

Nepomnyashchiy V.S. *Pushkin. Razmyshleniya v licejskij den'* [Pushkin. Reflections on the Lyceum Day] URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=143&id=181 (accessed 05.07.2018).

Palievskij P.V. *Literatura i teoriya* [Literature and Theory]. М., 1979.

Solov'ev V.S. *Znachenie poezhii v stihotvorenijah Pushkina* [The Meaning of Poetry in the Poems of Pushkin]. *Pushkin v russkoj filosofskoj kritike: konec XIX – pervaya polovina XX v.* [Pushkin in Russian philosophical criticism: the end of the XIX – first half of the XX century]. М., 1990.

Khomyakov A.S. *O starom i novom. Stat'i i ocherki* [About the Old and the New. Articles and Essays] М., 1988.

Shestov L. A.S. *Pushkin*. [A.S. Pushkin]. *Pushkin v russkoj filosofskoj kritike: konec XIX – pervaya polovina XX v.* [Pushkin in Russian Philosophical Criticism: the end of the XIX – first half of the XX century]. М., 1990.

List of sources

Dostoevsky F.M. *Zapiski o russkoj literature*. [Notes on Russian Literature]. URL: <http://croquis.ru/2365.html> (accessed 05.07.2018).

Dostoevsky F.M. *Ob"yasnitel'noe slovo po povodu pechataemoj nizhe rechi o Pushkine. Pushkin*. [Explanatory Word about the Speech about Pushkin below. Pushkin]. *Russkaya ideya* [The Russian Idea]. М., 1992.

Zhukovskij V.A. *Pis'mo Vyazemskomu P.A., 26 dekabrya 1826 g.* [Letter to Vyazemsky P.A., December 26, 1826]. *Sobranie sochinenij: V 4 t. T. 4.* [Collected Works: In 4 vols. V. 4.]. М., Л., 1960.

Pushkin A.S. *Sobranie sochinenij: v 10-i tt. T. 7.* [Collected works: in 10 vols. Vol. 7]. М., 1958.

СИМВОЛИКА ГРОЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С.ТУРГЕНЕВА

М.А. Курбакова

Ключевые слова: образ-символ, мимезис, философское содержание творчества, взаимосвязь художественно прекрасного и природы, символическая система.

Keywords: symbolic image, mimesis, philosophic content of works, connection between arts beauty and the Nature, symbolic system.

DOI 10.14258/filichel(2018)4-03

В русской литературе традиционно считается, что А. Островский, продолжая традицию Грибоедова, является первым писателем, использовавшим символы, в частности символику грозы, наделив

важным для героев смыслом это явление природы. Имеет ли эта символика в русской литературе некую предисторию, встречается ли она в произведениях до написания пьесы Островского «Гроза»? Это основной вопрос нашего исследования.

О понятии символа

Литературный символ и полемика вокруг него имеют многовековую историю. Первые попытки определения понятия символа предпринимались в Древней Греции, в связи с появлением теории подражания (мимезиса), которая сохранила свою авторитетность вплоть до 17-18 веков. Эти попытки заключались тогда в связывании изображенного и его «прообраза» на основе внешнего сходства.

Позднее, в эпоху эллинизма, когда художественное творчество стало мыслиться как восхождение к неким универсальным смысловым сущностям, понятие символа стало определяющим в искусстве. Романтическая и символистская эстетики позволяют говорить о том, что в средние века и в новое время не только было велико значение символа, но даже все искусство понималось, по словам Фридриха Шлегеля, как «вечное символизирование». Тогда были выделены основные черты символа – значительность (всеобщность) смысла и связанные с нею определенность и многозначность. В этом заключается отличие символа, например, от аллегории, где чаще всего смысл можно однозначно предположить. Это разграничение – один из сложнейших моментов теории символа, потому что, как отмечал Шлегель, *«во всяком художественном изображении следует искать аллeгорию. Символичность и аллегоричность понимаются при этом таким образом, что в основании каждого художественного произведения и каждого мифологического образа лежит общая мысль, которая, самостоятельно выделенная в ее всеобщности, должна нам объяснить, что означает то или иное произведение и представление»*. [Антология мировой философии, 1970, т. 1, с. 22].

