]. Это определение имплицитно содержит в себе мысль о неразрывной связи, единстве содержания и формы.

Основные положения гегелевской эстетики были восприняты и творчески осмыслены в парадигме теории и истории литературы В. Г. Белинским. По мнению В. Г. Белинского, идея является в произведении поэта «не отвлеченной мыслью, не мертвою формою, а живым созданием, в котором <…> нет черты, свидетельствующей о сшивке или спайке, – нет границы между идеею и формою,

но та и другая являются целым и единым органическим созданием» [Белинский, 1955, т. 7: 312]. Критик сравнивает произведение с живым организмом, который «сложен из бесчисленного множества органов, и каждый из этих органов, представляя собою удивительную целость, оконченность и особность, есть живая часть живого организма, и все органы образуют единый организм» [Белинский, 1941: 36]. В русской литературной критике эта идея получила непосредственное развитие в работах А. А. Григорьева.

Ап. Григорьев в своей статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1857) разделяет художественные произведения на два типа: «органические», т. е. «рожденные» с помощью таланта автора самой жизнью, и на «деланные», т.е. ставшие результатом рационального осмысления действительности, подчиненные внелитературным задачам [Григорьев, 2008а: 84-129]. Предпочитая «критике форм» «критику духа создания» [Григорьев, 2008а: 95], он сознательно обходил анализ формы, всегда переводя разговор в этическую сферу. Эти идеи Григорьев высказывает и в других своих программно-теоретических работах [Григорьев, 2008б: 149-183]. Теоретические искания русской критики нашли продолжение в собственно научном дискурсе отечественной филологии.

Необходимо отметить, что ученые неоднократно пытались оспорить возможность применения терминов «форма» и «содержание» по отношению к художественным произведениям. Так, А. А. Потебня предложил выделять в произведении три составляющие: внешнюю форму, внутреннюю форму и содержание (применительно к литературе: слово, образ, идея) [Потебня 1976: 175-176, 180-182, 309-310].

Представители формального метода заменили понятия «содержания» и «формы» категориями «выражаемого» и «средств выражения», что приводило их к пониманию эстетической структуры художественного произведения как единства средств выражения.

Для ученых формальной школы художественное произведение представляло собой конструкцию самозначимой суммы приемов организации

словесного ряда [Энгельгардт 1995: 72] (то, что А. А. Потебня называл внешней формой). Один из основоположников формального метода, В. Шкловский выдвинул тезис: «искусство как прием» [Шкловский, 1929: 7-23], а одним из главных художественных приемов назвал «остранение» («Воскрешение слова», 1914). В произведении, по мысли исследователя, знакомые вещи должны представать в неожиданном, «странном» свете. Только тогда они привлекут внимание читателя, разрушив «автоматизм восприятия» [Шкловский, 1919: 120].

Таким образом, художественное произведение на этом этапе развития научной мысли начинает осмысливаться как структура, но по-прежнему структура формальная, поскольку материал воспринимается как второстепенная и подчиненная часть этой структуры. Характерно в этом плане определение художественного произведения, данное Б. Эйхенбаумом в статье «О звуках в стихе»: «Всякое “содержание” (идейное, психологическое и т.д.), превращаясь в форму, поглощается ею, уничтожается как таковое и становится материалом. Превращение в форму заключается в том, что над ним (т.е. над содержанием) возникает художественно-абстрактный замысел, который и есть организующее начало всего произведения – ему подчинены другие элементы» [Эйхенбаум 1924: 205].

Ю. Н. Тынянов в 1924 г. в книге «Проблема стихотворного языка» продолжает развивать идеи формалистов и приходит к выводу, что «материал» – это часть «конструкции»: «Понятие “материала” не выходит за пределы формы – оно тоже формально; смешение его с вне-конструктивными моментами – ошибочно» [Тынянов 1924: 8]. Но и здесь принцип главенства формы оставался нерушимым.

В. Эрлих, американский пропагандист русской формальной школы, мягко критикуя формализм за крайности первого этапа его развития, отметил, что «представление о “неотделимой форме” оказалось почти столь же неконструктивным, как и обратное ему “отделимое содержание” (я говорю “почти”, поскольку прием может существовать в искусстве и без “мотивировки”,

тогда как “содержание” без “формы” совершенно непредставимо)» [Эрлих, 1996: 195].

В конце 1920-х годов Г. Н. Поспелов, опережая науку своего времени, отметил, что предмет теоретической поэтики имеет двоякий характер: 1) «отдельные свойства и стороны» произведений (образ, сюжет, эпитет); 2) «связь и взаимоотношения» этих явлений: строение произведения, его структура. Содержательно значимая форма, как видно из этих определений, многопланова. При этом предметно-словесная составляющая произведения и его композиционная организация, как уточняет ученый, неразрывны, равнозначны, в одинаковой мере необходимы [Поспелов, 1928: 42-43].

В отечественном литературоведении понятие содержательной формы как едва ли не центральное в составе художественной поэтики обосновал М. М. Бахтин. При анализе произведения он выделяет проблему содержания, материала и формы [Бахтин 1975: 6-71]. Под содержанием «эстетического объекта» (художественного произведения) ученый понимает «действительность познания и этического поступка, входящую в своей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвергающуюся всестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала» [Бахтин 1975: 32]. Под последним понимается слово, с помощью которого автор может «занять свою творческую позицию» [Бахтин 1975: 71]. По мнению Бахтина, содержанию коррелятивна художественная форма, «вне этой корреляции не имеющая вообще никакого смысла» [Бахтин 1975: 32]. После определения сущности этих понятий ученый приходит к выводу, что основной задачей эстетики является изучение художественного произведения во всем его своеобразии, установка на единство в нем формы и содержания: «Дóлжно понять эстетический объект синтетически, в его целом, понять содержание и форму в их существенном и необходимом взаимоотношении» [Бахтин 1975: 70]. Традиция такого понимания диалектического единства содержания и формы сохраняется в отечественном литературоведении. В то же время для него оказались важны идеи представителей

формального литературоведения, особенно Ю. Н. Тынянова, трансформированные новыми научными представлениями.

Возглавляемая Ю. М. Лотманом тартуско-московская школа отечественной семиотики, развивая эти идеи, ввела новые теоретические категории для обозначения целостности произведения: понятиям «форма» и «содержание» здесь соответствуют «структура» и «идея» [Лотман, 2018: 18-21], «знак» [Лотман, 2018: 31-36] и «значение» [Лотман, 2018: 47-69].

По мнению Лотмана, «идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных, цитатах, а выражается во всей художественной структуре» [Лотман, 2018: 20-21]. «Дуализм формы и содержания» [Лотман, 2018: 21] исследователь предлагает заменить «понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры» [Там же]. Определяя задачи и методы структурного анализа, ученый отмечает, что в его основе лежит «взгляд на литературное произведение как на органическое целое» [Лотман, 2018: 387]. Лотман считает, что текст «воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста» [Там же]. Целостность текста ученый рассматривал также на его уровневой организации.

Многоуровневый подход к структуре художественного текста был поддержан и феноменологическим литературоведением. Так, Р. Ингарден выделил четыре слоя в художественном тексте: звучание речи; значение слов; предмет, изображенный в произведении; вид, «в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения» [Ингарден, 1962: 24].

М. М. Гиршман выделяет в художественном тексте три уровня – сюжет, героя, ритм. Исследователь считает, что «по вертикали» они пронизаны субъектно-объектной составляющей произведения. В результате этого взаимодействия образуется своеобразная сетка, которая накладывается на художественное произведение [Гиршман, 2007].

Гиршман развивает идею изучения литературного произведения не по его элементам, а иным, целостным способом, имея в виду следующее: элемент надо изучать как «элемент целого», содержащий в себе все свойства целого, но не равный ему [Гиршман, 2007: 46-47]. Ученый приходит к выводу, что «литературное произведение – это именно органическое целое, так как, во-первых, ему присуще внутреннее саморазвитие, а во-вторых, каждый составляющий его значимый элемент не просто теряет ряд свойств вне целого (как деталь конструкции), а вообще не может существовать в таком же качестве за его пределами» [Гиршман, 1979: 450]. По мнению исследователя, целостность художественного текста представляет собой «внутреннее взаимопроникающее единство формы и содержания» [Гиршман, 2007: 81-82].

Е. Г. Эткинд в статье о поэзии О. Э. Мандельштама еще раз предлагает, как он считает, «лишенные смысла» термины «форма» и «содержание» «заменить другими, более соответствующими сегодняшнему взгляду на словесное искусство» [Культура русского модернизма, 1993: 96], но какие именно понятия и термины нужны сегодня – не называет.

Вместе с тем категории формы и содержания сохраняются в научном дискурсе, хотя и приобретают новые определения.

А. Б. Есин в своих работах отмечает, что содержание – «это “высказывание” писателя о мире, определенная эмоциональная и мыслительная реакция на те или иные явления действительности. Форма – та система приемов и средств, в которой эта реакция находит выражение, воплощение» [Есин, 2005: 27].

Говоря о художественности литературного произведения, В. И. Тюпа выделяет несколько «законов». Один из них – закон целостности – предполагает «внутреннюю завершенность (полноту) и сосредоточенность (неизбыточность) художественного целого. Это означает предельную упорядоченность формы произведения (текста) относительно его содержания (эстетического объекта)» [Тюпа, 2008: 289].

Как считает В. Е. Хализев, названные теоретические подходы к литературным произведениям не исключают друг друга. Они вполне совместимы

и являются взаимодополняющими. Анализируя терминологический аппарат данных подходов, ученый приходит к выводу, что «современный литературовед, как видно, “обречен” ориентироваться в чересполосице понятийно-терминологических построений» [Хализев, 2004: 177]. Несмотря на это, Хализев отмечает, что «именно целостность воспринимаемого составляет главный источник его эстетического постижения» [Хализев, 2004: 15]. Целостностью литературовед называет «то трудно определимое качество предмета, которое вызывает у воспринимающего единую реакцию на него, порождает общее впечатление. Художественное содержание воплощается (материализуется) не в каких-то отдельных словах, словосочетаниях, фразах, а в совокупности того, что в произведении наличествует» [Хализев, 2004: 15].

## 1.2. Пролог и эпилог как рамочные компоненты художественного текста

Представление о произведении как художественном целом предполагает признание самостоятельной и одновременно системообразующей роли каждого из его элементов. Особую роль в эпическом произведении играют компоненты, которые, на первый взгляд, выполняют дополнительную функцию, напрямую не участвуют в развитии действия. К таким элементам относятся пролог и эпилог. Специфичность этих категорий определяется характером их связи с сюжетом: включенностью в него либо обособленностью, при сохранении внутренних связей с этой категорией поэтики эпического произведения.

Классическая схема сюжета включает завязку, развитие действия, кульминацию и развязку [Чернец, 2000: 122]. Однако повествование не всегда следует за хронологией событий. Как отмечает Л. В. Чернец, одной из проблем текстуальной композиции является введение прошлого в основное действие произведения. Благодаря этому читатель знакомится с обстоятельствами, которые предшествовали завязке, а также с последующими судьбами героев. Если естественный (фабульный) ход событий может быть только один, то способов

нарушить его в изложении – множество. Исследовательница приводит целый ряд компонентов текста, решающих эти задачи расширения хронотопа. Среди них – использование пролога и эпилога [Чернец, 2000: 122].

Категории пролога и эпилога в литературоведении имеют разные определения. Ведущая тенденция связана с признанием этих элементов внесюжетными, хотя и отмечается их тесная связь с сюжетом.

В «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) приводится следующее определение пролога:

«Пролог (греч. prologos, от pro – перед и logos – слово, речь), вступительная часть литературного произведения, которая предваряет общий смысл, сюжет или основные мотивы произведения или кратко излагает события, предшествующие основному действию. В отличие от предисловия, пролог всегда художественен; часто тяготеет к слиянию с сюжетом, по существу становясь одним из его элементов (в повествовательных жанрах такой пролог называют иногда предысторией)» [Буланин, 1987: 307]. Таким образом, пролог в данном определении Д. М. Буланина представлен как внесюжетный элемент, однако исследователь отмечает тесную связь пролога и сюжета.

В статье, включенной в «Словарь литературоведческих терминов и понятий», С. П. Белокурова дает похожее определение пролога: «Пролог – это (от греч. - перед; слово, речь) – вступительная (начальная) часть литературно-художественного, литературно-критического, публицистического произведения, которая предваряет общий смысл, фабульно-сюжетную основу или основные мотивы произведения, или же кратко излагает события, которые предшествуют главному содержанию. В повествовательных жанрах (роман, повесть, рассказ и т.д.) пролог всегда имеет художественно-эстетическое значение, становясь своеобразной предысторией сюжета, а в литературной критике, публицистике и других документальных жанрах может восприниматься в качестве предисловия» [Белокурова, 2006: 137]. Пролог здесь тоже представлен как внесюжетный элемент. В этом определении пролог, предыстория и предисловие являются, по сути, синонимичными понятиями. Вопрос о соотношении данных терминов в

литературоведении является спорным, так как нет четких критериев, разделяющих эти понятия. Так, например, Л. В. Чернец определяет предысторию следующим образом: «сжатый и компактный рассказ о прошлом героя» [Чернец, 2000: 122]. Главной же функцией предисловия, в отличие от пролога, по мнению А. Л. Гришунина, является следующее: «В предисловии сообщается, что представляет собой сочинение по характеру, жанру и цели, объясняются принципы издания, критерии выбора материалов, приводятся сведения из истории создания книги» [Гришунин, 1987: 303]. Предисловие носит, как правило, научный или публицистический, чем художественный характер, если оно принадлежит исследователю, литературному критику. Если оно написано автором произведения, то может быть близким художественному дискурсу.

По мнению И. Н. Сухих, предисловие отличается от пролога (и, соответственно, послесловие от эпилога) «по субъекту речи и форме хронотопа» [Сухих, 2018: 279]. Исследователь поясняет, что «в первом случае субъектом является автор как элемент творческого хронотопа, включенный в *событие рассказывания,* прямого диалога с читателем, во втором – повествователь разных типов (том числе и «образ автора»), *рассказывающий историю, воссоздающий событие*» [Там же]. И. Н. Сухих приходит к выводу, что в прологе дается «предварительный очерк хронотопа и персонажей в их суммарном соответствии будущим типам или характерам» [Сухих, 2018: 280].

Наряду с прологом в произведение может быть включен эпилог. В теоретическом аспекте возникает тот же вопрос – принадлежности данного элемента к сюжету. Существует несколько определений эпилога. В статье «Литературного энциклопедического словаря» В. А. Калашников дает следующее определение: «Эпилог (греч. epilogos – послесловие) – заключительный компонент произведения, финал, отдельный от действия, развернутого в основной части текста. В эпилогах многих романов и повестей, обычно следующих за развязкой, изображается жизнь героев через значительный промежуток времени после завершения действия» [Калашников, 1987: 512]. В данном определении подчеркивается внесюжетность этого элемента. В том же словаре приводится

значение термина «развязка», которое тоже позволяет говорить о внесюжетности эпилога: «Развязка – заключительный момент в развитии коллизии (конфликта) или интриги <…>. В отличие от концовки, эпилога, nachgeschichte развязка является составной частью сюжета произведения» [Калашников, 1971: 154-155].

«Эпилог» в «Большом Российском энциклопедическом словаре» характеризуется как «заключительная часть произведения, в которой кратко сообщается о жизни героев спустя некоторое время после событий, а порой обсуждаются нравственные, философские аспекты изображаемого» [Большой Российский энциклопедический словарь, 2009]. В статье «Литературной энциклопедии» И. Эйгес представляет эпилог как элемент, который присоединен к художественному произведению в качестве «художественного дополнения и представляет собою более или менее самостоятельное целое, – часто без обозначения» [Эйгес, 1925: 1116]. Подобно прологу, данный структурный компонент должен быть «художественным рассказом, а не простым отчетом, напр., о позднейшей судьбе действующих в романе лиц» [Там же].

По мнению Л. В. Чернец, главная функция эпилога или последующей истории состоит в повествовании о судьбах героев. Благодаря этому элементу, «пространственно-временные рамки повествования расширяются, без ущерба для изображения “крупным планом” основного действия произведения – изображения, в котором повествование сочетается с описанием, сценические эпизоды перемежаются с психологическим анализом» [Чернец, 2000: 122].

Категории пролога и эпилога могут рассматриваться как компоненты рамочной структуры текста. А. В. Ламзина в статье, посвященной заглавию текста, говорит о том, что начало и конец художественного текста принято обозначать термином «рама», или «рамка» [Ламзина, 2000: 94]. Под ней она понимает «совокупное наименование компонентов, окружающих основной текст произведения» [Там же]. Исследователь пишет о том, что начало текста может включать в себя «имя (псевдоним) автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграф(ы), предисловие (вступление, введение, в некоторых случаях – пролог)» [Там же]. Кроме перечисленного, текст может включать и авторское послесловие

(заключение, постскриптум). Наличие таких рамочных компонентов придает произведению характер завершенности и усиливает его внутреннее единство. Рамочные компоненты, как правило, наиболее явно обнаруживают присутствие автора в произведении. Ламзина отмечает, что важнейшим аспектом изучения рамочного текста являются внутритекстовые функции каждого из его компонентов. Исследователь призывает рассматривать эти компоненты не по отдельности, а в их связи друг с другом и всем текстом произведения. Эти же положения, касающиеся пролога и эпилога, позднее приведены Ламзиной в словарной статье «Рама произведения» в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» [Ламзина, 2001: 848-853].

Важную особенность пролога и эпилога отметил И. Н. Сухих. Исследователь отмечает, что эти эпизоды отделены от основного повествования «некой хронологической дистанцией и отличается особым, конспективным способом изображения» [Сухих, 2018: 279]. Похожую мысль высказал ранее Б. В. Томашевский, считая приемом эпилога «комканье повествования» под конец произведения: «После длительного и медленного рассказывания об обстоятельствах жизни героя за некоторый небольшой период в эпилоге мы встречаем убыстренное рассказывание, где на нескольких страницах узнаем события нескольких лет или десятилетий. Для эпилога типична формула: “через десять лет после рассказанного” и т.п. Временной разрыв и убыстрение темпа повествования является весьма ощутимой “отметкой” конца романа» [Томашевский, 1996: 252].

Учитывая все эти определения, в настоящей работе мы будем рассматривать пролог и эпилог как внесюжетные элементы, но органически связанные с «основной» частью произведения: судьбами героев и событиями.

## 1.3. Сюжет и его роль в формировании пролога и эпилога

Анализ пролога и эпилога предполагает соотнесение изображенных в нем событий с сюжетом произведения. Представление об этом компоненте повествовательного текста исторически менялось.

Большой вклад в изучение этой категории внесли А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп, В. Б. Шкловский, Б. В. Томашевский, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, В. И. Тюпа, И. В. Силантьев, Б. М. Гаспаров и многие другие литературоведы. В зарубежной науке с сюжетологией соотносится нарратология, основные положения которой в полной мере раскрыты в трудах В. Шмида [Шмидт, 2003].

Наиболее распространенная трактовка сюжета исходит из того, что его основой, единицей является событие. Такое понимание восходит к литературоведению XIX века, работе А. Н. Веселовского «Поэтика сюжетов». Единицей сюжета исследователь называет мотив – «образный одночленный схематизм, неразложимые далее элементы мифологии и сказки: кто-то похищает солнце, злая старуха изводит красавицу и т.д.» [Веселовский, 1989: 24]. Изучая доисторический быт разных племен и народов, Веселовский приходит к выводу, что сам по себе мотив не является актом творчества, его невозможно заимствовать. Однако «комбинация мотивов» уже превращается в индивидуальный сюжет, а значит, и в творчество. Именно поэтому простейший вид мотива исследователь обозначает формулой а+в (где а и в – самостоятельные мотивы). Каждая часть формулы, особенно вторая, может изменяться, дополняться. Так различные комбинации мотивов, по мнению Веселовского, вырастают в сюжет и становятся основой для таких повествовательных жанров, как повесть, роман. Таким образом, мотивом Веселовский называет «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [Веселовский, 1989: 25]. Уже в работах Веселовского возникает проблема, которая определит вектор исследований сюжетологии на ближайший век – проблема соотношения мотива и

события. Из трудов ученого становится очевидно, что мотив – событийная единица.

Важным признаком мотива, начиная с работ Веселовского, считалась его повторяемость. Современный исследователь Б. М. Гаспаров добавляет к этому признаку вариативность. С этой характеристикой связан интертекстуальный подход в понимании поэтики мотива. По мнению исследователя, мотив – это смысловой элемент текста, которому свойственны следующие признаки: повторяемость и способность к накоплению смысла, (т.е. способность отослать к своему прежнему контексту). В своей работе «Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» Б. М. Гаспаров отмечает, что мотив, более чем другие компоненты художественной формы, соотносится с мыслями и чувствами автора: «В роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте» [Гаспаров, 1994: 30].

На основе подхода, связывающего мотив и тему не только на семантическом уровне, но и на уровне структуры произведения, появляется концепция А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова. Ю. К. Щеглов определяет мотив как «ситуативно-событийную единицу сюжета» [Жолковский, Щеглов, 1986: 120]. Эта концепция наследует положения о связи мотива с темой и сюжетом, но привносит свой специальный аспект рассмотрения: в основе концепции Жолковского и Щеглова лежит понятие выразительности, сравнимое с понятием воздействия. Теория Жолковского и Щеглова также направлена на разграничение элементов внутри мотива.

Таким образом, очевидна тесная связь мотива с понятиями «событие» и «сюжет». Однако были и другие точки зрения на структуру сюжета.

Так, одним из важнейших признаков мотива Веселовский называл его неразложимость. Эта точка зрения была пересмотрена в 1920-е годы. В. Я. Пропп утверждал, что «мотив не одночленен, не неразложим» [Пропп, 1928: 22]. Ученый

считал, что «последняя разложимая единица, как таковая, не представляет собой логического целого» [Там же]. Закономерно, что перед исследователем стояла задача выделения какого-то другого первичного элемента. И им Пропп называет функцию: «Под функцией понимается поступок действующего лица с точки зрения его значимости для хода действия» [Пропп, 1928: 30-31].

Тогда же, в 20-е годы XX века, В. Б. Шкловский и другие формалисты предложили тематический (определение И. В. Силантьева) подход в сюжетологии. Для Шкловского «мотив» – единица сюжета: «Сказка, новелла, роман – комбинация мотивов; песня – комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма» [Шкловский, 1929: 60]. Однако стоит отметить, что при всей принципиальной разнице в подходе к мотиву Шкловский также связывает эту категорию с событийностью, сюжетностью.

Другой представитель формальной школы, Б. В. Томашевский, определял мотив через понятие темы: «Путем <…> разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей неразлагаемых, до самых мелких дроблений тематического материала, “Наступил вечер”, “Раскольников убил старуху”, “Герой умер”, “Получено письмо” и т.п. Тема неразложимой части произведения называется мотивом» [Томашевский, 1996: 182]. Тема же для исследователя – это то, «о чем говорится» [Томашевский, 1996: 176]. Таким образом, связь мотива и темы оказывается условной. В этой теории смысл понятия «событие» раскрывается при соотнесении его с понятием «ситуация». Томашевский отмечал, что «фабула слагается из переходов от одной ситуации к другой»; ситуацией же являются «взаимоотношения персонажа в каждый данный момент» [Томашевский, 1996: 180].

Ф. П. Федоров, вслед за Б. В. Томашевским, при рассмотрении сюжета обращается к понятию «межсобытийной ситуации»: «Межсобытийная ситуация (иногда называемая сюжетной) характеризуется относительно стабильным внешним и внутренним состоянием персонажа, или группы персонажей, или мира в целом... В событии же совершается качественное изменение или в сознании

(жизни) персонажа, или группы персонажей, или мира в целом» [Федоров, 1978: 47].

Ю. М. Лотман в своих работах разделяет традиционный взгляд на единицу сюжета, применяя понятие «событие»: «Выделение событий – дискретных единиц сюжета – и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляют сущность сюжета» [Лотман, 1992: 242].

Ю. М. Лотман в своих работах выделяет следующие элементы всякого сюжета: «1) некоторое семантическое поле, разделенное на два взаимодополняющих подмножества; 2) граница между этими подмножествами, которая в обычных условиях непроницаема; 3) герой-действователь» [Лотман, 2018: 299]. Ученый приходит к выводу, что «событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман, 2018: 291].

Сегодня категория мотива оказывается в центре внимания литературоведов, исследующих мотивы в художественной литературе нового времени. Так, И. В. Силантьев определяет повествование как линейную последовательность «событий» – фиксаций определенных моментов действий, существенных для определенной точки зрения (героя, повествователя, читателя). Мотив, по мнению исследователя, «единица обобщенного уровня повествования, или собственно языка повествования» [Силантьев, 2009: 12].

И. В. Силантьев высказывает идею сюжета как аутопоэтического принципа смыслопорождения. Смысл не задан словесному произведению, а свободно возникает в результате работы самого текста, актуализированного в субъективированной культурной коммуникации. Поэтому в семиотическом плане сюжет не может не быть метафорической конструкцией. В связи с этим в работе «Сюжетологические исследования» большое внимание уделяется сюжето– и смыслопорождающей работе метафоры. Без движения нет сюжета, а без сюжета нет смысла. В качестве примера исследователь рассматривает событие «Раскольников убил старуху» в сюжете романа «не только и не столько в своей

прямой информативной функции…, сколько в функции построения эстететического целого героя романа» [Силантьев, 2009: 21]. С этой точки зрения в повествовании «мотив облекается в плоть фабульного действия и сопрягается с системой персонажа, что выражается в формировании события как такового. Именно событие является реализацией мотива в повествовании» [Там же].

Таким образом, в своих работах И. В. Силантьев рассматривает мотив с учетом двух подходов к анализу литературы – семиотического и нарратологического. В рамках последнего из них «мотив рассматривается в системе категорий нарратологии, таких как повествование, событие и действие, персонаж и герой в их отношениях к фабуле и сюжету, художественное пространство и время, тема и лейтмотив» [Силантьев, 2004: 10].

Итак, очевидно, что большинство ученых единицей сюжета признают *событие.*

Наряду с этим традиционным представлением о единице сюжета как событии, современное литературоведение знает концепции, когда первичным элементом становится «действие», «глагол», «слово», «шаг».

В. В. Кожинов дает следующее определение: «сюжет – движущаяся коллизия» [Кожинов, 1964:421], предполагающее, что единица сюжета должна содержать в себе какое-либо действие. Событие для Кожинова не является центральным конструктивным элементом сюжета, хотя исследователь оперирует этим понятием. Под фабулой В. В. Кожинов понимает «систему основных событий, которая может быть пересказана» [Там же].

Б. О. Корман считает, что в эпосе «в качестве единиц сюжета выступают ситуации, эпизоды и пр., и сам сюжет строится как их сцепление» [Корман, 1978: 16].

В литературоведческих словарях «сюжет» обычно характеризуется как «развитие действия, ход событий в повествовательных и драматических произведениях, иногда и в лирических» [Поспелов, 1987: 431]. В «Словаре литературоведческих терминов» содержится похожее определение: «Сюжет – система событий, составляющая содержание действия литературного

произведения...» [Ревякин, 1974: 393-394]. В. Е. Хализев дает следующее определение сюжета: это «цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах» [Хализев, 2004: 233].

Ключевым словом в этих определениях является слово «событие». Под событием**,** вслед за Н. Д. Тамарченко, мы понимаем «перемещение персонажа, внешнее или внутреннее (путешествие, поступок, духовный акт) через границу, разделяющую части или сферы изображенного пространства и моменты художественного времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее, а также преодолением препятствий» [Тамарченко, 2008а: 239].

В качестве рабочего определения сюжета используем определение, тоже сформулированное Н. Д. Тамарченко: «Сюжет – художественно целенаправленный ряд событий, ситуации и коллизий (поступков, положений, в том числе конфликтных, и состояний героя) в мире персонажей; в их последовательности иногда различают аспекты фабулы (расположения элементов этого ряда в жизни героя и значения их для него) и собственно С. (расположения и значимости тех же событий и ситуаций в кругозоре автора и читателя), но чаще повторяющиеся (традиционные) элементы, т. е. мотивы, и устойчивые комплексы мотивов (сюжетные схемы)» [Тамарченко, 2008б: 258].

## 1.4. Формы повествования как речевая организация пролога и эпилога

Рассмотрение пролога и эпилога эпического произведения предполагает анализ форм повествования. Теоретическое осмысление данного явления в отечественной и зарубежной науке в основном связано с изучением проблемы автора и разных речевых субъектов повествования.

Проблема автора в литературном произведении возникла, очевидно, в трудах ученых психологической школы русского Академического литературоведения: А. А. Потебни и Д. Н. Овсянико-Куликовского. В их работах был поставлен вопрос о значении авторского начала в художественном произведении, а также о соотношении автора «биографического» (термин Б. О. Кормана) и художественного [Корман, 1972]. Представители формальной школы: В. Б. Шкловский (в статье «Искусство как прием»), Б. М. Эйхенбаум («Как сделана «Шинель» Гоголя») и др. – обратились к изучению формы повествования в эпическом произведении, обратив внимание на конкретные способы ее выражения, прежде всего, – сказ.

К фундаментальной разработке концепции «образа автора» приступили М. М. Бахтин в классической работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (1919) и В. В. Виноградов в книге «О художественной прозе» (1930).

В конце 1950-х – начале 1960-х идея внутритекстового автора была высказана в работах Б. О. Кормана. Подход Кормана значительно отличается от теорий его предшественников. Если В. В. Виноградов видит в образе автора стилистический облик, то Корман рассматривает образ автора как взаимоотношение разных сознаний. Исследователь сосредоточивается на анализе поэтики произведения. Ученый приходит к мысли о том, «что автор непосредственно не входит в текст: он всегда опосредован субъектными и внесубъектными формами. Представление об авторе складывается из представления об этих формах, их выборе и сочетании» [Корман, 2006: 101]. Б. О. Корман в работе «Изучение текста художественного произведения» (1972) предложил классификацию субъектов речи: он выделил повествователя, личного повествователя и рассказчика.

Носителя речи, «не выявленного, не названного, растворенного в тексте» [Корман, 1972: 33], Корман называет повествователем (исследователь отмечает, что иногда его отождествляют с автором).

Носителя речи, «отличающегося от повествователя преимущественно названностью, мы будем обозначать в дальнейшем термином личный повествователь» [Там же].

И наконец, «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст, называется рассказчиком. Рассказ, ведущийся в резко характерной манере, воспроизводящий лексику и синтаксис носителя речи и рассчитанный на слушателя, называется сказом» [Корман, 1972: 33-34].

Таким образом, при изучении формы повествования от первого лица наибольшую значимость имеют термины «личный повествователь» и «рассказчик», т. к. именно они своей личностью открыто организуют весь текст, разница лишь в степени их выявленности в тексте.

Термин «рассказчик» охватывает довольно широкий круг явлений. Т. Ф. Приходько дает такое определение: **«**Образ рассказчика (рассказчик**)** возникает при персонифицированном повествовании от первого лица; такое повествование – один из способов реализации авторской позиции в художественном произведении» [Приходько, 1978: 575-577].

В литературоведении существует и классификация форм повествования от лица рассказчика, предложенная В. А. Грехневым, которая свидетельствует о сложном характере данного явления: «Три разновидности включает “рассказовое повествование”: повествование рассказчика, условный рассказ, сказ. Отличаются они друг от друга степенью объективации и мерою речевого колорита. Если объективация рассказчика от первого типа повествования к последнему становится все менее заметной, то степень колоритности слова, его индивидуализирующей энергии явно возрастает» [Грехнев, 1997: 171-177].

В западной традиции принято называть адресанта фиктивной нарраторской коммуникации («говорящего») нарратором (лат., англ. *narrator*). Этот термин, по словам немецкого исследователя Вольфа Шмидта, «индифферентен по отношению к оппозициям “объективность” – “субъективность”, “нейтральность” – “маркированность” и т. д. Понятие “нарратор” является сугубо функциональным, т. е. оно обозначает носителя функции повествования

безотносительно к каким бы то ни было типологическим признакам» [Шмидт, 2003: 63].

В западном литературоведении также выделяют повествование от третьего лица (Erform, или, Er-Erzahlung) и повествование от 1-го лица (Ich-Erzahlung). Ведущего рассказ от 1-го лица принято называть рассказчиком. Несмотря на то, что эти термины пока не являются общепринятыми в теоретическом литературоведении, они употребляются многими исследователями [Орлова, 2019].

Erform («эрформ»), или «объективное» повествование, как отмечает И.Н. Сухих, включает две разновидности – в зависимости от того, насколько ощутимо в них «присутствие» автора или персонажей.

1. Безличное (Автор-повествователь). Его признаки – «третье лицо, аукториальная ситуация и ориентация на общелитературную стилистическую норму, прямое слово (которое в реалистической прозе особенно отчетливо выделяется на фоне речевого разноречия, характерного для речи персонажей)» [Сухих, 2018: 262].

2. Неперсонифицированный сказ возможен, когда речь повествователя способна вбирать в себя голос героя.

Ich-Erzahlung («ихерцелюнг») – повествование от первого лица – не менее распространено в литературе.

И здесь можно выделить, как считает И. Н. Сухих, по крайней мере, три разновидности**,** выделяемые в зависимости от того, кто является рассказчиком: аукториальное; личное; сказ.

1. Аукториальное авторское повествование от первого лица «обычно существует в виде отдельных вкраплений, стилистических фрагментов, в которых происходит переход от безличной манеры к “повествующему авторскому Я”» [Там же].

2. Героя «с непроявленным стилистическим обликом, с общелитературной, близкой объективному авторскому повествованию речевой

манерой» [Сухих, 2018: 262-263], от лица которого ведется рассказ, И.Н. Сухих называет личным повествователем.

3. Сказовая форма повествования от первого лица используется, когда есть установки «на устную форму повествования и чужую речь, чужое слово» [Сухих, 2018: 260].

Таким образом, проблема форм повествования в современном российском и западном литературоведении является одной из актуальных и спорных. Нет единого мнения ученых по поводу следующих вопросов: каким образом авторская позиция проявляется в форме повествования от первого лица? Какие существуют типы формы повествования от первого лица и чем они отличаются? Существуют ли различия в содержательной стороне понятий «нарратор» и «повествователь» («рассказчик»)?

При анализе повестей Тургенева мы будем использовать классификацию повествователей, предложенную И. Н. Сухих.

Прием «рассказ в рассказе» чаще всего подразумевает наличие пролога и эпилога в художественном тексте и носит ретроспективный характер. Эти элементы, выполняя свои традиционные функции начала и завершения событийной линии, играют важную роль в произведении, являясь выражением авторской концепции бытия.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Таким образом, рассматривая художественное произведение как единое целое, необходимо признать самостоятельность и одновременно системообразующую роль отдельных его компонентов. Пролог и эпилог, которые, на первый взгляд, выполняют в тексте дополнительную, второстепенную функцию, играют в нем особую роль. Специфичность этих элементов определяется характером их связи с сюжетом: включенностью в него либо

обособленностью, при сохранении внутренних связей с этой категорией поэтики эпического произведения.

Обычно классическая схема сюжета включает завязку, развитие действий, кульминацию и развязку. Однако повествование не всегда следует за хронологией событий. Одной из проблем текстуальной композиции является введение событий прошлого в настоящее, в основное действие произведения. Благодаря этому читатель знакомится с обстоятельствами, которые предшествовали завязке, а также с последующими судьбами героев. Если фабульная очередность событий может быть лишь одна, то способов нарушить ее в произведении – множество. Среди них – использование пролога и эпилога. Таким образом, эти компоненты решают в тексте задачу расширения хронотопа.

Категории пролога и эпилога могут рассматриваться как компоненты рамочной структуры текста: совокупности компонентов, окружающих основной текст произведения. С этой точки зрения начало текста может включать в себя пролог, конец – эпилог. Наличие таких рамочных компонентов придает произведению характер завершенности и усиливает его внутреннее единство. Рамочные компоненты, как правило, наиболее явно обнаруживают присутствие автора в произведении. К тому же важнейшим аспектом изучения «рамочного текста» являются внутритекстовые функции каждого из его компонентов. Именно поэтому следует рассматривать пролог и эпилог не по отдельности, а в их связи друг с другом и всем текстом произведения в целом.

Еще одной важной особенностью пролога и эпилога является то, что эти эпизоды отделены от основного повествования определенной хронологической дистанцией. Художественное время в эпилоге, как правило, уплотнено и вмещает в себя несколько периодов в жизни персонажей.

В главе также выявлена связь пролога и эпилога эпического произведения с формами повествования. Теоретическое осмысление данного явления в отечественной и зарубежной науке в основном связано с изучением проблемы автора и разных речевых субъектов повествования.

Наибольший интерес представляет соотнесение пролога и эпилога с формами повествования от первого лица: аукториальное повествование; личное повествование; сказ (типология И. Н. Сухих). Именно эти субъекты речи своей личностью открыто организуют все произведение, хотя степень их выявленнности в тексте оказывается различной. Особое внимание в главе обращается на прием «рассказ в рассказе», ибо именно он чаще всего предполагает наличие пролога и эпилога. Эти элементы, выполняя свои традиционные функции начала и завершения событийной линии, одновременно несут в себе философскую нагрузку.

Учитывая все определения и подходы, рассмотренные в теоретической главе диссертационного исследования, мы определяем пролог и эпилог как внесюжетные элементы, но органически связанные с «основной» частью произведения: судьбами героев и событиями.

# ГЛАВА 2. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЛОГА И ЭПИЛОГА В ПОВЕСТЯХ И. С. ТУРГЕНЕВА 1840-1850 ГГ.

## 2.1. Пролог повести «Андрей Колосов» как способ введения темы «необыкновенного человека»

Анализ ранних произведений Тургенева важен для понимания процесса его становления как писателя; процесса, связанного с поисками собственной художественной манеры в литературе. По мнению А. Н. Дубовикова, в произведениях раннего периода творчества Тургенев делает акцент на обыкновенных характерах, свойственных для русской действительности того времени, «полемически противопоставляя эту свою позицию основной установке романтиков на изображение преимущественно «исключительных» героев, обладающих титаническими страстями» [Дубовиков, Дунаева, 1980: 555]. Эти особенности художественного метода писателя отчетливо обнаруживают себя в повести «Андрей Колосов» (1844). Именно в ней впервые появляются пролог и эпилог, которые станут в дальнейшем традиционными элементами в произведениях Тургенева.