С другой стороны, литературный символ имеет свои отличия и от фольклорных символов. Их появление было подготовлено длительной песенной традицией, которая научила человека осознавать свою жизнь через открытую аналогию с жизнью природы. С течением времени фольклорный символ, благодаря частому повторению, становился привычным, закрепляясь за определенным явлением или лицом. Охарактеризовать же литературный символ, вследствие его многозначности, всегда было делом нелегким. Еще Гегель в своей «Эстетике» писал: *«Возникает сомнение, должны ли мы понимать такой образ в собственном смысле, или одновременно и в переносном*

смысле или же только в переносном». Однако, гегелевская теория дала, наконец, четкое, почти универсальное определение символа:

«Символ представляет собой непосредственное наличное или данное для созерцания внешнее существование, которое берется таким каким оно должно пониматься в более широком смысле» [Гегель, 1968, с. 14-16].

Структурно, пишет далее автор, символ состоит из смысла и его выражения, причем смысл не должен быть выделен особо и не ясен сам по себе. Немецкий философ Фишер Куно в своей «Истории новой философии» интерпретирует определение Гегеля следующим образом: *«Символ соединяет два элемента, которые на деле ничего общего не имеют, поэтому должны быть обособлены и затем соединены путем сравнения. <...> Настоящий символ есть загадка»* – подчеркивает он [Фишер, 1933, с. 76]. Двойственность и загадочность символа впоследствии привели к тому, что над русской поэзией тяготело наследие русской философской постромантической лирики 19 века, изживавшей «романтический дуализм» на основе религиозно-христианского монизма.

Помимо данного определения, Гегель подчеркивает соответствие символов трем основным формам искусства: классической, романтической и символической. Классическая форма искусства порождает, по его мнению, символы, в которых идея воплощается в образе адекватно (если взять пример из тургеневских произведений, таким символом является смерть, так как она может обозначать только смерть). Романтической форме искусства соответствуют символы, в которых *«различие и противоположность их идеи и ее реальности остаются неопределенными, но на высоком художественном уровне»* [Антология мировой философии, 1970, с. 84] (тургеневские символы – бездна, туман, сфинкс). Символы, сущность которых основывается на проявлениях человеческой жизни (например, все, что относится к символике любви: цветы, яблоки, звезды, кресты), кажутся более явственными, так как их идея имеет большее соотношение с самим образом, намек на него; подобные символы характерны для символической формы искусства. Для нас такое распределение ценно тем, что оно указывает на многообразие взаимоотношений между идеей и образом в символе, а следовательно, и на их разную масштабность, структуру и значение в произведении. Помимо этого, такая классификация символов хорошо вписывается в тургеневскую систему символики, позволяя ее классифицировать. Многие произведения писателя, включая роман «Отцы и дети», *«имеют некий символический оттенок»* [Толстой, 1927, с. 75].

В связи с этим применительно к тургеневской системе символов возможна следующая градация: образы-символы, имеющие более или менее самостоятельное значение в произведении; символы, связанные с сюжетом и героями, и излюбленные тургеневские детали, кочующие из произведения в произведение, которые приобретают символический оттенок: рука, гнездо, скамейка. Последний прием не есть нововведение Тургенева: он широко использовался Флобером и получил в литературоведении название сквозного момента. Предмет же рассмотрения нашей статьи – символ грозы – относится к символам первого типа и, как мы покажем далее, является одним из сквозных моментов творчества писателя.