Первой реакцией критики на нее был сочувственный отзыв В. Г. Белинского в статье «Русская литература в 1844 году». Он нашел здесь «прекрасную мысль» – утверждение жизни действительной над всем ложным и искусственным, связанным с бесхарактерностью и безвольностью в человеке [Белинский, 1955, т. 8: 483]. Позднее критик вновь дал похожую оценку повести, указав, однако, на художественные недостатки произведения: «Он [Тургенев – Е.А.] … написал “Андрея Колосова”, в котором много прекрасных очерков характеров и русской жизни, но, как повесть, в целом это произведение до того странно, недосказано, неуклюже, что очень немногие заметили, что в нем было хорошего» [Белинский, 1956, т. 10: 345]. Рассматривая образ главного героя, критик увидел в Колосове «мелкого» и «пошлого эгоиста» [Белинский, 1956, т. 10: 346]. Такое восприятие

было связано с тем, что в Колосове, по мнению Белинского, было много «недосказанности», что главный герой был показан очень слабо и бледно.

На первый взгляд, иную оценку повести Тургенева дает критик, обозначивший себя инициалами А. В. (А. В. Дружинин). «Не мелкого и не избалованного эгоиста задумал изобразить автор…» [Дружинин, 1865: 306], – пишет он, имея в виду суждения Белинского. Однако это заключение относится к замыслу повести, а не к его воплощению: «В Колосове он хотел представить нам натуру смелую, ясную, откровенную, глядящую на дела жизни прямо и чистосердечно» [Дружинин, 1865: 306-307]. В законченном же произведении, считает критик, речь идет «о маленьком, темном волокитстве и ни о чем более» [Дружинин, 1865: 307]. Очевидно, что Дружинин, следуя за Белинским, отмечает художественную незавершенность образа главного героя. С. А. Венгеров в статье «Русская литература в ее современных представителях» (1875), отмечал, что «поэзия в этой повести бьет таким широким и чистым ключом, что сглаживается скудость действия и бедность характеров» [Венгеров, 1875: 3].

Положительный отзыв о повести, а именно, о ее герое оставил М. В. Авдеев. Критик увидел в Колосове черты яркого типа пятидесятых годов, назвав его «замечательным человеком». Авдеева привлекло в этом персонаже то, что он «был искренен и прям» «среди обессиленной и изолгавшейся толпы» [Авдеев, 1874: 58-59].

С точки зрения социологического подхода рассматривает образ Колосова исследовательница советского периода М. О. Габель в статье «Первая повесть И. С. Тургенева “Андрей Колосов”». Здесь, несомненно, ощущается сочувствие автора работы главному герою, воспринятому ею как исторический тип «разночинца, который обнаруживает свое превосходство над дворянским интеллигентом, лишним человеком» [Габель, 1961: 142].

Несмотря на разность подходов и временной ситуации, все критики и исследователи рассматривали образ Андрея Колосова и повесть в целом в контексте борьбы романтизма и реализма. Это закономерно, ибо литература этого периода ищет новые принципы изображения действительности и человека. Среди

его достоинств она будет отмечать естественность, простоту, даже своего рода «обыкновенность». В этом плане характерно название первого романа И. А. Гончарова, написанного в русле натуральной школы, – «Обыкновенная история» (1847). Литература начинает присматриваться к «среднему человеку», который раньше был ей мало интересен, и пытается открыть в нем свою привлекательность.

Именно такой тип героя был намечен Тургеневым уже в прологе произведения, и на протяжении всего действия автор отсылает читателя к этому элементу текста. Изначально, в неопубликованном варианте повести, Колосов представлялся как «гениальная личность». Однако позднее определение «гениальный» было заменено на «необыкновенный» [Дубовиков, Дунаева, 1980: 557]. Стоит отметить, что в 1830-е годы «гениальным человеком» традиционно называли романтического героя, находящегося в конфликте с обществом и отличающегося выдающимися качествами. Однако вскоре эпитет «гениальный» получает иное толкование: «Понимание действительности, простота, непосредственность и искренность, отсутствие «идеальности», романтической ходульности – основные, по словам Белинского, черты «гениальной» личности» [Габель, 1961: 142]. Очевидно, Тургенев в своем понимании «необыкновенной» личности сближается с критиком. Тема «необыкновенного человека» возникает уже в прологе повести.

«Андрей Колосов» начинается с рассказа о дружеском общении компании молодых мужчин: «В небольшой порядочно убранной комнате, перед камином, сидело несколько молодых людей. Зимний вечер только что начинался…» [Тургенев, 1980, т. 4: 7]. Хронотоп пролога никак не конкретизирован – нет указания ни на время действия, ни на место (усадьба, город), где происходят события. Читатель даже не знает, в чьем доме проходит встреча; собеседники также остаются неназванными. Вероятно, Тургенев пока еще находится в поисках формы этого структурного элемента текста и на данном этапе ограничивается лаконичной характеристикой дружеского вечера. Главным в прологе оказывается

тема разговора: «Начали толковать о людях необыкновенных и о том, чем они отличаются от обыкновенных людей» [Там же].

Повествование в прологе ведется от лица рассказчика, образ которого не определен ни физически, ни психологически. Степень выявленности его в тексте определяется лишь местоимением «я»: «…я тоже был в числе споривших…» [Там же]. По мнению исследователя С. Е. Шаталова, «наиболее общественно значимые из них (рассказчиков – Е.А.), потребовавшие для своей разработки вместительных рамок романа, чаще всего предварительно рассматривались Тургеневым в повестях» [Шаталов, 1979: 194]. В то же время стоит учесть, что в повествовании от лица рассказчика психологизм, при всей своей глубине, имеет некоторые границы, обусловленные субъективностью взгляда рассказчика: его неспособностью проникнуть во внутренний мир других персонажей, мотивы их поступков.

Основное действие повести представляет собой «рассказ в рассказе». По закону этого жанра в повести «Андрей Колосов» появляется герой, который вспоминает события своей молодости. Тургенев приводит портрет рассказчика, отмечая его внешнюю заурядность, ординарность: «Один небольшой, бледный человечек, который долго слушал, попивая чай и покуривая сигарку, разглагольствования своих товарищей» [Тургенев, 1980, т. 4: 7]. В качестве главной характеристики рассказчика автор выделяет его маленький рост: «небольшой человечек» – так Тургенев называет его на протяжении всего повествования. В этом определении есть и дополнительные коннотации, ибо слово «человечек» в сочетании с эпитетом «небольшой», в отличие от привычного для данного контекста определения «невысокий», заключает в себе сниженный смысл. Его дальнейший рассказ постоянно прерывается либо собственными отступлениями, либо слушателями, реплики которых, с временной точки зрения, относятся к прологу.

Временной интервал между событиями в прологе и основным действием повести составляет десятилетие, о чем сообщает рассказчик: «Десять лет тому

назад, милостивые государи мои, я был студентом в Москве» [Тургенев, 1980, т. 4: 8].

На вопрос слушателей о том, не свои ли «похождения» рассказчик хочет им описать, «небольшой человек» спокойно отвечает, что сам он «обыкновенный смертный» [Тургенев, 1980, т. 4: 9]. Повествует же он о своем университетском друге Андрее Колосове, которого считает необыкновенным человеком. Тема, заявленная в прологе, определяет содержание основной части и готовит к появлению главного героя. Сначала рассказчик представляет его внешне: «Он был роста довольно высокого, строен, ловок и весьма недурен собою. <…> То особенное «нечто», о котором я сейчас упомянул, состояло у Колосова в беззаботно веселом и смелом выражении лица да еще в улыбке, чрезвычайно пленительной» [Тургенев, 1980, т. 4: 10].

Факты биографии Колосова, о которых говорит рассказчик, не содержат в себе ярких событий или поступков героя. Его история выглядит достаточно обыкновенной. Тем не менее, рассказчик воспринимает его как исключительную личность. Как он понимает теперь, неординарность Колосова заключалась в его простоте и естественности, в способности нравиться людям и даже управлять ими: «Колосов не был ни остряком, ни юмористом; но вы, господа, не можете себе представить, как охотно все мы покорялись этому человеку. Мы как-то невольно любовались им; … все его товарищи были влюблены в него по уши» [Там же].

Университетский приятель Колосова останавливается на одном эпизоде его жизни. При случайных обстоятельствах Колосов спасает жизнь отставному поручику Ивану Семеновичу Сидоренко, жившему неподалеку от …ой заставы. В доме старика герой знакомится с его дочкой Варварой Ивановной и влюбляется в нее. Рассказчик обращает внимание собеседников на внешность молодой девушки: «Она была не очень хороша собой, довольно бледна, довольно худа; но я и прежде и после не видывал ни таких глаз, ни таких волос» [Тургенев, 1980, т. 4: 15]. При этом он отмечает, что в Варе не было ничего «натянутого, неестественного, жеманного» [Тургенев, 1980, т. 4: 18]. Таким образом,

рассказчик и в героине выделяет как будто бы те же достоинства, что и у Колосова, хотя в остальном она вполне «обыкновенная девушка». Андреем она была очарована и «до того жила его жизнью, до того была проникнута им, что незаметно перенимала его привычки, так же взглядывала, так же смеялась, как он...» [Тургенев, 1980, т. 4: 19]. В то же время рассказчик по-своему готовит слушателей к неудачному финалу отношений Вареньки и Колосова. Несмотря на испытываемое ими «блаженство» и взаимность чувств, «Колосов не утратил своей свободы; в ее отсутствии он и не вспоминал о ней; он был всё тем же беспечным, веселым и счастливым человеком, каким мы его всегда знавали» [Тургенев, 1980, т. 4: 19]. Действительно, очень скоро девушка наскучила ему, и он перестал бывать в доме Вареньки без каких-либо объяснений.

Для понимания его поведения показателен эпизод его объяснения с рассказчиком, в котором раскрываются истинные причины поступка Колосова: «Я перестал ходить к ней по весьма простой причине – я разлюбил ее...» [Тургенев, 1980, т. 4: 24]. На вопрос своего друга о том, почему это произошло, Колосов спокойно отвечает: «А бог знает отчего. Пока я любил ее, я весь принадлежал ей... Теперь эта страсть во мне погасла... Что ж? Ты мне прикажешь притворяться, прикидываться влюбленным, что ли? Да из чего? из жалости к ней?..» [Там же]. Представляется возможным в какой-то мере сравнивать эту ситуацию с эпизодом романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Подобным образом объясняет мотивы своего поведения Печорин в разговоре с Максимом Максимовичем о Бэле: «Когда я увидел Бэлу в своем доме, когда в первый раз, держа ее на коленях, целовал ее черные локоны, я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне сострадательной судьбою... Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; …Если вы хотите, я ее еще люблю, <…> – только мне с нею скучно...» [Лермонтов, 1962: 316].

Однако, масштаб личности лермонтовского героя совершенно иной, чем Андрея Колосова. Герою повести Тургенева не свойственна ни рефлексия, ни борьба чувств, ни сложность и сила переживаний. Безусловно, эта любовная история значительно снижает образ тургеневского героя.

Дальнейший рассказ о судьбах персонажей дискредитирует уже рассказчика. Из-за внезапно вспыхнувшей, как ему казалось, любви к Варе, а возможно, из-за жалости и стремления спасти девушку он делает ей предложение и получает согласие. Сначала рассказчик, как он вспоминает, чувствовал себя «счастливейшим из смертных», но уже на следующее утро к нему пришло осознание, что он непростительно ошибся и поторопился. Следующее их свидание не состоялось.

Эпилог представляет собой небольшой диалог рассказчика и слушателей:

«– А что сталось с Варей? – спросил кто-то.

– Не знаю, – отвечал рассказчик.

Мы все встали и разошлись» [Тургенев, 1980, т. 4: 33].

Слушателей не интересует дальнейшая судьба «необыкновенного» человека – Колосова; более их волнует, что стало с Варей, девушкой «очень обыкновенной».

Эпилог предельно лаконичен и не завершает судьбы героев. Возможно, Тургенев еще не до конца представлял, как будет происходить развитие, формирование людей вроде Колосова, что станет ведущим в их характере, поступках и какую роль в обществе они сыграют.

## 2.2. Авторское представление героя-рассказчика в прологе повести «Три портрета»

Поместив в «Петербургском сборнике» (1846) ряд своих произведений (повесть «Три портрета», поэму «Помещик», стихотворения «Тьма», «Римская элегия»), Тургенев открыто заявил о себе как об участнике литературного направления, получившего наименование «натуральной школы». Повесть осталась почти не замеченной критикой. Тем не менее о ней с похвалой отозвался В. Г. Белинский, уточнив специфику жанра произведения: «“Три портрета”, рассказ г. Тургенева, при ловком и живом изложении имеет всю заманчивость не

повести, а скорее воспоминаний о добром старом времени. К нему шел бы эпиграф: Дела минувших дней!..» [Белинский, 1955, т. 9: 566].

А. Григорьев, оценив художественное мастерство Тургенева, тоже отметил пристальное внимание писателя к крупным личностям прошлого столетия. «...Рассказ г. Тургенева «Три портрета», – пишет Григорьев, – в высшей степени художественный, в котором впервые в нашей литературе является одно из тех чудных лиц XVIII века, из тех героев своего времени, которые носили в душе семена того же пресыщения жизнью, как и наши, с тем только различием, что они были величавее, ослепительнее наших...» [Григорьев, 1967: 322].

Противоположная точка зрения была высказана в «Москвитянине». Здесь произведение Тургенева оценивалось как посредственное, ибо, как пишет рецензент, в нем «нет ничего такого, что бы заслуживало чье-нибудь внимание» [Цит. по: Дубовиков, Дунаева, 1980: 570-576].

Очевидно, неоднозначность мнений критики по поводу повести «Три портрета» связана с особенностями художественного метода произведения, творчества Тургенева 1840–х годов, для которого был характерен синтез принципов реалистического стиля, поэтики «натуральной школы», и романтического изображения действительности.

Повесть «Три портрета» начинается с пролога, повествование в котором ведется от лица рассказчика.

В прологе повести нет никаких конкретных деталей, позволяющих представить рассказчика: ни его имени, ни возраста, ни рода занятий. Вместе с тем по его способности к аналитическим суждениям, точным психологическим характеристикам, оценкам типов людей, характера современной эпохи, цитированию известных литературных текстов о нем можно говорить как об образованном, мыслящем человеке. Он явно не лишен рефлексии, ибо, оценивая одного из соседских помещиков (ему в дальнейшем рассказчик «передаст» повествование), замечает: «В наш век нельзя не любить людей, мало помышляющих о самих себе, потому что они чрезвычайно редки» [Тургенев, 1980, т. 4: 81]. В повестях Тургенева в дальнейшем не раз будут изображены

герои, которые тяготятся жизнью российской провинции, ибо лишены здесь духовного общения, возможностей самореализации.

От рассказчика мы узнаем, что его деревенька «находится в одной из многолюднейших губерний России» [Тургенев, 1980, т. 4: 80], что предполагает большое количество соседей. И хотя в самом начале своего рассказа он заявляет, что «соседство составляет одну из важнейших неприятностей деревенской жизни» [Там же], рассказчик выделяет одного из них – Петра Федоровича Лучинова – «весьма любезного малого» [Там же]. Именно этому герою принадлежит – в основной части повести – рассказ об описанных в ней событиях; и потому портрет (внешний и внутренний) Петра Федоровича Лучинова становится в прологе основным предметом изображения. Здесь появляется описание его внешнего облика, характера, образа жизни. Ключевой фразой, помогающей рассказчику представить своего приятеля, является цитата из романа «Евгений Онегин».

По замечанию рассказчика, Лучинов был «рожден “для жизни мирной, для деревенской тишины”, то есть для ленивого, беспечного прозябания, которое … не лишено великих и неистощимых прелестей» [Там же]. Отсылка к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» дает возможность выявить функциональное значение этой реминисценции в произведении Тургенева и дополнить новыми штрихами психологический портрет персонажа. Заметим, что аналогии с художественным миром Пушкина возникают с самого начала повести и встречаются на протяжении всего повествования, что свидетельствует о важности влияния творчества Пушкина на художественный мир Тургенева.

Портрет Петра Федоровича отчасти напоминает героев пушкинских «Повестей Белкина», патриархальное русское поместное дворянство, где неприхотливые хозяйственные заботы, охота всегда дополнены приятельским общением с соседями. Описывая один из дней Петра Федоровича, рассказчик дает возможность представить его обычное времяпрепровождение: «Он с утра …до обеда и за обедом не покидал халата <…> После обеда мой друг одевался перед зеркалом весьма тщательно и ехал к какому-нибудь соседу, одаренному двумя

или тремя хорошенькими дочками; беспечно и миролюбиво волочился за одной из них, играл с ними в жмурки, возвращался домой довольно поздно и тотчас же засыпал богатырским сном» [Тургенев, 1980, т. 4: 81]. Однако впечатление этого бесхитростного, даже бессодержательного образа жизни отчасти оказывается обманчивым. Рассказчик увидел в нем скрытые от самого Петра Федоровича особенности его характера, которые, очевидно, и позволяют выделять его из толпы провинциальных помещиков: «Он принадлежал к числу тех людей, которые возбуждают в вас мысль, …что под их наружным равнодушием скрываются сильные и великие страсти» [Там же]. Как понимает рассказчик, эти возможности остались нереализованными. В то же время он ценит в своем приятеле и другое качество, явно не свойственное ему самому: «В наш век нельзя не любить людей, мало помышляющих о самих себе, потому что они чрезвычайно редки... а мой приятель едва ли не забыл о своей особе» [Там же].

Именно в доме Петра Федоровича, после «удачной» охоты ее участники («человек пять записных охотников» [Там же]) оказываются участниками беседы, во время которой возникает главная тема основной части повести. Прежде чем перейти к ней, рассказчик приводит описание дома Лучинова, описание, в котором подробности интерьера передают атмосферу уюта, располагающую к дружескому общению.

Частное замечание о переходе к разговору вновь свидетельствует о том, что рассказчик образованный, мыслящий человек: «Разговоры имеют свои судьбы…» [Тургенев, 1980, т. 4: 82].

Поводом для главной темы разговора, точнее, рассказа Петра Федоровича, оказываются три портрета, на которые обратил внимание рассказчик. Это, несомненно, портреты предков Петра Федоровича, ибо краски на них «истерлись и кое-где покоробились» [Тургенев, 1980, т. 4: 82]. Тургенев приводит детальное описание этих портретов. Портреты дают разное представление об изображенных на них людях. Женский портрет передает лишь возраст, прическу и одежду молодой женщины. Во втором портрете рассказчик отмечает не только возраст изображенного там мужчины, но и особенности его внешнего облика, даже

характера. И, наконец, третий портрет, написанный более искусным, как понимает рассказчик, живописцем, схватывает даже психологические особенности изображенного здесь человека. Герои этих портретов и станут главными действующими лицами истории, рассказанной уже Петром Федоровичем. Итак, если в прологе повести Петр Федорович был предметом изображения, в основной же части произведения он становится рассказчиком. На протяжении всего повествования Лучинов дает оценку героям, размышляет о причинах и мотивах их поступков, тем самым открыто заявляя о своем к ним отношении.

Лучинов рассказывает историю своих дедушки и бабушки, чьи портреты привлекли его внимание. В мемуарной литературе о Тургеневе имеется свидетельство того, что в истории Лучинова писатель использовал семейные предания рода Лутовиновых [Дубовиков, Дунаева, 1980: 574]. М. А. Щепкин, описывая в своих воспоминаниях усадьбу и барский дом в Спасском, рассказывает о висевшем в столовой старинном портрете: «На нем был изображен мужчина в зеленом камзоле <кафтане> екатерининских времен, обшитом галуном, в трехугольной шляпе. Портрет был проколот, по-видимому, шпагой, как раз на месте сердца изображенного мужчины. Не трудно было узнать в этом портрете прототип картины, описанной Тургеневым в одной из его повестей – “Три портрета”. Предание, вполне схожее с содержанием тургеневской повести, долго держалось среди старых дворовых» [Дубовиков, Дунаева, 1980: 574]. Петр Федорович рассказывает слушателям про любовный треугольник, участниками которого были его дедушка Василий Иванович Лучинов, малодушный и коварный человек; сводная бабушка героя – Ольга Ивановна N.N. и сосед Лучиновых по поместью Павел Афанасьевич Рогачев. Трагическая история этих людей оказывается во многом предопределена их портретами, описание которых дано в прологе.

В этом же году Тургенев пишет рассказ, близкий по жанровым признакам к повести, – «Жид» (1846). Произведение начинается с пролога, который представляет собой описание беседы компании приятелей. Об этом читатель

узнает уже из первого предложения: «...Расскажите-ка вы нам что-нибудь, полковник, – сказали мы, наконец, Николаю Ильичу» [Тургенев, 1980, т. 4: 108]. Сама синтаксическая конструкция фразы, которой предшествует многоточие, уточняющее наречие «наконец» свидетельствует о том, что разговор начался некоторое время назад. Очевидно, Тургенев сознательно опускает его начало, переходя к главной, интересующей автора теме. Собственно говоря, сама тема возникает в основной части произведения, а в прологе изображен рассказчик, которому принадлежит дальнейшее повествование. Кроме того, он является одним из главных участников описанных в повести событий.

Герой в прологе увиден глазами других персонажей, объединенных автором под местоимением «мы»: «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» [Там же]. Здесь же дан и портрет Николая Ильича: «Он был высокого роста, плечист и дороден; его смуглое лицо, “одно из славных русских лиц”, прямодушный, умный взгляд, кроткая улыбка, мужественный и звучный голос – всё в нем нравилось и привлекало» [Там же]. Этот портрет Николая Петровича готовит его слушателей (и читателя) к той роли, которую он сыграет в судьбе главных персонажей. Его доброта и сострадательность распространяются даже на человека, который оказывается шпионом. Е. С. Шаталов считает его центральным действующим лицом рассказа: «Интерес автора сосредоточен на личности рассказчика: главное здесь – те подвалы психики, которые обычно неизвестны окружающим» [Шаталов, 1969: 82]. По манере изложения и поставленным проблемам (любовь как роковая страсть, невозможность познания тайн бытия) исследователь ставит этот рассказ в один ряд с повестями «Переписка», «Фауст», «Первая любовь».

В отличие от Е. С. Шаталова, Е. А. Гитлиц в статье «Структура и смысл рассказа Тургенева “Жид”» говорит, что главный смысл этого произведения заключается в том, что «глазами именно “простодушного” рассказчика, который не способен к глубоким исследованиям “подвалов психики”, пристально

рассматривается, как умирает человек» [Гитлиц, 1990: 64-65]. Независимо от того, как трактуют исследователи роль рассказчика в повести «Жид», очевидно, что его облик, нарисованный в прологе, определяет тон самого рассказа, оценку происходящего и имплицитно присутствующую авторскую точку зрения.

Таким образом, анализ пролога в повестях Тургенева второй половины 1840-х годов позволяет говорить о том, что данный структурный элемент, будучи органично связан с основной частью произведения, служит, прежде всего, для обозначения основной темы произведения, введения фигуры рассказчика и создания ситуации рассказывания.

## 2.3. Исповедальное начало пролога и эпилога в условно-документальном жанре дневника (повесть «Дневник лишнего человека»)

Литературные произведения в форме дневниковых записей представляют собой уникальный литературный жанр, ибо, претендуя как будто на предельную авторскую искренность и достоверность, автобиографичность, дневник как литературный жанр тоже является художественным вымыслом. При его рассмотрении ученые называют те признаки, которые роднят реальный дневник и художественное произведение, а также анализируют разные виды и типы дневника.

Исследователи автобиографической прозы обращают внимание на его сложность [Автобиографическая практика в России и во Франции, 2006; Бахтин, 2003; Винокур, 2007; Гинзбург, 1977; Лежен, 2002], считая, что это «единственный жанр с амплитудой от высокохудожественных творений, не настаивающих на документальности <…>, до произведений, насыщенных специальными сведениями, “почти научных”, и до интимных дневниковых записей» [Янская, Кардин, 1987: 336].

М. О. Чудакова дает следующее определение этого жанра: «Дневник – форма повествования, ведущегося от первого лица в виде подневных записей» [Чудакова, 1964: 707].

Широкое распространение в русской литературе он стал получать в эпоху сентиментализма, так как в центре внимания представителей этого направления был внутренний мир человека. К форме дневника обращаются писатели XIX века (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков и др.), используя особые возможности психологизма, которые он открывает.

Дневниковая проза в последние десятилетия постоянно привлекает пристальное внимание исследователей [Богомолов, 1999; Егоров, 1994; Куюнжич, 2003; Михеев, 2007; Савинков, 2004; Созина, 2001; Топоров, 1989; Фаустов, 2008]. Характерными чертами дневниковой формы повествования современный литературовед С. В. Савинков называет повествование от первого лица и датировку каждой записи, охватывающей, как правило, один день. С одной стороны, уточняет он, дневник предоставляет возможность глубокого самоанализа, «служит сохранению памяти о случившемся и пережитом» [Савинков, 2008: 62]. С другой стороны, автор дневника «выступает единоличным судьей окружающих: каждое их слово или поступок преломляется через его восприятие» [Там же].

Исследователь отмечает тесную связь дневника с исповедью, приводя в качестве примера повесть «Дневник лишнего человека» И. С. Тургенева: «Сочетание в нем двух взаимоисключающих жанровых установок выражает ситуацию, в которой дневник (подразумевающий обращение к самому себе) становится для отчужденного от жизни героя единственно возможным способом исповеди» [Там же].

С. Е. Шаталов даже выделяет особый жанр в творчестве писателя – повесть-исповедь с «хронологической многоплановостью и необычайно содержательной емкостью» [Шаталов, 1979: 194]. Признания, рассказы о давно произошедших событиях, которые оставили след в душе героев, становятся для Тургенева способом проникновения в тайны духовной жизни человека. По мнению Н.

Казанского, у исповеди есть ряд отличительных черт, которые позволяют отграничить ее, например, от воспоминаний: «Это не только рассказ о прожитых днях, тайнах, к которым автор был причастен, но и оценка своих действий и поступков, совершенных в прошлом, с учетом того, что оценка эта дается перед лицом Вечности» [Казанский, 2009:73]. Эти признаки, несомненно, характерны для повести «Дневник лишнего человека».

В своей статье, посвященной «типологии главного героя» «Дневника лишнего человека», Ю. В. Манн приходит к выводу, что «дневник Чулкатурина – не совсем дневник» и что в свете фактического содержания заявленный жанр «отменяется» [Манн, 1994: 143-144]. Эту идею в дальнейшем развивает М. А. Турьян. Она считает, что утверждение Манна требует некоторых уточнений. Турьян разграничивает текст и подтекст повести, под последним понимая, пользуясь формулировкой Манна, «монотонное накопление признаков болезни и приближающегося конца» [Манн, 1994: 144]. С этой точки зрения внешняя, сюжетная основа истории героя об одном эпизоде жизни действительно не укладывается в рамки обозначенного жанра. Однако подтекст, по мнению автора статьи, вполне ему соответствует: «<…> перед нами – дневник, но не в традиционном его событийном наполнении, которое в данном случае принадлежит другому жанру, а в наполнении, так сказать, исключительно духовном – это “летопись”, история больной души <…>» [Турьян, 2000: 198].

Про двойной сюжет в повести пишет и В. М. Маркович в работе «“Дневник лишнего человека” в движении русской реалистической литературы»: «… рядом с историей жизни … развертывается история души…» [Маркович, 2018: 431]. Исследователь анализирует особенности и преимущества выбранного Тургеневым жанра и предполагает, что предсмертная исповедь героя обнаруживает возможность обновления, перерождения «безнадежно искаженной души» [Там же].

Структурно повесть представляет собой двенадцать датированных дневниковых записей главного героя – Чулкатурина и небольшое по объему «Примечание издателя». Некоторые из них рядом с датами имеют комментарии:

«24 марта. Трескучий мороз», «25 марта. Белый зимний день», «26 марта. Оттепель» и др. Точно так же помечал свои подневные записи герой неоконченной повести А. С. Пушкина «История села Горюхина», прадед Ивана Петровича Белкина – Андрей Степанович: «4 мая. Снег. Тришка за грубость бит» [Пушкин, 1978, т. 6: 123]; «8 – погода ясная» [Там же]; «9 – дождь и снег. Тришка бит по погоде» [Там же] и др. Не соотнося напрямую эти тексты, следует отметить, что проблемой пушкинских реминисценций и цитаций в произведениях Тургенева занимались многие исследователи: А. И. Батюто [Батюто, 2004], К. К. Истомин [Истомин, 1913], Г. Б. Курляндская [Курляндская, 1980], Н. Н. Мостовская [Мостовская, 1997], М. А. Турьян [Турьян, 2000], Н. В. Фридман [Фридман, 1969], А. Г. Цейтлин [Цейтлин, 1941] и др. Анализ этих отсылок дает возможность выявить их функциональное значение также в произведениях Тургенева и дополнить новыми штрихами психологические портреты персонажей, в данном случае – Чулкатурина.

Из пометки к первой записи читатель узнает, что она относится к 20 марта 18… года и была сделана в сельце Овечьи воды. Ее начало представляет собой пролог, не выделенный графически. Повествование начинается с рассказа героя о состоянии своего здоровья: «Доктор сейчас уехал от меня. Наконец добился я толку! Как он ни хитрил, а не мог не высказаться, наконец. Да, я скоро, очень скоро умру» [Тургенев, 1980, т. 4: 166]. Тяжелое физическое состояние вызывает у Чулкатурина мысли о скорой смерти и размышления философского характера: «Реки вскроются, и я, с последним снегом, вероятно, уплыву... куда? бог весть! Тоже в море. Ну, что ж! коли умирать, так умирать весной» [Там же].

Ведение дневника неслучайно начинается именно весной. Природа пробуждается ото сна, в то время как герой понимает, что жизнь его подходит к концу. При этом он иронизирует над собой: «Но не смешно ли начинать свой дневник, может быть, за две недели до смерти? Что за беда?» [Там же].

Закономерно, что Чулкатурин, как отмечает С.В. Савинков, «обращается к дневнику в тот момент своей жизни, когда ощущает, что его связи с миром

находятся под угрозой катастрофического разрыва» [Савинков, 2008: 62]. Дневник становится для героя «своеобразным прибежищем: с его помощью … он пытается запечатлеть и запечатать “свое” с тем, чтобы защитить его от разрушающего воздействия реальности» [Там же].

Итогом размышлений Чулкатурина становится решение рассказать историю своей жизни, чтобы хотя бы на бумаге понять, что он за человек, каков был смысл его жизни: «Э! расскажу-ка я самому себе всю свою жизнь. Превосходная мысль!» [Тургенев, 1980, т. 4: 166]. Итак, время повествования в прологе – это время настоящего, основной части – прошлого, воспоминаний о нем.

Основное действие повести начинается с момента рождения Чулкатурина: «Родился я лет тридцать тому назад от довольно богатых помещиков» [Там же]. Герой рассказывает о своем детстве; усадьбе, где он рос, переезде в Москву после смерти отца; университете; жизни мелкого чиновника по возвращении в провинцию, о «чистенькой бедности, скромных удовольствиях смиренных занятиях, умеренных желаниях» [Тургенев, 1980, т. 4: 172]. Сюжетный же центр повести составляет история трагического для Чулкатурина романа с юной провинциальной дворянкой Елизаветой Кирилловной Ожогиной, увлекшейся не им, а заезжим князем Н*. Болезнь героя явилась следствием потрясения после любовной неудачи.

Чулкатурин приходит к выводу, что он всегда был лишним: «На мое существование природа, очевидно, не рассчитывала и вследствие этого обошлась со мной, как с ненужным и незваным гостем. <…> Во все продолжение жизни я постоянно находил свое место занятым, может быть оттого, что искал это место не там, где бы следовало» [Тургенев, 1980, т. 4: 173]. Повесть «Дневник лишнего человека» продолжила традицию изображения особого социально-исторического типа литературного героя («лишний человек»), впервые терминологически его зафиксировав. Он уже был известен русской литературе, благодаря Грибоедову, Пушкину и Лермонтову, что позволяло видеть – писателям и читателям – определенную общность Чацкого, Онегина и Печорина. Героя такого типа отличала возвышенность идеалов, отчужденность от официальной жизни

общества, от обывательского быта; но в то же время – практическая беспомощность и несостоятельность, постоянный разлад между словом и делом. Причиной драмы «лишнего человека», одного из главных героев тургеневской прозы, писатель считал столкновение его интересов и целей с общественным укладом, «диким, косным, отсталым» [Маркович, 1990: 318]. Но это авторское объяснение не отменяло вины самого героя. Типичными чертами «лишнего человека» Тургенева оказываются эгоцентризм, обостренное самолюбие, скептицизм, безволие. Все это свойственно, прежде всего, главному герою повести «Дневник лишнего человека».

Последняя дневниковая запись датирована 1 апреля и в смысловом отношении представляет собой своеобразный эпилог, в котором происходит прощание героя с жизнью: «Кончено... Жизнь кончена. Я точно умру сегодня. <…> Я умираю... Живите, живые!» [Тургенев, 1980, т. 4: 215]. За этими строками следует четверостишие из стихотворения А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» (1829):

«И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять!» [Там же].

Безусловно, Тургенев намеренно использовал эту цитату, поместив ее в «сильную» позицию текста – в финал произведения (в сокращенном виде она будет позднее использована писателем в эпилоге романа «Отцы и дети»). Это четверостишие, по мнению Т. Г. Дубининой, требует прочтения произведения именно в пушкинском ключе. Исследовательница приходит к выводу, что у Пушкина человеческое существование рассматривается оптимистично, размышления о нем наполнено светлыми нотами, а «тургеневская позиция по данному вопросу амбивалентна: в повести обнаруживают себя как приятие пушкинского взгляда, так и новые интонации, связанные с трагическим переживанием человека, испытывающего ужас перед холодной и молчащей вечностью» [Дубинина, 2011: 19-20].

В исследовательской литературе утвердилось мнение о том, что эти пушкинские строки знаменуют предсмертное просветление героя и примирение его с жизнью. М. А. Турьян уточняет эту мысль, обращая внимание на бинарную структуру текста. Анализируя предпоследнюю запись Чулкатурина, которая, по мнению исследовательницы, является прозаическим, парафрастическим пересказом пушкинских строк и включает возможные отсылки к библейским текстам, Турьян приходит к выводу, что в свои последние минуты герой увидел знак явления Бога, «он словно узрил Его» [Турьян, 2000: 204]. Именно поэтому Чулкатурин вдруг начинает говорить стихами, что, как считает исследователь, «производит впечатление абсолютного нонсенса. Ему уже не отделаться, не победить нелепость собственной натуры – его словно несет, и он слабеющей рукой торопится дописать “чувствительную повесть”» [Там же].

Завершает повесть *Примечание издателя*, отделенное от повествования Чулкатурина графически – недлинной горизонтальной чертой. Слова *«Примечание издателя»* выделены курсивным шрифтом.

Из этого последнего фрагмента текста читатель узнает, что под последней строкой записей героя находился «профиль головы с большим хохлом и усами, с глазом en face и лучеобразными ресницами; а под головой кто-то написал следующие слова:

Сѣю рукопись. Читалъ
И Содѣржаніе Онной Нѣ Одобрилъ
Пѣтр Зудотѣшинъ
М М М М
Милостивый Государь
Пѣтръ Зудотѣшинъ.
Милостивый Государь мой» [Тургенев, 1980, т. 4: 215].

Издатель комментирует эту запись следующим образом: «Но так как почерк этих строк нисколько не походил на почерк, которым написана остальная часть тетради, то издатель и почитает себя вправе заключить, что вышеупомянутые строки прибавлены были впоследствии другим лицом» [Тургенев, 1980, т. 4: 216].

В этой «безграмотной пренебрежительной» [Маркович, 2018: 441] приписке некоего Петра Зудотешина также отражается полемика Тургенева с элегическим мировидением. Писатель иронизирует над автором примечания и, возможно, привычным восприятием мира людьми, которые не могут разглядеть трагизм человеческого бытия. Таким образом, случилось то, чего герой повести опасался больше всего – «тень комизма упала даже на “святое дело” смерти, не вызвавшее к тому же ни одного сочувственного отзвука» [Там же].

В конце Примечания завершается линия жизнеописания героя: «…до сведения его (издателя) дошло, что г-н Чулкатурин действительно умер в ночь с 1 на 2 апреля 18.. года, в родовом своем поместье Овечьи Воды» [Тургенев, 1980, т. 4: 216]. Дата смерти героя выбрана Тургеневым неслучайно. Как замечает М. А. Турьян, возникает важная ассоциация с датой рождения горюхинского летописца Пушкина – 1 апреля [Турьян, 2000: 197]. В повести Тургенева она получает зеркальное отражение. И если в тексте Пушкина она несет в себе иронию, то в «Дневнике лишнего человека» она мрачна и трагична.

М. О. Габель в статье «“Дневник лишнего человека”. Об авторской оценке героя», говоря о смысле эпилога и Примечания издателя, приходит к выводу, что «Чулкатурины – не Зудотешины; последним не понять печальной драмы одиночества» [Габель, 1966: 125]. Чулкатурины, действительно, выше по нравственным качествам, однако они не лишены пошлости. В них, без сомнения, были хорошие задатки, но, сосредоточенные исключительно на себе, вечно занятые рефлексией, они превратились в лишних, никому не нужных людей.

Закономерно, что с прекращением дневниковых записей прекращается и жизнь героя. В такой амбивалентности заложена парадоксальность дневниковой формы повествования. С. В. Савинков пишет по этому поводу: «Стремление к планомерно-последовательной фиксации собственной жизни оборачивается для пишущего движением в сторону смерти: фиксируемое становится в самый момент фиксации следом уже прошедшего» [Савинков, 2008: 62].

## 2.4. Эпилог как событийный финал в повестях «Петушков» и «Два приятеля»

В конце 1840-х–начале 1850-х годов Тургенев все больше внимания уделяет теме любви. Именно в это время появляется повесть «Петушков» (1848). Любовь в ней предстает как стихийная сила, которая является для человека источником радости, счастья, но в то же время может стать причиной страдания и даже гибели. По мнению Тургенева, человек не властен над чувством любви, как и над законами природы.

В повести «Петушков» нет пролога. Главным событием повести оказывается история любви немолодого человека, отставного поручика Петушкова, к племяннице хозяйки местной булочной, Василисе. В основной части произведения автор размышляет о любви, влиянии ее на судьбу человека, тем самым как бы оправдывая поведение героя повести, который оказался порабощен своей страстью: «Обыкновенно достижение цели охлаждает людей, но Петушков, напротив, с каждым днем более и более разгорался. Любовь – дело случайное, существует сама по себе, как искусство, и не нуждается в оправданьях…» [Тургенев, 1980, т. 4: 137].

Из эпилога повести «Петушков» читатель узнает, что ее главный герой, Иван Афанасьевич, пронес чувство первой любви через всю свою жизнь, на старости лет став «приживалой» в доме своей возлюбленной: «Лет через десять можно было встретить на улицах городка О... человека худенького, с красненьким носиком, одетого в старый зеленый сюртучок с плисовым засаленным воротником. Он занимал небольшой чуланчик в известной нам булочной» [Тургенев, 1980, т. 4: 165].

Таким образом, в повести «Петушков» эпилог завершает событийной линию, связанную с главным героем, тем самым соответствуя традиционному представлению об этом структурном элементе художественного текста.

Повесть «Два приятеля» (1854) еще дореволюционные исследователи творчества Тургенева, а вслед за ними и литературоведы XX века рассматривали

как бытовой жанр в гоголевском стиле [Петров, 1979]. Однако, как считает Л. Н. Назарова, здесь уже «гоголевское влияние не выступает столь обнаженно, а, сочетаясь с пушкинским влиянием, образует своеобразный тургеневский стиль» [Назарова, 1980: 631], о чем свидетельствует и характер эпилога. Роль эпилога здесь тоже становится понятна при обращении к основному тексту.

Повесть «Два приятеля» начинается с представления читателю главного героя. Следует заметить, что в этом произведении нет ни пролога, ни предыстории, в которой бы изображалось прошлое героя. Действие происходит в 1840-е годы «в одной из губерний средней полосы России» [Тургенев, 1980, т. 4: 321]. Борис Андреич Вязовнин, молодой человек лет двадцати шести, вышедший в отставку «по домашним обстоятельствам», приезжает из столицы в свое поместье, где решает заняться хозяйством. Но делает он это без особого рвения, ибо сам плохо представляет, что именно хочет изменить. С непривычки Борис Андреич «скучал в деревне сильно и часто не мог придумать, куда и на что употребить целый, длинный день» [Там же]. Постепенно причины скуки Вязовнина становятся ясны: Тургенев подчеркивает его незаурядность, начиная с портрета. Борис Андреич «был довольно высокого роста, худ, белокур и смахивал на англичанина; держал свою особу, особенно руки, в большой чистоте, одевался изящно и щеголял галстухами…» [Тургенев, 1980, т. 4: 322]. Он, как поясняет автор, «получил хорошее воспитание, учился в университете, знал разные языки, любил заниматься чтением книг» [Там же]. В то же время Вязовнин не может найти применение своим духовным и физическим силам, поэтому все его занятия в деревне сводятся к «разговорам ни о чем» с соседом. Все это позволяет увидеть в герое близость к типу «лишнего человека», характерному для русской общественной жизни разных периодов.

Приятелем и вместе с тем антагонистом главного героя в повести является сосед Бориса Андреича, Петр Васильич Крупицын. Это чувствуется в его портрете, интересах, манере одеваться и т.д. Оценивается он по тем же критериям, что и Вязовнин. Крупицын был небольшого роста, черноволос, смугл, сутуловат, он «и лето и зиму ходил в каком-то пальто-саке, с оттопыренными

карманами, из сукна бронзового цвета…» [Там же]. К тому же он «говорил с грехом пополам по-французски, без особой нужды книги в руки не брал и скорее принадлежал к числу людей необразованных» [Там же]. Как замечает П. В. Анненков в статье «О мысли в произведениях изящной словесности», Петр Васильич был «гораздо ниже Бориса Андреича по состоянию, уму, образованности и всем привычкам жизни» [Анненков, 1982: 332]. Одним словом, приятели мало чем были похожи друг на друга. Однако Тургенев сближает героев в главном их качестве: «оба они были, что называется, добрые малые, простые ребята» [Тургенев, 1980, т. 4: 323]. Кроме того, каждый из них «ничего особенно не любил, то есть не имел ни к чему особенной страсти или привязанности» [Там же].

Характер их отношений подчеркивает само название повести – «Два приятеля». В «Толковом словаре» Д. Н. Ушакова «приятель – человек, с которым состоят в дружеских, коротких отношениях, близкий знакомый» [Толковый словарь русского языка, 1996]. Так, например, слово «приятель» не раз использует А. С. Пушкин в романе «Евгений Онегин», правда, по поводу авторского отношения к герою: «Онегин, добрый мой приятель…» [Пушкин, 1978, т. 6: 8]. Вместе с тем представляется возможным в какой-то мере спроецировать отношения между Вязовниным и Крупицыным на отношения Онегина и Ленского из романа Пушкина. Близкой оказывается сама сюжетная ситуация: главный герой приезжает в деревню, другой живет там, и между ними завязывается дружба. В обоих произведениях основным художественным приемом, с помощью которого вырисовываются характеры главных героев, является прием контраста. Вспомним строки из «Евгения Онегина»: «Волна и камень, стихи и проза, лед и пламень не так различны меж собой» [Пушкин, 1978, т. 6: 36]. В то же время по сравнению с пушкинским романом, герои Тургенева как бы меняются местами. Борис Андреич в повести Тургенева представляет романтический тип героя (вариант Онегина), Петр Васильич же – «прозаический», это своего рода «сниженный» вариант Ленского. Характерно, что Вязовнин сам сравнивает себя с Онегиным. Оценивая одну из барышень провинциального общества, он замечает:

«И это словно из “Онегина”: “Кругла, красна лицом она…” – но хорош мой Ленский, и хорош я, Онегин» [Тургенев, 1980, т. 4: 346]. Таких прямых отсылок к роману в повести несколько. Так, главный герой сравнивает семейство Тиходуевых с Лариными: «Словно семейство Лариных из “Онегина”» [Тургенев, 1980, т. 4: 338]. Позднее о Поленьке Тиходуевой он думает: «Коли это семейство Лариных, так уж не Татьяна ли она?» [Тургенев, 1980, т. 4: 343]; «Нет, какая это Татьяна! это просто олицетворенный трепет…» [Тургенев, 1980, т. 4: 34]. В то же время отношения между двумя приятелями, как и события, оказываются у Тургенева принципиально иными.

В центре внимания Тургенева оказывается любовная история, на первый взгляд, очень простая: встретились два человека, и знакомство их закончилось женитьбой. Решив жениться по совету друга, Вязовнин останавливает свое внимание на простой, бедной, хорошенькой девушке, Верочке Барсуковой. Выбор Бориса Андреича кажется неожиданным, неслучайно Петр Васильич честно говорит ему: «С какой стати у вас, образованного человека, будет дружба с деревенской девушкой, которая кроме своих четырех стен…» [Тургенев, 1980, т. 4: 358]. Действительно, это не тот тип женщины, который сможет «удержать» такого человека, как Вязовнин. Неслучайно Тургенев говорит об его увлечении, влюбленности, но не о любви. П. В. Анненков объясняет психологические мотивы его поведения следующим образом: «Господам вроде Вязовниных необходимы сильные нравственные удары для пробуждения их чувствительности... Вязовнин женился не по любви собственно, а по тому странному обману самого себя, который тоже свойствен Вязовниным» [Анненков, 1982: 332]. Но женившись, он понимает, какую ошибку совершил. Борис Андреич отправляется за границу и погибает в Париже на дуэли, случившейся по нелепому поводу.

После сообщения об этом в повести появляется эпилог. Он отделен от основных событий временным промежутком в год, за который «сердце Верочки отдохнуло немного и зажило» [Тургенев, 1980, т. 4: 379]. Эпилог особенно важен для завершения событийной линии повести, т.к. главным его событием оказывается свадьба Верочки и Петра Васильича, приятеля ее погибшего мужа. В

основной части автор показывает семейную жизнь героини с Вязовниным, а в эпилоге – с Крупицыным. Тургенев рассказывает о том, как это произошло: «Петр Васильевич не переставал к ней ездить; он по-прежнему был ее самым близким другом, и потому нисколько не удивительно, что, оставшись однажды наедине с нею, он глянул ей в лицо и преспокойно предложил ей быть его женою… она улыбнулась в ответ и протянула ему руку. Жизнь их после свадьбы продолжалась точно так же, как и прежде: в ней нечего было переменять. С тех пор прошло около десяти лет» [Там же]. Подчеркивая, что прошло уже десять лет после свадьбы Верочки и Крупицына, Тургенев тем самым говорит об устойчивости и благополучии их брака.

Итак, в повести «Два приятеля» рассказывается довольно простая история человеческих отношений, но в то же время она содержит глубокий философский смысл, который раскрывается именно в эпилоге. Начинается эпилог авторскими рассуждениями (характерными в целом для творчества Тургенева) о неизбежности перемен и быстротечности времени: «Прошел год. От корней срубленного дерева идут новые отпрыски, самая глубокая рана зарастает, жизнь так же сменяет смерть, как и сама сменяется ею» [Там же]. Эта общечеловеческая истина соотносится с судьбами героев, о которых автор упоминает в риторических вопросах: «Притом же ни Вязовнин не принадлежит к числу людей незаменимых (да и есть ли такие люди?), ни Верочка ни была способна посвятить себя навек одному чувству (да и есть ли такие чувства?)» [Там же].

Рисуя в эпилоге брак Верочки и Крупицына, Тургенев в какой-то мере использует пушкинский вариант (Ольга – Ленский). Однако то, что у Пушкина рассматривается героем и автором как «прозаический» вариант, у Тургенева имеет право на существование, так как этот союз оказывается счастливым: «Петр Васильевич, его жена, все его домашние проводят время очень однообразно – мирно и тихо; они наслаждаются счастьем, … потому что на земле другого счастья нет» [Там же]. Особого внимания заслуживает эта последняя фраза эпилога. Очевидно, что она принадлежит автору. Из этого рассуждения ясно, что

счастье, с его точки зрения, заключается в мирной и тихой семейной жизни, пусть она и выглядит спокойной и недостаточно яркой.

Исследователи творчества Тургенева справедливо говорят о том, что уже в этот период писатель приходит к мысли о неизбежной трагичности любви. По мнению В. М. Марковича, у Тургенева «любовь предстает стихийной силой, независимой от разума и воли человека» [Маркович, 2008: 278]. Действительно, уже в повестях 1850-х годов, таких, как «Затишье», «Яков Пасынков», «Ася» и др. создается «ощущение безграничной власти человека над человеком, равнозначной рабству <…> Страсть может быть воспринята как душевная сила, увлекающая человека к жертвенному самозабвению, преодолевающая эгоизм» [Там же]. Неслучайно повести писателя 1850-х годов исследователь Г. Бялый называет повестями «о трагическом значении любви» [Бялый, 1962: 103], – используя известные слова тургеневского Рудина. Однако в повести «Два приятеля» как раз изображен один из возможных вариантов семейного счастья, что у Тургенева встречается очень редко. Возможно, это связано с собственными надеждами писателя на тихую семейную жизнь, которой у него никогда не было.

Таким образом, эпилог и в этой повести является важным композиционным элементом, завершающим событийную линию, связанную с главными героями. Кроме того, эпилог выражает авторскую философскую позицию, связанную с осмыслением онтологической сущности бытия.

## 2.5. Пролог и эпилог повести «Постоялый двор» с точки зрения «новой манеры» писателя

К началу 1850-х годов в списке тургеневских повестей насчитывалось уже несколько произведений: «Андрей Колосов», «Три портрета», «Бретер», «Петушков», «Дневник лишнего человека», «Муму». Однако в 1840-е годы жанр повести не был основным в творчестве Тургенева. В эти годы молодой писатель пробовал свои силы в стихах, поэме, рассказе, повести, драме. Лишь после 1852

года повести и романы стали у него преобладающими жанрами. Обращение к этим художественным формам требовало от Тургенева поиска новых изобразительных приемов. Вероятно, с повести «Постоялый двор» начался переход от «старой манеры» [Тургенев, 1986, т. 2: 150] к «новой».

Этот вопрос был поставлен еще в дореволюционном литературоведении и служил предметом специального исследования в работе К. К. Истомина «Старая манера Тургенева» (1913). Однако в ней понятию «старая манера» Тургенева было дано довольно широкое толкование: Истомин видел «старую манеру» писателя в его подражательности, в том, что до 1850-х годов он слепо шел за своими учителями и писал «под Пушкина», «под Лермонтова» и «под Гоголя». По мнению исследователя, подражательность являлась судьбой всех начинающих писателей. Особенностью же Тургенева, по мнению исследователя, было то, что в силу своей восприимчивой и податливой натуры он находился под влиянием своих учителей необычайно долго – в течение 20 лет [Истомин, 1913].

В. В. Голубков считает, что с таким пониманием «старой манеры» Тургенева невозможно согласится, так как оно решительно расходится с тем, что говорил по этому поводу сам писатель [Голубков, 1955: 100-120].

И действительно, к моменту начала работы над «Постоялым двором» Тургенев оказался в состоянии творческого кризиса [Клочихина, 1957]. Прежний метод и «старая манера» уже не удовлетворяли писателя. В письме к П. В. Анненкову 28 октября 1852 г. он пишет: «Надобно пойти другой дорогой – надобно найти ее – и раскланяться навсегда с старой манерой. Довольно я старался извлекать из людских характеров разводные эссенции – triples extraits – чтобы влить их потом в маленькие стекляночки <…> Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному!» [Тургенев, 1986, т. 2: 155].

«Старую манеру» писателя, по мнению В. В. Голубкова, характеризовали такие художественные средства, как «преобладание статичности, описательности, при слабом развитии или даже при отсутствии сюжета, обилие портретов, пейзажей, диалогов, тщательная разработка речевых особенностей персонажа и т. п.» [Голубков, 1955: 101]. Без сомнений, эти средства были оправданы в

произведениях Тургенева1840-х годов для разрешения идейно-художественных задач, стоявших перед писателем в эти годы. Однако для 1850-х, для новой проблематики, которая возникает в произведениях Тургенева, прежние художественные средства оказались недостаточными.

Позднее, в 1869 году, в своей статье «По поводу отцов и детей» Тургенев, обращаясь к молодым писателям, напишет: «…нужна правдивость, правдивость неумолимая в отношении к собственным ощущениям; нужна свобода, полная свобода воззрений и понятий…» [Тургенев, 1983, т. 11: 94]. По мнению М. М. Клочихиной, переход к «новой манере» обозначал «переход к развернутому “объективному” изображению социальной жизни путем художественного обобщения» [Клочихина, 1957: 321], отказ «от всяких авторских рассуждений и соображений, от насильственного навязывания читателю своих задушевных мыслей» [Там же].

Закономерно, что переход к «новой манере» у Тургенева происходит постепенно. Она проявилась уже в некоторых рассказах цикла «Записки охотника» и в повести «Муму»: стремление к развернутому сюжету, усиление внутреннего драматизма, сложившиеся образы героев. Несмотря на решение отказаться от «старой манеры», в новых произведениях Тургенев во многом опирается на нее. Это естественно и свидетельствует только о том, что творчество писателя должно быть рассмотрено с учетом эволюции его художественного метода.

Так, Тургенев остается верен намеченной в ранних повестях структуре произведения и включает в текст «Постоялого двора» пролог и эпилог. К их развернутому анализу мы перейдем чуть позже. Сейчас же обратимся к другой, не менее важной для понимания творческой манеры писателя категории – форме повествования в повести «Постоялый двор». Это важно по нескольким причинам. Во-первых, характер повествования у Тургенева напрямую связан с анализируемыми нами структурными элементами произведения, так как именно в прологе и эпилоге автор-повествователь проявляет себя наиболее открыто. Во-вторых, выявление функции повествователя в тексте поможет рассмотреть

средства и приемы, которые использует писатель при новом подходе к изображению действительности.

Итак, в ранних произведениях Тургенева присутствовала ориентация на сказовую форму – «рассказ, … воспроизводящий лексику и синтаксис носителя речи и рассчитанный на слушателя…» [Корман, 1972: 33-34]. В этом отношении примечательны «Записки охотника», где чрезвычайно важную роль играет фигура рассказчика. Он принимает непосредственное участие в изображаемых событиях, принимает участие в жизни героев, искренне сочувствует и сопереживает им. При стремлении писателя отказаться от «старой манеры» повествование теперь, в повестях 1850-х годов, ведется от лица героя с непроявленным стилистическим обликом, с общелитературной, близкой объективному авторскому повествованию речевой манерой. Примечательно, что эта форма станет характерной для всего дальнейшего творчества Тургенева в целом: безличное повествование встретим в романах, повестях и рассказах писателя. В «Постоялом дворе» лицо автора-повествователя скрыто от взора читателя. Вероятно, это было связано со стремлением Тургенева освободиться от «излишней субъективности» [Клочихина, 1957: 335] в оценке героев, верно и точно изобразить события и характеры.

Вместе с тем нельзя не заметить появления формы «мы»– и «вы»– повествования в «Постоялом дворе» (разновидности повествования от первого лица), которые наиболее открыто проявляются в прологе и эпилоге повести. Уже в первом предложении читаем: «На большой Б...й дороге, <…> еще недавно стоял обширный постоялый двор, очень хорошо известный троечным извозчикам, <…> и разнородным проезжим, которые во всякое время года накатывают *наши* дороги» [Тургенев, 1980, т. 4: 273] (курсив мой – Е.А.). Далее: «Кроме своего выгодного местоположения, постоялый двор, о котором *мы* начали речь, брал многим…» [Там же] (курсив мой – Е.А.). В эпилоге появляется «вы» - повествование: «В нынешнем году он проходил мимо *вас* в рядах несметного народа, идущего крестным ходом за иконой богородицы в Коренную; на

следующий год *вы* заставали его сидящим …на паперти Николая чудотворца во Мценске...» [Тургенев, 1980, т. 4: 320] (курсив мой – Е. А.).

Кроме этого, стилистически окрашенные слова и выражения на протяжении всего повествования (например, в описании двора в прологе: «с огромнейшей русской печью», «двумя довольно чистыми комнатками», табак «чрезвычайно забористый и разъедающий нос» и др.) указывают на то, что за «безликим» повествователем скрывается внимательный наблюдатель. Встречаются и авторские оценочные суждения, и даже элементы лирических отступлений. В прологе повести, обращаясь к характеристике Наума, автор-повествователь замечает: «…толковали в околотке, что сам хозяин был очень счастлив и во всех своих предприятиях удачлив, *хоть он и мало заслуживал свое счастье, да, видно, кому повезет – так уж повезет*» [Тургенев, 1980, т. 4: 274] (курсив мой – Е. А.).

Таким образом, в повести «Постоялый двор» аукториальная, на первый взгляд, ситуация повествования (от третьего лица) тесно связана с «мы» - и «вы» - повествованием (от первого лица). Провести четкую грань между ними в художественных текстах писателя оказывается трудновыполнимой задачей. Разрешить «проблему Тургенева» [Сухих, 2018: 259] пытались В. В. Виноградов [Виноградов, 1980: 45,49], Ю. Н. Тынянов [Тынянов, 2002: 196], М. М. Бахтин [Бахтин, 2003, т.1: 213-215]. А. П. Чудаков в работе «Тургенев: повествование – предметный мир – герой – сюжет» отмечает следующий парадокс тургеневского повествования: с одной стороны, «повествователь произведений <…> в третьем лице ведет себя как свободный рассказчик» [Чудаков, 1992: 79], и таким образом «снимается основное ограничение этой формы – ограничение субъективности авторской позиции» [Там же]. С другой стороны, рассказчик произведений «от первого лица не стесняет себя обычными рамками наблюдателя-нелитератора, ведет себя как всеведущий повествователь-романист, которому доступны любые сведения из жизни героев, который не объясняет, откуда он их взял <…>. Там и здесь снимается основное ограничение данной повествовательной формы. Таким образом, повествователь получает черты рассказчика, а рассказчик – черты полноправного автора» [Чудаков, 1992: 80].

Автор-повествователь, выражающий субъективное авторское Я, открыто проявляет себя в прологе повести.

Пролог не выделен структурно, однако узнается по композиционной функции, месту и времени. Этот структурный компонент текста отделен от основного действия пояснением: «Лет за двадцать до того времени, к которому мы отнесли начало нашего рассказа, уже существовал на том же месте большой дороги постоялый двор» [Тургенев, 1980, т. 4: 276].

Основным содержанием пролога повести является описание того самого гостиного двора. Автор-повествователь очень подробно говорит о его достоинствах перед другими подобными местами, описывает постояльцев и, главное, самого хозяина двора – Наума Иванова. Именно он станет одним из главных действующих лиц в основном действии повести. Как пишет М. М. Клочихина, «постоялый двор Наума представляет собой по сути дела аллегорический портрет своего “хозяина” – приобретателя» [Клочихина, 1957: 331]. И действительно, дом и вещи Наума определенным образом характеризуют его внутренний облик. Внешний вид дома: с «тёмно-красной тесовой крышей» [Тургенев, 1980, т. 4: 276] и «трехугольным греческим фронтоном на точеных столбиках» [Там же] – делает его похожим на дворянскую усадьбу. Просторный двор его славился отличной водой, запасом хорошего овса в подвале, теплой избой, двумя чистыми комнатами для постояльцев, еда здесь готовилась «жирно и вкусно», – словом, во всем хозяйстве Наума чувствовалось довольство и достаток. Мы еще не знакомы с самим героем, но уже догадываемся, что перед нами человек-кулак, практичный, дельный, не спускающий никому «ни копейки»: «Мне ваши деньги нужны, а вам моя харчь» [Там же], – говорит он своим постояльцам.

Важную роль в создании образа Наума в прологе повести играет его портрет. Он отличается вниманием к деталям, которые служат ключом к пониманию сущности героя. Внешний облик героя напоминает хищника, зверя. Физиологические детали портрета отчетливо передают откровенно неприязненное авторское отношение к этому персонажу.

Заканчивая его характеристику, Тургенев отмечает, что «люди, подобные Науму, скоро богатеют...» [Там же], и тут же добавляет: «но до блестящего положения, в котором он находился – а его считали в сорока или пятидесяти тысячах, – Наум Иванов дошел не прямым путем...» [Там же]. Таким образом, пролог в повести является своеобразным вступлением-экспозицией, в котором Тургенев рисует уже сложившийся хищнический облик Наума-дельца на фоне его процветающего хозяйства. Здесь же, в прологе, возникает завязка – читатель может предположить, что дальше повествование будет вестись именно о том, что же это за «не прямой путь».

Главным событием основной части «Постоялого двора» является развернутый рассказ о сомнительном пути, который привел Наума к заветной цели.

В первом же абзаце этой композиционной части автор знакомит нас с еще одним героем, на «борьбе» с которым Наума и основан конфликт всей повести; это – «некто Аким Семенов» [Там же]. Это был крестьянин соседней помещицы, «смышленый и тороватый мужик» [Там же], который всю жизнь странствовал, «ходил в Казань и Одессу, в Оренбург и в Варшаву, и за границу, в «Липецк», и ходил уж под конец с двумя тройками крупных и сильных жеребцов, запряженных в две громадные телеги» [Там же]. Устав ли от «бездомного скитальческого житья» [Там же] или пожелав «завестись семейством» [Там же], Аким бросил свое прежнее дело и завел постоялый двор, именно тот, что был описан в прологе. Правда, не было на нем темно-красной тесовой крыши и греческого фронтона, «строением он был победней, и на дворе навесы имел соломенные» [Там же].

Важным приемом представления героя является антитеза – противопоставления его Науму: «Аким далеко не мог сравняться с Наумом в уменье хозяйничать» [Тургенев, 1980, т. 4: 277]. Поясняя это, автор-повествователь говорит, что «у Акима всё 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 <…>» [Там же]. Однако это искупалось

гостеприимством, радушием владельца постоялого двора, который готов был уступить в цене и даже отпустить в долг; словом, автор делает вывод, что Аким «хороший был человек, ласковый хозяин» [Там же]. Примечательно, что сначала появляется характеристика героя как человека, а потом уже как хозяина постоялого двора – нравственные качества оказываются выше качеств деловых.

Вслед за описанием двора следует портрет Акима. И вновь он построен по принципу противопоставления его облика и внешнего вида дельца Наума, причем, портрет героя предваряется непосредственной авторской оценкой: «Уже одна наружность Акима располагала в его пользу» [Там же]. Обращаясь к более детальному описанию, Тургенев отмечает: он был высок, «несколько худ, но очень строен, даже в зрелых летах; лицо имел длинное, благообразное и правильное» [Там же]. Наумовскому наглому взгляду исподлобья Тургенев противопоставляет приветливый, сияющий кротостью взгляд карих глаз Акима; грубому, угрюмому голосу дельца – очень приятный, хоть и слабый, голос трудолюбивого крестьянина; отрывистой речи – плавную сладкую речь. Иное впечатление, чем у Наума, производит и улыбка Акима: «Когда он смеялся, у него около глаз располагались лучеобразные морщинки, чрезвычайно милые на вид, – только у добрых людей можно заметить такие морщинки» [Там же]. Как и в ситуации с Наумом, описывая Акима, Тургенев стремиться к единству внешнего и внутреннего (психологического) портрета.

Таким образом, через описание состояния постоялого двора и портретные характеристики героев в прологе и начале основного действия автор намечает контуры образов диаметрально противоположных персонажей – Наума и Акима, социальный конфликт между которыми лежит в основе повести.

Эпилог повести отделен от основного действия структурно – при помощи пустой строки. По объему он занимает чуть больше двух страницы и начинается с описания жизни Акима сразу после событий основного действия, когда Наум обманным путем забирает постоялый двор себе. Потеряв дом, жену, все сбережения и чуть не оказавшись под судом за попытку поджога, Аким отправляется странствовать по святым местам: «…везде, куда только стекаются

богомольные русские люди, можно было увидеть его исхудавшее и постаревшее, но всё еще благообразное и стройное лицо: и у раки св. Сергия, и у Белых берегов, и в Оптиной пустыне, и в отдаленном Валааме; везде бывал он...» [Тургенев, 1980, т. 4: 318-319]. Образ Акима в эпилоге приобретает в какой-то степени обобщенно-символическое значение и является олицетворением многоликой толпы набожных странников. Обобщающий смысл этого образа усиливается формой «вы»-повествования, т.е. обращением автора к читателю как участнику событий, встречающему ежедневно десятки, сотни других Акимов.

Описывается в эпилоге и судьба других героев. «Наумово хозяйство шло между тем как нельзя лучше» [Тургенев, 1980, т. 4: 319], но, как отмечает автор, все его не любили за «холодный и резкий нрав...» [Там же]. Читатель узнает о том, как сложилась жизнь жены Акима, Авдотьи, после его ухода из деревни: в эпилоге вместо стройной миловидной Дуняши предстает подурневшая, состарившая, упавшая духом, бедно и неряшливо одетая женщина. Показывая неблаговидность ее поступков, автор в то же время смягчает возможное читательское неприятие Авдотьи лаконичным пояснением: «бедность хоть кого скрутит» [Там же].

Эпилог прерывается вопросом, который автор задает сам себе от лица читателя:

«– Чем же всё кончилось? – спросит читатель». [Там же]

И повествователь, пользуясь своим неограниченным всезнанием, отвечает: «А вот чем», – и переносит действие на пятнадцать лет вперед. Мы узнаем, что Наум, удачно хозяйничавший все эти годы, «выгодно сбыл свой двор другому мещанину...» [Там же]. Дальнейшая судьба Наума остается неизвестной, сообщается лишь о том, что «через неделю он уехал куда-то далеко» [Там же]. Также бесследно «пропал» и постоялый двор – он сгорел дотла в тот самый вечер, как новый хозяин переселился туда. Много толков поднялось по поводу этого пожара и много слухов ходило про сильно разбогатевшего Наума. Однако автор выражает свою точку зрения, говоря, что «злому делу рано или поздно приходит злой конец» [Там же].

В эпилоге также лаконично сообщается о дальнейшей судьбе второстепенных персонажей повести: помещицы Лизаветы Прохоровны, ее главной горничной Кирилловы, Петровича. Заканчивается эпилог авторским замечанием о главном герое повести: «…а Аким всё еще странствует – и бог один знает, сколько ему еще придется странствовать!» [Там же].

Основной функцией эпилога в повести является завершение событийной линии, а именно, рассказ о дальнейшей жизни героев. С композиционной точки зрения, этот эпилог можно разбить на две части: описание событий, следующих сразу после завершения основного действия, и событий, произошедших через «временной разрыв» (термин Б. В. Томашевского) в пятнадцать лет. Образы главных героев даны в динамике, в развитии. Эпилог, выполняя свои традиционные функции начала и завершения событийной канвы, играет более важную роль, включая в себя объяснение причин, обстоятельств, мотивов поведения персонажей, является способом выражения авторской оценки героев и событий.

Повесть «Постоялый двор» можно назвать переходной в творчестве Тургенева, ведь именно в ней мы видим синтез «старой» и «новой» манеры писателя. Это касается структурно-композиционного строя произведения (наличия таких элементов, как пролог и эпилог), выбора формы повествования, средств и приемов поэтики.

## 2.6. Постсюжетное завершение судьбы Веретьева в эпилоге повести «Затишье»

Повесть «Затишье» (1854) входит в цикл повестей «о трагическом значении любви» [Бялый, 1962: 103] И. С. Тургенева и завершает ранний этап творчества писателя, и в то же время именно в этой повести формируется, по мнению В. М. Марковича, тургеневская концепция любви [Маркович, 2008: 278-279]. Ссылаясь на предшествующие работы о творчестве Тургенева, исследователь по-своему

развивает высказанную в них мысль о том, что «любовь предстала здесь стихийной силой, независимой от разума и воли человека» [Маркович, 2008: 278].

М. В. Кузавова пишет о том, что «мотив многогранного и противоречивого чувства является центральным циклоформирующим мотивом» [Кузавова, 2012: 3] в любовных повестях Тургенева. В «Затишье» писатель обращается также к столь важной для него теме «лишнего человека», образ которого открывается в его повестях этого периода разными гранями: то в трагическом его варианте, то в подчеркнуто сниженном.

Сюжет повести возник под впечатлениями, накопившимися у Тургенева в пору его жизни в провинции и общения с обитателями дворянских усадеб. «Ведь здесь у нас по простоте. Здесь у нас, осмелюсь так выразиться, не то чтобы захолустье, а затишье, право, затишье, уединенный уголок – вот что!» [Тургенев, 1980, т. 4: 388], – так характеризует эти края один из героев «Затишья».

Основные события повести сводятся к следующему. Владимир Сергеич Астахов, молодой помещик, приезжает в свою деревню Сасово Т-ской губернии по хозяйственным делам. Там его навещают соседи по усадьбе – Иван Ильич Бодряков и Михаил Николаевич Ипатов. Гостеприимный Ипатов приглашает Астахова к себе в гости, и тот принимает приглашение. В имении соседа Владимир Сергеич знакомится с провинциальным дворянским обществом: сестрой покойной жены Ипатова Марьей Павловной, «роковой красоткой» Надеждой Алексеевной Веретьевой, её братом Петром Алексеевичем и другими. Астахову эти люди кажутся странными и временами даже нелепыми, хотя он сам, воспринимающий себя столичным человеком, зауряден и, по сути, неинтересен своим новым знакомым. Именно в разговоре с Астаховым хозяин Ипатовки характеризует их провинциальную жизнь как «затишье». Однако эта характеристика оказывается прямо противоположной тому, что происходит в дальнейшем. Спокойная провинциальная жизнь неожиданно вспыхивает бурными, трагическими, губительными страстями.

Героиню повести «Затишье» – Марью Павловну Ипатову – Тургенев наделяет гордым, страстным и решительном характером. В этой девушке есть

внутренняя строгость и гармония, но в то же время некий избыток еще не развернувшихся душевных сил. Порыв этих сил обнаруживает себя в любви Марии Павловны к яркому, даже талантливому, но слабому, эгоистичному и поверхностному человеку – Петру Алексеевичу Веретьеву.

А. А. Григорьев дает психологически точное объяснение чувствам Марьи Павловны, говоря о читательском впечатлении от образа Веретьева: его «бесплодное существование точно являлось бесплодным, но созданное поэтом лицо, в минуты страстных своих увлечений, увлекало невольно, оставалось обаятельным» [Григорьев, 1915: 19].

Однако столь сильное чувство к этому человеку в конченом итоге приводит героиню к гибели. В «Затишье», как отмечает Г. А. Бялый, «любовь выступает как трагедия безысходной зависимости и добровольного подчинения, безграничной власти человека над человеком, власти смертоносной» [Бялый, 1962: 98]. Неслучайно сюжетообразующую роль в повести играет пушкинское стихотворение «Анчар». Особый трагизм судьбе героини придает эпилог повести, где речь идет, прежде всего, о судьбе Веретьева. Именно из эпилога становится окончательно ясно, что Веретьев был недостоин такой преданной и жертвенной любви, на которую оказалась способна Марья Павловна.

Эпилог повести выделен структурно и занимает последнюю, седьмую, главу. События эпилога происходят восемь лет спустя после завершения сюжетного действия. Меняется не только время, но и пространство. Теперь это Петербург, его главная улица: «Был солнечный морозный январский день: на Невском гуляло множество народа. Часы на башне Думы показывали три часа» [Тургенев, 1980, т. 4: 447]. Именно здесь происходит встреча Владимира Сергеича Астахова с Петром Алексеевичем Веретьевым. Судьбы и характеры этих персонажей доведены здесь как бы до логического конца: слабости и пороки, свойственные им в молодости, теперь получили полное развитие и завершение. Тургенев показывает это в портретах Астахова и Веретьева, в их поведении, образе мысли.

Владимир Сергеич Астахов «очень возмужал, <…> обложился бакенбардами и пополнел во всем корпусе, но не постарел» [Там же]. Он уже пять лет женат, причем «именно так, как всегда желал: жена его была богата и с самыми лучшими связями» [Тургенев, 1980, т. 4: 447-448]. Он явно дорожит репутацией человека хорошего тона, и потому для него неприятна неожиданная встреча с Веретьевым, который здоровается с ним и называет его по фамилии.

Портрет Веретьева характеризует не только экстравагантность его внешнего облика, но и образ его жизни и носит явно сниженный характер. Это уже не столько восприятие Астахова, сколько авторская точка зрения: это господин «в испанском плаще и фуражке, с лицом, уже порядком изношенным, крашеными усами и большими, слегка заплывшими глазами». Это портрет составляет явный контраст внешнему облику Веретьева в период его романа с Марьей Павловной. За это время Веретьев, как пишет Тургенев, «не столько постарел, сколько осунулся и опустился. Мелкие, тонкие морщины покрыли его лицо, и когда он говорил, его губы и щеки слегка подергивало» [Тургенев, 1980, т. 4: 448]. И завершая описание внешнего облика Веретьева, автор лаконично подытоживает: «По всему заметно было, что сильно пожил человек» [Там же]. Тургенев не останавливается подробно на описании того, чем герои занимались на протяжении этих лет: Астахов находился «большей частью в Петербурге» [Там же], Веретьев «скитался кое-где» [Там же].

Слово «скитался» является одним из ключевых слов в оценке (и самооценке) героев русской литературы, которых принято называть «лишними людьми». Очевидно, что лаконичное обозначение промежутка времени, предшествующего эпилогу повести «Затишье», свидетельствует о том, что эта характеристика не является для автора ключевой; куда важнее для него оказывается отношение героев к событиям восьмилетней давности. Владимир Сергеич замечает, что «всегда с удовольствием вспоминал те вечера», однако, вспомнив о судьбе Марьи Павловны прибавляет, печально приподняв бровь: «Я еще раз посетил потом Ипатовку <…> в самый день одного страшного события...» [Тургенев, 1980, т. 4: 449]. Реакция Веретьева на эти слова оказывается быстрой –

он торопливо перебивает Астахова и пытается сменить тему разговора: «Да, да, это ужасно, это ужасно…» [Там же], – и напоминает старому знакомому о неприятном для него моменте: «Да, да. А помните, как вы чуть было не подрались с моим теперешним зятем?» [Там же]. И хотя Астахов явно не вызывает у Веретьева сочувствия, но именно с ним он может говорить о прошлом, а это воспоминание становится поводом для оценки и переоценки героем прожитой жизни: «Это было время молодости, веселости и счастья, время бесконечных надежд и сил неодолимых, и, если это был сон, так сон прекрасный. А вот что мы теперь с вами постарели, поглупели, … повыдохлись, повытерлись … – вот это скорее сон, и сон самый безобразный. Жизнь прожита, и даром, нелепо, пошло прожита – вот что горько!» [Там же]. Таким образом, в повести значимым оказывается не столько сам факт переживания любви, сколько осознание ее ценности, которое приходит к Веретьеву слишком поздно.

М. В. Кузавова считает, что сходное построение повестей Тургенева в форме воспоминания или переписки («Дневник лишнего человека», «Затишье», «Переписка», «Фауст») связано с мотивом молодости: «в определенный момент они все переоценивают прошлое» [Кузавова, 2012: 16]. Для Веретьева это переоценка ничего не меняет в его сегодняшней жизни. Дальнейшее описание занятий Веретьева в этот день (явно типичное для него) и окружения героя лишь подтверждает мысль о том, что жизнь его пуста и никчемна, не имеет никакой цели, и лучший период ее уже давно прошел. Несмотря на это, товарищи Петра Алексеича, – эпизодические герои, появляющиеся только в эпилоге повести: Петя Лазурин, Костя Ковровский, князь Сердюков и еще двое господ, которых звали просто Васюком и Филатом, – «продолжали считать Веретьева человеком необыкновенным, предназначенным удивить вселенную» [Тургенев, 1980, т. 4: 450]. Однако оценка автора имеет однозначный характер. Тургенев приходит к выводу, что «из Веретьевых никогда ничего не выходит» [Там же]. Осознает это и сам герой. Именно в том, что Веретьев был «умнее» товарищей и «сам очень хорошо сознавал свою совершенную и коренную бесполезность» [Там же], заключалось и определенное превосходство Веретьева над его окружением, и

трагичность его судьбы. Неслучайно уже современники восприняли Веретьева как «лишнего человека».

Эпилог повести имеет кольцевую композицию и заканчивается возвращением к Астахову, описанием его чувств по поводу неожиданной встречи и изображением дальнейшей прогулки по Невскому в сопровождении жены, тещи и «некоего г. Помпонского» [Тургенев, 1980, т. 4: 450], который крайне неуважительно отзывается о Веретьеве, называя его «субъектом», «индивидуем, у которого на голове фуражка» [Тургенев, 1980, т. 4: 451]. На фоне Астахова Веретьев выглядит, безусловно, более привлекательным, однако и его жизнь оказалась совершенно несостоятельной.