Поэтический символ грозы в аспекте философского содержания творчества Тургенева

Тургенев еще при жизни стремился показать, что он якобы чуждается всяческих систем. Его мнение об этом содержится в письме другу К. Аксакову (1853 год) (Тургенев, 1979, т. 11, с. 141)¹. Однако, рассмотрев его тексты через призму гегелевского понимания истинно художественного произведения, легко убедиться в обратном: *«Сквозь человеческий глаз, лицо, мускулы, кожу, сквозь весь облик человека просвечивает дух, душа <...> Именно такая осмысленность должна быть присуща художественному произведению. Оно не должно казаться исчерпывающимся данными линиями, кривыми, поверхностями, впадинами, данными красками, звуками, словами <...> Но оно должно выявить внутреннюю жизнь, чувство, душу, содержание, дух. То есть все, что мы и называем смыслом художественного произведения»* [Гегель, 1968, с. 26]. Именно внутренняя жизнь, присущая живому организму – произведению, которая нарушается, если из нее что-либо насильственно исключить (таким же образом становится неполноценной или обрывается жизнь человека, у которого отняли жизненно важный орган); именно она указывает на некую системность и на то, что Тургенев был систематиком. Уже в 1840 году писатель выказал уважение к философии и философам как ученым, создающим философскую систему с затратой усилий, подобной усилиям при создании произведений искусства:

«Философское убеждение каждого, – пишет он М. Бакунину, – есть его создание, и если в искусстве нельзя создать ничего без дисциплины, тем более в философии, где средство и цель нераздельны

¹ Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.

и движутся в духовном мире <...> Создать философское убеждение – значит создать величайшее творение искусства, и философы – величайшие мастера и художники. Собственно, здесь искусство перестает быть искусством – оно растворяется в философии» (Тургенев, 1979, Т. 11, с. 20-21).

Философия влекла писателя с детства, а в юности он увлекся ею всерьез. В молодые годы Тургенев мечтал о карьере философа и написал магистерскую диссертацию о Платоне. Сильное влияние на писателя оказал Н. Станкевич, который с 1838 по 1840 годы помогал Тургеневу усваивать гегелевскую диалектику и передал своему «последнему товарищу» философскую эстафету 20-30 годов. Писатель вернулся в Россию, по его же словам, *«весь пропитанный философией Гегеля»*. Самой стройной системой считал диалектику Гегеля другой товарищ Тургенева Т. Грановский. В это время писатель был окружен людьми, особо почитаемыми этого философа¹.

Необходимо подчеркнуть, что наиболее важная гегелевская идея о соотношении и взаимосвязи художественно прекрасного и природы во многих произведениях писателя была отражена несколько видоизмененно. По мнению Гегеля, *«художественно прекрасное выше природы. Ибо красота искусства является красотой, рожденной и возрожденной на почве духа, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты <...> Какая-нибудь жалкая выдумка, пришедшая в голову человеку, выше любого создания природы, ибо во всякой фантазии присутствует все же нечто духовное, присутствует свобода. В этом смысле прекрасное в природе – только рефлекс красоты, принадлежащей духу. Здесь перед нами несовершенный неполный тип красоты, и с точки зрения его субстанции он сам содержится в духе»* [Гегель, 1968, с. 73]. Тургенев же оставался на протяжении всей своей творческой жизни верен природному несовершенству. Воздерживаясь от резкого разграничения художественно прекрасного и Природы, Тургенев, наоборот, гармонично соединяет их, на уже довольно зрелом творческом этапе считая, что *«только близость к природе и верность своим естественным природным чувствам делает человека духовно здоровым, жизнерадостным, способным на большое дело улучшения жизни»* (Тургенев, 1979, т. 11, с. 62). И прекрасное в жизни – это красота природы и тех человеческих отношений, которые близки миру

¹ Курбакова М.А. Проблемы семьи и образы детей в произведениях И.С. Тургенева. [Электронный ресурс]. URL: http://elibrary.ru/download/elibrary_26876196_34293191.pdf.

природы, это красота простого и безыскусственного человеческого счастья. Поэтому стройная структура символической системы писателя основана на поэтических образах, заимствованных из мира природы. Тургенев с уверенностью принимает этот подход и поощряет его в других. Так, в письме В. Боткину (1856) он высказывает свое восхищение Мерке:

«Твое стремление, твое неуклонное направление состоит в том, чтобы придать действительному поэтический образ; другие же стремятся превратить так называемое поэтическое, воображаемое в действительное, но из этого ничего, кроме глупости, не получается» (Тургенев, 1979, т. 11, с. 238).