## 2.7. Предуведомление «издателя» в прологе повести «Переписка»

В 1856 году в «Отечественных записках» была опубликована повесть И. С. Тургенева «Переписка». Отличие этой повести от предыдущих заключалась в том, что в ней писатель обращается к новому для него способу организации художественного текста. Он представляет собой ряд писем героев и лишен «непосредственного» авторского повествования – за исключением предуведомления от издателя этих писем.

Композиционно повесть состоит из шестнадцати глав: первая глава представляет собой пролог, или предуведомление «издателя», остальные пятнадцать – это письма Алексея Петровича С… и Марии Александровны Б…. Работа над повестью велась Тургеневым более десяти лет (с 1844 по 1854 г.). По первоначальному замыслу всех писем должно было быть четырнадцать. Исследователи черновиков писателя пришли к выводу, что письма XIV и XII, по всей вероятности, являются позднейшими вставками и относятся к последнему этапу работы Тургенева над «Перепиской» (1854 г.) [Кийко, 1980, т. 5]. Этот факт дает основание предполагать, что структура повести и форма повествования для

нее были выбраны Тургеневым в самом начале работы над повестью, а тема и поставленные в ней проблемы были характерны для творчества писателя в целом.

В прологе «Переписки», как и во многих других повестях Тургенева, повествование ведется от первого лица, степень выявленности которого определяется только местоимением «я». С первых строк читатель знакомится с рассказчиком. Описание этого персонажа крайне лаконично и ограничивается лишь называнием рода его занятий на тот момент – с раннего утра до позднего вечера он скитался по городу. События происходили «несколько лет тому назад в Дрездене» [Тургенев, 1980, т. 5: 18]. Если в указании на место действия есть конкретика, то во временном плане все остается неопределенным. В прологе нет описания внешности (портрета), возраста, рода деятельности рассказчика, ни слова не говорится о событиях его прошлой жизни. Далее описывается история его знакомства с Алексеем Петровичем С…: «Случайным образом дошло до моего сведения, что в доме находится русский – больной. Я отправился к нему и нашел человека в жесточайшей чахотке. Дрезден начинал мне надоедать; я поселился у моего нового знакомца» [Там же]. Глазами рассказчика читатель впервые видит Алексея Петровича, однако передает впечатление не от его внешнего облика (описания портера героя нет ни в первой, ни в последующих главах), но от психологического портрета: «… мой больной не унывал и разговаривал охотно» [Там же], «на мои неотступные просьбы отвечал таким унылым взглядом, так печально покачал головой и так странно улыбнулся, что я почувствовал некоторое недоуменье» [Там же].

В первой главе появляется и сообщение о смерти Алексея Петровича. Рассказчик описывает состояние больного перед кончиной: «Перед самой смертью обычная веселость ему изменила: он с беспокойством заметался на постели, вздыхал, тоскливо озирался... схватил меня за руку, с усилием прошептал: “А ведь тяжело умирать...”, уронил голову на подушку и залился слезами» [Там же].

Алексей Петрович дарит новому знакомому небольшую связку, в которой находились письма к нему молодой женщины, Марии Александровны, и копии с

его писем к ней. Здесь же приводится история знакомства этих героев. Примечательно, что рассказчик повествует об отношениях Алексея Петровича и Марьи Александровны, которые предшествовали их взаимной переписке. При этом читатель не располагает никакими сведениями о том, откуда он обо всем этом узнал. Более того, автор предисловия дает понять читателю, что знает больше, чем сообщает: «Я бы мог вам рассказать кое-что о Марье Александровне, любезный читатель, но вы ее узнаете сами из ее писем» [Там же]. Здесь рассказчик находится вне сюжетного времени и пространства, он знает больше, чем если бы занимал позицию простого наблюдателя. По мнению А. П. Чудакова, в этом всеведении заключается парадокс тургеневского повествования от первого лица: рассказчик не стесняет себя обычными рамками наблюдателя, ему «доступны любые сведения из жизни героев» [Чудаков, 1992: 80], и он не объясняет, откуда их взял. Таким образом снимается ограничение повествовательной формы, и рассказчик получает «черты полноправного автора» [Там же].

Также из предуведомления читатель узнает некоторые сведения, особым образом организующие его внимание. Так, уже с самого начала известно, чем закончится эта повесть: в первой же главе сообщается о смерти Алексея Петровича в чужой стране и вдали от близких людей. Это сужает спектр возможных поворотов сюжета, которые предвидит читатель, и определенным образом направляет его читательские ожидания. Само предисловие, таким образом, выступает помимо всего прочего и в роли эпилога.

В прологе не объясняются причины, побудившие рассказчика напечатать письма своего нового знакомого, но направленность на адресата очевидна: «Я решился напечатать его переписку с Марьей Александровной и надеюсь на некоторое снисхождение со стороны читателей …» [Тургенев, 1980, т. 5: 19]. Примечательно, что обычно эпистолярный жанр представляет собой любовную переписку. Между тем, как замечает автор, «эти письма не любовные – сохрани бог! Любовные письма читаются обыкновенно только двумя особами (зато тысячу раз сряду), но уж третьей особе они несносны, если не смешны» [Там же].

Это замечание рассказчика создает интригу и вызывает интерес читателя: что же это за история, если не любовная?

В традиционном эпистолярном жанре содержание пролога чаще всего носит характер экспозиции. В нем описывается ситуация, на фоне которой разворачивается сюжет произведения. Однако предуведомление издателя в повести Тургенева выполняет совсем другие функции. По объему оно занимает меньше двух страниц; тем не менее из него читатель узнает всю историю отношений героев повести, в нем описаны основные моменты этих отношений. При этом упоминание об опубликованной далее переписке занимает одно предложение.

От первого лица повествование ведется и в основной части повести, которая построена как ряд писем. Однако здесь оно принадлежит Алексею Петровичу и Марье Александровне, т.е. сохраняется личное повествование, но меняется его субъект: теперь им становятся главные герои. Такую форму повествования принято называть рассказчиком. М. М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» отмечал, что ее особенностью у Тургенева является поиск «устной формы повествования <…> для прямого выражения своих замыслов» [Бахтин, 2003, т.1: 217]. Именно поэтому, по мнению исследователя, писатель «избирал рассказчика из своего социального круга. Такой рассказчик неизбежно должен был говорить языком литературным, не выдерживая до конца устного сказа. Тургеневу важно было только оживить свою литературную речь устными интонациями» [Бахтин, 2003, т.1: 215].

Эпистолярная форма повествования в основной части повести также выбрана писателем неслучайно. Даже заглавие указывает здесь не только на форму изложения и, следовательно, определенную жанровую традицию, но на принципиальную важность и сюжетообразующую роль самого факта переписки между героями. А. В. Дружинин отмечал, что она наиболее соответствует характеру дарования Тургенева: «...письменная, или, как говорилось в старину, эпистолярная, манера повествования дается г. Тургеневу легче всякой другой манеры. Она дает простор мысли и лиризму, она легче допускает импровизацию,

наконец, она не требует той объективности в изображении лиц, к которой мы так привыкли за последнее время» [Дружинин, 1865: 364]. Исповедь в письмах, без сомнения, является необычайно эффективным средством проникновения во внутренний мир героев, способом психологического анализа. К такой форме повествования обращался до Тургенева, например, Ф. М. Достоевский в «Бедных людях»; в этом жанре создавались художественные произведения и после смерти писателя, например, романы Ф. Степуна, а также рассказы и повести И. А. Бунина, А. И. Куприна, Л. Андреева. Однако, несомненно, именно Тургенев внес большой вклад в разработку жанра повести-исповеди: его «Дневник лишнего человека», «Переписка» и «Фауст» стали образцами этого жанра.

Для того чтобы выяснить причины интереса повествователя к личности Алексея Петровича и желания опубликовать его письма, обратимся к основной части «Переписки» и тем проблемам, которые Тургенев поднимает в ней. Важное значение здесь имеет тема «лишнего человека», хотя в повести немного конкретно-исторических деталей, характеризующих этот тип как явление русской жизни определенной эпохи. Вероятно, дать полный ответ на поставленные вопросы в рамках выбранного им сюжета и жанра Тургенев не мог. Скорее, это – нравственно-психологический эскиз, который получил позднее яркое воплощение в образе Рудина (роман «Рудин», 1855). Характер, нравственный облик Алексея Петровича: его безволие и склонность к рефлексии, разлад между мечтой и действительностью, его взаимоотношения с избранницей сердца, печальный финал жизни – все найдет всестороннее воплощение в романах писателя.

По мнению А. В. Дружинина, Алексей Петрович – это «больное дитя современного общества» [Дружинин, 1865: 363], страдающее «недугом воли» [Дружинин, 1865: 362], подобно другим героям Тургенева. Причину страданий Алексея Петровича, который сам по себе «хороший и достойный», «правильно развитый по уму и сердцу» [Там же] человек, критик видел в том, что у героя отсутствовали нравственная энергия и сознание долга.

Ближе к позиции Тургенева в этом вопросе точка зрения Г. А. Бялого. Исследователь отмечает, что у автора «лишние люди» «виноваты без собственной

вины» [Бялый, 1962: 60]. Герой «Переписки» говорит: «Обстоятельства нас определяют – они наталкивают нас на ту или другую дорогу и потом они же нас казнят» [Тургенев, 1980, т. 5: 26]. Г. А. Бялый приходит к тому же выводу: «Людьми без молодости и без будущего, людьми уродливого ума и сердца их сделали неблагоприятные обстоятельства русской исторической жизни» [Бялый, 1962: 60]. Причину появления «лишних людей» исследователь видит в том, что «условия русского социально-политического строя не открывают перед личностью возможностей для выхода на широкий простор общественной жизни. Образованный и мыслящий человек вынужден поэтому выполнять дело, единственно для него возможное – “разработку своей личности”» [Там же].

«Переписка» – не только откровенный разговор двух собеседников. Это диалог, полный откровенной самокритики. Искренность признаний героя, прежде всего, связана с обликом его корреспондентки. Марья Александровна – девушка, которая не удовлетворена «обыкновенными заботами домашней жизни» [Тургенев, 1980, т. 5: 29], «она многого требует от жизни, она читает, мечтает… о любви» [Тургенев, 1980, т. 5: 30].

Герой «Переписки» не жалеет себя, соглашаясь с ее упреками. Финал его жизни печален: нахлынувшая неожиданно страсть к пустой красавице порабощает его дух и волю. Проповедуя твердость в следовании принципам, герой «Переписки» сам забывает о том, о чем, по его словам, «не должно забывать» [Тургенев, 1980, т. 5: 37]: о том, что «не счастье, а достоинство человеческое – главная цель в жизни» [Там же]. Любовь предстает в повести стихийной силой, которая настигает человека и накрывает с головой; она как болезнь: «ни дать ни взять холера или лихорадка ...» [Тургенев, 1980, т. 5: 47].

О «трагическом значении любви» в этой повести Тургенева писал В. М. Маркович. Отмечая, что Алексей Петрович стал рабом в простейшем и низменном чувстве, исследователь считает, что в финале повести исповедь героя переходит в открытую полемику с идеалистической концепцией любви, в основе которой лежало преодоление эгоизма, духовное совершенствование: «В любви нет равенства, нет так называемого свободного соединения душ и прочих

идеальностей, придуманных на досуге немецкими профессорами... Нет, в любви одно лицо раб, а другое властелин» [Там же]. В. М. Маркович предполагает, что любовь может предстать в глазах читателя как необъяснимое, но «совершенно несомненное зло» [Маркович, 2008: 283]. Однако, как он замечает далее, смысловой итог повести гораздо сложнее. Примером обратной ситуации (т.е. переживание необъяснимой, но радостной страсти, принесшей восторг и счастье) служит история некоего М…, приятеля и бывшего сослуживца Алексея Петровича (глава XII). М… пишет из Неаполя письмо, которое рисует картину счастливой любви. По живости, звукам, краскам и запахам оно резко противопоставляется письмам главных героев повести. О. О. Рогинская в своей работе «Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе» называет письмо М… вставным текстом и говорит о том, что оно врывается в переписку Алексея Петровича и Марьи Александровны как частичка свежей, реальной жизни и переполнено разнообразными чувственными образами [Рогинская, 2002: 185]. По мнению В. М. Марковича, здесь «появляется возможность предполагать, что постыдная катастрофическая развязка истории Алексея Петровича связанна с болезненной ущербностью психологии “лишнего человека”, с присущим ему “недугом воли”» [Маркович, 2008: 283], о котором писал еще А. В. Дружинин.

Бесплодно и бесцельно прошла жизнь Алексея Петровича, а ему были свойственны в молодые годы и нравственная чистота, и «умиление благородных надежд» [Тургенев, 1980, т. 5: 28]. Герой, сознавая свою обреченность, в предсмертном письме приходит к выводу, что «жизнь только того не обманет, кто не размышляет о ней и, ничего от нее не требуя, принимает спокойно ее немногие дары и спокойно пользуется ею» [Тургенев, 1980, т. 5: 48].

Таким образом, основная часть повести представляет собой рассказ героев о самих себе, т.е. субъективное описание, видение собственной жизни. Но, как отмечает С. Е. Шаталов, нельзя не учитывать того обстоятельства, что в повествовании от лица рассказчика психологизм при всей своей глубине носит односторонний характер, потому что только один герой (сам рассказчик) может

быть показан изнутри. Исследователь предполагает, что Тургенев хорошо осознавал неизбежность подобных творческих «издержек» [Шаталов, 1979: 197] при раскрытии социально значимых проблем в такой форме. Именно поэтому писателю потребовался взгляд на главного героя со стороны. Этой функцией он наделил «издателя» писем Алексея Петровича и Марьи Александровны и дал ему слово в прологе повести, который служит предуведомлением о некоторых крайне важных для сюжета и оценки героев событиях. Закономерно, что повествование в прологе (при всей своей субъективности) тяготеет к позиции автора-повествователя, который не стесняет себя рамками наблюдателя-нелитератора. Таким образом, автор предисловия выступает сразу в нескольких ролях. Сначала он предстает как одно из действующих лиц: читатель узнает о его знакомстве в Дрездене с главным героем повести и о том, что он был свидетелем последних дней жизни Алексея Петровича. Он же выступает в роли издателя тех писем, которые ему передал герой.

### 2.8. Философские мотивы в прологе и эпилоге повести «Ася»

Рассматривая эволюцию жанра повести в творчестве Тургенева, Л. В. Пумпянский приходит к выводу, что после некоторых творческих поисков и колебаний к середине 1850-х годов писатель окончательно приходит к типу повести-элегии [Пумпянский, 2000: 435]. Именно так можно определить и жанровую характеристику повести «Ася». Л. М. Лотман отмечает автобиографичность сюжета повести. По его мнению, в истории любви Гагина и Аси нашел отражение эпизод из юности Тургенева – его романтические чувства к В. Н. Богданович [Лотман, 1980: 458].

Повесть «Ася» имеет традиционную для художественной манеры Тургенева форму рассказа в рассказе. Повествование в ней ведется от лица господина Н.Н. – главного героя повести. Такая нарративная структура дает больше возможностей для изображения саморефлексии, самоанализа героя. Как справедливо отмечает

Е. Г. Эткинд в работе «Двойной человек (“Ася”)», герой «постоянно комментирует свои переживания, глядя на себя – после многих лет, – со стороны» [Эткинд, 1998а: 170]. Господин Н.Н. старается объяснить, раскрыть мотивы свих поступков, которые через призму многолетнего жизненного опыта сейчас воспринимаются иначе. Это понимание произошедшего, оценка себя самого, своей жизни наиболее отчетливо выражены в прологе и эпилоге повести. В основной же ее части доминирует точка зрения молодого человека, который еще не осознает до конца своих чувств и всего, что с ним происходит.

Первая глава повести организована таким образом, что пролог здесь тесно связан с экспозицией произведения, и границы между этими элементами оказываются размытыми. Уточним, как соотносятся данные понятия.

Как отмечает современная теория литературы, экспозиция является компонентом сюжета, изображающим «жизнь персонажей в период, непосредственно предшествующий завязке и развертыванию конфликта» [Буланин, 1987: 506]. В этом обычно видят ее отличие от предыстории, «которая сообщает читателю о далеком прошлом героя и освещает формирование его характера» [Там же]. Определяющими в разграничении этих понятий, очевидно, являются композиционный и временной фактор. Понятие «предыстория» применяется и по отношению к прологу. Так, Д. М. Буланин отмечает, что «в повествовательных жанрах пролог иногда называют предысторией» [Буланин, 1987: 306]. В таком случае вполне допустимо обозначение пролога в повести «Ася» как предыстории. Экспозиция в данном произведении следует за прологом. Как правило, экспозиция «в отличие от пролога, не выделяется в композиционно самостоятельное звено текста» [Там же]. В повести «Ася» эти элементы расположены в непосредственной близости друг к другу, занимая всю первую главу.

Пролог и основное действие повести отдалены от момента рассказа временным интервалом в двадцать лет: «Итак, лет двадцать тому назад я проживал в немецком небольшом городке З., на левом берегу Рейна» [Тургенев, 1980, т. 5: 150]. В прологе представлен взгляд взрослого, зрелого человека на себя

в молодости. Из временного плана настоящего герой может рассуждать о своем мировосприятии в тот период жизни, который он вспоминает, об особенностях формирования своего характера и одновременно размышлять на общефилософские темы: о быстротечности человеческой жизни, недальновидности молодости и т.д. Н.Н. упоминает, что ему было двадцать пять лет: «Я был здоров, молод, весел, деньги у меня не переводились, заботы еще не успели завестись – я жил без оглядки, делал что хотел, процветал, одним словом» [Тургенев, 1980, т. 5: 149]. Эта самооценка носит слегка ироничный характер. Неслучайно после нее возникает небольшое образно-афористическое отступление о том, что «человек не растение и процветать ему долго нельзя. Молодость ест пряники золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный; а придет время – и хлебца напросишься» [Там же]. Такого рода отступления возникают и в эпилоге повести. Рассказчик сам акцентирует на этом внимание, замечая, что «опять сбивается в сторону» [Там же].

Предыстория (которую мы рассматриваем как категорию близкую по функциональным и композиционным особенностям к прологу) включает в себя также рассказ героя о его путешествии за границей, событие которого станет центральным эпизодом повести: «Я только что вырвался на волю и уехал за границу не для того, чтобы “окончить мое воспитание”, как говаривалось тогда, а просто мне захотелось посмотреть на мир божий» [Там же]. Очевидно, героя в тот момент его жизни не занимали ни архитектура, ни «любопытные памятники», ни «замечательные собрания». Единственное, что ему было интересно, это люди: «Я путешествовал без всякой цели, без плана; останавливался везде, где мне нравилось, и отправлялся тотчас далее, как только чувствовал желание видеть новые лица — именно лица. Меня занимали исключительно одни люди» [Там же]. Рассуждения господина Н.Н. на эту тему намечают особенности его характера – энергичность, веселость, беззаботность, наблюдательность, открытость, общительность, обаяние, интерес к окружающему миру, к людям: «В толпе мне было всегда особенно легко и отрадно; <…> Меня забавляло наблюдать людей... да я даже не наблюдал их – я их рассматривал с каким-то радостным и

ненасытным любопытством» [Там же]. Однако в прологе личность господина Н.Н, особенности его натуры только намечены. Раскрытие характера героя, несомненно, происходит в основной части повести.

После рассуждений господина Н.Н. о своих интересах и увлечениях в молодости пролог повести органично переходит в экспозицию, в которой рассказывается о событиях, предшествующих завязке. К ним относятся упоминание о мимолетном романе Н.Н. с молодой вдовой, которая в итоге предпочла ему «краснощекого баварского лейтенанта» [Тургенев, 1980, т. 5: 150]; описание города З., в котором поселяется герой, решив долгом «предаться на некоторое время печали и одиночеству» [Там же]. Экспозиция завершается решением господина Н.Н посетить коммерш в соседнем городке С. на другой стороне Рейна.

Основное действие повести начинается во второй главе с рассказа об этом празднике.

Именно там герой знакомится с другими русскими путешественниками – Гагиным и его сводной сестрой Асей. Господин Н.Н. влюбляется в девушку, но в самый ответственный момент избегает объяснения и признания. Содержание основной части повести – описание истории любви героев – становится поводом для философских рассуждений автора в эпилоге повести.

Однако метафизический, глубокий смысл этих размышлений не всегда был очевиден читателю. Современная писателю критика зачастую сознательно игнорировала элегический, лирический и философский характер произведения. Так, например, Н. Г. Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous» (1858) отмечал лишь социально-общественный подтекст повести: «Бог с ними, с эротическими вопросами, – не до них читателю нашего времени... Но сцена, сделанная нашим Ромео Асе, как мы заметили, — только симптом болезни, которая точно таким же пошлым образом портит все наши дела...» [Чернышевский, 1950: 166].

Публицистический подход определяет также оценку героя повести Д. И. Писаревым. Недостатками господина Н.Н., по его мнению, являются

неспособность к какому-либо действию и отсутствие оригинальности. Писарев утверждает, что герой повести живет чужими идеями, которых «не может осилить и переварить» (статья «Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова» (1861) [Писарев, 1955: 251].

Очевидно, Тургенев был далек от такого понимания смысла повести. Сюжет «Аси», скорее, основан на психологической двойственности Н.Н., нежели на идее его социальной типичности. Е. Г. Эткинд говорит о том, что герой предстает в повести «человеком двойным, переживающим два разных, даже противоположных, чувства» [Эткинд, 1998а: 181]: увлеченность молодой вдовой, о которой герой рассказывает в первой главе, и влюбленность в Асю. Первое связано с его «принадлежностью к миру поверхностно-светских отношений» [Там же], второе – «с пробуждающейся в нем подлинностью чувств» [Там же]. В решающий момент свидания Н.Н. не был готов к признанию, не осознавал до конца силу своего чувства, «во внутреннем мире героя первое начало сильнее второго; банально-светское сильнее человечески-подлинного» [Там же]. Исследователь приходит к заключению, что герой совершил поразительное открытие – открытие любви, «но, странным образом, сам еще не дорос до него» [Там же], поэтому счастье оказалось для него недостижимым.

Эпилог занимает всю последнюю главу и завершает основную событийную линию повести. Дальнейшая судьба Гагина и Аси остается неизвестной: «В Кёльне я напал на след Гагиных; я узнал, что они поехали в Лондон; я пустился вслед за ними; но в Лондоне все мои розыски остались тщетными» [Тургенев, 1980, т. 5: 194]. Н.Н. не увидел их более, но воспоминания об Асе преследовали его всю жизнь: «Однажды, несколько лет спустя, я мельком увидал за границей, в вагоне железной дороги, женщину, лицо которой живо напомнило мне незабвенные черты... но я, вероятно, был обманут случайным сходством. Ася осталась в моей памяти той самой девочкой, какою я знавал ее в лучшую пору моей жизни…» [Там же].

Упоминание в эпилоге последнего свидания героев неслучайно, так как оно оказывается особенно значимым для господина Н.Н., переоценивающего по

прошествии многих лет события прошлого. Неслучайно он хранит, «как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна» [Тургенев, 1980, т. 5: 195]. Эта веточка в произведении играет роль своего рода «хранителя памяти». Такие предметы в произведениях Тургенева «становятся источником впечатлений, переживаний, раздумий, соотносятся с личным, пережитым, памятью» [Есин, 2005: 84]. В эпилоге повести, уже с позиции умудренного опытом человека, господин Н.Н. понимает, что упустил свой шанс на истинное счастье и «сейчас он доживает скучные годы, осужденный на одиночество бессемейного бобыля» [Тургенев, 1980, т. 5: 195]. Сравнение чувства к Асе с чувствами к другим женщинам в жизни героя только усиливает горечь от утраты: «Я знавал других женщин, – но чувство, возбужденное во мне Асей, то жгучее, нежное, глубокое чувство, уже не повторилось. Нет!» [Там же].

Размышления о неуловимости человеческого счастья, о жизни как череде мгновений возникают и в прологе, и в эпилоге повести: «У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего, не думает о будущем; у него есть настоящее – и то не день – а мгновение» [Там же]. В прологе герой размышляет по поводу стремительности и кратковременности человеческой жизни: «Я был здоров, молод, … жил без оглядки, делал что хотел, процветал, одним словом» [Тургенев, 1980, т. 5: 149]. В эпилоге эта идея повторяется: «Я был тогда молод – и будущее, это короткое, быстрое будущее, казалось мне беспредельным. Разве не может повториться то, что было, думал я, и еще лучше, еще прекраснее?..» [Тургенев, 1980, т. 5: 195]. Между прологом и эпилогом можно провести еще одну аналогию: она связана со сравнениями из мира природы. В прологе человек сравнивается с растением: «Мне тогда и в голову не приходило, что человек не растение и процветать ему долго нельзя» [Тургенев, 1980, т. 5: 149]. В эпилоге вновь возникает подобная ассоциация. Повтор в данном случае оказывается не буквальным, но смысловым: «Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека – переживает самого человека» [Тургенев, 1980, т. 5: 195]. Повтор одних и тех же фраз, символов, образов в

авторских рассуждениях в прологе и эпилоге повести дает право говорить о наличии обрамления. Финал повести трагичен. Его драматичность усиливается с помощью риторических вопросов: «Что сталось со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений?» [Там же].

Итак, пролог и эпилог в повести «Ася», выполняя свои традиционные функции начала и завершения событийной линии, играют более важную роль, являясь выражением авторской концепции бытия.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Повести И. С. Тургенева 1840–1850-х г. знаменуют собой значительный этап, связанный с трудными исканиями своего собственного пути в литературе.

Впервые пролог и эпилог появляются в повести «Андрей Колосов». Отныне эти композиционные элементы станут традиционными в произведениях Тургенева.

Обычно пролог выполняет характерную для раннего творчества Тургенева функцию – создает ситуацию рассказа в рассказе, знакомит читателя с рассказчиком основных событий, иногда характеризуя его с точки зрения собеседников. В то же время этот структурный элемент фигурой рассказчика связан с основной частью повести. Так происходит в повестях «Андрей Колосов», «Три портрета», «Жид». Часто это описание дружеской встречи знакомых людей, описание ситуации, которая располагала к рассказу одного из участников разговора о какой-либо истории, произошедшей с ним либо с его знакомыми. Событие и повествование о нем относятся к разным временным планам.

В ранний период творчества Тургенева в таких описаниях обычно не было конкретики в определении места и времени, не создавались портреты персонажей, либо их характеристика ограничивалась лаконичной деталью. Скорее всего, Тургенев в этот период ищет форму пролога и пока ограничивается

схематическим описанием ситуации. Главным в таком прологе оказывается тема разговора. В «Андрее Колосове» – это тема «необыкновенного человека», в «Трех портретах» – тема стихийной и трагической силы любви и т.д.

В повестях второй половины 1850–х годов пролог приобретает более высокую смысловую нагрузку и выражает философско-нравственную концепцию писателя. Это характерно, например, для повести «Ася», в прологе которой Тургенев намечает основные философские проблемы, волновавшие его в этот период: быстротечности человеческой жизни, недальновидности молодости и др.

Повествование в прологе обычно ведется от лица рассказчика, образ которого часто не определен ни физически, ни психологически. Степень выявленности его определяется в прологе лишь местоимением «я»: «Я знал одного вологодского помещика…» [Тургенев, 1980, т. 4: 80] («Три портрета»); «Несколько лет тому назад был я в Дрездене» [Тургенев, 1980, т. 5: 18] («Переписка»). В других случаях рассказчик мог быть либо свидетелем происходящего, принимая минимальное участие в событиях («Андрей Колосов»), либо главным действующим лицом («Дневник лишнего человека», «Ася»). Такое повествование носит исповедальный характер. Исповедь героя как особый тип психологического анализа является у Тургенева средством проникновения в глубины внутреннего мира человека. Писатель сосредотачивает внимание на смене чувств героев, их мыслей и душевного состояния. Основные события в произведениях этого жанра изображаются ретроспективно и представляют собой воспоминания героя. В них можно проследить отношение рассказчика к событиям своего прошлого, которые вызвали перемены в его жизни.

В некоторых повестях раннего периода творчества Тургенева степень выявленности рассказчика определяется в прологе местоимением «мы», которое можно рассматривать как разновидность формы повествования от первого лица: «...Расскажите-ка вы нам что-нибудь, полковник, – сказали мы, наконец, Николаю Ильичу» [Тургенев, 1980, т. 4: 108] («Жид»); «Кроме своего выгодного местоположения, постоялый двор, о котором мы начали речь, брал многим…» [Тургенев, 1980, т. 4: 273] («Постоялый двор»).

Форма повествования от третьего лица также встречается в повестях Тургенева 1840–1850-х годов, но значительно реже – в повестях «Петушков», «Два приятеля» и «Затишье».

В повестях Тургенева 1840-х годов другой структурный элемент – эпилог – также отвечает общепринятым представлениям об этом элементе, являясь способом описания жизни героев после изображения основных событий, объясняет причины, обстоятельства, некоторые детали, мотивы поведения персонажей («Петушков», «Дневник лишнего человека», «Два приятеля», «Постоялый двор»). В ранних повестях он предельно лаконичен.

Однако уже в 1850–е годы эпилог становится важным компонентом, который служит не только способом описания жизни героев после изображения основных событий, но и выражает философско-нравственную концепцию писателя: концепцию счастья, в том числе и семейного, любви, самопожертвования. Так, например, эпилог повести «Два приятеля» начинается авторскими рассуждениями (характерными в целом для творчества Тургенева) о неизбежности перемен и быстротечности времени: «Прошел год. От корней срубленного дерева идут новые отпрыски, самая глубокая рана зарастает, жизнь так же сменяет смерть, как и сама сменяется ею» [Тургенев, 1980, т. 4: 379]. Эта общечеловеческая истина соотносится с судьбами героев.

В другой повести – «Затишье» – значимым событием эпилога оказывается не столько сам факт переживания героем любви, сколько осознание ее ценности, которое приходит к Веретьеву слишком поздно. Эта переоценка связана с мотивом молодости, когда в определенный момент – момент, описанный в эпилоге – он вспоминает и, возможно, переосмысливает свое прошлое. Мотив ушедшей молодости и несостоявшегося счастья является смыслообразующим и в повестях «Дневник лишнего человека», «Переписка», «Ася».

Еще одной особенностью анализируемых повестей Тургенева является точность в определении хронологической дистанции между основным рассказом и событиями в прологе/эпилоге: «Десять лет тому назад, милостивые государи мои, я был студентом в Москве» [Тургенев, 1980, т. 4: 8] («Андрей Колосов»);

«Прошел год» [Тургенев, 1980, т. 4: 379] («Два приятеля»); «Я видел вас лет восемь тому назад, в деревне, в Т-ской губернии, у Ипатовых» [Тургенев, 1980, т. 4: 448] («Затишье»); «Итак, лет двадцать тому назад я проживал в немецком небольшом городке З., на левом берегу Рейна» [Тургенев, 1980, т. 5: 150] («Ася») и др.

# ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ПРОЛОГА И ЭПИЛОГА В ПОВЕСТЯХ И. С. ТУРГЕНЕВА 1860-1870 ГГ.

## 3.1. Значение эпилога в контексте философско-этической проблематики повести «Первая любовь»

Повесть «Первая любовь» (1860) – «опыт усложненной, многослойной психологической прозы» [Эткинд, 1998б: 198] Тургенева. Это произведение по праву можно назвать вершиной выражения авторской концепции любви писателя. Центральным событием повести становится описание романтического чувства главного героя – шестнадцатилетнего Владимира. Н. М. Чернов в статье «Повесть И. С. Тургенева “Первая любовь” и ее реальные источники» приходит к выводу, что переживания юного героя пришли в «неразрешимое столкновение с драматизмом и жертвенностью взрослой любви» [Чернов, 1973: 227].

«Трагическое значение любви» уже осмысливалось Тургеневым в повестях «Три портрета», «Петушков», «Затишье» и др. Слова героя повести «Переписка», очевидно, передают авторскую концепцию любви: «Любовь даже вовсе не чувство; она – болезнь, известное состояние души и тела; … обыкновенно она овладевает человеком без спроса, внезапно, против его воли…» [Тургенев, 1980, т. 5: 47]. Сам Тургенев говорил: «…Любовь есть одна из тех страстей, которая надламывает наше “я”, заставляет как бы забывать о себе и о своих интересах…» [Лебедев, 1990: 234]. В то же время любовь, по мнению писателя, является одной из тех онтологических сил (наряду со смертью), через которую возможно истинное познание жизни. Очевидно, поэтому через испытание любовью проходят практически все герои произведений писателя.

В прологе повести «Первая любовь» описывается разговор трех приятелей после званого ужина, светского приема, поэтому дружеская беседа начинается довольно поздно: «Гости давно разъехались. Часы пробили половину первого» [Тургенев, 1981, т. 6: 303]. Место действия конкретно не обозначено, но ясно, что это, скорее всего, дворянский особняк. В прологе определена тема беседы

собравшихся мужчин – каждый из них должен рассказать историю своей первой любви. При этом очевидно, что их разговор начался раньше описываемого момента, ибо первая фраза хозяина дома звучит как продолжение разговора: «Итак, это дело решенное, – промолвил он, глубже усаживаясь в кресло и закурив сигару, – каждый из нас обязан рассказать историю своей первой любви» [Там же].

Один из них – Сергей Николаевич, «кругленький человек с пухленьким белокурым лицом» [Там же], говорит о том, что у него не было первой любви, он «прямо начал со второй» [Там же], объясняя это следующим образом: «Мне было восемнадцать лет, когда я в первый раз приволокнулся за одной весьма миленькой барышней; но я ухаживал за ней так, как будто дело это было мне не внове: точно так, как я ухаживал потом за другими» [Там же]. Выражения, которые он использует при своем рассказе о первой любви, свидетельствуют о несколько пренебрежительном отношении к возлюбленной: «приволокнулся за одной весьма миленькой барышней» [Там же]. Кроме того, двойное употребление уменьшительно-ласкательного суффикса при описании портрета этого персонажа тоже свидетельствует об ироническом авторском отношении к нему.

Второй персонаж, участник этого разговора – хозяин дома, не назван по имени и не описан внешне. Он говорит о том, что в истории его первой любви не было ничего необыкновенного; все было буднично, традиционно и этикетно: «…я ни в кого не влюблялся до знакомства с Анной Ивановной, моей теперешней женой, – и всё у нас шло как по маслу: отцы нас сосватали, мы очень скоро полюбились друг другу и вступили в брак не мешкая» [Там же]. Нужно отметить, что из трех приятелей женат только он, а двое других не имеют семьи, о чем упоминает сам хозяин дома.

И, наконец, Владимир Петрович, главный герой повести, «человек лет сорока, черноволосый, с проседью» [Там же], признается в том, что его «первая любовь принадлежит действительно к числу не совсем обыкновенных» [Там же]. Ссылаясь на то, что он «не мастер рассказывать» [Тургенев, 1981, т. 6:

304], так как это выходит у него «сухо и коротко или пространно и фальшиво» [Там же], Владимир Петрович просит позволения записать все, что он вспомнит, в тетрадку и прочитать при следующей встрече. Тем самым герою предоставлено время для того, чтобы глубоко погрузиться в воспоминания, пережить их вновь. Временной промежуток, описанный в прологе, охватывает две недели: «Через две недели они опять сошлись, и Владимир Петрович сдержал свое обещание» [Там же]. Таким образом, в прологе повести намечена тема основной части, а в ходе повествования пролог ретроспективно наполняется глубоким смыслом.

Основное действие повести представляет собой рассказ героя о своей первой любви, предстающий в форме воспоминаний. Особенностью такого повествования является то, что «любовное переживание дано изнутри – так, как чувствовал и мыслил впервые полюбивший подросток, и в то же время извне – так, как давние собственные ощущения и размышления оценивает зрелый, опытный, трезвый мужчина» [Эткинд, 1998б: 198]. И эта дистанция между юношей и взрослым человеком подчеркивается регулярными временными уточнениями: «Мне было тогда…» [Там же], «Я никогда не забуду первых недель, проведенных мною на даче» [Там же], «Помнится…» [Тургенев, 1981, т. 6: 306], – так автор разводит Владимира-юношу и Владимира Петровича-рассказчика. Как отмечает В. М. Маркович, в «Первой любви» «сюжетные истории развертываются в двойной повествовательной перспективе» [Маркович, 1962: 38]. По словам исследователя, в повествованиях такого рода накладываются друг на друга два различных процесса: воспроизведение событий прошлого и сам процесс воспоминаний о них, «процесс, который может включать в себя ретроспективную оценку, рефлексию и даже сиюминутное переживание по поводу случившегося когда-то. <...> При этом происходит не только воспроизведение, но и преображение пережитого в памяти, которая приобретает качество воображения» [Маркович, 1962: 38-39]. По мнению В. А. Недзвецкого, именно благодаря «творческому преображению прошлого воспоминанием» [Недзвецкий, 2000: 34], в рамки тургеневских новелл смогли войти «бытийные начала одухотворенной

женственности, самозабвенной молодости, нетленной гармонии искусства и природы» [Недзвецкий, 2000: 35], музыкальности. Сопрягая в себе эти поэтические средства тургеневской новеллы, «повествование-воспоминание» превращает ее в «подобие элегии» [Пумпянский, 2000б], в которой «трагический конфликт, образующий динамику сюжета, получает в конечном счете эстетическое разрешение»: «прожитая жизнь (и причем неудачно прожитая) приобретает эстетический смысл, то есть становится ценностью» [Маркович, 1962: 38].

Временной промежуток, в течение которого происходит действие основной части повести, занимает всего три месяца – лето 1833-го года. Точность в определении художественного времени произведений Тургенева не раз отмечалась исследователями, которые писали о стремлении Тургенева к строго исторической детерминированности его персонажей, развертывании во времени наиболее важных моментов в жизни героя, соотнесении событий, которые с ним происходят, с миром природы, наконец, определенном литературном влиянии. Л. В. Пумпянский в работе «Тургенев-новеллист» объясняет эту особенность поэтики ранних произведениях писателя пушкинским влиянием, а в более поздних произведениях, в том числе, в повести «Первая любовь», связывает ее с «обновлением тургеневской новеллистики в сторону Ж. Санд и немцев» [Пумпянский, 2000б: 444].

Несмотря на то, что временной промежуток основного действия повести составляет такой короткий период, за эти три месяца с молодым Владимиром происходит событие, имевшее особое значение для всей его жизни. Это знакомство на подмосковной даче с соседкой, Зинаидой Засекиной, влюбленность в нее, которая осложняется неожиданным открытием – его отец тоже испытывает к Зинаиде сильное чувство, и оно оказывается взаимным.