Взаимоотношения искусства и природы очень сложны, потому вопрос о том, *«должно ли искусство стремиться к внешнему сходству с явлениями природы, или оно должно возвеличивать и преображать их»* [Антология мировой философии, 1970, с. 169], для каждого автора не может быть решен однозначно. Тургенев, очевидно, находит здесь золотую середину; так, он подробно разясняет «один из главных недостатков красоты животной жизни: отсутствие души, и то, что человеческое тело стоит в этом отношении на более высокой ступени» (Тургенев, 1979, т. 11, с. 68).

Однако прежде чем прийти к таким выводам, Тургенев долго размышлял, принимал то одну точку зрения, то другую, то восхищаясь природным началом, то ругая его. Сознвая, с одной стороны, что природа – мать всего живого на земле, он живо чувствует ее прелесть, веянье бога в ней, но, принимая во внимание ее значительность и невозмутимость в сравнении с человеком, он пытается возвеличить все-таки человеческую жизнь. Поэтому его взгляды на эту проблему в разные периоды творчества отличаются друг от друга. Так, например, в 1848 году, в один из переломных моментов своего литературного пути, в письме к Полине Виардо он пишет следующее:

«Я не выношу неба, – но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее мимолетную красоту... Все это я обожаю. Я ведь прикован к земле». Через год в письме к ней же Тургенев полностью «реабилитирует» природу во всех ее проявлениях, потому что она нуждается в оправдании, потому что она всегда права уже самим фактом своего бытия: *«Да, она такова: она равнодушна... Но это не мешает негодяйке природе быть восхитительно прекрасной; и соловей может доставлять нам чарующие восторги, в то время как какое-нибудь полураздавленное насекомое мучительно умирает у него в зобу»* (Тургенев, 1979, т. 11, с. 68).

Эти, по определению самого автора, «философско-пантеистические настроения ума» порой принимают различные направления. Но Тургенева же больше волнует место человека и его жизни по отношению к Природе. И судя по произведениям писателя, сразу вспоминается мнение Паскаля о том, что человек – это *«ничто в сравнении с бесконечным, все в сравнении с ничтожеством, середина между ничем и всем»* (Тургенев, 1978, т. 2, с. 303).

Именно необъятная обширность лона природы и ничтожность в ней человека позволяет писателю утверждать, что *«жизнь – это красноватая искорка в мрачном и немом океане Вечности, это единственное мгновение, которое нам принадлежит...»* (Тургенев, 1979, т. 11, с. 64), говорить о том, что природа царствует, а человек хлопочет о том, как бы ему не умереть; описать то странное впечатление, которое производит на человека природа, когда он один:

«В глубине этого впечатления, – пишет Тургенев, – есть ощущение горечи, свежей, как благоухание полей, немного меланхолии, ясной, как в пених птиц. Я без волнения не могу видеть ветку, покрытую молодыми зеленеющими листьями, отчетливо вырисовывающуюся на голубом небе, – почему? По причине ли контраста между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения, которую я могу сломать, которая должна умереть, но которую какая-то щедрая сила оживляет и окрашивает, и эту вечную пустую беспредельность, этим небом, которое мне и лучезарно благодаря земле» (Тургенев, 1979, т. 11, с. 67).

К этому имеет отношение и образ женщины-Природы, созданный в стихотворении «Природа», одинаково заботящейся о своих детях и одинаково равнодушно их истребляющей, дабы не нарушить равновесие нападения и отпора. Пытаясь разгадать загадку природы, писатель утверждает, что *«ни одно творенье не в силах знать о тайнах бытия»* (Тургенев, 1979, т. 10, с. 8).

Эта неопределенность и порождает чисто природные в своей основе образы-символы в творчестве Тургенева, образы-символы, о которых Гегель писал: *«Ближайшим раскрытием этой идеи, существующим для абсолютного, служат явления природы, в существовании которых человек смутно предчувствует абсолютное и поэтому делает его для себя наглядным в форме предметов»* [Гегель, 1968, т. 2, с. 84].

Символика грозы в произведениях И.С. Тургенева

Этот поэтический элемент довольно часто используется автором, поэтому есть смысл говорить о его определенной смысловой и композиционной роли в произведениях писателя.

Сразу следует сказать, что определить функцию грозы можно лишь с оговорками, ведь значения символики неоднозначны, как неоднозначны отношения человека и природы, к тому же мировоззрение писателя, как и любого другого мыслящего человека, меняется с течением времени, и соответственно изменяется его взгляд на творчество. Например, в рассказе «Бирюк» из «Записок охотника» гроза – явление природы, но явление стихийное, которое задерживает рассказчика в доме Бирюка. В повести «Затишье», которая написана Тургеневым позже, роль грозы уже более сложная и интересна для более подробного истолкования. В экспозиции Михаил Николаевич Ипатов объявляет присутствующим гостям: *«Здесь у нас, осмелюсь так выразиться, не то чтобы захолустье, а затишье, право, затишье, уединенный уголок – вот что!»* (Тургенев, 1979, т. 4, с. 388). Тургеневское употребление слова «затишье» имеет более емкий смысл, чем обычное его понимание как «безветрия»; оно означает «закрытое от ветра место». Небольшое повествование отделяет слова Ипатова от описания сильной грозы. Автор создает картину ужасной стихии: широкая туча, лежащая свинцовой пеленой, душный воздух, потрясаемый приближающимся громом, угрюмый сумрак, красный огонь молнии – это будто предзнаменует бурю, бурю человеческих чувств и страстей, приближение непредвиденных обстоятельств и воли рока. Описание грозы является завязкой всей повести, отправной точкой всех ее сквозных моментов. После «грозы» сюжетная линия произведения выстраивается таким образом, чтобы как можно резче противопоставить слова Ипатова дальнейшему развитию событий, все содержание повести основывается на антитезе. В экспозиции повествование тянется интригующе медленно и спокойно. Изображение грозы вносит в повесть напряженность, здесь действие впервые движется очень быстро, автор будто входит в другой, убыстренный ритм. Действие, следующее за описанием грозы, полно драматизма и даже трагичности. Если определить начало грозы как первый момент сильной эмоциональной напряженности, предопределяющий все остальные, первую «ступень» к кульминации произведения – самоубийству Марии Павловны – то следующие «ступени» следуют одна за другой с нарастающим драматизмом.

Разговор Маши и Веретьева, объяснение Астахова с Надеждой Алексеевной на балу, столкновение Астахова со Стельчинским и неожиданное извинение Стельчинского – все эти события будто стремятся к своей кульминации, которая отягощена смертью Матрены Марковны, описанием загубленной жизни Веретьева и нелестной авторской характеристикой: *«...из Веретьевых никогда ничего не*

выходит» (Тургенев, 1979, т. 4, с. 450). Подобно тому, как сильно иногда грохочет гром, что даже и недюжинный человек может испугаться мощи этой стихии, выражается его своеобразное чувство любви, страсти или даже просто каприз: *«Я твой раб, я у ног твоих, ты мой владыка, моя богиня, моя волоокая Гера, моя Медя...»* (Тургенев, 1979, т. 4, с. 421).

Как порой среди ясного неба появляется огромная свинцовая туча, так же неожиданно сталкиваются Астахов со Стельчинским на балу; и как вдруг внезапно прекращается дождь, когда небо еще затянуто тяжелой пеленой, так Астахов узнает, что его дуэль уже не состоится. Тургенев будто проводит параллель между жизнью природы и жизнью человека, и делает это на том основании, что в его понимании (как уже говорилось выше) человек есть ее неотъемлемая частица, но его жизнь – лишь искорка в океане безмолвной Вечности. Человек мучается и страдает так или иначе на протяжении всей своей жизни, в то время как равнодушная Природа взирает на него с безмолвным безучастием.