Осмысление всего произошедшего уже из другого времени – времени «рассказывания» – происходит в эпилоге. Временной интервал между основным действием и событиями в эпилоге составляет четыре года. За это время Владимир успел окончить университет. Основной событийный элемент

эпилога – эпизод из его жизни, который разделен на несколько моментов. Первый из них – встреча в театре с одним из бывших поклонников Зинаиды – Майдановым. От него Владимир узнает о судьбе Зинаиды: о том, что она вышла замуж за «прекрасного малого, с состоянием», а сейчас находится в Петербурге и собирается ехать за границу. Через несколько недель Владимир узнает, что девушка умерла при родах. Таким образом, в эпилоге повести завершается линия жизнеописания героини. Известие о смерти Зинаиды производит на Владимира сильнейшее впечатление. Он чувствует сожаление, горечь, упрекает себя: «Меня как будто что-то в сердце толкнуло. Мысль, что я мог ее увидеть и не увидел и не увижу ее никогда, – эта горькая мысль впилась в меня со всею силою неотразимого упрека» [Тургенев, 1981, т. 6: 362-363].

Потрясенный смертью Зинаиды, Владимир размышляет о непостоянстве человеческой натуры и невозможности повернуть время вспять, о том, что любовь сопряжена не только с жизнью, но и со смертью: «Умерла!» – повторил я <...> Все прошедшее разом всплыло и встало передо мною. И вот чем разрешилась, вот к чему, спеша и волнуясь, стремилась эта молодая, горячая, блистательная жизнь! Я все это думал, я напрягал свое воображение, а между тем: «Из равнодушных уст я слышал смерти весть, И равнодушно ей внимал я», – звучало у меня в душе» [Тургенев, 1981, т. 6: 363].

Цитата из стихотворения Пушкина «Под небом голубым страны своей родной…» (1826) в эпилоге помогает Тургеневу передать душевное состояние героя, которое, на первый взгляд, кажется неожиданным. Однако это странная для самого Владимира реакция на известие о смерти Зинаиды получает философско-психологическое истолкование общими законами восприятия жизни, свойственными молодости.

В эпилоге автор вкладывает в уста взрослого Владимира Петровича лирический монолог, «своеобразный дифирамб молодости», ибо «только ей свойственно безоглядно-расточительное отношение к жизни» [Маркович, 2008: 289]. Однако этот гимн молодости постепенно окрашивается чувством горечи и сожаления, а затем сменяется чувством страха от неизбежного конца

человеческой жизни, который в юности кажется почти нереальным: «О молодость! молодость! тебе нет ни до чего дела. <…> И, может быть, вся тайна твоей прелести состоит не в возможности всё сделать, а в возможности думать, что ты всё сделаешь…» [Тургенев, 1981, т. 6: 345].

Размышления об этой тайне жизни совпадают с моментом присутствия Владимира при смерти старушки, жившей в том же доме, что и он. Кажущаяся необъяснимость этого поступка связана с тем, что Владимир постоянно возвращается мысленно к смерти Зинаиды, молодой, прекрасной женщины. И непостижимая рационально смерть близкого ему когда-то человека подсознательно «влечет» его понять, что в этот момент происходит. С удивлением и даже любопытством Владимир замечает, что эта бедная старушка «все-таки страшится смерти – свободы, покоя смерти, несмотря на то, что вся жизнь ее прошла в «горькой борьбе с ежедневной нуждою» [Там же]. Перед этой силой – человеческой жаждой жизни – Владимиру становится страшно: «…мне стало страшно за Зинаиду, и захотелось мне помолиться за нее, за отца – и за себя» [Там же]. Эпилог «Первой любви», несомненно, связан с повышенным вниманием Тургенева к этой метафизической проблеме.

Останавливаясь на описании конкретных, частных событий и ситуаций в эпилоге повести; с другой стороны, обращаясь к размышлениям общего порядка, Тургенев многое не объясняет читателю. Например, неизвестной остается дальнейшая судьба главного героя, как и то, что с ним происходило эти двадцать лет, почему он так и остался одинок. Примечательно, что потерянность, отчужденность и уединенность на закате жизни характерна для многих героев повестей Тургенева: холост господин Н.Н. («Ася»), одинок Санин («Вешние воды»). Возможно, сыграло роль предупреждение отца: «Бойся женской любви, бойся этого счастья, этой отравы...» [Тургенев, 1981, т. 6: 344], а может, были и другие причины одиночества героя. По мнению А. И. Батюто, одиночество тургеневских героев часто вынужденное [Батюто, 1972: 41]. Как считает исследователь, оно порождалось в большей степени очень близким авторскому общефилософским ощущением и восприятием проблемы «человек и природа»,

«человек и вечность», «человек и вселенная» [Там же]. К этим вопросам бытия писатель неоднократно обращается в своем творчестве. Очень характерно в данном отношении начало рассказа «Поездка в Полесье»: «Трудно человеку, существу единого дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взгляд вечной Изиды; <…> вся душа его никнет и замирает; он чувствует, что последний из его братий может исчезнуть с лица земли – и ни одна игла не дрогнет на этих ветвях; он чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность…» [Тургенев, 1980, т. 5: 130].

Таким образом, о причинах одиночества Владимира в «Первой любви» читатель может только догадываться. Однако страх того, что более сильного чувства к женщине он больше не испытает, оставили неизгладимый след в душе героя. Эти мысли подчеркиваются риторическими вопросами, задающими философскую направленность всему произведению: «…на что я надеялся, чего я ожидал, какую богатую будущность предвидел, когда едва проводил одним вздохом, одним унылым ощущением на миг возникший призрак моей первой любви? А что сбылось из всего того, на что я надеялся?» [Тургенев, 1981, т. 6: 345]. Как отмечает Л. В. Пумпянский, основной особенностью тургеневской повести является «могущественная “оркестровка”» [Пумпянский, 2000б: 427], под которой исследователь понимает «единство философской настроенности» [Пумпянский, 2000б: 431]. По мнению Пумпянского, «философичны» все без исключения повести писателя. Однако повести 1860-х годов особенно интересны с этой точки зрения. Исследователь объясняет и «метод» этой философичности: «от единичного наблюдения, от усмотренной связи совершается взлет к общему суждению о жизни, с пропуском всех посредствующих ступеней, так что громадный пробег мысли соединяет отрывочный “эпизод” и генеральное “учение”» [Пумпянский, 2000б: 430]. Таким образом, размышления героя «Первой любви» о несбывшейся любви оказываются органично связаны с размышлениями о несостоявшейся жизни.

В эпилоге повести Владимир Петрович с неподдельной горечью ощущает подлинность своей юношеской любви, на которую сейчас он уже не способен. Владимир-юноша живет в мире поэтических иллюзий, Владимир-старший – в мире прозаической реальности. По мнению Е. Г. Эткинда, поэзия юности и проза зрелости, проникая друг в друга, противоборствуют в повести [Эткинд, 1998б]. Писатель предоставляет читателю право самому решить, кто из этих двух персонажей ближе к сущности бытия.

## 3.2. Роль пролога и эпилога в формировании «усадебного пространства» и колорита эпохи в повести «Бригадир»

«Непревзойденным классиком» [Щукин, 2007: 301] усадебной повести современный исследователь В. Г. Щукин называет И. С. Тургенева, который достиг художественного совершенства в этом жанре.

Важной особенностью усадебного «хроноса» у Тургенева была постоянная память о прошлом, живое присутствие традиции, о которой напоминали портреты, старая мебель, библиотека, семейные предания. Все это приучало человека мыслить ретроспективно и сентиментально. По мнению В. Г. Щукина, «поэтика усадебной повести — это поэтика воспоминания» [Щукин, 2007: 580]. К повестям такого рода – «воспоминаниям о далеком прошлом» [Венгеров, 2019: 256] – относится повесть Тургенева «Бригадир».

В основе повести лежат реальные события автобиографического характера. Действие относится к далеким екатерининским временам, а завершается в дни молодости рассказчика. Мотив воспоминания появляется с самого начала повествования: «Читатель, знакомы ли тебе те небольшие дворянские усадьбы, которыми двадцать пять – тридцать лет тому назад изобиловала наша великорусская Украина?» [Тургенев, 1981, т. 8: 39]. Далее этот мотив конкретизируется в словах рассказчика: «Вот такую-то усадьбу пришлось мне посетить лет тридцать тому назад...» [Тургенев, 1981, т. 8: 40]. События,

составляющие основное содержание повести, относятся к еще более далекому прошлому – XVIII веку.

Повесть представляет особый интерес с точки зрения структурно-семантической организации и места в ней пролога и эпилога. Эти традиционные для писателя композиционные элементы в «Бригадире» имеют повышенную смысловую нагрузку. Внешняя композиция произведения включает шестнадцать глав, из которых двенадцать, т.е. большую часть, занимает пролог. Повествование в нем ведется от лица рассказчика. Сюжетно он выделен минимально, но стилистически отчетливо – личным местоимением «я». В основной части повести он оказывается в роли слушателя или читателя чужого текста.

Начало пролога представляет собой подробное описание усадьбы, куда рассказчик приезжает в гости к своему университетскому приятелю. Это описание содержит множество живописных деталей: «Проточный пруд, заросший лозником и камышами, приволье хлопотливых уток, к которым изредка присосеживается осторожный “чирок”; за прудом сад с аллеями лип, <…>» [Тургенев, 1981, т. 8: 39]. После этого описания автор подводит итог: «Ничего, жить можно – и даже очень недурно можно жить» [Тургенев, 1981, т. 8: 40]. Очевидно, для Тургенева эти характеристики важны по нескольким причинам. Для писателя усадьба – это олицетворение России, ее красоты, поэтичности. В то же время Тургенев видел и другую сторону жизни дворянского имения – крепостное право, которое разрушало идиллию деревенской жизни. В повести эта тема явлена имплицитно, но она многое определяет в жизни и судьбах героев.

Традиционно пролог в произведении посвящен одной теме: это может быть предыстория главного героя или размышления автора по какому-либо вопросу. Однако в повести «Бригадир» все организовано иначе: здесь и описание природы, и размышления автора, и рассказ о знакомстве рассказчика с главным героем, изображение его портрета, быта, описание имения, его жителей, уклада усадебной жизни.

В имении рассказчик знакомится с главным героем произведения – Василием Фомичом Гуськовым, история жизни, судьба которого стали основой

сюжета повести: «Я бы не сумел сказать, почему бригадир возбуждал мое любопытство: чин его не мог на меня действовать; разоренные дворяне и в то время не считались редкостью – и самая его наружность не представляла ничего замечательного» [Тургенев, 1981, т. 8: 45]. Это подтверждает и портрет героя: «<…> красное, гладко выбритое, круглое лицо, с маленьким носом, маленькими губками и светло-серыми небольшими глазами. Простоту, и слабость душевную, и какую-то давнишнюю беспомощную грусть выражало это смиренное, почти детское лицо <…>» [Там же]. Более чем скромно выглядит и жилище Гуськова, описание которого автор приводит в прологе: «Всё в нем было до крайности грязно и бедно» [Тургенев, 1981, т. 8: 50]. Вместе с тем, несмотря на подчеркнутую заурядность героя, рассказчик уверен в том, что «в жизни бригадира происходили события еще более необыкновенные» [Тургенев, 1981, т. 8: 48]. Он замечает, что Гуськов при внешней апатичности, даже отрешенности от происходящего, неожиданно эмоционально реагирует на женское имя, которое среди прочих при нем называют, – Аграфены Ивановны. «Что ты там об Аграфене Ивановне толкуешь? – воскликнул вдруг бригадир, и голова его поднялась, белые брови нахмурились... – Ты смотри у меня! И какая она тебе Аграфена? Агриппина Ивановна – вот как надо... ее называть» [Тургенев, 1981, т. 8: 46]. В доме Гуськова рассказчик обращает внимание на два «предмета»: большой георгиевский крест – напоминание о его былых воинских заслугах – и портрет женщины, «красивой черноглазой женщины с продолговатым и смуглым лицом, высоко взбитыми и напудренными волосами, с мушками на висках и подбородке, <…> в горбине узкого носа, в правильных, но плоских губах, в почти прямой черте густых сдвинутых бровей сказывался повелительный, надменный, вспыльчивый нрав» [Тургенев, 1981, т. 8: 51]. Маленькая деталь – полузавядший букетик полевых цветов, которые Гуськов меняет на новые, только что сорванные, говорит об особом отношении Гуськова к этой женщине. Наконец, упоминание Огурца, дворового человека, приятеля и соседа главного героя, который регулярно ходит на могилу Аграфены Ивановны на «поклонение» ей, довершает эту

психологическую подготовку истории Гуськова, о которой будет рассказано в основной части повести.

Временной интервал между событиями пролога и настоящим временем составляет тридцать лет. История же бригадира Гуськова, представляющая основное действие повести, отсылает читателя в далекие екатерининские времена, «вскоре после польского погрома» [Тургенев, 1981, т. 8: 53]. Эта композиционная часть произведения имеет форму «рассказ в рассказе», который ведется от лица слуги хозяина поместья Наркиза Семенова. Не случайно, что рассказ о судьбе главного героя звучит именно из его уст, ведь на его глазах развивалась необычная история жизни бригадира. Со слов Наркиза рассказчик узнает, что Василий Фомич Гуськов, будучи в отпуске в Москве, познакомился с Аграфеной Ивановной Телегиной, урожденной Ломовой, и влюбился в нее. После смерти мужа она осталась «бездетной, в бедности, в долгах» [Там же]. Гуськов, узнав о ее положении, бросил службу, заплатил ее долги, выкупил имение: «С тех пор он уже с нею не расставался» [Там же].

А. Б. Муратов считает, что «Бригадир» «в известном смысле уникальное произведение в творчестве Тургенева» [Муратов, 1980: 98], так как писатель стремился к объективации образа героя, изобразив его с разных точек видения: «В «Бригадире» соединяются авторская, исповедальная точка зрения (письмо Гуськова) и мнения людей третьих» [Там же].

Авторская позиция в повести наиболее отчетливо выражена в таких элементах текста, как пролог и эпилог. Мнение «людей третьих» в двенадцатой главе представляет Наркиз в своем рассказе об истории любви Гуськова. Письмо Василия Фомича к статской советнице Раисе Павловне, племяннице Аграфены Ивановны, занимает всю пятнадцатую главу и носит исповедальный характер. Все формы повествования в произведении окрашены характерными речевыми особенностями, передающими индивидуальность героев. По мнению А. Б. Муратова, Тургенев стремился к тому, чтобы совокупность, соотношение всех суждений сделали возможной объективную оценку «странного» героя повести.

Писатель поставил перед собой трудную психологическую задачу: рисуя образ нищего старика, Василия Фомича Гуськова, он ищет в его облике черты бывшего сподвижника Суворова, бравого полковника, а позже бригадира, георгиевского кавалера. К печальному итогу привела его любовь, которую он пронес через всю жизнь.

Г. Б. Курляндская в работе «Концепция любви в творчестве И. С. Тургенева» говорит о любви в произведениях писателя как о роковой страсти, которая «делает рабом своего носителя, всецело отдавшегося во власть первородного Хаоса» [Курляндская, 2005: 7]. Для Гуськова весь смысл существования заключается в пребывании рядом с Аграфеной Ивановной, заботе о ней, преданности ее памяти. Роковая сила этой любви подчеркнута разницей характеров, нравственно-психологических типов героев. Самоотверженная любовь простодушного и чистого человека оказалась обращена к женщине, «вовлекающей его в преступления и приведшей на край гибели» [Лотман, 1981, т. 8: 432].

Очевидно, Тургеневу показалась психологически интересной эта необычайная, пронесенная через всю жизнь любовь, не поколебленная теми испытаниями и унижениями, которые пришлось пережить герою повести. С. Е. Шаталов отмечает, что в этой повести «выдвинуто предположение о вероятности “безграничной, почти бессмертной любви”» [Шаталов, 1979: 282], и считает, что такая любовь не может не изменить человека. Тургенев приводит яркие свидетельства этой любви. Так, Гуськов спасает возлюбленную ценой собственной свободы. «Однажды с лестницы своего казачка столкнула, а тот возьми, да и переломи себе два ребра и ногу... <…> Казачка тайком похоронили...» [Тургенев, 1981, т. 8: 53]. Дело открылось, началось следствие. Но Гуськов взял вину на себя: «Я мол, причиной, я толкнул, да я же и запер» [Тургенев, 1981, т. 8: 54]. Его судили, имение взяли в опеку. «Сказывают, помыкала же она им … Пешком из Москвы в деревню посылала, – ей-богу – за оброком, значит» [Там же], – рассказывает Наркиз.

Эпилог гораздо меньше пролога по объему и повествует о дальнейшей судьбе бригадира, о его кончине и описывает могилу героя: «Несколько лет спустя я снова посетил деревушку моего приятеля... Василия Фомича уже давно в живых не было: он скончался вскоре после моего знакомства с ним. Огурец всё еще здравствовал. Он свел меня на могилку Аграфены Ивановны. Железная ограда окружала большую плиту с подробной и пышной эпитафией покойницы; а тут же, рядом и как бы у ног ее, виднелся небольшой холмик с покрившимся крестом; раб божий, бригадир и кавалер Василий Гуськов покоился под этим холмиком... Прах его приютился, наконец, возле праха того существа, которое он любил такой безграничной, почти бессмертной любовью» [Тургенев, 1981, т. 8: 60].

Эпилог подводит итог повести, подтверждая главную мысль произведения о возможности существования «безграничной, почти бессмертной любви». По сути, ничего необыкновенного в жизни главного героя не произошло: он жил, испытал счастье, стыд, видел горе, коварство, но ему была дарована любовь, которая определила всю его судьбу, хотя это чувство Гуськов испытывал к властной и жестокой женщине, разрушившей в итоге его жизнь. Вся история этой любви построена на контрасте силы того высокого чувства, которое испытывает герой, и предмета его обожания – женщины-преступницы. Неслучайно рассказчик был искренне удивлен столь сильному чувству и потому «считал своей обязанностью не верить в продолжительность любви» [Тургенев, 1981, т. 8: 54], впрочем, объясняя это тем, что тогда он был очень молод. Таким образом, для автора любовь представляется как большое жизненное испытание, как проверка человеческих сил. Пролог и эпилог в повести Тургенева являются важнейшими элементами текста, органично начинающие и завершающие основное действие повести. Эти структурные элементы в «Бригадире» становятся едва ли не более значимыми, чем само действие.

## 3.3. Пролог и эпилог как рамочные компоненты «таинственных повестей» И.С. Тургенева («История лейтенанта Ергунова», «Несчастная»)

Эпоха рубежа XIX–XX веков положила начало новому восприятию литературы прошедшего века. Актуальной проблемой филологической науки в это время стало переосмысление литературы первой половины – середины XIX в., которая к этому времени уже приобретает статус классической. В центре внимания исследователей и критиков оказались произведения И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и других писателей, чье творчество воспринималось уже как законченное явление. Так, в конце XIX в. начинается фундаментальное изучение жизни и творчества И. С. Тургенева. Последовательное стремление к пересмотру устойчивых представлений о классическом «наследии» выразилось в полемике представителей «серебряного века» – Н. М Минского, А. Л. Волынского, В. В. Розанова, Д. С. Мережковского, которые обращались к литературе прошлого в поисках соответствий классических образцов литературы канонам новых эстетических систем. В. Я. Брюсов, И. Ф. Анненский, Д. С. Мережковский и другие увидели в Тургеневе писателя, непосредственно предвосхитившего «новое» искусство. Его поздние произведения вызвали в этом отношении наибольший интерес критиков, так как они не совпадали с традиционным представлением о Тургеневе как о писателе-реалисте. Так, Мережковский усматривает ценность Тургенева-художника для литературы будущего в создании импрессионистического стиля, считая, что в своих произведениях он воспроизводят три составляющих нового искусства: символы, мистическое содержание и «расширение художественной впечатлительности» [Мережковский, 1995: 538]. Символ, считает Мережковский, расширяет значение слова, текста, становится важнейшим средством передачи мистического содержания, и это ведет к усилению художественной впечатлительности. Таким образом, поэтика поздних произведений писателя в целом и «таинственных повестей», в частности, оказалась близка переходному периоду русского литературного процесса, предвосхищая модернизм.

«Таинственные повести» И. С. Тургенева – цикл, который не раз становился объектом специального исследования и который до сих пор привлекает литературоведов своей необычностью, мистической составляющей. В центре «таинственных повестей» оказались не поддающиеся объяснению стороны человеческой жизни, психики людей. Чаще всего это мир иррационального, который ни герои, ни автор не в силах познать. Вместе с тем до сих пор исследователи по-разному оценивают эстетическую и философскую позиции писателя в «таинственных повестях». Д. С. Мережковский, выражая во многом общую позицию критики «серебряного века», говорит о том, что этот цикл представляет собой художественное образование, не связанное с творчеством этого писателя в целом [Мережковский, 1995].

Однако позднее мнения исследователей по этому вопросу разделились. Так, Б. И. Бурсов, имея в виду «таинственные повести», утверждает идею целостности творчества писателя, который ставит тургеневского человека преимущественно перед лицом своей эпохи в её общественном содержании, а в повести – перед вечностью [Бурсов, 1967]. М. А. Петровский приходит к выводу, что фантастика Тургенева определяется «пассивным усмотрением в жизни начал, не укладывающихся в рамки здравого рассудка» [Петровский, 1920: 71] и связана «с чуткостью поэта к проявлениям иррациональной, необъяснимой, – пусть только для него, – и, значит, таинственной силы» [Там же]. По мнению Петровского, в таинственных повестях писатель показывает «две сферы бытия, две стихии: одну – стройную, логически ясную, гармонирующую с рациональным миросозерцанием писателя, и бок о бок с нею другую – иррациональную» [Петровский, 1920: 73].

В связи с объяснением природы «таинственных повестей» исследователи неизбежно говорили о мировоззрении Тургенева. Зачастую этот вопрос решался в религиозном ключе. Так, в 1960–1980-е годы многие исследователи воспринимали писателя как атеиста. С. Е. Шаталов при анализе «Клары Милич» считает, что проблему «любви, смерти и бессмертия» [Шаталов, 1979: 290] автор произведения рассматривает с точки зрения своих атеистических взглядов: «С

удивительным мастерством Тургенев показал, как одно маленькое отступление от материализма, одна небольшая уступка идеализму вовлекает Аратова в процесс неотвратимого сближения с защитниками религии» [Там же]. Очевидно, что вопрос веры и безверия решался писателем не так однозначно. По мнению П. Б. Струве, «Тургенев сквозь смутное и пассивное ощущение тайн и таинственности бытия, душевное состояние, промежуточное между верой и безверием, но лишенное силы как веры, так и безверия все-таки как-то если не касался Божества, то тянулся к нему» [Струве, 2000: 207]. В этом и заключался трагизм тургеневских убеждений, в которых «сосуществовали вера в любовь, нравственное неприятие смерти с отсутствием живого религиозного опыта» [Ряполов, 2018: 84].

Л. В. Пумпянский считает, что в таинственных повестях Тургенев признает возможность общения со сверхъестественным миром. При этом писатель использует метод сплава «таинственного» с нейтральным. [Пумпянский, 2000б: 456]. Под этим явлением Пумпянский понимает следующий художественный прием: «Тургенев тщательно стушевывает таинственный характер явления, растворяет его в рассказе, обставляет рядом чужеродных элементов (например, комически-бытовых), вообще пользуется целым аппаратом средств для сплава таинственной части рассказа с нейтральным материалом» [Там же].

Г. А. Бялый объясняет внимание писателя к мистическому «модным в то время увлечением естественнонаучным эмпиризмом, стиравшим грани между явлениями физическими и психическими, и этим открывавшее путь для оживления веры в бессмертие души» [Бялый, 1962: 209].

А. Б. Муратов в своих работах отмечает, что «таинственное» в повестях Тургенева, скорее, ближе к фантастике, нежели к эмпиризму [Муратов, 1985]. Исследователь считает при этом, что «проблема “таинственного” находится на периферии повествования» [Муратов, 1985: 72], а «основной заботой Тургенева является естественнонаучная точность описания» [Там же].

В. Н. Топоров говорит, что за реальным миром Тургеневу «открывались очертания иного мира, таинственного, чаще недоброго, связанного с

мучительными, почти физическими страданиями» [Топоров, 1998: 49]. Очевидно, что приведенные точки зрения дают основания говорить о неоднозначности, сложности природы «таинственного» в произведениях писателя. Одни исследователи видят истоки этого явления у Тургенева в эмпиризме; другие же полагают, что мистическое в произведениях писателя – это те таинственные силы жизни, которые, – с точки зрения писателя, – непознаваемы и разрушительны. Они отмечают, что потусторонняя реальность, согласно логике Тургенева, не подлежит разумному освоению.

Сам Тургенев называл эти произведения «странными», «фантастическими», «полуфизиологическими». Однако, как пишет Л. Н. Осьмакова, «не для того, чтобы подчеркнуть их мистический, иррациональный смысл, а для того, чтобы указать на своеобразие их содержания сравнительно с другими своими произведениями» [Осьмакова, 1987: 221]. Подобное объяснение совпадает и с отношением самого писателя к мистическим системам, которое он озвучивает в письме к М. А. Милютиной (1875 г.): «… я преимущественно реалист – и более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии; ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно …» [Тургенев, 2003, т. 14: 39].

Необходимо отметить также вероятную связь между интересом Тургенева к «таинственному» и развитием естественнонаучной мысли второй половины XIX века, а именно, началом эпохи научного познания психики. В своих письмах Тургенев говорит о том, что он достаточно хорошо знал основополагающие философские труды, на которых базировались идеи психического и бессознательного.

Исследование «таинственных повестей» Тургенева затрудняется тем обстоятельством, что исследователи до сих пор не сошлись во мнениях по поводу конкретных художественных текстов писателя, относящихся к анализируемому циклу. Так, например, Ю. В. Лебедев, считает «таинственными» некоторые произведения 1870-х – начала 1880-х гг., а именно: «Собака» (1870), «Странная история» (1870), «Сон» (1877), «Песнь торжествующей любви» (1881), «Клара Милич» (1882) [Лебедев, 1987: 86]. Л. В. Пумпянский добавляет к этому списку

рассказы, написанные чуть ранее – «Призраки» и «Довольно» [Пумпянский, 2000б]. А. И. Смирнова, Э. Р. Нагаева причисляют к этой группе «Несчастную» и «Историю лейтенанта Ергунова» [Смирнова, Нагаева, 1993]. О. Б. Улыбина же считает, что «таинственными» являются «Фауст», «Собака», «Бригадир», «История лейтенанта Ергунова», «Стук … стук … стук!», «Часы», «Степной король Лир», «Сон», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» [Улыбина, 1996].

Стоит заметить, что жанровая принадлежность данных произведений также остается не до конца изученной. По замечанию академика А. Н. Иезуитова, который опирается на тургеневское определение жанра, большинство «таинственных произведений» – это рассказы («Фауст», «Поездка в Полесье», «Собака», «Странная история», «Сон», «Рассказ отца Алексея», «Песнь торжествующей любви»). Кроме того, считает исследователь, это повесть («Клара Милич») и «фантазия» («Призраки») [Иезуитов, 1998: 52].

Несмотря на то, что «таинственные повести» Тургенева выделяют как отдельный цикл в творчестве писателя, при их написании автор использует традиционные для своего творчества приемы организации художественного текста, композиции и повествования: форму «рассказ в рассказе», повествование от лица рассказчика, ретроспективный характер изложения, наличие пролога и эпилога в структуре произведений. Следуя принципам реалистического письма и собственной манере, Тургенев начинает некоторые «таинственные повести» небольшим вступлением, прологом, объясняющим читателю, где, когда и по какому поводу была рассказана данная история.

За вступлением обычно следует подробная характеристика персонажа – главного участника происходящих «таинственных» событий. Однако здесь, по мнению Л. Н. Осьмаковой, писатель довольно сильно отступает от манеры прежних своих повестей: «Сохраняя характеристику как факт композиции, он существенно меняет угол зрения на персонажа» [Осьмакова, 1987: 226]. Если раньше Тургенев, прежде всего, ориентировал читателя на восприятие общественно-социального лица своих героев, то в «“таинственных” повестях он

оставляет лишь то, что может как-то объяснить психологическое своеобразие персонажа» [Там же]. Теперь писатель избирает иной угол зрения, и художественный конфликт вытекает уже из столкновения различных начал во внутреннем мире человека. Высшей точкой движения сюжета становится некое таинственное происшествие, которое настигает героя среди обыденности жизни, потрясая неизбежностью, и воспринимаемое как проявление непреодолимой силы.

Формой введения загадочного и сверхъестественного в обыденное чаще всего служит сновидение. Приснившийся герою или героине сон, или, напротив, сумеречное состояние затянувшейся бессонницы, переход от сна к бодрствованию – эти ситуации Тургенев постоянно использует в произведениях «таинственного» цикла. Они служат обычно приемом сюжетостроения и представляют собой пик нервного напряжения, испытываемого персонажем.

Примером использования приема перехода от сна к бодрствованию как способа введения «таинственного» служит повесть «История лейтенанта Ергунова» (1868). В основе сюжета – удивительная история любви главного героя, лейтенанта Кузьмы Васильевича Ергунова. Именно в этой повести впервые в цикле появляются пролог и эпилог.

Всего в «Истории лейтенанта Ергунова» двадцать восемь глав. Первая глава представляет собой пролог: «...В тот вечер Кузьма Васильевич Ергунов рассказал нам опять свою историю. Он повторял ее аккуратно раз в месяц, и мы слушали ее каждый раз с новым удовольствием, хотя знали ее чуть не наизусть, со всеми ее подробностями. <…> с тех пор Кузьма Васильевич умер, и уже рассказывать его историю будет некому, а потому мы и решаемся довести ее до всеобщего сведения» [Тургенев, 1981, т. 8: 7]. Самой важной функцией пролога оказывается указание на то, что в основной части повести будет рассказана история главного героя. Специфичен образ рассказчика в «Истории лейтенанта Ергунова» – им на протяжении всего произведения является группа приятелей Кузьмы Васильевича. По сути своей это пересказ того, что они слышали когда-то от своего приятеля. Похожее представление исходной ситуации характерно для ранних повестей

Тургенева («Андрей Колосов», «Жид» и др.), когда писатель только начинал использовать ретроспективный способ введения основного действия. Задачи пролога данной повести заключаются также во введении образа рассказчика, главного героя и темы произведения.

Вторая глава представляет собой, как и последующие главы, рассказ приятелей Кузьмы Васильевича о давних событиях; рассказ, который начинается с обозначения времени действия и описания героя в форме косвенной речи: «Случилась она лет сорок тому назад, во время молодости Кузьмы Васильевича. Сам он говорил про себя, что был он тогда франт и красавец, кровь с молоком, губы имел румяные, волосы кудрявые и очи соколиные» [Там же]. Любопытно, что герой сам рисует свой портрет, что встречается в литературе довольно редко. Однако на протяжении всего рассказа об этих давних событиях рассказчики комментируют слова лейтенанта и дают им свою оценку. Так, автопортрет героя они, с долей иронии, подвергают сомнению: «Мы верили ему на слово, хотя ничего подобного в нем не находили: на наши глаза Кузьма Васильевич представлялся человеком наружности весьма обыкновенной…» [Там же]. В прологе описаны и черты характера Ергунова: «Со всем тем Кузьма Васильевич был весьма достойный дворянин, хотя за преферансом любил “запускать глазенапа” к соседям, то есть заглядывать им в карты; но это он делал не столько из жадности, сколько из бережливости, ибо не любил попусту тратить деньги» [Тургенев, 1981, т. 8: 7-8]. Простодушие, искренность, некую бесхитростность лейтенанта передает и его речь – рассказчики сохраняют манеру речи героя: устаревшие выражения, слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, незамысловатость фраз. Характеристика главного героя, данная писателем в прологе, задает вектор положительного отношения к нему его приятелей и читателя. Тем более необычными и неожиданными кажутся те события, которые происходят с этим человеком, ведь Ергунов совсем не похож на тургеневского персонажа, характерной особенностью которого являются склонность к саморефлексии и сложный, часто противоречивый, внутренний мир.

Из третьей главы читатель узнает, что «дело это происходило весной, в тогда еще новом городе Николаеве, куда Кузьма Васильевич был откомандирован по казенному поручению. (Он служил лейтенантом во флоте)» [Тургенев, 1981, т. 8: 8]. Здесь же начинается основная сюжетная линия. Знакомство с прекрасной девушкой Эмилией и все, что случилось с ним дальше в доме ее тети, мадам Фритче, изменило его жизнь: Ергунова обокрали при весьма странных обстоятельствах, «потом пытались придушить и, отвезя ночью за город, стащили в овраг и там окончательно прихлопнули» [Тургенев, 1981, т. 8: 34]. История увлечения Эмилией могла закончиться для героя трагически, «Кузьма Васильевич не умер благодаря лишь своему поистине железному сложению» [Там же]. Случившееся на всю жизнь оставило след в душе лейтенанта. Вероятно, именно поэтому рассказ о тех событиях стал необходимым ритуалом его поведения на протяжении сорока лет.

Главы, посвященные описанию галлюцинаций героя, Тургенев считал центральными в произведении. По мнению писателя, именно в них заключался основной смысл повести. При изображении «мистического» Тургенев пользуется приемом, который Пумпянский называл сплавом «таинственного» с нейтральным. С одной стороны, причины бреда Ергунова объяснены, и очевиден их естественнонаучный подтекст – лейтенанта опоили, чтобы обокрасть. С другой стороны, само описание «сновидений» героя рассматривается с точки зрения иррационального. В этом описании присутствует символика смерти: Кузьма Васильевич плывет на лодке «по той самой большой реке, которая в виде Реки Времен протекает на карте на стене Николаевской гимназии, в Царьград» [Тургенев, 1981, т. 8: 32]. В конце видения герой понимает, что должен влезть в «подзорную трубку», которая, возможно, обозначает коридор в загробный мир. Примечательно, что самого Тургенева больше интересовали не сами галлюцинации, а переходное состояние, постепенное погружение человека в сон. В «Истории лейтенанта Ергунова» Тургенев подробно описывает этот момент: «Он ощущал в себе нечто странное, необычайное: ему было очень легко и свободно, даже слишком легко <…> Он уже ничего не желал, не думал ни о чем, а

только ему было очень хорошо, словно кто его баюкал…» [Тургенев, 1981, т. 8: 32]. Автор словно изучает, как человек незаметно для самого себя погружается в сон. В письме к М. В. Авдееву Тургенев, пытаясь уйти от нападок критиков, объяснял психологические задачи, которые ставил перед собой в этой повести. Возражения и своеобразный протест вызывали у него попытки современников мистического истолкования рассказа: «Что собственно мистического в «Ергунове», я понять не могу – ибо хотел только представить незаметность перехода из действительности в сон, что всякий на себе испытал...» [Тургенев, 1986, т. 1: 68]. Из этого объяснения становится очевидно, что сам автор отрицал иррациональный характер событий, которые произошли с Ергуновым. Основное действие повести завершается письмом Эмилии к Кузьме Васильевичу, в котором она просит у лейтенанта прощения за содействие преступникам против ее же воли и умоляет не считать ее «черной преступницей».

Последняя, XXVIII глава, представляет собой эпилог повести. Временной интервал между основным действием и событиями, описываемыми в эпилоге, составляет сорок лет. Данный структурный элемент завершает событийную линию, повествуя о дальнейшей жизни героев:

«– Ну, и что же? Отвечали вы ей? – спрашивали мы Кузьму Васильевича.

– Собирался, много раз собирался. Да как написать? По-немецки я не умею, а по-русски... Кто бы перевел ей? Так и не написал» [Тургенев, 1981, т. 8: 38]. Синтаксические конструкции (вопросительные знаки и многоточия) свидетельствуют о том, что герой сам пытается оправдать себя в неспособности на решительные действия.

В эпилоге рассказчик вновь говорит о том, что эту историю Кузьма Васильевич пересказывал им регулярно. История, случившаяся с лейтенантом, оставила глубокий след в его душе. Об этом свидетельствует описание чувств и поведения героя после каждого своего рассказа: «И всякий раз, окончив свой рассказ, Кузьма Васильевич вздыхал, качал головою, говорил: «“Вот что значит молодость!”. И если в числе слушателей находился новичок, в первый раз ознакомившийся с знаменитою историей, он брал его руку, клал себе на череп и

заставлял щупать шрам от раны... Рана действительно была страшная, и шрам шел от одного до другого уха» [Там же]. Он так и не смог оправиться от потрясения, которое он испытал в молодости, и всю оставшуюся жизнь довольствовался тем, что из раза в раз пересказывал эти события своим друзьям и приятелям.

Следующая «таинственная повесть», в структуру которой включены пролог и эпилог, – «Несчастная» – впервые была опубликована в первом номере журнала «Русский вестник» за 1869 год. Вслед за исследователями А. И. Смирновой и Э. Р. Нагаевой будем рассматривать эту повесть как текст, относящийся к циклу «таинственных произведений» писателя [Смирнова, Нагаева, 1993]. И. Ф. Анненский указывает на то, что в ней нашло отражение стремление и внимание Тургенева к психологическим мотивам [Анненский, 1979а].

Повесть «Несчастная», как и предыдущее произведение, состоит из двадцати восьми глав. Пролог повести предваряет первую главу, он весьма лаконичен и включает в себя всего три предложения: «...Да, да, – начал Петр Гаврилович, – тяжелые то были дни... и не хотелось бы возобновлять их в памяти... Но я дал вам обещание; придется всё рассказать. Слушайте» [Тургенев, 1981, т. 8: 61]. Итак, изображена традиционная для творчества Тургенева ситуация встречи приятелей, во время которой звучит исповедь одного из участников беседы – Петра Гавриловича. Больше никаких конкретных деталей здесь нет (место, время, количество собеседников и т.д.). Как уже отмечалось выше, пролог повести «Несчастная» довольно лаконичен. Вероятно, это связано с тем, что при обращении к новой, мистической теме Тургеневу были важен именно содержательный план, и в структурном плане писатель решил воспользоваться уже готовыми схемами. В повести пролог вводит мотив «воспоминания». Закономерно, что Петр Гаврилович является рассказчиком и, что не менее важно, участником событий.

Первая глава представляет собой, как и последующие главы, рассказ Петра Гавриловича об основных событиях повести и начинается с обозначения места и времени действия: «Я жил тогда (зимою 1835 года) в Москве, у тетушки, родной сестры покойной матушки» [Там же]. Герой вспоминает, что ему было

восемнадцать лет, что он был студентом московского университета и, очевидно, не самым прилежным.