Несколько в другом ракурсе раскрывается символика «грозы» в повести «Фауст». В начале произведения мы знакомимся с Верой Николаевной Ельцовой, которая вызывает изумление и любопытство. Перед читателем возникает портрет девушки, в которой с детства задушен интерес к литературе, как к занятию опасному, пошлому, могущему привести к гибели. Это существо «боится жизни», и неспроста, ведь ей неведомы страсти, сильные чувства, всепоглощающая любовь; она не знает, к чему они ведут, а значит, первый же неосторожный шаг способен ее погубить. Она никогда не страдала от безответной любви или сердечной привязанности, и поэтому неудивительно, что Павел Александрович Б. видит, что она почти не изменилась ни в лице, ни в стане: *«Когда она вышла мне навстречу, я чуть не ахнул: семнадцатилетняя девочка, да и полно!»* (Тургенев, 1979, т. 5, с. 101). Все чувства Веры до момента их встречи будто спят в глубине ее души.

И вот Павел Александрович решает прочесть Вере «Фауста». Но перед самым чтением разразилась гроза; она надвигается медленно, но неумолимо. «Закрывая собою заходившее солнце, вздымалась огромная темно-синяя туча; видом своим она представляла подобие огнедышащей горы, ее верх широким снопом раскидывается по небу; яркой каймой окружал ее зловещий багрянец и в одном месте, на самой середине, пробивал насквозь ее тяжелую громаду, как бы вырываясь из раскаленного жерла.

«*Быть грозе*» – предупреждает муж Веры, будто предупреждает о приближающихся непредвиденных событиях (Тургенев, 1979, т. 5, с. 105). Здесь эта фраза имеет двоякий смысл, она подчеркивает эмоциональное напряжение сцены. Далее следует вдохновенное чтение «Фауста». О том, что происходит в душе Веры, автор умалчивает – на протяжении всей повести Тургенев ни разу не говорит о потрясении, которое пришлось пережить Вере. Его глубина отражается в словах Приемкова: *«Вообразите, я пришел к ней наверх и застаю ее: она плачет. Этого с ней давно не случалось. Я вам могу сказать, когда она в последний раз плакала: когда Саша у нас скончалась. Вот что вы наделали с вашим «Фаустовым»* (Тургенев, 1979, с. 108). А тем временем разразилась гроза, и муж Веры опять повторяет: *«Я вам говорил, что будет гроза. А ты, Верочка, чего это так вздрагиваешь?»* (Тургенев, 1979, с. 108). Этой фразой автор будто нарочито подчеркивает неприродный характер «грозы». Приемков, безусловно, имеет в виду только природную стихию, и тем явственнее проступает в устах человека, который так ничего и не узнал о последующей любви Веры, тайный смысл этих слов. Но в этом эпизоде автор подчеркивает, что *«сверкнувшая молния отразилась на ее недвижимом лице, пока еще «слабо и далеко»* (Тургенев, 1979, с. 109). Для развития чувства сильного, незабываемого нужно время. Тургенев подчеркивает: *«Предсказание Приемкова сбылось: гроза надвинулась и разразилась»* (Тургенев, 1979, с. 109).

Далее повествование становится несколько убыстренным, будто бы предостерегающим; и любовь, и смерть Веры поражают своей внезапностью, которая может быть сродни лишь вспышке молнии. Исходя из всего вышесказанного, очевидно, что «гроза» в этих произведениях является символом рождения чувства, любви, причем любви трагической, неразделенной или безответной. Другими словами, для такой любви всегда существуют препятствия, будь то смерть, замужество или воля судьбы.

Наиболее же эстетично «гроза» связывается с мотивом рождения любви в повести «Первая любовь». Тургеневу необычайно просто удалось передать красоту «воробьиной ночи» глазами Владимира, перед лицом которого проплывало лицо Зинаиды, с ее загадочно улыбающимися губами, вопросительными, задумчивыми и нежными глазами. А за окном в это время вспыхивают *«неяркие, длинные, словно разветвленные молнии. <...> Я глядел – и не мог оторваться; эти немые молнии, эти сдержанные блистания, казалось, отвечали тем немым и тайным порывам, которые вспыхивали также во мне <...> С приближением солнца все бледнели и сокращались молнии: они вздрагивали все реже и реже и исчезли наконец <...> И во мне исчезли мои молнии...»* (Тургенев,

1979, т. 6, с. 322-323). Здесь налицо прямое сопоставление двух жизней: Природы и человека. Аналогичное сравнение приводится автором и в конце повести: на миг возникший призрак первой любви связывается здесь с воспоминанием о быстро пролетевшей утренней весенней грозе.

Любовь может испепелять душу сама по себе, без нашего желания или нежелания, а может погубить ее по воле более сильного человека, который пытается внушать чувство. Так произошло с Саниным в «Вешних водах». Повесть интересна уже потому, что она представляет как бы два повествования, которые разделены на две части: «Санин и Джемма во Франкфурте» и «Санин и Марья Николаевна в Висбадене». В обеих этих частях есть момент, когда наступает гроза; но ее функции не совпадают, так как чувства Санина к Джемме и к Марье Николаевне нельзя уравнивать. В эпизоде встречи Санина и Джеммы гроза разразилась в тот момент, когда между ними уже наметилась незримая связь, но они пока не вполне осознают это. Поэтому здесь так незримо ощущается то, что нечто необыкновенно переменялось. *«Она не могла продолжать: нечто необыкновенное произошло в это самое мгновение. Внезапно, среди глубокой тишины, при совершенно безоблачном небе, налетел такой порыв ветра, что сама земля, казалось, затрепетала под ногами, тонкий звездный свет задрожал и заструился <...> “Что это было такое? Молния?” – спросила она. “Джемма!” – воскликнул Санин»* (Тургенев, 1979, т. 8, с. 297).

В этих строках передана чистота, свежесть, возвышенность его любви. Но его чувства к Марье Николаевне переданы по-другому: *«Все существо его полно одним... Одним помыслом, одним желанием»* (Тургенев, 1979, с. 376). Здесь «гроза» символизирует победу наглой, властной красоты, которая *«обезволивает, обессиливает, если не оподляет мужчину»* (Тургенев, 1979, с. 116]) В этом эпизоде «гроза» связана с мотивом грехопадения, грешной любви, означающей отказ Санина от Джеммы. Она будто перечеркивает его прежнюю жизнь и счастливую будущность, предлагая взамен порочащую связь с женщиной, разлагающую душу. Символическое значение «грозы» здесь иное; в этой, одной из последних повестей писателя обнаруживается многоликость его художественного мировосприятия; сыграло роль и то, что, очевидно, жизненный опыт, знание жизни взяло верх над восторженностью и умилением любовью. Не случайно Н.Н. Страхов в статье «Последние произведения И.С. Тургенева» отмечал, что в этот период на него *«нежданно-негаданно упал какой-то удар судьбы, <...> в его произведениях, нет прежней силы, нет прежней значительности...»* [Страхов, 1984, с. 130-161]. Им подчеркнута мысль о том, что в последних

произведениях писатель «будто ищет в нашей скудной и бледной жизни подобия образцов западного искусства» [Страхов, 1984, с. 130-161].

Исходя из анализа всех вышеперечисленных произведений, можно заключить, что функция «грозы» многозначна. Она может внести определенные смысловые оттенки, является важным, даже основным композиционным элементом в структуре, в эмоциональном отношении она отражает различные психологические состояния героя, его переживания; наконец, описание грозы само по себе элемент, приумножающий художественное богатство произведения. Рассмотрев образ-символ грозы, имеющий в произведениях писателя самостоятельное значение, можно сделать вывод, что философия, несомненно, играла огромную роль в творчестве И. Тургенева. Писатель с уважением относился к выдающимся философам своего времени, и, учитывая их опыт, выстраивал свою философию. Основным вопросом, которым задавался Тургенев на протяжении всего творческого пути, был вопрос примата природного и личного начал и непостижимой тайны природы. Практическим ответом на него явились созданные автором природные образы-символы, и, в частности, символ грозы, имеющий огромное эстетическое значение, изменявшийся в разные периоды творчества писателя в соответствии с изменением его творческого мировоззрения.