Приятель Петра Гавриловича, Александр Давыдович Фустов, знакомит молодого человека с семейством Ратчей, в истории которого рассказчику «смутно чудилось нечто похожее на семейную драму» [Тургенев, 1981, т. 8: 77].

Основные события повести связаны с главной героиней – Сусанной. Все детство, наполненное тоской, унынием и душевным холодом, героиня проводит в доме своего отчима, г. Рачта, который ей ненавистен. Как становится известно от рассказчика, будучи внебрачной дочерью богатого помещика Ивана Матвеича Колтовского, в доме которого г. Ратч служил управляющим, девушка терпит бесконечные унижения и колкости. Даже на смертном одре Иван Матвеевич не признает своего отцовства. Ситуация отягощается открытой враждой девушки со всем семейством. Со временем жизнь Сусанны становится еще тяжелее: отказываясь помогать отчиму в преступных делах, она приобретает в его лице непримиримого врага. При описании положения героини и ее душевного состояния принципиально важным оказывается эпитет, вынесенный в заглавие повести – «несчастная». При первой же встрече с ней рассказчик задается вопросом: «Отчего она казалась такою несчастною?» [Там же], а на протяжении всего повествования эта характеристика возникает неоднократно: «Несчастная! Стало быть, ей уже не оставалось другого исхода!» [Тургенев, 1981, т. 8: 87]; «Боже! какой горестный вид! Несчастная!» [Тургенев, 1981, т. 8: 125]; «…несчастная девушка сама себя лишила жизни...» [Тургенев, 1981, т. 8: 129]; «Я всячески постарался заступиться за память несчастной девушки…» [Тургенев, 1981, т. 8: 136]. Неслучайно, повесть заканчивается восклицанием Петра Гавриловича, ставшего невольным свидетелем ее печальной судьбы: «Несчастная! несчастная!» [Тургенев, 1981, т. 8: 137]. Казалось бы, с появлением настоящей взаимной любви судьба героини должна измениться, но даже любовь не может спасти ее. Сначала – это искренние чувства к двоюродному брату, отношения с которым были прерваны самым жестоким и беспощадным образом его отцом, затем и скорая смерть любимого человека. Во второй раз – это любовь к Фустову

и его предательство, его отказ от Сусанны вследствие клеветы ее сводного брата Виктора. Результатом явилась смерть героини при весьма таинственных обстоятельствах.

Повесть «Несчастная», несомненно, можно отнести к циклу «таинственных повестей», так как на протяжении всего повествования возникают мистические образы, предзнаменования, таинственность, предчувствие неизбежной трагедии и предопределенности судьбы героини. Исследователь В. Ильин считает, что тема произведения – мистическая гибель, либо отсрочка гибели ценой гибели другого существа [Ильин, 2000]. Неожиданной смерти героини предшествует видение Петра Гавриловича. В ночь гибели Сусанны ему вдруг показалось, «что на окне сидит, склонившись на руки, бледная женская фигура» [Тургенев, 1981, т. 8: 121]: «Свечи нагорели: в комнате было темно. Я вздрогнул, вгляделся пристальнее и ничего, конечно, не увидал на подоконнике, но какое-то странное чувство, смешение ужаса, тоски, сожаления охватило меня» [Там же]. В ту же ночь герой видит странный сон: «Будто мы с Сусанной бродим по каким-то подземным сырым переходам, лазим по узким крутым лестницам, и всё глубже и глубже спускаемся вниз, хотя нам непременно следует выбраться вверх, на воздух» [Тургенев, 1981, т. 8: 122]. Центральным и в то же время символичным образом сна является образ лестницы, которая ведет героев вниз, несмотря на их попытки и стремление двигаться наверх. Беспорядочность, спутанность движения, вероятно, олицетворяет здесь сложность, тернистость жизненного пути человека. По мнению А. Б. Муратова, Тургенева-писателя привлекает сновидение «как состояние, в котором обнаруживаются скрытые, загадочные стороны жизни всеобщей, часть которой – жизнь человека. В этом смысле для Тургенева … сон есть проявление каких-то страшных и странных сторон человеческого существования» [Муратов, 1985: 15].

История и причина гибели Сусанны так и остается для Петра Гавриловича тайной. Он считает, что «девушка умерла насильственною смертью, это несомненно» [Тургенев, 1981, т. 8: 125]. В разговоре с Фустовым он даже предполагает, что ее отравили. В то же время ему не дают покоя намеки Сусанны

на самоубийство – при их последней встрече: «Напишите... ах, напишите ему, чтоб он поскорее вернулся, если он хочет еще застать меня в живых!.. Да нет! Он меня уже не застанет. Мне нельзя жить» [Тургенев, 1981, т. 8: 89]. Исследователь В. Н. Топоров в работе «Странный Тургенев» высказывает идею о взаимосвязи порабощающей силы любви и факта самоубийства героев произведений Тургенева: «Самоубийство, т.е. смерть от своей собственной руки или самим выбираемая, и любовь, действительно, два кровных, не случайных роковых близнеца (ср. умирание себя, своего Я в любви, в высшей ее форме, при том, что и самоубийство – высшая форма смерти, ее неслучайности, сознательности, воли…)» [Топоров, 1998: 55].

Набрасывая план повести, писатель первоначально назвал главную героиню Магдалиной [Лотман, 1981, т. 8], но, вероятно, решив, что это имя не подходит чистой и целомудренной девушке, заменил имя на Сусанну. В переводе с еврейского Сусанна означает «лилия» – символ чистоты. Как писал В. Я. Брюсов, величие Сусанны заключается «в противодействии, в способности не покориться; она изо всех испытаний вынесла свою душу – светлой и чистой. Она не героиня — она несчастная; в этом мораль и смысл повести» [Цит. по: Тургенев и его современники, 1977: 185].

Последним событием основного действия повести являются похороны Сусанны, поминки по ней и короткое упоминание о том, что Фустов спустя неделю после смерти возлюбленной оправился и зажил прежней жизнью. О его безразличии свидетельствует и то, что он «без всякого затруднения» [Тургенев, 1981, т. 8: 136] отдал рассказчику тетрадку с записями Сусанны.

Эпилогом в повести является последняя глава. Из нее читатель узнает, как сложилась судьба героев через несколько лет после смерти Сусанны: «Тетушка моя скончалась; я из Москвы переселился в Петербург. В Петербург переехал и Фустов. Он поступил в министерство финансов, но я виделся с ним редко и не находил уже в нем ничего особенного» [Там же]. В эпилоге меняется точка зрения рассказчика на Фустова. Во время первого знакомства Петр Гаврилович считает его необыкновенным человеком, восхищается им: «В жизни моей я еще не

встречал молодого человека более “симпатичного”. Всё в нем было миловидно и привлекательно» [Тургенев, 1981, т. 8: 62]. На следующее утро после смерти девушки рассказчик испытывает к Фустову жалость и, более того, понимает, какой тот «маленький человек» и что он, на месте Фустова, поступил бы совсем иначе. По прошествии нескольких лет Петр Гаврилович убеждается в своей правоте и уже не видит в приятеле юности ничего особенного: «Чиновник, как и все, да и баста!» [Тургенев, 1981, т. 8: 136].

Тема необыкновенных людей возникает еще в раннем творчестве Тургенева, например, в повести «Андрей Колосов». Однако будучи еще начинающим писателем, Тургенев уже пришел к мысли о том, что подчас люди, кажущиеся необыкновенными, являются ординарным, а иногда – не заслуживающими уважения.

Еще одним событием, описанным Петром Гавриловичем в эпилоге, оказывается рассказ о том, что «в одном обществе» при нем упомянули о Сусанне, причем, «самым невыгодным, самым оскорбительным образом!» [Там же]. Рассказчик возмущен такой оценкой, ибо сам он видит в девушке невинное создание, которое волею судьбы стало жертвой непонимания и предательства со стороны любимого человека. Это столкновение взглядов становится причиной философских размышлений рассказчика о тайне человеческой души в эпилоге повести. Из уст Петра Гавриловича в эпилоге звучит одно из главных положений философской концепции Тургенева, согласно которой «тайны человеческой жизни велики, а любовь самая недоступная из этих тайн...» [Там же].

## 3.4. Шекспировский мотив в прологе и эпилоге повести «Степной король Лир»

Начиная с конца XVIII века, когда стали появляться переводы пьес У. Шекспира на русский язык, интерес к ним не угасал. В середине XIX века произведения английского классика были наиболее популярны среди русских

литераторов. Тургенев не стал исключением в этом плане. Более того, сам он называл себя «ярым шекспирианцем» [Тургенев, 1982, т. 1: 192]. Интерес писателя к знаменитому английскому драматургу был вполне объясним. Сюжеты пьес Шекспира исследователи часто называют «странствующими», а его образы – «вечными» [Веселовский, 1989]. Вневременной характер мотивов и художественных типов Шекспира обусловили внимание к ним многих писателей и поэтов, начиная с А. С. Пушкина. Шекспировские образы сыграли огромную роль в формировании художественного мира Тургенева: «Для нас [русских – Е. А.] Шекспир не одно только громкое, яркое имя <…>; он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь» [Тургенев, 1986, т. 12: 327]. Тургенев видел тесную связь, близость между «поэтом, более всех и глубже всех проникнувшим в тайны жизни» [Там же], и русским народом, «так же не щадящим собственных слабостей, как и прощающим их у других, – народом, наконец, не боящимся выводить эти самые слабости на свет божий, как и Шекспир не страшится выносить темные стороны души на свет поэтической правды» [Там же]. Самыми привлекательными в идейном и содержательном плане для Тургенева стали два художественных образа, созданные Шекспиром, – Гамлета и короля Лира.

Повесть «Степной король Лир» была написана Тургеневым в 1870-ом году и оказалась воспринята литераторами-современниками как пародия на знаменитую трагедию Шекспира. Сразу после публикации повести Тургенева А.А. Фет охарактеризовал ее как «философско-эстетическую критику на “Лира” Шекспира» [Цит. по: Лотман, 1981: 485]. «Чужие идеалы, идеалы хищной жизни, сильных страстей, романических событий» [Страхов, 2011: 164] становятся объектом изображения в повести, по мнению Н. Н. Страхова. Позднее И. А. Гончаров назвал повесть карикатурой: «Можно ли так издеваться над трагическою, колоссальною фигурою короля Лира и ставить это великое имя ярлыком над шутовскою фигурою грязного и глупого захолустника...» [Гончаров, 1955: 435]. Очевидно, что современники Тургенева не смогли до конца понять авторскую идею, которая заключалась не в пародировании шекспировского

произведения, а в переносе типов и ситуаций мировой литературы в русскую действительность, где эти образы и сюжеты, ставшие уже архетипическими, приобретали национальное содержание.

Если говорить о литературоведении XX века, то оно активно занималось сопоставлением творчества Шекспира и Тургенева, в частности, повести Тургенева «Степной король Лир» и трагедии английского драматурга. Этому посвящены работы Ю. Д. Левина [Левин, 1965], Э. Н. Неверовой [Неверова, 1972], Л. М. Лотман [Лотман, 1981, т. 8], Е. Г. Новикова [Новикова, 1983] и др.

Л. М. Лотман оказалась первой и единственной исследовательницей, чей анализ шекспировской темы в творчестве Тургенева был проведен с привлечением черновых вариантов рукописей повести. Она отмечает народность героя-богатыря Харлова, «пользующегося неограниченным уважением крестьян за физическую силу, твердый характер и безупречную честность» [Лотман, 1981, 479]. Исследовательница приходит к выводу, что мысль о литературном прототипе повести не оставляла писателя на протяжении всей работы над произведением и что Тургенев был озабочен тем, чтобы сделать более осязаемыми, четкими черты сходства между повестью и шекспировским текстом. Замысел писателя Лотман видела в «стремлении низвести трагедийные ситуации, близкие к Шекспиру, до уровня захолустного быта русской крепостной деревни» [Лотман, 1981: 480].

Противоположную точку зрения относительно сущности образа Харлова высказывают Ю. Д. Левин [Левин, 1965], а вслед за ним и Э. Н. Неверова [Неверова, 1972]. Оба исследователя считают величие героя мнимым, не соответствующим шекспировскому Лиру.

В современном литературоведении наблюдается новая волна интереса к шекспировским мотивам в творчестве Тургенева. В работах Е. Ю. Шимановой [Шиманова, 2006], О. В. Свахиной [Свахина, 2008], Е. Н. Кауровой [Каурова, 2010], Е. С. Фоминой [Фомина, 2014], О. А. Крашенинниковой [Крашенинникова, 2018], И.О. Волкова [Волков, 2018; Волков, 2019] предприняты попытки психологического анализа образа Харлова с разных точек зрения.

И. О. Волков видит идею «Степного короля Лира» в осмыслении человеческой природы в категориях шекспировской образности через обращение к эпическому плану русской истории [Волков, 2019]. О. А. Крашенинникова в статье «“Вечные образы” в повестях И.С. Тургенева 1850–1870-х гг.» говорит о том, что образ «короля Лира» выступает как «“свернутый сюжет”, определяющий фабулу, композицию и трагический финал произведения. Однако шекспировский по накалу страстей конфликт может найти у Тургенева и принципиально иное разрешение» [Крашенинникова, 2018: 51].

Итак, Тургенев находит и изображает новый тип личности – простого, обыкновенного человека, жизнь которого наполнена истинным драматизмом.

Шекспировский мотив заявлен Тургеневым в заглавии повести и развивается в прологе. Этот структурный элемент текста сжат по объему и лаконичен.

В прологе описываются «…человек шесть, собравшихся в один зимний вечер у старинного университетского товарища» [Тургенев, 1981, т. 8: 159]. Прежде чем в их разговоре возникает имя короля Лира, каждый из приятелей вспомнил шекспировских героев, которых им довелось повстречать в жизни. Особенное внимание было уделено реальности, жизнеспособности этих типов: «Беседа зашла о Шекспире, об его типах, о том, как они глубоко и верно выхвачены из самых недр человеческой “сути”. Мы особенно удивлялись их жизненной правде, их вседневности; каждый из нас называл тех Гамлетов, тех Отелло, тех Фальстафов, даже тех Ричардов Третьих и Макбетов (этих последних, правда, только в возможности), с которыми ему пришлось сталкиваться» [Там же]. Л. М. Лотман, изучив черновики и научные комментарии к повести, пишет о том, что Тургенев планировал начать и закончить произведение обсуждением шекспировских образов, их значения и соотношения этих образов с реальными типами русского общества [Лотман, 1981]. Однако в беловом варианте повести эта часть текста была сокращена и представлена в виде небольшого пролога и достаточно развернутого эпилога.

После того, как были названы герои известных произведений Шекспира, хозяин дома вспоминает, что он «…знавал одного короля Лира!» [Тургенев, 1981, т. 8: 159].

«– Как так? – спросили мы его.

– Да так же. Хотите, я расскажу вам?

– Сделайте одолжение.

И наш приятель немедленно приступил к повествованию» [Там же].

Таким образом, в повести сохраняется характерная для произведений Тургенева форма повествования от лица рассказчика. Однако нарративная структура повести имеет свои особенности: субъектов речи оказывается два – собственно автор, который начинает (и завершает) повествование, описывая встречу приятелей, и герой-рассказчик – хозяин дома. При этом последний предстает в рассказе в четырех возрастах: в юности («Всё мое детство, — начал он, — и первую молодость до пятнадцатилетнего возраста я провел в деревне» [Там же]); через пятнадцать лет; еще через четыре года и в момент рассказывания истории («человек уже пожилой» [Там же]). Таким образом, в повести, по сути представлено пять разных точек зрения.

По мнению И. О. Волкова, перечисление имен литературных героев в прологе повести имеет большое значение для понимания замысла повести Тургенева. В своей статье исследователь говорит о том, что «отдельные моменты этих типов или частные детали произведений» [Волков, 2018: 6] находят отражение в повести. Так, например, главному герою, Мартыну Петровичу Харлову, подобно Гамлету, свойственно впадать в уныние; временами им овладевают тоска и подавленность. В другом герое повести, Житкове, который сватается к младшей дочери старика Харлова, исследователь видит сходство с Фальстафом – в портрете и характере этого героя. «Неудачливый и жадный персонаж Тургенева, – пишет автор статьи, – схож с Фальстафом уже своим внешним видом: в возрасте, толстый, неуклюжий» [Там же]. Анализируя образ каждого героя повести с точки зрения его функционального значения, исследователь приходит к выводу, что Тургенев строит «Степного короля Лира»

по художественной канве трагедии Шекспира. При этом речь идет не «о формальном соотношении (похож/не похож), а об особенностях художественного моделирования» [Волков, 2018: 12] писателя.

Структурно повесть разделена на тридцать одну главу. Двадцать девять из них занимают события основной части. Начинается повествование с описания детства и юности рассказчика, которые прошли в деревне, в имении матери, богатой помещицы. Далее он представляет вниманию читателей главного героя своего рассказа – их ближайшего соседа Мартына Петровича Харлова, «человека росту исполинского» [Тургенев, 1981, т. 8: 159]. Имея выдающиеся внешние данные, Мартын Петрович больше всего гордится «своим званием, происхождением, своим умом-разумом» [Тургенев, 1981, т. 8: 160]. Очевидно, что в описании портрета и характера героя возникает аналогия с британским королем Лиром Шекспира – Мартын Харлов тоже является своего рода «правителем», только в реалиях русской действительности: герой осознает себя «царем» в своем имении и «правит» крепостными. Неслучайно Мартын Петрович говорит о себе: «Я – Харлов, фамилию свою вон откуда веду... и чести чтоб во мне не было?! Да как это возможно?» [Тургенев, 1981, т. 8: 161]. Как и шекспировский герой, старик решил разделить имение между двумя дочерями, Анной и Евлампией. Для Харлова преданность детей «была априорной, не вызывающей сомнений – подобно Лиру он считает себя по природе олицетворением силы и власти» [Волков, 2018: 7]. Но герой ошибся – его выгнали из своего же дома, как только сделка была завершена. Король Лир в трагедии Шекспира в состоянии сумасшествия устраивает суд над дочерями. Так происходит и с главным героем Тургенева: своеобразным судом, сценой наказания нерадивых детей является кульминационный центр повести – разрушение родового гнезда Мартыном Петровичем: «Кров я их разорю, и не будет у них крова так же, как у меня! Узнают они Мартына Харлова!» [Тургенев, 1981, т. 8: 212]. Основная часть повести завершается смертью героя.

Однако после того, как жизнеописание главного героя завершено, автор не останавливает повествование. Две последние главы – XXX и XXXI – эпилог

повести. Его основными событиями становятся встречи героя-рассказчика с дочерями Мартына Петровича. Встреча с Анной описана в XXX главе, и происходит она через пятнадцать лет в той же деревне. В основном действии повести Анна характеризуется как «гордячка», которая со всеми держится «чинно и холодно» [Тургенев, 1981, т. 8: 169]. Однако с отцом она кротка и покорна. В трагедии Шекспира старшая дочь Лира становится вдовой. Из эпилога повести Тургенева читатель узнает, что такая же участь постигла и Анну Харлову, причем все вокруг считают ее виноватой в смерти мужа: «Кому же не известно, что она мужа своего отравила?» [Тургенев, 1981, т. 8: 225]. В эпилоге рассказчик обращает особое внимание на практичность и деловитость харловской дочери – в округе она считалась примерной хозяйкой: «Держалась она спокойно, с достоинством» [Тургенев, 1981, т. 8: 224], говорила «немного и тихим голосом, но каждое слово попадало в цель» [Там же]. У нее было трое «прехорошеньких» детей, две дочери и сын. Среди соседей она слыла то «бабой-умницей», то «продувной шельмой», то «скрягой», однако со слов рассказчика становится очевидно, что все у Анны ладилось, во всем чувствовался достаток и благополучие. Эти наблюдения заставляют героя-рассказчика задуматься над часто не поддающимися разумному объяснению законами бытия: «Всё на свете — и хорошее и дурное — дается человеку не по его заслугам, а вследствие каких-то еще неизвестных, но логических законов, на которые я даже указать не берусь, хоть иногда мне кажется, что я смутно чувствую их» [Тургенев, 1981, т. 8: 225]. Что именно чувствует рассказчик, остается, как это часто бывает у Тургенева, без ответа, ибо законы эти непознаваемы и необъяснимы.

В последней главе повести рассказчик описывает встречу со второй дочерью старика Харлова – Евлампией. По мнению И. О. Волкова, Евлампия «по своей роли в развитии истории “степного короля Лира” соответствует двум персонажам шекспировской пьесы – Гонерилье и Корделии» [Волков, 2018: 9]. Подобно Гонерилье, Евлампия бессердечна, высокомерна и самолюбива. Параллель с Корделией, как считает исследователь, не менее очевидна. Так, в повести Тургенева неслучайно говорится о замужестве младшей дочери Харлова (ее

планируют выдать замуж за Житкова) – подобная сюжетная линия есть и в пьесе Шекспира. Как и Корделия, Евлампия проявляет заботу, стараясь успокоить отца в порыве его гнева: «Полно, отец <...> не поминай прошлого. Ну, поверь же мне; ты всегда мне верил. Ну, сойди; приди ко мне в светелку, на мою постель мягкую. Я обсушу тебя да согрею; раны твои перевяжу <…>» [Тургенев, 1981, т. 8: 218]. Из последней главы основного действия читатель узнает, что она уходит из дома, «предоставив сестре и свояку всё доставшееся ей имение и взявши только несколько сот рублей...» [Тургенев, 1981, т. 8: 223]. Вероятно, гибель отца и чувство вины стали причиной такого поступка. Примечательно, что в черновом варианте повести перед эпилогом была еще одна глава, в которой присутствовала сцена ухода героини из деревни. В эпилоге повести Евлампия предстает «главной маткой», «богородицей» хлыстов-раскольников, тех, что «без попов живут» [Тургенев, 1981, т. 8: 226]. По слухам, героиня – «Командирша! Тысячами ворочает!» [Там же].

Исследователь Н. С. Сабитова считает, что Тургенев ставит в повести философские вопросы о роли судьбы, вины и безвинности человека, расплаты за неблагочестивые поступки: «Человек не в ответе за свою жизнь, потому что судьба с рождения человека определяет ему место в жизни. Судьба в повести “Степной король Лир” рассматривается как некая детерминирующая сила, над которой человек не властен» [Сабитова, 2013: 58]. Из событий, описанных в эпилоге, становится ясно, что безнравственный поступок Анны и Евлампии не оставил глубокого следа в их сердцах, они продолжали жить в довольстве, сохранив одно из главных качеств своего характера – гордость. Мысль Тургенева о существовании высшей силы, которая «решает» страдать или радоваться человеку в этом мире перекликается с восклицанием короля Лира: «Нет в мире виноватых! Нет, я знаю!» [Шекспир, 2001: 143]. Согласно художественной логике писателя, перед лицом главной онтологической силы – смерти – все становится неважным, все уравнивается, а поиск виновных оказывается занятием, лишенным смысла.

Последняя фраза эпилога: «Рассказчик умолк, приятели еще немного потолковали да и разошлись» [Тургенев, 1981, т. 8: 227], – возвращает читателя к началу повести, к встрече университетских товарищей. Учитывая тот факт, что в черновом варианте произведения Тургенев планировал прокомментировать устами приятелей услышанную ими историю и тем самым поднять вопрос о ее сопоставлении с «Королем Лиром» Шекспира, следует отметить, что, исключив этот эпизод из повести, Тургенев, вероятно, хотел избежать односторонней интерпретации своего замысла и возможных упреков критики.

## 3.5. Роль пролога и эпилога в раскрытии темы духовного возрождения человека в повести «Вешние воды» (1872)

Повести «Вешние воды» предшествует эпиграф – четверостишие из старинного русского романса:

«Веселые годы,
Счастливые дни –
Как вешние воды
Промчались они» [Тургенев, 1981, т. 8: 255].

Судя по этому рамочному компоненту текста, речь пойдет о любви, о молодости, причем, о воспоминаниях, связанных с ними. Именно любовь между мужчиной и женщиной вызывала у писателя жгучий интерес на протяжении всей жизни, оставаясь неразрешенной загадкой, тайной.

Эпиграф задает лирическую тональность, создавая сентиментальный настрой и предвещая рассказ о быстротечности человеческой жизни и чувств. Л. В. Пумпянский в своих работах отмечает общеэлегический, философский характер поздних повестей Тургенева, считая некоторые произведения писателя, в частности повесть «Вешние воды», «развернутой неделимой элегией» [Пумпянский, 2000б: 435].

В повести есть пролог, композиционно выделенный самим автором – он отделен от первой главы пустой строкой – и эпилог, который включает в себя две последние главы. Повествование в основном действии построено как воспоминания главного героя, Дмитрия Павловича Санина, о событиях тридцатилетней давности, случившихся в его жизни, когда он путешествовал по Европе.

Повествование в прологе ведется от третьего лица. Повесть начинается с определения времени происходящих в настоящий момент событий и описания состояния героя: «...Часу во втором ночи он вернулся в свой кабинет. Он выслал слугу, зажегшего свечки, и, бросившись в кресло около камина, закрыл лицо обеими руками» [Тургенев, 1981, т. 8: 255]. Вероятно, многоточие в начале повествования свидетельствует о большом эмоциональном напряжении описываемой ситуации, вносит интригу, акцентирует внимание читателя на действиях и состоянии героя. На протяжении всего пролога имя героя не называется; для его обозначения используется личное местоимении «он», а непосредственное представление главного действующего лица происходит только в конце этого фрагмента текста: «Но нужно сперва сказать его имя, отчество и фамилию. Его звали Саниным, Дмитрием Павловичем» [Тургенев, 1981, т. 8: 256].

Примечательным в прологе оказывается его содержание. Традиционно в этом фрагменте текста кратко описываются события, предшествующие основному действию или, как это часто бывает у Тургенева, представляется главный герой, рассказчик, причем глазами других персонажей. В прологе «Вешних вод» нет ни описания внешности действующего лица, ни рассказа о его роде занятий, назван только возраст Санина – ему пятьдесят два года. Основным содержанием этого структурного элемента повести является описание психологического и эмоционального состояния персонажа. Все свидетельствует о том, что Санин находится в состоянии глубокого скепсиса: испытывает чувства разочарования и горечи. Герой переживает приступ усталости – «телесной и душевной» [Тургенев, 1981, т. 8: 255]. Он находит вполне подходящее определение для своего состояния – «taedium vitae» – «отвращение к жизни» [Там же]. Сначала это становится ясно

из непосредственно авторской характеристики героя; затем – из размышлений Санина, представленных в тексте как органическое сочетание слов автора и несобственно-прямой речи. Героем овладевает тоска, скука, раздражение: «…горечь едкая и жгучая, как горечь полыни, наполняла всю его душу. Что-то неотвязчиво-постылое, противно-тяжкое со всех сторон обступило его, как осенняя, темная ночь» [Там же]. Сравнения «как горечь полыни», «как осенняя, темная ночь» указывают на тесную связь героя с миром природы. Очевидно, подобные сравнения позволяют писателю метафорически пояснить психологические состояния героев. Характер своих размышлений Санин определяет достаточно четко: «…медленно, вяло и злобно» [Тургенев, 1981, т. 8: 255], – что совпадает с общим психологическим фоном и его душевным состоянием. Мысли Дмитрия Павловича о собственной жизни переплетаются с оценкой бытия человека в целом: он размышлял «о суете, ненужности, о пошлой фальши всего человеческого» [Там же]. Санин вспоминает разные периоды своей жизни, невольно переходя на уровень обобщений, и все больше убеждается в бессмысленности человеческого существования: «Везде все то же вечное переливание из пустого в порожнее… – а там вдруг, уж точно как снег на голову нагрянет старость – и вместе с нею … страх смерти… и бух в бездну!» [Там же].

В прологе представлена точка зрения взрослого, опытного, мудрого человека. На подобные размышления и оценки он не был способен в молодости. Психологическое состояние Санина, как показывает Тургенев, приводит его к размышлениям о своем прошлом и настоящем. В них вновь возникает образ из мира природы – метафора, уподобляющая человеческую жизнь морю: «он воображал себе это море невозмутимо гладким, неподвижным и прозрачным до самого темного дна; сам он сидит в маленькой, валкой лодке – а там, на этом темном, илистом дне, наподобие громадных рыб, едва виднеются безобразные чудища…» [Тургенев, 1981, т. 8: 256]. Изображение видений, подсознательного – примета позднего периода творчества Тургенева, в частности, его «таинственных повестей». Подобные размышления приводят Дмитрия Павловича к убеждению о бессмысленности, бесцельности и тщетности людского существования. Очевидно,

что на такие рассуждения человек способен только лишь в зрелом возрасте. Из соображений и оценок Санина, можно сделать вывод о том, что в целом, несмотря на внешнюю благополучность жизни («Целый вечер он провел с приятными дамами, с образованными мужчинами; <…> сам он беседовал весьма успешно и даже блистательно...» [Там же]), он не удовлетворен ей, герой испытывает сожаление о том, как сложилась его судьба.

В заключительной части пролога Санин «вскочил с кресла, раза два прошелся по комнате, присел к письменному столу и, выдвигая один ящик за другим, стал рыться в своих бумагах» [Тургенев, 1981, т. 8: 256]. Эти действия были случайными, почти подсознательными, он сам не знал, что искал, герою хотелось отвлечься от печальных мыслей, которые приводили его в отчаяние. Неожиданно Санин «слабо вскрикнул» [Там же]: в одном из ящиков была коробка, в которой лежал маленький гранатовый крестик. Он сел в кресло у камина – и опять закрыл руками лицо; «…и вспомнил он многое, давно прошедшее… Вот что он вспомнил…» [Там же]. Крестик, упоминаемый в прологе повести, оказывается художественной деталью, несущей предельно важную эмоциональную и содержательную нагрузку. Он явился поводом для воспоминаний героя о давнем событии его прошлого, событии, которое, как становится ясно в эпилоге, было лучшим в его жизни.

Основное действие повести представлено в форме воспоминаний Санина о событиях тридцатилетней давности. Композицию повести можно охарактеризовать как традиционную для художественного стиля Тургенева. Первая глава представляет собой экспозицию, рисующую ситуацию, на фоне которой разворачиваются события: Санину тогда было двадцать два года, «он был с небольшим состоянием, но независимый, почти бессемейный» [Тургенев, 1981, т. 8: 257]. Как это характерно для творчества Тургенева, временной промежуток, в течение которого разворачиваются события основного действия, строго определен: все происходит в течение летних месяцев 1840-го года. Санин, возвращаясь из Италии в Россию, останавливается в немецком городе, Франкфурте. Там герой знакомится с молодой девушкой Джеммой Розелли и

сразу же влюбляется в нее – это событие является завязкой повести. В ходе развития действия молодым людям приходится преодолевать трудности на пути к своему счастью. Но неожиданно, охваченный роковой страстью к красотке Полозовой, Санин изменяет Джемме; наступает кульминационный момент – сцена объяснения героя и Марьи Николаевны, после которой следует эпилог. Возвращаясь мысленно к своему прошлому, Санин понимает, что любовь к Джемме была главным событием его жизни, а связь с Полозовой – поворотом к «безрадостному существованию» [Там же]. Композиция повести отчетливо подчинена главной задаче Тургенева как писателя: изучить психологию представителя дворянской интеллигенции 60-70–х годов в личном, интимном плане.

В первой половине повести Санин выглядит весьма привлекательно, даже героически: с приятными чертами лица, молодой, стройный, статный, благородный, смелый; он спасает Эмиля, впавшего в глубокий обморок; дерется на дуэли, защищая честь Джеммы. Измена Джемме, следовательно, не может быть мотивирована нравственной испорченностью Санина. Причины ее другие: герой «Вешних вод» не сумел разглядеть истинное чувство ввиду своей молодости, неопытности, отсутствия уверенности в себе. По мнению Е. Г. Эткинда, тургеневская концепция любви заключается в несвободе выбора: мужчина всегда оказывается жертвой женщины. При этом психологическая сложность вызвана тем, что, на первый взгляд, герой кажется носителем свободной воли, однако «глубинная сущность любовной страсти подобна дьявольскому наваждению: оно для простого смертного неодолимо» [Эткинд, 1998б: 212]. Так и Санин в обоих случаях бессилен противостоять взаимоисключающим чувствам: очарованию красоты и духовности Джеммы и чувственного влечения к Полозовой. Об этом же говорила Т. В. Цивьян в своей работе: «Герой пассивен, он, строго говоря, не делает выбор, а подчиняется» [Цивьян, 2008: 284].

В свое время Анненков высказывал сомнения по поводу правдоподобности взаимоотношений Санина и Полозовой: «Я, например, могу понять, что Санин

под кнутом Полозовой мог проделывать отвратительные скачки, но не могу понять, как он сделался лакеем ее после пережитого процесса чистейшей любви» [Анненков, 2005: 191]. По нашему мнению, то, что Санин оказался во власти роковой страсти после «чистейшей любви» свидетельствует о силе, неожиданности и спонтанности чувств к Полозовой, с которыми обычный человек совладать не в силах. Казалось бы, сложно полюбить такую женщину, как Марья Николаевна – расчетливую, холодную, порочную интриганку. Однако, подобная ситуация не раз встречается в произведениях Тургенева (например, в повести «Бригадир»). Для писателя любовь неподвластна человеку, поэтому и предмет своего обожания он не в силах выбирать. Полозова, будучи сильной, волевой личностью, способна «управлять» мужчинами. На это обратил внимание и И. Анненский, когда говорил, что красота у Тургенева – «самая подлинная власть» [Анненский, 1979б: 134]. Жертвами этой красоты становятся мужчины, среди которых оказывается и Санин.

Противоположную позицию относительно образа Полозовой занимает Т. В. Цивьян. Исследовательница считает, что предательство Санина обусловлено тем, что «у Тургенева *итальянское* (в лице Джеммы – Е. А.), в данном случае соответствующее всем возможным добродетелям, в определенном смысле уступает другому (русскому) образу (Полозовой – Е. А.)» [Цивьян, 2008: 288]. Цивьян поясняет, что Джемма кажется «несколько пресной и скучной» в сравнении с «ярким обаянием и значительностью» Марьи Николаевны. И действительно, невозможно противостоять женщине, которая «когда идет к тебе, точно всё счастье твоей жизни тебе навстречу несет» [Тургенев, 1981, т. 8: 344], сам автор оказывается очарован ею. Динамичности образа Полозовой Цивьян противопоставляет статичность красоты Джеммы, «ее статуарность и живописность в “музейном” смысле слова» [Цивьян, 2008: 289].

Несмотря на порабощающую силу любви, Тургенев все же восхищается красотой этого чувства. Счастье любви оказывается у Тургенева столь же мимолетно и быстротечно, как и человеческая жизнь, но именно она и является смыслом этой жизни; любовь, по мысли писателя, многогранна, она может

возвысить человека, доставить ему невероятное блаженство, умиротворение, а может сковать, погубить. В «Вешних водах» с одинаковой основательностью разработаны оба проявления любви: чистая любовь Санина и Джеммы и роковая страсть, жертвой которой становится герой после встречи с Полозовой.

Две последние главы – XLIII и XLIV – представляют собой эпилог. Он мотивирован основной частью. Первая его фраза: «Вот что припомнил Дмитрий Санин, когда в тишине кабинета, разбирая свои старые бумаги, он нашел между ними гранатовый крестик» [Тургенев, 1981, т. 8: 377], – возвращает читателя к моменту рассказывания. Таким образом, крестик – художественная деталь, важная для развития сюжета, так как он служит поводом для воспоминаний героя. Содержание эпилога можно условно разделить на несколько частей. Во-первых, описываются чувства героя, которые он испытывает уже по прошествии многих лет после произошедших событий: «Стыд душил его – даже и теперь, столько лет спустя; он страшился того чувства неодолимого презрения к самому себе, которое, он в этом не мог сомневаться, непременно нахлынет на него и затопит, как волною, все другие ощущения, как только он не велит памяти своей замолчать» [Тургенев, 1981, т. 8: 378]. Сравнение силы чувства стыда Санина, которое он испытывает в момент воспоминания, с накрывающей его «волной» свидетельствует о душевных переживаниях Санина и осознании когда-то совершенной ошибки. Во-вторых, лаконично описаны дальнейшие события, завершающие в смысловом отношении линию с Джеммой и Полозовой: «дрянное, слезливое, лживое, жалкое письмо, посланное им Джемме, письмо, оставшееся без ответа...» [Там же], позорное бегство из Франкфурта вслед за Полозовой, «житье в Париже и все унижения, все гадкие муки раба…, которого бросают, наконец, как изношенную одежду... Потом – возвращение на родину, отравленная, опустошенная жизнь» [Там же]. Слово «воспоминания» является ключевым в эпилоге. Они «всплывают» как кадры в голове Санина. Здесь подключается точка зрения самого героя в форме несобственно-прямой речи, появляется его оценка, происходит совмещение двух точек зрения. Кульминацией эпилога является собственно авторский текст: «Чаша переполнилась – довольно!»

[Там же], за которым следует ряд вопросов: «Каким образом уцелел крестик, данный Санину Джеммой, почему не возвратил он его, как случилось, что до того дня он ни разу на него не натыкался?» [Там же]. Суть жизненного откровения героя заключается в том, что «счастье любви столь же трагически мгновенно, как и человеческая жизнь, однако она и есть единственный смысл и содержание этой жизни» [Курляндская, 1994: 57]. Воспоминания и нахлынувшее чувство отвращения к себе возбуждают в Санине желание действий: он объявляет друзьям, что уезжает за границу. Автор описывает и реакцию знакомых Санина на его столь скорый и внезапный отъезд, впрочем, это описание носит ироничный оттенок.

События, описанные в последней главе, относятся к настоящему времени, и повествование ведется от лица автора. Герой возвращается во Франкфурт спустя тридцать лет. Город, увиденный Саниным, изменился до неузнаваемости: «Санин бродил как ошалелый по местам, когда-то столь знакомым, и ничего не узнавал» [Тургенев, 1981, т. 8: 380]. После долгих поисков герой узнает, что Джемма вышла замуж и переехала в Нью-Йорк. Ему удается раздобыть ее адрес. После стольких лет бездействия Санин был решителен как никогда в жизни. Он пишет письмо Джемме, в котором просит прощения за свой поступок, рассказывает ей свою жизнь, «одинокую, бессемейную, безрадостную; заклинает ее понять причины, побудившие его обратиться к ней, не дать ему унести в могилу горестное сознание своей вины – давно выстраданной, но не прощенной – и порадовать его хотя самой краткой весточкой о том, как ей живется в этом новом мире, куда она удалилась» [Тургенев, 1981, т. 8: 382]. Через шесть недель томительно ожидания Санин получает ответ. Это означало, что он прощен. Автор описывается эмоциональное состояние героя в этот момент: «Слезы так и брызнули из его глаз» [Там же]. По прошествии стольких лет Санин чувствует спокойствие и умиротворение, он получил прощение, благодаря своей решительности и искренности, чего ему так не хватало в молодости. Т. В. Цивьян при анализе повести приходит к неожиданному по своей идее выводу, что «… несчастливый выбор Санина был в ином измерении более верным и, лишив его

тихого, семейного счастья, позволил ему пережить более высокий духовный опыт» [Цивьян, 2008: 290].