Литература

- Анненский И.Ф. Книга отражений. Умиравший Тургенев. // Art, 1906.
 Антология мировой философии. М., 1970. Т. 2.
 Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 2.
 Курбакова М.А. Об универсальном плане «Отцов и детей» Ивана Тургенева. // Язык. Филология. Культура. 2015. № 1.
 URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_23857288_48498513.pdf (дата обращения 28.06.2018).
 Страхов Н.Н. Критические статьи о Тургеневе. // Современник. М., 1984.
 Толстой. 1850-1860. // Материалы, статьи под ред. В.И. Срезневского. Труды Толстовского музея Академии наук СССР. Л., 1927.
 Фишер К. История новой философии. М.-Л., 1933. Т. 8.

Список источников

- Тургенев И.С. Собрание сочинений: в 12-и тт. М., 1979.
 Тургенев И.С. Статьи и воспоминания. По поводу «Отцов и детей». М., 1978.

References

- Annenskij I.F. *Kniga otrazhenij. Umirajushhij Turgenev* [The Book of Reflections. Dying Turgenev]. Art, 1906.

- Antologija mirovoj filosofii*. [Anthology of World Philosophy]. M., 1970. Vol. 2.
Gegel' G.V.F. *Jestetika*. [Esthetics]. M., 1968. Vol. 2.
Kurbakova M.A. *Ob universal'nom plane «Otcov i detej» Ivana Turgeneva* [About the universal plan of Ivan Turgenev's *Fathers and Sons*]. *Jazyk. Filologiya. Kul'tura* [Language. Philology. Culture], 2015, № 1.
URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_23857288_48498513.pdf (access 28.06.2018).
Strahov N.N. *Kriticheskie stat'i o Turgeneve* [Critical Articles about Turgenev]. *Covremennik* [Contemporary]. M., 1984.
Tolstoj Leo. 1850-1860. *Materialy, stat'i pod red. V.I. Sreznevskogo*. [Materials and articles edited by V. Sreznevskiy]. *Trudy Tolstovskogo muzeja Akademii nauk SSSR*. [Proceedings of the Tolstoy Museum of the USSR Academy of Sciences]. L., 1927.
Turgenev I.S. *Sobranie sochinenij v 12-i tt.* [Full collected works in 12 vols]. 1979.
Turgenev I.S. *Stat'i i vospominanija. Po povodu «Otcov i detej»*. [Articles and memories. Referring to *Fathers and Sons*]. M., 1978.
Fisher K. *Istorija novoj filosofii*. [The history of new philosophy]. Moscow-Leningrad, 1933. Vol. 8.

List of sources

- Turgenev I.S. *Sobranie sochinenij v 12-i tt.* [Full collected works in 12 vols]. 1979.
Turgenev I.S. *Stat'i i vospominanija. Po povodu «Otcov i detej»*. [Articles and memories. Referring to *Fathers and Sons*]. M., 1978.

«ПОСЛЕДНЯЯ НАДЕЖДА ССЫЛЬНОГО ЕВСЕЯ БОРОВИКОВА» Д. КАИНЧИНА: СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА НА ПЕРЕЛОМАХ ИСТОРИИ

У.Н. Теменова

Ключевые слова: триптих, коллизия, пространство и время, сюжет, композиция, идея, тематика.

Keywords: triptych, collision, space and time, plot, composition, idea, themes.

DOI 10.14258/filichel(2018)4-04

На рубеже 1990–2000 годов под воздействием круто меняющейся реальной действительности у Дибаша Каинчина наблюдается творческий подъем. Именно в эти годы он завершает роман-диологию «Ўстибисте Ўч-Сўмер» (1986, 2003) – «Над нами Белуха», создает