Санин отсылает дочери Джеммы, Марианне, как две капли воды похожей на мать, в качестве подарка «гранатовый крестик, обделанный в великолепное жемчужное ожерелье» [Тургенев, 1981, т. 8: 373]. Эта художественная деталь, появившаяся в прологе повести как повод к воспоминанию об истории первой любви, играет важную роль и в эпилоге. Именно благодаря гранатовому крестику Санин может отблагодарить Джемму за надежду на прощение и обретение спокойствия. Неслучайным является и сам выбор предмета: это не кольцо, не медальон или браслет, а именно крестик – в православии символ распятия Христа и его чудесного воскресения. И хотя общепризнанным является мнение, что Тургенев был не религиозен, идея христианского спасения не чужда героям произведений писателя. Повтор, изображение украшения крупным планом, своеобразная кольцевая композиция указывают на значимость этого предмета в тексте. По словам Л. В. Чернец, «повторяясь и обретая дополнительные смыслы, деталь становится мотивом (лейтмотивом), часто вырастает в символ» [Чернец, 2000а: 73]. В случае с «Вешними водами» – символом прощения.

Финал повести остается открытым: «Слышно, что он продает все свои имения и собирается в Америку» [Там же].

## 3.6. Мотив воспоминания как смысловая доминанта пролога и эпилога поздних повестей И. С. Тургенева («Пунин и Бабурин», «Часы», «Отрывки из воспоминаний – своих и чужих»)

Уже в 1860-е годы был очевиден интерес Тургенева к прошлому России, к эпохе 1830–1840-х годов и даже к концу XVIII – началу XIX века (повести «Бригадир», «История лейтенанта Ергунова»). Многие современники Тургенева упрекали его в том, что он утратил интерес к современности в пользу прошлого. Однако, по мнению писателя, именно в эти времена формировались истоки

многих современных общественных и политических процессов и явлений. Персонажи, которых изображает Тургенев в поздний период своего творчества, по-русски просты и в то же время величественны. Именно этот тип человека характерен, по мысли писателя, для сложной и разнородной картины современной русской жизни.

Повесть «Пунин и Бабурин» отличается от произведений Тургенева конца 1860–начала 1870-х годов выбором нового типа главного героя. Как отмечает М.А. Турьян, персонажи повести «должны были стать воплощением новых взглядов Тургенева на тип “полезного” общественного деятеля, необходимый в политических условиях России 1870-х годов» [Турьян, 1982: 435].

Многочисленные отзывы, появившиеся после публикации повести, были весьма противоречивыми. Представители как демократического (Н. К. Михайловский, И. А. Кущевский), так и реакционного лагерей (П. А. Быков-Терский, В. Г. Авсеенко, Б. Маркевич) единодушно отрицали идейные и художественные достоинства нового произведения Тургенева [Турьян, 1982]. Образ Бабурина – разночинца «на европейский манер» [Михайловский, 1874: 408], который лишь формально «декларирует права человека и гражданина» [Там же], – они считали одним из самых слабых у Тургенева. Исследователь М. А. Турьян в статье «“Пунин и Бабурин” в ряду поздних произведений Тургенева» обосновывает отрицательную оценку героя «в высшей степени странным» [Турьян, 1965: 152] и идущим «вразрез с внутренней логикой образа» [Там же] финалом повести, где герой, протестующий против крепостного права и произвола помещиков, в конце жизни с восторгом принимает реформу 1861 года и произносит здравницу в честь царя-освободителя.

Прямо противоположная оценка повести прозвучала в либеральных кругах (В. П. Буренин, М. Г. Вильде, С. Т. Герцо-Виноградский). В восторженных статьях говорилось о полной «объективности» повествования, новизне и оригинальности фигуры Бабурина, типичности и достоверности героев [Турьян, 1982: 439-440].

Как считает современный исследователь творчества Тургенева В. М. Головко, критики того времени не смогли «объективно осмыслить» «“законы художественности” произведения, закономерности “внутреннего сюжета”, глубину текста» [Головко, 2018: 87].

Повесть структурно разделена на четыре главы, каждая глава датирована годом описываемых в ней событий – 1830, 1837, 1849, 1861. Очевидно, что выбор дат неслучаен, хронология событий четко выверена писателем. Л. В. Пумпянский, размышляя о традициях пушкинской школы в произведениях Тургенева, говорит о непрерывной датировке, внешней и внутренней: «это своеобразное литературное явление заключается в том, что действие рассказа точно приурочено к определенным датам, причем автор тщательно заботится о консистентной связи этих дат на всем протяжении рассказа…» [Пумпянский, 2000б: 444]. По мнению исследователя, связано это с «деловым, отчетливым, жизненно-серьезным духом всякого классического рассказа» [Там же]. В текст произведения включены небольшие по объему пролог и эпилог, не имеющие указания на определенное время и место действия.

Пролог занимает треть страницы и начинается многоточием. Повествование ведется от первого лица: «...Я теперь и стар и болен» [Тургенев, 1982, т. 9: 7]. Подзаголовок повести: *«Рассказ Петра Петровича Б.»* – дает основание полагать, что именно Петр Петрович скрывается за формой «Я» и является рассказчиком этой истории. Вслед за определением возраста и состояния здоровья героя возникает мотив смерти: «… и чаще всего размышляю о смерти, с каждым днем более близкой» [Там же] – мотив, к которому писатель постоянно обращается в своих поздних повестях. Интерес писателя к теме смерти в этот период отмечали многие исследователи.

Петр Петрович рассуждает о том, что на склоне своей жизни «редко думает о прошедшем» [Там же]. Для этого, по словам рассказчика, ему требуются определенные условия, обстоятельства, спокойная, уютная атмосфера. Именно в такие редкие моменты Петр Петрович припоминает «минувшие годы, события, лица» [Там же]. Следующая фраза рассказчика сужает хронотоп изображаемых

событий и отсылает читателя в далекие времена отрочества Петра Петровича: «Вот и теперь: я вижу себя в деревне у моей строгой и гневной бабушки – мне всего двенадцать лет – и возникают в моем воображении два существа...» [Там же]. Возникающий образ «двух существ», очевидно, должен был вызвать интерес читателей и особым образом организовать их внимание. Последнее предложение пролога призвано окончательно оформить ситуацию «рассказа в рассказе» и перенести нас во времена событий основного действия: «Но стану рассказывать по порядку и в связи» [Там же].

В основном действии повести все события фокусируются на образе «республиканца» Бабурина – по мнению Г.А. Бялого, «человека, наделенного плебейской силой и плебейской гордостью, участника кружка петрашевцев, сосланного в Сибирь за активную политическую деятельность» [Бялый, 1962: 203-204]. Г. А. Бялый, как и многие другие исследователи, сравнивает его с управляющим бумагопрядильной фабрикой Соломиным, «сочувствующим» революционерам, – персонажу романа «Новь».

«Предтечей поколения Базаровых» [Головко, 2018: 88] называет Бабурина В. М. Головко. Исследователь считает, что действие в произведении «приурочено к хронологически четко обозначенным периодам общественной жизни» [Там же] России. В каждой главе повести освещаются основные этапы идейной эволюции героя. По мнению исследователя, в последней, четвертой, главе повести Бабурин воспринимает манифест 19 февраля как первый шаг к социальному преобразованию в стране, «в котором уже можно усматривать начало сближения естественного и “установленного” законов» [Головко, 2018: 96]: «Нет на Руси более рабов!» [Тургенев, 2003, т. 14: 59]. Таким образом, Тургенев показал попытки создания героем-разночинцем концепции социальной справедливости, а также его стремление к философско-этическому обоснованию своей активной гражданской позиции.

Эпилог по объему еще меньше пролога. Основным событием этого структурно-композиционного элемента повести является описание дальнейшей судьбы героев – Музы и ее мужа, Парамона Семеновича Бабурина, который,

«получив простуду в самый день прибытия манифеста, скончался 12 апреля от воспаления в легких, шестидесяти семи лет от роду» [Там же]. Становится известно и о планах героини: «Она прибавила, что намерена остаться там, где покоится его тело, и продолжать завещанную им работу, потому что такова была последняя воля Парамона Семеныча, – а у ней другого закона нет» [Там же].

Заканчивается эпилог открытым финалом, словами рассказчика: «С тех пор я уже более не слыхал о Музе» [Там же].

Изображение типа людей, подобных Бабурину, – смелых деятелей из народа в творчестве Тургенева – на этом не заканчивается. Оно находит продолжение в рассказе 1876 года «Часы». Как и повесть «Пунин и Бабурин», произведение имеет подзаголовок: *«Рассказ старика»* – и точно датировано, 1850-ым годом. Таким образом, время рассказывания четко определено и относится к середине XIX столетия. «Часы» состоят из двадцати пяти глав. Первая глава объединяет в себе чрезвычайно сжатый по объему пролог и предысторию героя. Последняя глава представляет собой эпилог.

Пролог рассказа состоит всего из двух предложений: «Расскажу вам мою историю с часами... Курьезная история!» [Тургенев, 1982, т. 9: 60]. Примечательно, что оба предложения односоставные. Несмотря на особенную краткость, Тургенев достигает целей, которым обычно служит пролог в повестях писателя. Во-первых, создается ситуация рассказывания: «Расскажу вам…» [Там же]. Во-вторых, вводится фигура рассказчика, в данном случае героя-рассказчика: «Расскажу вам мою историю…» [Там же]. В-третьих, обозначается тема: «… историю с часами…» [Там же]. Второе предложение пролога отображает отношение рассказчика к тем событиям, о которых он повествует в основной части. Основное действие рассказа начинается с пространственно-временных обозначений. Алексей, чье имя читатель узнает лишь из второй главы, излагает события, которые происходили с ним в пятнадцатилетнем возрасте: в 1801 году, в Рязани. Начиная рассказ, герой обращается к описанию своего детства, родителей, тетки, двоюродного брата Давыда и дяди, который «за какие-то якобы “возмутительные поступки и якобинский образ мыслей”» [Там же] был сослан в

Сибирь в 1797 году. Этот фрагмент текста представляет собой предысторию героя. Пролог и предыстория оказываются органично связаны между собой (и с основным действием) фигурой рассказчика.

Основная часть рассказа посвящена истории с серебряными часами, которые крестный отец подарил Алексею на день именин. «Часы» – рассказ о настоящей дружбе, о преданности и сплоченности героев – Алексея-мальчишки и его брата Давыда. Будучи сыном выходца из народа, Давыд во многом похож на своего отца: он честный, смелый, прямой, наделен практичным русским умом и меткой народной речью. По мнению писателя, путь его предопределен. Именно такой тип героя привлекает Тургенева в данный период творчества. Несмотря на то, что действие повести происходит в начале XIX века, проблемы и характеры, описанные в ней, были актуальны и в 1860–1870-е годы.

Небольшая по объему последняя XXV глава представляет собой эпилог рассказа. Сначала рассказчик подводит словесную черту и сообщает, что история окончена: «Вот и конец моей истории с часами. Что еще сказать вам?» [Тургенев, 1982, т. 9: 101]. После обращения к читателю он сообщает о том, как сложилась дальнейшая судьба брата Алексея. В хронологическом плане эпилог можно разбить на несколько частей. Сначала повествуется о событиях, произошедших через пять лет после основного действия («Пять лет спустя Давыд женился на своей Черногубке» [Там же]); далее речь идет о событиях 1812 года (Давыд «в 1812 году, в чине артиллерийского поручика, погиб славной смертью в день Бородинской битвы» [Там же]). После завершения жизнеописания брата Алексей переключается на себя и говорит уже из времени рассказывания. Он не сообщает никаких конкретных деталей своей жизни – как она прошла, чем он занимался эти годы, женат ли, где живет – все это остается вне фокуса внимания автора: «С тех пор много утекло воды» [Там же]. Вместо этого описывается влияние истории с часами на самого Алексея. Рассказчик сообщает, что однажды купил у жида часы, необычайно похожие на те, что подарил ему крестный. Тот факт, что он хранил их в «потаенном ящике» стола, свидетельствует о том, что этот предмет, «хранитель памяти», для Алексея значит чуть больше, чем просто часы. Рассказчик объясняет

причины особого отношения ка этим часам: «…глядя на них, вспоминаю молодые дни и товарища тех дней, безвозвратно улетевших...» [Там же]. Таким образом, конкретная история, ситуация вновь становится у Тургенева поводом для размышлений общечеловеческого характера, в данном случае, о быстротечности жизни и неминуемости смерти. Внимание Тургенева к этим онтологическим проблемам очевидно: писатель обращается к ним практически в каждом рассматриваемом нами произведении.

Интересным с точки зрения структуры является рассказ Тургенева «Отрывки из воспоминаний – своих и чужих» (1880). Рассказ состоит из двух глав и предисловия автора. Каждая глава представляет собой отдельную с точки зрения событийной канвы и персонажей историю.

Предисловие к рассказу принадлежит самому автору – на это указывает подпись: «И. Т.» [Тургенев, 1982, т. 10: 7]. В этом структурном элементе текста обычно, следуя традиционному пониманию, объясняется, что «представляет собой сочинение по характеру, жанру и цели, объясняются принципы издания» [Гришунин, 1987: 303]. Однако в случае с «Отрывками из воспоминаний – своих и чужих» автор поясняет, почему он выбрал форму повествования от первого лица: «Я избрал форму рассказа от собственного лица для большего удобства – и потому прошу читателя не принимать “я” рассказчика сплошь за личное “я” самого автора. На это намекает и самое заглавие отрывков: “Из воспоминаний — своих и чужих”» [Там же]. Л. Н. Назарова в комментариях к рассказу поясняет, что до наших дней дошел только черновик предисловия и в нем вместо слов «На это намекает и самое заглавие отрывков: “Из воспоминаний – своих и чужих”» – была запись: «Продолжение этих отрывков будет зависеть от приема, который окажет “Старым портретам” публика. Памятуя известный пример архиепископа Гренадского в “Жиль Блазе” – я буду рад ее одобрению, но сумею также принять к сведению ее критику» [Цит. по: Назарова, 1982: 395].

Первая глава рассказа имеет название «Старые портреты». В ней нет ни пролога, ни эпилога.

Вторая глава – «Отчаянный» – имеет в своей структуре пролог и эпилог. Глава разделена на подглавы, всего их восемь. Начало первой из них представляет собой пролог. Он не выделен структурно, однако легко узнается по своему месту (начало повествования) и функции (вводит ситуацию «рассказа в рассказе»): «...Нас было человек восемь в комнате …» [Тургенев, 1982, т. 10: 26]. Многоточие в начале первого предложения говорит о том, что разговор начался уже давно. Описанная сцена напоминает ту, что же встречалась нам в других повестях и рассказах Тургенева («Андрей Колосов», «Жид», «Петушков», «Первая любовь», «Степной король Лир»). И вновь, опуская некоторые подробности, автор переходит сразу к сути, теме разговора: «…мы разговаривали о современных делах и людях» [Там же]. О собеседниках известно только то, что двух из них зовут А. и П. Господин А. дает оценку современникам, называя их «отчаянными». Эта характеристика является ключевой в дальнейших рассуждениях не только о конкретных персонажах, но и об определенном типе человека. Неслучайно П. – «уже старый, седоволосый человек, родившийся около двадцатых годов нынешнего столетия» [Там же] замечает, что отчаянность была в людях и прежде, и предлагает собравшимся выслушать историю своего двоюродного племянника, Миши Полтева. Именно она является основным сюжетным центром второй главы «Отрывков».

Эпилог «Отчаянного» выделен структурно – он отделен от последней главы небольшой горизонтальной чертой. Рассказчик говорит, что на этом заканчивается история Миши. Она завершается рассуждениями старика о том, что прежние отчаянные похожи на нынешних «жаждой самоистребления, тоской, неудовлетворенностью» [Тургенев, 1982, т. 10: 46]. Очевидно, что подобным выводом, принадлежащим герою, автор подчеркивал связь между прошлыми и нынешним поколениями. Тургеневу важно было показать, что истоки современных общественных течений и прообразы современных человеческих типов нужно искать в ситуациях и людях екатерининских времен.

Очевидно, что в поздних произведениях Тургенева пролог и эпилог, столь лаконичные по объему и содержанию, выполняют традиционные для этих

элементов в творчестве писателя функции. В прологе намечается форма «рассказ в рассказе», вводится образ героя-рассказчика, читателя подготавливают к ретроспективному характеру изображения событий. Эпилог кратко описывает дальнейшую судьбу героев.

Однако по сравнению с прологами и эпилогами более ранних повестей писателя очевидны их «упрощение» в композиционном и событийном планах. Вероятно, это связано с тем, что при обращении к новой теме и новому типу героя Тургеневу было важно сосредоточиться на судьбе и личности этого героя, представленной в основной части повести, и предваряющие этот рассказ, как и итоговые, сведения о нем могли быть изложены лаконично.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Философская насыщенность повестей Тургенева 1860–1870–х годов позволяет считать его художником-мыслителем. Поздние произведения писателя («повести о прошлом», «таинственные повести») отличаются также новым характером поэтики. Вместе с тем автор сохраняет в них ряд традиционных для его творчества приемов организации художественного текста, композиции и повествования: форму «рассказ в рассказе» и – соответственно – повествование от лица рассказчика, ретроспективный характер изложения событий, наличие пролога и эпилога в структуре произведений. Однако очевидно, что, находясь в сильных позициях художественного текста (начало и конец), пролог и эпилог в некоторых поздних повестях имеют повышенную смысловую нагрузку: «Первая любовь», «Бригадир», «Вешние воды». В эпилогах этих повестей, отталкиваясь от конкретного события, писатель, как правило, переходит на уровень философских рассуждений. Повесть «Первая любовь» является ярким примером выражения авторской концепции любви, а основная часть эпилога посвящена размышлениям героя о быстротечности человеческой жизни. По поводу ее стремительности и кратковременности рассуждает Тургенев и в эпилоге «Вешних вод». Пролог и

эпилог в повести «Бригадир» выражают авторскую концепцию «трагического значения любви», где это чувство вновь представляется как большое жизненное испытание, проверка человеческих сил.

Однако, наряду с повышенной смысловой нагрузкой, в поздних повестях Тургенева пролог и эпилог могли носить и иной характер. Следуя принципам реалистического письма и собственной художественной манере, Тургенев начинает некоторые повести конца 1860 – начала 1870–х годов небольшим прологом, объясняющим читателю, где, когда и по какому поводу была рассказана данная история. «Рассказчиком» в прологе и основном действии повести «История лейтенанта Ергунова» оказывается группа приятелей главного героя, Кузьмы Васильевича. По сути своей это пересказ того, что они слышали когда-то от своего приятеля. Традиционная ситуация встречи друзей, во время которой звучит исповедь одного из участников беседы, Петра Гавриловича, описана в прологе повести «Несчастная». В лаконичном, сжатом по объему и содержанию прологе повести «Степной король Лир» представлена ситуация встречи компании приятелей, где происходит знакомство читателя с рассказчиком. Последнее предложение пролога «Пунина и Бабурина» призвано оформить ситуацию «рассказа в рассказе» и перенести читателя во времена событий основного действия. Во всех названных повестях пролог – небольшой в композиционном отношении и лаконичный по информации структурный элемент текста, в котором чаще всего не обозначены ни место, ни время действия. Похожее представление исходной ситуации характерно для ранних повестей Тургенева («Андрей Колосов», «Жид» и др.), когда писатель только начинал использовать ретроспективный способ введения основного действия. Во всех повестях пролог вводит мотив «воспоминания». В этих произведениях за прологом обычно следует подробная характеристика персонажа – главного участника происходящих событий. Однако здесь можно заметить отступления писателя от манеры прежних своих повестей: меняется угол зрения на персонажа. Если раньше для Тургенева была важна общественно-социальная составляющая облика его героев, то в поздних повестях писателя интересует, прежде всего,

внутреннее, психологическое своеобразие персонажа. И художественный конфликт уже предопределен столкновением противоположных начал во внутреннем мире человека. Высшей точкой движения сюжета становится некое таинственное происшествие, которое настигает героя среди обыденности жизни, потрясая неизбежностью, и воспринимаемое им как проявление непреодолимой силы.

Эпилог этих повестей также лаконичен и обычно служит лишь для завершения событийной линии, связанной с главным героем рассказанной истории. Неизменной остается хронологическая точность в определении временного промежутка между событиями основного действия и событием рассказывания: в «Истории лейтенанта Ергунова» этот интервал составляет сорок лет; в повести «Несчастная» – несколько лет; в «Степном короле Лире» – более пятнадцати лет; в «Пунине и Бабурине» – двенадцать лет.

Очевидно, что в повестях «История лейтенанта Ергунова», «Несчастная», «Степной король Лир», «Пунин и Бабурин» пролог и эпилог, столь лаконичные по объему и содержанию, выполняют традиционные для этих элементов в творчестве Тургенева функции. В прологе используется прием «рассказ в рассказе», вводится образ героя-рассказчика, читателя подготавливают к ретроспективному характеру изображения событий. Эпилог же кратко описывает дальнейшую судьбу героев.

Однако по сравнению с прологами и эпилогами повестей писателя конца 1850 – начала 1860-х годов очевидна их определенная схематизация. Вероятно, это связано с тем, что при обращении к новой теме и новому типу героя Тургеневу была особенно важна «основная часть» повести. В композиционном же отношении писатель, скорее всего, пользовался уже готовыми структурами.

Также в поздних произведениях Тургенева заметен писателя интерес к открытому финалу: «Слышно, что он продает все свои имения и собирается в Америку» [Тургенев, 1981, т. 8: 378] («Вешние воды»); «С тех пор я уже более не слыхал о Музе» [Тургенев, 1982, т. 9: 59] («Пунин и Бабурин»).

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование показало, что больше половины повестей И. С. Тургенева имеют в своей структуре пролог и/или эпилог. Это свидетельствует о системности и закономерности включения данных компонентов в произведения писателя на всех этапах его художественной деятельности.

Пролог в повестях Тургенева мог быть выделен структурно, например, отделен от основного действия пустой строкой или вынесен в отдельные главы: «Первая любовь», «История лейтенанта Ергунова», «Бригадир», «Несчастная», «Степной король Лир», «Вешние воды», «Пунин и Бабурин» и др., – а мог быть не обозначен композиционно, например, в повестях «Андрей Колосов», «Три портрета», «Дневник лишнего человека», «Постоялый двор», «Ася» и др. При этом он всегда узнается по функции, месту и времени действия.

Пролог большинства повестей на протяжении всего творческого пути Тургенева имеет характерную нарративную структуру – рассказа в рассказе, что дает писателю возможность ввести фигуру рассказчика, излагающего события. Это повести «Андрей Колосов», «Три портрета», «Жид**»,** «Дневник лишнего человека», «Постоялый двор», «Переписка», «Ася», «Первая любовь», «Бригадир», «История лейтенанта Ергунова», «Несчастная», «Степной король Лир», «Вешние воды», «Пунин и Бабурин», «Часы», «Отрывки из воспоминаний – своих и чужих». В ряде этих повестей пролог представляет собой описание дружеской встречи знакомых мужчин, когда ситуация непринужденного общения располагает к воспоминаниям, рассказу одного из участников о какой-либо истории, произошедшей с ним либо с его знакомым. Тема этого рассказа возникает непосредственно во время общения собеседников. В дальнейшем она становится главной темой повести. В «Андрее Колосове» это тема «необыкновенного человека», в «Трех портретах» – тема стихийной и трагической силы любви, в «Первой любви» – история первой влюбленности и т.д. Роль рассказчика в прологах, как и в основной части повестей Тургенева, разнопланова. В одних случаях степень его выявленности может определяться

только местоимением «я» (иногда местоимениями «мы» или «вы»): «Я знал одного вологодского помещика…» [Тургенев, 1980, т. 4: 80] («Три портрета»); «...Расскажите-ка вы нам что-нибудь, полковник, – сказали мы, наконец, Николаю Ильичу» [Тургенев, 1980, т. 4: 108] («Жид»); «Кроме своего выгодного местоположения, постоялый двор, о котором мы начали речь, брал многим…» [Тургенев, 1980, т. 4: 273] («Постоялый двор»); «Несколько лет тому назад был я в Дрездене» [Тургенев, 1980, т. 5: 18] («Переписка») и др. В других случаях рассказчик может быть либо свидетелем происходящего, принимая минимальное участие в событиях («Андрей Колосов», «Несчастная», «Степной король Лир», «Пунин и Бабурин»), либо главным действующим лицом («Дневник лишнего человека», «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды», «Часы»). В зависимости от его роли в произведении меняется характер его оценок, понимания того, что произошло, восприятие прошлого.

Форма повествования от третьего лица встречается в повестях Тургенева значительно реже – «Петушков», «Два приятеля» и «Затишье». В этом случае нарратору в эпилоге дано всеведенье автора, знающего о судьбе всех героев и способного оценить их «со стороны».

В ранний период творчества Тургенева в прологах обычно есть лишь лаконичное указание на место встречи действующих лиц (пролога) и время действия; нет ни портретов, ни какой-либо характеристики участников встречи. Один из них, тот, кому принадлежит дальнейшее повествование (рассказчик истории в основной части), может быть представлен более детально.

В повестях 1850–х годов пролог становится событийно насыщенным; его хронотоп имеет пространственно-временную определенность; фигура рассказчика получает биографическую и психологическую конкретность. Пролог приобретает уже более высокую смысловую нагрузку и намечает философско-нравственную концепцию писателя, которая получит свое завершение в эпилоге. Это характерно для повестей «Дневник лишнего человека», «Ася» и др. В прологах этих повестей Тургенев ставит основные философские проблемы, волновавшие его в этот период: быстротечности человеческой жизни, смысла жизни, места человека в

мире. Главные герои этих повестей с позиции прожитых лет или накануне ухода из жизни оглядываются назад и пытаются понять, переоценить свои поступки, взаимоотношения с людьми, наконец, задать себе вопрос о смысле своего существования. В контексте этих размышлений в сознании героев часто возникают природные ассоциации. Так, в прологе повести «Ася» Н.Н. замечает: «Мне тогда и в голову не приходило, что человек не растение и процветать ему долго нельзя» [Тургенев, 1980, т. 5: 195]. Герой повести «Дневник лишнего человека», Чулкатурин, понимая, что скоро он умрет, соотносит свой уход с моментом, когда «реки вскроются» и он «с последним снегом», вероятно, уплывет в море. Для Тургенева всегда была важна глубинная связь человека и природы, даже на метафизическом уровне. При этом конфликт между жизнью человека и могуществом природы, как правило, остается в его произведениях неразрешимым.

В прологах повестей Тургенева 1860-х годов сохраняются художественные открытия прошлого десятилетия («Бригадир», «Первая любовь»).

В «таинственных повестях» 1870-х годов писатель возвращается к структуре и функции пролога и эпилога раннего периода своего творчества.

Другой рамочный элемент в повестях Тургенева – эпилог – выполняет традиционные функции этого структурного элемента. Как того требует жанр рассказа, повести или романа, он завершает повествование, описывая судьбу героев после событий основной части. Однако в процессе эволюции тургеневского творчества смысловая нагрузка эпилога значительно возрастает.

В ранних повестях Тургенева эпилог предельно лаконичен. Обычно в нем объясняются причины и обстоятельства произошедшего, мотивы поведения персонажей («Андрей Колосов», «Петушков», «Дневник лишнего человека», «Постоялый двор»). Однако уже во второй половине 1850-х годов и до 1870-х годов эпилог становится принципиально важным компонентом текста, который, в первую очередь, выражает философско-нравственную концепцию писателя: в повестях «Затишье», «Ася», «Первая любовь», «Бригадир», «Степной король Лир», «Несчастная», «Вешние воды».

По поводу стремительности и кратковременности человеческой жизни рассуждает Тургенев в эпилоге «Вешних вод». Своеобразным итогом эпилога является откровение героя, смысл которого заключается в том, что радость любви столь же трагически мгновенна, как и человеческая жизнь, однако она и есть единственный смысл и содержание этой жизни. Финал повести остается открытым: «Слышно, что он продает все свои имения и собирается в Америку» [Тургенев, 1981, т. 8: 378].

Однако такой открытый финал не является традиционным для повестей Тургенева. Обычно в эпилоге действие завершено, судьбы героев исчерпаны. Часто эта завершенность повествования подчеркивается в эпилогах известием о гибели героя. Это может быть смерть в силу случайных обстоятельств (непосредственно перед эпилогом повести «Два приятеля» появляется сообщение о гибели главного героя, Вязовнина, в Париже на дуэли, случившейся по нелепому поводу); вследствие болезни (от чахотки умирает герой повести «Дневник лишнего человека» – Чулкатурин, при родах – Зинаида из «Первой любви», от воспаления легких -– Парамон Семенович Бабурин, герой повести «Пунин и Бабурин»). Иногда это даже самоубийство: по собственной воле уходят из жизни героини в основном действии повестей «Затишье» и «Несчастная», что становится поводом для философских размышлений автора в эпилогах этих повестей.

При этом трагичность финала не всегда предсказуема, смерть героев часто наступает при необъяснимых обстоятельствах, оказываясь неожиданной для читателя. Однако эта, на первый взгляд, «немотивированность» гибели персонажей объясняется в эпилогах повестей. Очевидно, для Тургенева было важно показать, что гибель героя/героини не проходит бесследно для рассказчика истории. Смерть Зинаиды приводит главного героя «Первой любви» к размышлениям о том, «что сбылось из всего того, на что надеялся» [Тургенев, 1981, т. 6: 345]. В глазах рассказчика обыкновенным «чиновником, как все» [Тургенев, 1981, т. 8: 136] становится Фустов в эпилоге повести «Несчастная» – через несколько лет после самоубийства Сусанны.

В эпилогах Тургенев часто старается объяснить совершенные ранее поступки героев, описанные в основной части произведения, пролить дополнительный свет на их жизнь. В то же время он может говорить и о необъяснимости этих поступков, проникая в сферу бессознательного, странного. Так, пытаясь понять, как Евлампия Харлова («Степной король Лир») смогла стать «командиршей», «богородицей», «главной маткой» хлыстов-раскольников, писатель приходит к выводу, что ответа нет, «все бывает, все случается» [Тургенев, 1981, т. 8: 277]. Попытки ответить на вопросы, возникшие в эпилогах повестей «Несчастная», «Первая любовь», «Вешние воды» и др., также оказываются безуспешны. Вероятно, для Тургенева как писателя важнее оказывается именно постановка вопроса, а не ответ на него, особенно когда речь идет о внутренней жизни человека, подчас непостижимой для него самого. В этом случае сам характер намеченных в эпилогах вопросов придавал им общечеловеческий, экзистенциальный смысл.

Характерной структурной чертой эпилогов 1860–1870-х годов Тургенева является возможность деления их на несколько частей, чаще всего различных по тональности повествования. Иногда композиционно этот элемент занимает не одну главу («Степной король Лир», «Вешние воды»). Так, содержание эпилога «Вешних вод» можно условно разделить на несколько частей: одни из них, связанные с событийной канвой произведения, имеют конспективный, сдержанный, описательный характер, другие, связанные не с внешним сюжетом, а с внутренней оркестровкой чувств, сохраняют взволнованно-лирический тон. По сходному принципу строится эпилог некоторых других повестей этого периода: «Первая любовь», «Несчастная».

События эпилога всегда отделены от основной части большей или меньшей временной дистанцией, которая точно определена: «Десять лет тому назад, милостивые государи мои, я был студентом в Москве» [Тургенев, 1980, т. 4: 8] («Андрей Колосов»); «Прошел год» [Тургенев, 1980, т. 4: 379] («Два приятеля»); «Я видел вас лет восемь тому назад, в деревне, в Т-ской губернии, у Ипатовых» [Тургенев, 1980, т. 4: 448] («Затишье»); в «Истории лейтенанта

Ергунова» этот интервал составляет сорок лет; в повести «Несчастная» – несколько лет; в «Степном короле Лире» – более пятнадцати лет; в «Пунине и Бабурине» – двенадцать лет и т.д. Закономерно, что само рассказываемое событие и повествование о нем относятся к разным временным планам. Однако художественная перспектива такого типа повествования всегда одинакова: герой смотрит на пережитое из настоящего; и в финале действие неизменно возвращается к началу.

Меняются в эпилогах повестей и пространственные характеристики. Так, «из края в край», по святым местам скитается Аким в эпилоге повести «Постоялый двор»; на Невском проспекте встречаются Астахов и Веретьев из «Затишья»; герой повести «Несчастная» переселяется из Москвы с Петербург; во Франкфурт, а затем в Америку едет Санин в «Вешних водах».

В большинстве повестей Тургенева эпилог соотносится с прологом. Вспоминая прошлое, герой заново проигрывает сценарий собственной жизни, и, дойдя до финала случившейся с ним когда-то истории, осознает, что его судьба могла бы сложиться иначе; приобретает опыт самооценки, как правило, – запоздалый. Точка зрения героя в эпилоге часто соотносится с авторской, с авторским пониманием метафизических вопросов бытия.

Дальнейшие перспективы исследования могут быть связаны с изучением взаимосвязи, определении сходств и различий между прологами и эпилогами рассказов, повестей и романов писателя.

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдеев М. В. Наше общество в героях и героинях литературы за пятьдесят лет. – Санкт-Петербург: Типография К.В. Трубникова, 1874. – 291 с.

2. Автобиографическая практика в России и во Франции: Сборник статей / Под редакцией К. Вьолле и Е. Гречаной. – Москва: ИМЛИ РАН, 2006. – 278 с.

3. Аристотель. Об искусстве поэзии. – Москва: Гослитиздат, 1957. – 183 с.

4. Анненков П. В. О мысли в произведениях изящной словесности // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века / Подготовка текста, вступительная статья и примечания В. К. Кантора и А. Л. Осповата. – Москва: Искусство, 1982. – С. 319-344.

5. Анненков П. В. Письма к И. С. Тургеневу. Кн. 1. 1852–1874 / Ответственный редактор Б. Ф. Егоров. – Санкт-Петербург: Наука, 2005. – 532 с.

6. Анненский И. Ф. Белый экстаз // Анненский И. Ф. Книга отражений. – Москва: Наука, 1979а. – С. 141.

7. Анненский И. Символы красоты у русских писателей // Книги отражений / Издание подготовили Н.Т. Ашимбаева и др. – Москва: Наука, 1979б. – 679 с. – (Литературные памятники).

8. Батюто А. И. Избранные труды. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2004. – 960 с.

9. Батюто А. И. Тургенев-романист. – Ленинград: Наука, 1972. – 389 с.

10. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. – Москва: Русское слово, 2003. – Т. 1. – 955 с.

11. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – Москва: Художественная литература, 1975. – 6-71 с.

12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества – Москва: Искусство, 1979. – 444 с.

13. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений: в 13 т. – Москва: Издательство АН СССР, 1956. – Т. 10. – С. 279-360.

14. Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. // Белинский В. Г. М. Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. – Ленинград: ОГИЗ: Государственное издательство художественной литературы, 1941. – С. 28-123.

15. Белинский В. Г. Русская литература в 1844 году // В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений: в 13 т. – Москва: Издательство АН СССР, 1955. – Т. 8. – С. 430-489.

16. Белинский В. Г. Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым (статья) // В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений: в 13 т. – Москва: Издательство АН СССР, 1955. – Т. 9. – С. 543-581.

17. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая // В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений: в 13 т. – Москва: Издательство АН СССР, 1955. – Т. 7. – С. 302-357.

18. Беляева И. А. Об одном нереализованном замысле Тургенева: на пути от «старой манеры» к «новой» // Вестник Московского университета. – Серия 9: Филология. – 2018. № 6. – С. 167−175.

19. Беляева И. А. «Помни мои последние три слова»: к вопросу о структуре финалов в романах Тургенева // Филологический класс. – 2018. – №3 (53). – С. 25-32.

20. Беляева И. А. Своеобразие эпилога в романах И. С. Тургенева / И. А. Беляева // Спасский вестник. – Тула, 2004. – Вып. 11. – С. 42-53.

21. Беляева И. А. Система жанров в творчестве И. С. Тургенева. – Москва: Московский городской педагогический университет, 2005. – 249 с. – (Монографии ученых МГПУ).

22. Беляева И. А. Творчество И. С. Тургенева: Учебное пособие. – М.: Жизнь и мысль: Московский учебник, 2002. – 143 с.

23. Беляева И. А. Творчество И.С. Тургенева: фаустовские контексты. – Санкт- Петербург: Нестор-История, 2018. – 248 с.

24. Библиография литературы о И. С. Тургеневе. 1918-1967 / ответственный редактор Л.Н. Назарова, А.Д. Алексеев. – Ленинград: Наука, 1970. – 188 с.

25. Богомолов Н. А. Дневники в русской культуре начала XX века / Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск: Водолей, 1999. – 201-212 с.

26. Большой Российский энциклопедический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 2009. – 1887 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: https://slovar.cc/enc/bolshoy-rus/1759429.html (дата обращения 11.04.2019).

27. Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. – Ленинград: Наука, 1987. – 198 с.

28. Буланин Д. М. Пролог // Литературный энциклопедический словарь / под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – С. 306.

29. Буланин Д. М. Экспозиция // Литературный энциклопедический словарь / под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – С. 506

30. Бурсов Б. И. Национальное своеобразие русской литературы. – Ленинград: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1967. – 396 с.

31. Бялый Г. А. О психологической манере Тургенева (Тургенев и Достоевский) // Русская литература. – 1968. – № 4. – С. 34-51.

32. Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. – Москва; Ленинград: Советский писатель, 1962. – 247 с.

33. Бялый Г. А. Русский реализм: От Тургенева к Чехову. – Ленинград: Советский писатель, 1990. – 638 с.

34. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / под редакцией Л. В. Чернец – Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. – 556 с.

35. Венгеров С. А. И. С. Тургенев. Биографический очерк // Русские писатели. 1800-1917 гг. Биографический словарь. Т. 1–5. / Главный редактор П. А. Николаев. – Москва: Большая российская энциклопедия, 2019. — Т. 6. – С. 256.

36. Венгеров С. А. Русская литература в ее современных представителях. Иван Сергеевич Тургенев: критико-биографические этюды Семена Венгерова. – Санкт-Петербург: Типолитография Вилькина и Эттингера, 1875. – Ч. II. – 164 с.

37. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – Москва: Высшая школа, 1989. – 404 с.

38. Винникова Г. Э. Тургенев и Россия. – Москва: Советская Россия, 1986. – 411 с.

39. Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. – Москва: Наука, 1980. – С. 42-55.

40. Винокур Г. О. Биография и культура. – Москва: URSS, 2007. – 85 с.

41. Волков И.О. «Шекспировский текст» повести И. С. Тургенева «Степной король Лир»: образы героев // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2018. – № 426. – С. 5–13.

42. Волков И.О. Уильям Шекспир в художественном мире И. С. Тургенева («Гамлет» и «Король Лир»): автореферат дис. ... кандидата филологических наук. 10.01.01 / Волков Иван Олегович. – Томск, 2019. – 24 с.

43. Володина Н. В. Русский европеец в творчестве И. С. Тургенева // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. И. С. Тургенев и мировая литература (К 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева) / ответственные редакторы Н. П. Генералова, В. А. Лукина. – Москва; Санкт-Петербург: «Альянс-Архео», 2011. – Вып. II. – С. 7-23.

44. Габель М. О. «Дневник лишнего человека». Об авторской оценке героя // Тургеневский сборник: материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева / ответственные редакторы Н. В. Измайлов, Л. Н. Назарова. – Москва; Ленинград: Наука, 1966. – Т. II. – С.118-126.

45. Габель М. О. Первая повесть И. С. Тургенева «Андрей Колосов»: (в поисках нового героя) // Ученые записки Харьковского государственного библиотечного института. – Вып. 5. – Харьков, 1961. – С.135-159.

46. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. – Москва: Наука: Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – С. 28-82.

47. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. – Москва: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.

48. Гегель Г. В. Ф. Эпос как единая целостность // Эстетика: в 4 т. – Москва: Искусство, 1969. – Т. 3. – 621 с.

49. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – Ленинград: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1977. – 443 с.

50. Гиршман М. М. Еще о целостности литературного произведения // Известия. – 1979. – Т. 38. – №5. – С. 449-457.

51. Гиршман М. М. Литературное произведение // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – Москва: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 9. – Стлб. 438-441.

52. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – Москва: Языки славянских культур, 2007. – 560 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).

53. Гитлиц Е. А. Структура и смысл рассказа Тургенева «Жид» // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества / ответственные редакторы Н. Н. Мостовская, Н. С. Никитина. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1990. – С. 57-67.

54. Головко В. М. И. С. Тургенев: искусство художественного философствования. – Москва: ФЛИНТА, 2018. – 344 с.

55. Головко В. М. Идейная эволюция героя в повести И.С. Тургенева «Пунин и Бабурин»: Материалы к реальному и историко-литературному комментарию // Русская литература. – 1988. – № 1. – С. 195-205.

56. Головко В. М. Проблема самоотверженного героя в повести И. С. Тургенева «Пунин и Бабурин» // Писатель и время. – Ульяновск, 1977. – Вып. II. – С. 21-39.

57. Голубков В. В. Художественное мастерство И. С. Тургенева. – Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1955. – 176 с.

58. Гончаров И.А. Избранные письма // Гончаров И.А. Собрание сочинений: в 8 т. – Москва: Гослитиздат, 1955. – Т. 8. – С. 231–502.

59. Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение: книга для учителя. – Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1997. – 197 с.

60. Григорьев А. А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства / Григорьев А. А. Апология почвенничества / Ответственный редактор О. Платонов. – Москва: Институт русской цивилизации, 2008а. – С. 84-129.

61. Григорьев А. А. О правде и искренности в искусстве / Григорьев А. А. Эстетика и критика. – Москва: Искусство, 1980. – С. 51-116.

62. Григорьев А. А. Парадоксы органической критики / Григорьев А. А. Апология почвенничества / Ответственный редактор О. Платонов. – Москва: Институт русской цивилизации, 2008б. – С. 149–183.

63. Григорьев А. А. Тургенев // Григорьев А. А. Литературная критика – Москва: Художественная литература, 1967. – 631 с.

64. Григорьев А. А. И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо». Письма к Г. Г. А. К. Б // Григорьев А. А. Собрание сочинений Аполлона Григорьева / под редакцией В. Ф. Саводника. Вып. 1-14. –

Москва: Типолитография товарищества И.Н. Кушнерев и К°, 1915. – Вып. 10. – 135 с.

65. Гришунин А. Л. Предисловие // Литературный энциклопедический словарь / под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – С. 303.

66. Дружинин А. В. Повести и рассказы И. Тургенева. // А. В. Дружинин. Собрание сочинений: в 8 т. – Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии Наук, 1865. – Т. 7. – С. 286-374.

67. Дубинина Т. Г. Пушкинские традиции в творчестве И. С. Тургенева 1840-х–начала 1850-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. 10.01.01 / Дубинина Татьяна Геннадьевна. – Москва, 2011. – 22 с.

68. Дубовиков А. Н., Дунаева Е. Н. Комментарии: И. С. Тургенев. Андрей Колосов // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Москва: Наука, 1980. – Т. 4. – С. 554-563.

69. Дубовиков А. Н., Дунаева Е. Н. Комментарии: И. С. Тургенев. Три портрета // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Москва: Наука, 1980. – Т. 4. – С. 570-576.

70. Дубовиков А. Н., Дунаева Е. Н. Комментарии: И. С. Тургенев. Дневник лишнего человека // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Москва: Наука, 1980. – Т. 4. – С. 585-597.

71. Дудышкин С. С. «Затишье», повесть г. Тургенева // Отечественные записки: журнал. Г. 16 – 1854. – Т. 97, № 11-12. – С. 30-33.

72. Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве. // Добролюбов Н. А. Собрание сочинений: в 3 т. – Москва: Художественная литература, 1987. – Т. 2. – 870 с.

73. Доманский В. А. Художественные миры Ивана Тургенева: монография / В. А. Доманский, О. Б. Кафанова. – Москва: ФЛИНТА, 2020. – 432 с.

74. Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века: История и теория жанра: Исследование. – Москва: ФЛИНТА, 2003. – 279 с.

75. Есаулов И. А. К разграничению понятий «целостности» и «завершенности» // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: http://jesaulov.narod.ru/Code/articles_celostnost.html (дата обращения 21.07.2020).

76. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. – Москва: ФЛИНТА: Наука, 2005. – 248 с.

77. Ермакова Н. А. Ландшафт смерти в произведениях И. С. Тургенева // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2010. – №14. – С. 118-127.

78. Жекулин Н. Тургенев-переводчик: Вопросы теории и практики // Тургенев И. С.: Новые исследования и материалы. И. С. Тургенев и мировая литература (к 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева) / ответственные редакторы Н. П. Генералова, В. А. Лукина – Москва; Санкт-Петербург: «Альянс-Архео», 2009. – Вып. I. – С. 48-94. – (И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы).

79. Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 407 с.

80. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. – Tenafly (N.J.): Эрмитаж, 1986. – 348 с.

81. Звигильский А. Неизвестный Тургенев (По материалам новых приобретений Музея Ивана Тургенева в Буживале) // Тургенев И. С.: Новые исследования и материалы. И. С. Тургенев и мировая литература (к 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева) / ответственные редакторы Н. П. Генералова, В. А. Лукина – Москва; Санкт-Петербург: «Альянс-Архео», 2009. – Вып. I. – С. 236-240. – (И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы).

82. Иезуитов А. Н. «Таинственные произведения» И. С. Тургенева (Объяснение необъяснимого)» // Пушкин и Тургенев. Тезисы докладов. – Санкт-Петербург. – Орёл, 1998. – С. 50-54.

83. Ильин В. Н. Тургенев-мистик и метапсихик: Русская эмиграция о И. С. Тургеневе // Литературная учеба. – Москва: Издательский дом «Литературная учеба», 2000. – Кн. 3. – С.158-172.

84. И. С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России: материалы международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения и 125-летию со дня смерти писателя / Составители, редакторы Н. П. Генераловой, В. А. Лукиной. – Вып. 2. – Орел: ГОУ ВПО «Орловский гос. ун-т», 2008. – 84 с.

85. И. С. Тургенев и современность: международная науч. конференция, посвященная 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева, 2-6 ноября 1993 г.: доклады и сообщения / научный редактор П. Г. Пустовойт. – Москва: Издательство АО «Диалог-МГУ», 1997. – 236 с.

86. И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. – Москва: Художественная литература, 1969. – Т. 2. – 592 с. – (Серия литературных мемуаров).

87. И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества / ответственный редактор академик М. П. Алексеев. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1982. – 263 с.

88. И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества / ответственные редакторы Н. Н. Мостовская, Н. С. Никитина. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1990. – 296 с.

89. И. С. Тургенев. Тургенев и его современники / ответственный редактор академик М. П. Алексеев. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 285 с.

90. И. С. Тургенев и мировая литература: материалы международной конференции к 200-летию писателя, 17-19 октября 2018 г. – Москва: У никитских ворот, 2018. – 114 с.

91. Ингарден Р. Двухмерность структуры литературного произведения // Ингарден Р. Исследования по эстетике. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. – С. 21-39.

92. Истомин К. К. «Старая манера» И.С. Тургенева (1834–1855): опыт психологии творчества – Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии Наук, 1913. – 128 с.

93. Казанский Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. – Москва, 2009. – Т. 6. – С. 73.

94. Калашников В. А. Развязка // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – Москва: Советская энциклопедия, 1971. – Т. 6. – Стлб. 154-155.

95. Калашников В. А. Эпилог // Литературный энциклопедический словарь / Под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – С. 512.

96. Каурова Е. М. Поэтика портрета в повестях И. С. Тургенева: дис. ... кандидата филологичеких наук. – Улан-Удэ, 2010. – 193 с.

97. Кийко Е. И. Комментарии: И. С. Тургенев. Первая любовь / Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Москва: Наука, 1981. – Т. 6. – С. 478-492.

98. Кийко Е. И. Комментарии: И. С. Тургенев. Переписка / Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Москва: Наука, 1980. – Т. 5. – С. 390-401.

99. Кийко Е. И. Окончание повести «Первая любовь» // Литературное наследие: Том 73: из парижского архива И. С. Тургенева. Кн. 1: неизвестные произведения И. С. Тургенева / редакторы А. Н. Дубовиков и И. С. Зильберштейн. – Москва: Наука, 1964. – С. 59-68.

100. Клочихина М. М. Повесть Тургенева «Постоялый двор» // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина, кафедра русской литературы / Под редакцией профессора Ф. М. Головенченко. – Т. CXV. – Вып. 7. – Москва, 1957. – С. 299-337.

101. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. – Москва: ИРЯ, 1994. – 333 с.

102. Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / Редакционная коллегия: Г. Л. Абрамович и др. – Москва: Наука, 1964. – С. 421.

103. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 551 с.

104. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения: для студентов-заочников III–IV курсов фак. рус. яз. и литературы пед. институтов – Москва: Просвещение, 1972. – 110 с.

105. Корман Б. О. К методике анализа слова и сюжета в лирическом стихотворении // Вопросы сюжетосложения. – Вып. 5. – Рига: Звайгзне, 1978. – С. 14-18.

106. Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. – Санкт-Петербург: Наука, 1994. – 279 с.

107. Красовский В. Е. Русская литература: учебник для академического бакалавриата / под общей редакцией В. Е. Красовского. – Москва: Издательство Юрайт, 2019. – 650 с.

108. Крашенинникова О. А. «Вечные образы» в повестях И.С. Тургенева 1850-1870–х гг. // Материалы Международной конференции «И.С. Тургенев и мировая литература», 17-19 октября 2018 г., ИМЛИ РАН / ответственный редактор М.И. Щербакова. – Москва: ИПО «У Никитских ворот», 2018. – С. 49-52.

109. Кузавова М. В. Любовно-философские повести И. С. Тургенева и проблема циклообразования в творчестве писателя 1850-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: специальность 10.01.01 / Кузавова Мария Викторовна – Москва, 2012. – 24 с.

110. Культура русского модернизма: статьи, эссе и публикации: в приношение В. Ф. Маркову / Под редакцией Р. Вроона, Д. Мальмстада. – Москва: Наука: Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 405 с.

111. Курляндская Г. Б. Всемирная гармония в творчестве Тургенева // Спасский вестник. – Вып.11. – Тула: Гриф и К, 2004. – С.14-25.

112. Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев. Мировоззрение. Метод. Традиции. – Тула: Гриф и К, 2001. – 229 с.

113. Курляндская Г. Б. Концепция любви в творчестве Тургенева // Спасский вестник. – Вып.12. – Тула: Гриф и К, 2005. – С. 6-14.

114. Курляндская Г. Б. Особенности реализма И.С. Тургенева (на материале повести «Вешние воды») // Второй межвузовский тургеневский сборник / Ответственный редактор А. И. Гаврилов. – Орёл, 1968. – С. 3-35.

115. Курляндская Г. Б. Структура повести и романа И. С. Тургенева 1850-х годов. – Тула: Приокское книжное издательство, 1977. – 269 с.

116. Курляндская Г. Б. Тургенев и Пушкин // Тургенев и русские писатели: 5-й межвузовский тургеневский сборник / Научный редактор Г. Б. Курляндская. – Курск: Курский государственный педагогический институт, 1975. – С. 3-43.

117. Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев и русская литература – Москва: Просвещение, 1980. – 192 с.

118. Курляндская Г. Б. Эстетический мир И. С. Тургенева. Орёл: Издательство Государственные телерадиовещательные компании, 1994. – 341 с.

119. Куюнжич Д. Письмо // Куюнжич Д. Воспаление языка. – Москва: Ad Marginem, 2003. – 319 с.

120. Лазарева К. В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И. С. Тургенева. – Ульяновск: УлГПУ, 2008. – 221 с.

121. Ламзина А. В. Заглавие // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / Под редакцией Л. В. Чернец – Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. – С. 94-107.

122. Ламзина А. В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. – Москва: Интелвак, 2001. – Стлб. 848-853.

123. Лебедев Ю. В. Тургенев. – Москва: Молодая гвардия,1990. – 607 с. – (Жизнь замечательных людей).

124. Лебедев Ю. В. Иван Сергеевич Тургенев / История русской литературы XIX века: вторая половина: учебное пособие для студентов педагогических институтов по спец. / Под редакцией Н. Н. Скатова. – Москва: Просвещение, 1987. – С. 58-116.

125. Левин Ю. Д. Шестидесятые годы // Шекспир и русская культура / под редакцией М. П. Алексеева. – Москва; Ленинград: Наука, 1965. – С. 407–544.

126. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 249.

127. Лежен Ф. В защиту автобиографии // Иностранная литература. – 2000. № 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: https://magazines.gorky.media/inostran/2000/4/v-zashhitu-avtobiografii.html (дата обращения 11.08.2020).

128. Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблема жанра в англо-американской литературе: сборник научных трудов. – Вып. 2. – Свердловск, 1976. – 182 с.

129. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: в 4 т. – Москва; Ленинград: Издательство АН СССР. Ленинградское отделение, 1962. – Т. 4. – С. 275-474.

130. Эйгес И. Эпилог // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2-х т. / под редакцией Н. Бродского. — Москва; Ленинград: Издательство Л. Д. Френкель, 1925. – Т.2. – Стлб. 1116-1117.

131. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. – Киев: Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.

132. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – Москва: Мысль, 1995. – 944 с. – (Библиотека «Философское наследие»).

133. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. – Ленинград: Просвещение. Ленинградское отделение, 1972. – 271 с.

134. Лотман Л. М. Комментарии: И. С. Тургенев. Ася // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Москва: Наука, 1980. – Т. 5. – С. 437-462.

135. Лотман Л. М. Комментарии: И. С. Тургенев. Бригадир // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Москва: Наука, 1981. – Т. 8. – С. 431-442.

136. Лотман Л. М. Комментарии: И. С. Тургенев. Степной король Лир // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1981. – Т. 8. – С. 476-494.

137. Лотман Ю. М. О русской литературе. – Санкт-Петербург: Искусство, 1997. – 950 с.

138. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 224-243.

139. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 704 с.

140. Манн Ю. В. «Истинно лишний человек» (к типологии центрального персонажа повести Тургенева «Дневник лишнего человека» // И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, традиции / Редакторы: Ж. Зёльдхейи-Деак, А. Холлош. – Будапешт, 1994. – С. 140-151.

141. Манн Ю. В. Тургенев и другие. – Москва: РГГУ, 2008. – 631 с.

142. Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1982. – 208 с.

143. Маркович В. М. О «трагическом значении любви» в повестях И. С. Тургенева 1850-х годов // Маркович В. М. Избранные работы. – Санкт-Петербург: Ломоносовъ, 2008. – С. 277-289.

144. Маркович В. М. «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы // О Тургеневе: работы разных лет / В. М. Маркович. – Санкт-Петербург: Росток, 2018. – С. 411-446.

145. Маркович В. М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов // Памяти Григория Абрамовича Бялого: к 90-летию со дня рождения. Научные статьи, воспоминания. – Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ, 1996. – С. 24-42.

146. Маркович В. М. Тургенев // Русские писатели: биобиблиографический словарь: в 2 ч. / под редакцией П. А. Николаева. – Москва: Просвещение, 1990. – Ч. 2. – С 314-326.

147. Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1975. – 152 с.

148. Мережковский Д. С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Д. С. Мережковский Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники – Москва: Республика, 1995. – С. 522-560. – (Прошлое и настоящее).

149. Михайловский Н. К. Литературные и журнальные заметки // Отечественные записки. – Г. 36. – 1874. – №4. – С. 408.

150. Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст. – Москва: Водолей Publishers, 2007. – 262 с.

151. Мовнина Н. С. Поэтика тургеневской повести 1850-х годов: к проблеме взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе: диссертация … кандидата филологических наук: 10.01.01 / Мовнина Наталья Савельевна. – Санкт-Петербург, 2000. – 156 с.

152. Молева Н. М. Призрак Виардо, или Несостоявшееся счастье Ивана Тургенева. – Москва: «Алгоритм-книга», 2008. – 221 с.

153. Мостовская Н. Н. Библиография литературы об И. С. Тургеневе // И. С. Тургенев. Тургенев и его современники / ответственный редактор академик М. П. Алексеев. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1977. – С. 237-272.

154. Мостовская Н. Н. Библиография литературы об И. С. Тургеневе // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества / ответственный редактор академик М. П. Алексеев. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1982. – С. 224-246.

155. Мостовская Н. Н. Библиография литературы об И. С. Тургеневе // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества / ответственные редакторы Н. Н.

Мостовская, Н. С. Никитина. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1990. – С. 255-278.

156. Мостовская Н. Н. «Пушкинское» в творчестве Тургенева // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 28-37.

157. Моцарев И. Т. Указатель библиографических работ о Тургеневе (1872–1963) / составитель И. Т. Моцарев // Из парижского архива И. С. Тургенева: в 2 кн. – Москва: Наука, 1964. – Кн. 2. – С. 452-460.

158. Муратов А. Б. Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 годов. –Ленинград: Издательство ЛГУ, 1980. – 182 с.

159. Муратов А. Б. Тургенев–новеллист (1870–1880-е годы). – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1985. – 119 с.

160. Назарова Л. Н. Комментарии: И. С. Тургенев. Два приятеля // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Москва: Наука, 1980. – Т. 4. – С. 624-633.

161. Назарова Л. Н. Комментарии: И. С. Тургенев. Отрывки из воспоминаний – своих и чужих // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Москва: Наука, 1982. – Т. 10. – С. 393-412.

162. Неверова Э. Н. Проблематика и поэтика повестей-воспоминаний И. С. Тургенева, 1867–1875 г.: диссертация … кандидата филологических наук: 10.01.01. / Неверова Эльвира Николаевна. – Алма-Ата, 1973. – 185 с.

163. Неверова Э.Н. Шекспировская тема в интерпретации И. С. Тургенева (повесть «Степной король Лир») // Русская литература: сборник научных трудов. – Алма-Ата, 1972. – Вып. III. – С. 24–31.

164. Недзвецкий В. А. Любовь в жизни тургеневского героя // Литература в школе, 2006. – №11. – С. 11-14.

165. Недзвецкий В. А. Любовь–крест–долг… // Недзведский В. А., Пустовойт П. Г., Полтавец Е. Ю. И. С. Тургенев «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов, «Отцы и дети» – Москва: Издательство Московского университета, 2000. – С. 17-26.

166. Недзвецкий В. А. И. С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя: курс лекций. – Москва; Стерлитамак: Стерлитамакская государственная педагогическая академия, 2008. – 230 с.

167. Новикова Е. Г. Жанровая динамика малой прозы И. С. Тургенева 1860-х годов: дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 1983. – 215 с

168. Орлова Е. И. Образ автора в литературном произведении. Учебное пособие. – Москва: ФЛИНТА, 2019. – 113 с.

169. Осьмакова Л. Н. О поэтике «таинственных» повестей Тургенева // И. С. Тургенев в современном мире / под редакцией Ломунова К. Н., Долотовой А. М., Шаталова С. Е. – Москва: Наука, 1987. – С. 220-230.

170. Падучева Е. В. Семантика нарратива // Е. В. Падучева. Семантические исследования: семантика времени и вида в рус. яз. Семантика нарратива. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.

171. Палиевский П. В. Художественное произведение // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие / редакционная коллегия: Г. Л. Абрамович и др. – Москва: Наука, 1965. – 504 с.

172. Петров С. М. И. С. Тургенев. Творческий путь. – Москва: Художественная литература, 1979. – 542 с.

173. Петровский М. А. Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева: сборник статьей / под редакцией И. Н. Розанова, Ю. М. Соколова. – Москва: Задруга, 1920. – С. 70-90.

174. Петровский М. Компонент // Литературный энциклопедический словарь / Под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – Стлб. 375-375.

175. Писарев Д. И. Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова// Д.И. Писарев. Сочинения: в 4 т. – Москва: Гослитиздат, 1955. – Т.1. – С. 251.

176. Писарев Д. И. Писемский, Тургенев, Гончаров. / Д. И. Писарев. Сочинения: в 4 т. – Москва: Гослитиздат, 1955. – Т. 1. – 391 с.

177. Половнева М. В. Повествовательная структура повести И. С. Тургенева «Фауст» / Научные ведомости БелГУ. Серия Гуманитарные науки. – 2018. – Том 37, № 1. – С. 22-30.

178. Половнева М. В. Поэтика тургеневской повести 1850-х годов (к проблеме межтекстовой целостности): диссертация … кандидата филологических наук: 10.01.01. / Половнева Марина Владимировна. – Орел, 2002. – 18 с.

179. Половнева М. В. Субъектная организация повести И. С. Тургенева «Переписка»: сборник науч. тр. участников IV межрегиональной науч.-практ. конф., Белгород, 27-28 апр. 2004 г. – Белгород: БелГИК, 2004. – 346-353.

180. Полякова Л. И. Повести И. С. Тургенева 70-х годов. – Киев: Наук. думка, 1988. – 189 с.

181. Полякова Л. И. Поэтика эпилога тургеневской повести // Сборник: И. С. Тургенев и современность. Международная научная конференция, посвященная 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева / Под редакцией П. Г. Пустовойта. – Москва: Диалог-МГУ, 1997. – С. 192-197.

182. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. – Москва: Искусство, 1976. – 614 с.

183. Поспелов Г. Н., Барышников Е. П. Сюжет // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / главный редактор А. А. Сурков. – Москва: Советская энциклопедия, 1972. – Т.7. – Стлб. 306-310.

184. Поспелов Г. Н. К методике историко-литературного исследования // Литературоведение. Сборник статей / Под редакцией В. Ф. Переверзева. – Москва: Государственная академия художественных наук, 1928. – С. 39-104.

185. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. – Москва: Издательство Московского университета, 1970. – 328 с.

186. Поспелов Г. Н. Сюжет // Литературный энциклопедический словарь / Под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – С. 431;

187. Приходько Т. Ф. Образ рассказчика // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – Москва: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 9. – Стлб. 575-577.

188. Пропп В. Я. Морфология сказки. / Государственный институт истории искусств. – Ленинград: Academia, 1928. – С. 22. – (Вопросы поэтики; Вып. XII).

189. Пумпянский Л. В. Группа «таинственных повестей» // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы / ответственный редактор А. П. Чудаков. – Москва: Языки русской культуры, 2000а. – 448-463 с.

190. Пумпянский Л. В. Тургенев-новеллист // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / ответственный редактор А. П. Чудаков. – Москва: Языки русской культуры, 2000б. – С. 427-447.

191. Пустовойт П. Г. Тургенев – художник слова. – Москва: Издательство МГУ, 1987. – 301 с.

192. Пустовойт П. Г. Иван Сергеевич Тургенев // История русской литературы XIX века: 40–60-е гг.: учебное пособие / под редакцией В. Н. Аношкиной, Л. Д. Громовой. – Москва: Издательство МГУ, 2001. – С. 231-293.

193. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 Т. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1978. – Т. 5. – С. 5-184.

194. Пушкин А. С. История села Горюхина // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 Т. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1978. – Т. 6. – С. 116-131.

195. Ребель Г. М. Тургенев в русской культуре. – Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2018. – 374 с. – (Наследие И. С. Тургенева в русской и мировой культуре).

196. Ревякин А. Сюжет // Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – Москва: Просвещение, 1974. – С. 393-394.

197. Рогинская О. О. Эпистолярный роман, поэтика жанра и его трансформация в русской литературе: диссертация … кандидата филологических наук: 10.01.08. / Рогинская Ольга Олеговна. – Москва, 2002. – 237 с.

198. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / под редакцией Б. С. Мейлаха. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1973. – 565 с.

199. Ряполов. С. В. Онтологический трагизм И. С. Тургенева // Материалы Международной конференции «И. С. Тургенев и мировая литература», 17-19 октября 2018 г., ИМЛИ РАН / ответственный редактор М. И. Щербакова. – Москва: ИПО «У Никитских ворот», 2018. – С. 84.

200. Сабитова Н. С. Судьба главных героинь повести И. С. Тургенева «Степной король Лир» Анны и Евлампии Харловых // Сборник научных статей. В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы международной заочной научно-практической конференции. – Новосибирск: ассоциация научных сотрудников «Сибирская академическая книга», 2013. – С.117-122.

201. Савинков С. В. Дневниковая форма // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Главный научный редактор Н. Д. Тамарченко. – Москва: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. – С. 61-62.

202. Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Савинков Сергей Владимирович. – Воронеж, 2004. – 38 с.

203. Сарбаш Л. Н. Предыстория героя в романах И. С. Тургенева как способ организации повествования // Филологические науки. – №1. – 1987. – С. 63–66.

204. Сарбаш Л. Н. Структура повествования в романах И. С. Тургенева: 50-е – 60-е годы: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 /

Сарбаш Людмила Николаевна. – Москва: ООО «Филологические науки», 1982. – 183 с.

205. Сарбаш Л. Н. Эпилог романов И. С. Тургенева 50–60-х годов // Филологические науки. – №5. – 1979 – С. 24-29.

206. Свахина О. В. Функция культурной памяти в повестях И. С. Тургенева 1850–1870-х годов: дис. ... кандидата филологических наук. – Екатеринбург, 2008. – 210 с.

207. Сенькина Ю. Н. Тургеневская концепция любви в интерпретации ученых // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – №101. – Санкт-Петербург, 2009. – С. 183-188.

208. Силантьев И. В. Поэтика мотива. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 294 с.

209. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. – Москва: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.

210. Словарь литературоведческих терминов / под редакцией С. П. Белокуровой. – Санкт-Петербург: Паритет, – 2006. – 314 с.

211. Смирнова А. И., Нагаева Э. Р. Поэтика «таинственного» в повестях И. С. Тургенева 60 – 70-х гг. // Межвузовская научная конференция «Проблемы метода и мировоззрения И. С. Тургенева» (к 175-летию писателя). Тезисы докладов и сообщений. – Орёл, 1993. – С. 28-30.

212. Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. – 549 с.

213. Страхов Н. Н. Последние произведения И. С. Тургенева (1871) // Страхов Н. Н. Критические статьи о И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. – Ижевск: Издательство «Удмуртский университет», 2011. – С. 124-166.

214. Струве П. Б. Тургенев / публикация В. Александрова // Литературная учеба. – Москва, 2000. – №2. – С. 204-207.

215. Сухих И. Н. Структура и смысл: Теория литературы для всех. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – с. 544. – (Новый культурный код).

216. Тамарченко Н.Д. Событие сюжетное // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / главный научный редактор Н. Д. Тамарченко. – Москва: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008а. – С. 239.

217. Тамарченко Н. Д. Сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / главный научный редактор Н. Д. Тамарченко. – Москва: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008б. – С. 258.

218. Тиме Г. А. Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2011. – 455 с.

219. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под редакцией Д. Н. Ушакова. – Москва: Издательский центр «Терра», 1996. – 1500 слтб. [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=58811 (дата обращения 02.05.2018).

220. Толстая Е. Д. Игра в классики: Русская проза XIX–XX веков. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 504 с.

221. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие. – Москва: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.

222. Топоров В. Н. Два дневника (Андрей Тургенев и Исикава Такубоку) // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – Москва: Наука, 1989. – Вып.5. – С. 78-99.

223. Топоров В. Н. Странный Тургенев: (Четыре главы). – Москва: РГГУ, 1998. – 192 с.

224. Тургенев в русской критике: Сборник статей / Вступительная статья и примечания К. И. Бонецкого. – Москва: Гослитиздат, 1953. – 574 с.

225. Тургенев И. С.: Новые исследования и материалы. И. С. Тургенев и мировая литература (к 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева) / ответственные редакторы Н. П. Генералова, В. А. Лукина – Москва; Санкт-Петербург: «Альянс-Архео», 2009. – Вып. I. – 624 с. – (И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы).

226. Тургенев И. С.: Новые исследования и материалы. И. С. Тургенев и мировая литература (к 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева) /

ответственные редакторы Н. П. Генералова, В. А. Лукина – Москва; Санкт-Петербург: «Альянс-Архео», 2011. – Вып. II. – 545 с. – (И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы).

227. Тургенев И. С.: Новые исследования и материалы. И. С. Тургенев и мировая литература (к 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева) / ответственные редакторы Н. П. Генералова, В. А. Лукина – Москва; Санкт-Петербург: «Альянс-Архео», 2012. – Вып. III. – 672 с. – (И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы).

228. Тургенев И. С.: Новые исследования и материалы. К 200-летию И. С. Тургенева (1818-2018) / ответственные редакторы Н. П. Генералова, В. А. Лукина. – Москва; Санкт-Петербург: «Альянс-Архео», 2016. – Вып. IV – 969 с. – (И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы).

229. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения. В 12 т. – Москва: Наука, 1980–1983. – Т. 4–11.

230. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма. В 18 т. – Москва: Наука, 1982–2003. – Т. 1, 2, 14.

231. Тургенев и Орловский край: Библиографический указатель / Под редакцией В. Г. Сидорова. – Орел: без издательства, 1968. – 68 с.

232. Тургенев и Орловский край: Библиографический указатель / Под редакцией И. И. Самодурова и Б. В. Богданова. – Орел: без издательства, 1989. – 248 с.

233. Турьян М. А. Комментарии: И. С. Тургенев. Пунин и Бабурин // И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – Москва: Наука, 1982. – Т. 9. – С. 430-446.

234. Турьян М. А. «Пунин и Бабурин» в ряду поздних произведений Тургенева // Русская литература. – 1965. – №4. – С. 152.

235. Турьян М. А. О трансформации некоторых особенностей поэтики и литературных мотивов Пушкина в «Дневнике лишнего человека» Тургенева / М. А. Турьян // Записки Русской академической группы в США: к двухсотлетию со дня рождения А.С. Пушкина. – 2000. – Т. 30. – С. 195-207.

236. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. – Москва: Высшая школа, 1993. – 319 с.

237. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. – Москва: Аграф, 2002. – С. 189-204.

238. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. – Ленинград: Academia, 1924. – 140 с.

239. Тюпа В. И. Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ. – Москва: Лабиринт: РГГУ, 2001. – 192 с.

240. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения: вопросы типологии. – Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1987. – 217 с.

241. Тюпа В. И. Художественность / Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / главный научный редактор Н. Д. Тамарченко. – Москва: Издательство Кулагиной: Intrada, 2008. – С. 289.

242. Улыбина О. Б. Проблемы поэтики «таинственных повестей» И. С. Тургенева: Автореферат диссертации … кандидата филологических наук / Улыбина Ольга Борисовна. – Нижний Новгород, 1996. – 15 с.

243. Уоддингтон П. Скромный банкет в Клубе искусств, или Как Вильям Рольстон Шедден-Рольстон дал большой обед для 16-ти литераторов в Лондоне 22 октября 1881 года в честь Ивана Сергеевича Тургенева // Тургенев И. С.: Новые исследования и материалы. И. С. Тургенев и мировая литература (к 190-летию со дня рождения И. С. Тургенева) / ответственные редакторы Н. П. Генералова, В. А. Лукина – Москва; Санкт-Петербург: «Альянс-Архео», 2009. – Вып. I. – С. 219-235. – (И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы).

244. Фаустов А. А., Савинков С. В. Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века. – Воронеж: Издательство Воронежского педагогического университета, 2008. – 156 с.

245. Федоров Ф. П. Система событий в новеллах Г. Клейста («Землетрясение в Чили») // Вопросы сюжетосложения. – Вып. 5. – Рига: Звайгзне, 1978. – С. 47-54.

246. Фомина Е. С. Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева: дис. ... доктора философских наук. – Тарту, 2014. – 149 с.

247. Фридман Н. В. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. – Москва: Наука, 1969. – Т. XXVIII. – Вып. 3. – С. 232-242.

248. Хализев В. Е. Литература как вид искусства // Введение в литературоведение / Под редакцией Г. Н. Поспелова. – Москва: Высшая школа, 1988. – С. 8-9.

249. Хализев В. Е. Теория литературы: учебное для студентов вузов. – Москва: Высшая школа, 2004. – 404 с.

250. Цейтлин А. Г. «Евгений Онегин» и русская литература // Пушкин родоначальник новой русской литературы: сборник научно-исследовательских работ / редакторы Д. Д. Благой, В. Я. Кирпотин. – Москва, Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1941. – С. 335-364.

251. Цивьян Т. В. Просвечивающие мотивы. Тургенев у Комаровского / Цивьян Т. В. Язык: тема и вариации: избранное: в двух книгах. – Москва: Наука, 2008. – Кн. 2. – С. 281-294.

252. Часы Ивана Тургенева. Международная конференция «Иван Сергеевич Тургенев: философствующий писатель и политический философ. К 200-летию со дня рождения». Всемирный день философии 15 ноября 2018 года / ответственный редактор С. А. Никольский. – Москва: Голос, 2018. – 376 с.

253. Чернец Л. В. Деталь // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / под редакцией Л. В. Чернец – Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000а. – С. 62-75.

254. Чернец Л. В. Композиция // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / под редакцией Л. В. Чернец. – Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000б. – С. 115-132.

255. Чернец Л.В. Мир литературного произведения // Художественная литература в социокультурном контексте: Поспеловские чтения / под редакцией П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой, Л. В. Чернец, А. Я. Эсалнек. – Москва: Диалог-МГУ, 1997. – 191-202 с.

256. Чернец Л. В. Судьбы теоретической поэтики в российском литературоведении (вторая половина XIX — начало XX в.) // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г. Н. Поспелова. – Москва: Издательство МГУ, 1999. – 347 с.

257. Чернов Н. Повесть И. С. Тургенева «Первая любовь» и ее реальные источники // Вопросы литературы. – 1973. – № 9. – С. 225-241.

258. Чернышевский Н. Г. Заметки о журналах // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: в 15-ти т. / под общей редакцией В. Я. Кирпотина, Б. П. Козьмина, П. И. Лебедева-Полянского и др. – Москва: Гослитиздат, 1948. – Т. 4. – 983 с.

259. Чернышевский Н. Г. Русский человек на rendez-vous // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинение: в 15 т. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1950. – Т. 5: Статьи 1858–1859 гг. – С. 156–174.

260. Чудаков А. П. О поэтике Тургенева-прозаика (Повествование – предметный мир – сюжет) // И. С. Тургенев в современном мире / ответственный редактор С. Е. Шаталов. – Москва: Наука, 1987. – С. 240-266.

261. Чудаков А. П. Тургенев: повествование – предметный мир – герой – сюжет // Чудаков А. П. слово – вещь – мир: от Пушкина до Толстого: очерки поэтики русских классиков. – Москва: Современный писатель, 1992. – С. 70-93.

262. Чудакова М. О. Дневник // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / главный редактор А. А. Сурков. – Москва: Советская энциклопедия, 1964. – Т. 2. – Стлб. 707-708.

263. Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. – Москва: Наука, 1979. – 312 с.

264. Шаталов С. Е. Проблемы поэтики И.С. Тургенева. – Москва: Просвещение, 1969. – 328 с.

265. Шекспир У. Король Лир (в переводе А. Дружинина). – Санкт-Петербург: Издательский Дом «Кристалл», 2001. – 187 с.

266. Шиманова Е. Ю. Мотив смерти в прозе И. С. Тургенева: дис. ... кандидата филологических наук. – Самара, 2006. – 156 с.

267. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. – Москва: Издательство «Федерация», 1929. – С. 7-23.

268. Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. – Петроград: Типография З. Соколинского, 1919. – С. 115-150.

269. Шмидт В. Нарратология. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

270. Щукин В. Г. Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 608 с.

271. Эйхенбаум Б. О звуках в стихе / Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. – Ленинград: Academia, 1924. – С. 201-208.

272. Энгельгардт Б. М. Избранные труды /под редакцией и со вступительной статьей А. Б. Муратова. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1995. – 323 с.

273. Эткинд Е. Г. Двойной человек («Ася») // Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX веков. – Москва: Языки русской культуры, 1998а. – С. 169-182.

274. Эткинд Е. Г. Изнутри и извне («Первая любовь») // Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX веков. – Москва: Языки русской культуры, 1998б. – С. 198-204.

275. Эткинд Е. Г. От божества к сатане («Вешние воды») // Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопоэтики русской литературы XVIII – XIX веков. – Москва: Языки русской культуры, 1998в. – С. 205-213.

276. Эрлих В. Русский формализм: история и теория. – Москва: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. – 350 с.

277. Янская И., Кардин В. Пределы достоверности: очерки документальной литературы. – Москва: Советский писатель, 1986. – С. 430.