

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА И. С. ТУРГЕНЕВА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО НАЧАЛА В ЕГО ТВОРЧЕСТВЕ

М. А. Курбанова

Ключевые слова: романтическая символика, символическая система, гегелевская эстетика, романтическая лирика, эстетический идеал.

Key words: romantic symbolism, symbolic system, Hegelian esthetics, romantic lyrics, esthetical ideal.

DOI 10.14258/filichel(2021)1-07

Цель данной работы — рассмотреть художественную символику писателя как проявление романтизма и выявить романтическую символику в канве его текстов. Понятие романтизма не имеет единого определения до сих пор. Можно лишь с уверенностью утверждать, что это «обобщение особенностей, присущих отдельным школам и направлениям. Теория романтического пафоса, в основу которой Белинский определил гегелевскую эстетику, получила в свое время развитие в трудах Г. Н. Пospelова и Е. Г. Рудневой. Г. Н. Пospelов определял романтику как «подъем и расцвет эмоционального самознания личности, ее душевных переживаний, вызванных стремлением к возвышенному, “сверхличному” идеалу...» [Пospelов, 1988, с. 202].

Наиболее подробное системное освещение и анализ романтической лирики, на наш взгляд, содержится в диссертации А. А. Смирнова, который считает, что «романтическая лирика в творчестве русских писателей существовала до 1825 года, а потом сохранялась лишь романтическая направленность произведений» [Смирнов, 2004, с. 22]. И эта трансформация была вполне естественной, ведь еще Гегель считал органичным существование романтических признаков у реального объекта: «Способ действительного формообразования в романтическом искусстве не выходит за пределы обыденной действительности и не уклоняется от включения в себя реального существования в его конечной органичности и определенности» [Гегель, 1999, с. 303].

Профессор А. А. Смирнов дает следующее определение романтизма: «...Литературно-художественное движение 19 века, в пределах которого художник может возвыситься до эмоционально активного и свободного выражение своей индивидуальности как в отношении к сверх-

личному эстетическому идеалу, так и внутреннему миру героя. Философская основа романтического произведения зиждется на стремлении творящего субъекта к идеалу, трансцендентному его душевному миру» [Смирнов, 2004, с. 24].

История вопроса

Все известные исследователи творчества И. С. Тургенева не раз обращались к проблемам поэтики, художественного мира его произведений. Мы же упоминаем непосредственно связанные с темой нашей статьи. Это работа В. С. Краснокутского «О некоторых символических мотивах в творчестве И. С. Тургенева» [Краснокутский, 1985, с. 135–150], отличающаяся особой конкретикой исследования материала. Автор тонко и аргументированно подводит некоторые жизненные проявления в изображении Тургенева к определенному символическому смыслу, обнажая при этом «тайный смысл» существа явлений и вещей. Им подробно рассмотрены такие символические мотивы, как круг, гнездо, угол, бездна, окно; при этом выявлена их внутренняя взаимосвязь и подчиненность определенным смысловым и композиционным моментам, явственно указывающая на стройную систему построения Тургениевым жизни своих героев. Автор статьи приводит смысловую взаимосвязь между понятиями круга как преодоления трагизма и неразрешимости бытия и «жизненного водоворота»; с ними сопрягается понятие гнезда как символа округления судьбы: кому это сделать не удастся, тот становится героем заведомо трагической судьбы. «Домашний очаг, глубина счастья, покой — вот что такое гнездо», — пишет В. С. Краснокутский [1985, с. 135–150]. Пространство угла, ломаной линии, по его мнению, выступает у Тургенева в роли фатальной зоны. Окно — пограничное положение между жизнью и смертью, человеческой укорененностью и драмой скитальничества; это таинственная черта, отделяющая надежду на спасительное «округление человеческого существования» от тяжкого разочарования в возможности и осуществимости подобного спасения. Абсолютно точно автором статьи подчеркиваются различные отношения героев к бездне: одни в нее падают, другие возвращаются на круги своя, третьи сохраняют дистанцию и самообладание (таких очень немного, Тургениев особенно внимание оказывает людям, приведенным на самый край бездны, теряющим у губительного предела остаток воли и способности к сопротивлению). Подобным образом гибнут Чулкатурин, Стахова, Базаров; избегают роковой расплаты немногие, например Ася, спасаются, сохранив внутреннюю дистанцию, — Одинцова из «Отцов и детей». Таковы основные моменты и общая тенденция этого исследования.

Статья О. М. Яворской «Поэтический символ водной стихии в творчестве Тургенева» [Яворская, 1992], определяет смысл уже одним названием: в ней рассмотрены функциональная и эстетическая функции водной стихии. Внезапно проявляющиеся тайные силы жизни, по мнению автора, сосредоточены в образе водоема. Таинственный круг водоема и шума воды коррелирует с противостоящим человеку природным началом, со спонтанными силами бытия, которые часто ему враждебны и характеризуются отрицательным потенциалом по отношению к человеку. Автором статьи проводится важная мысль о том, что «положительный полюс человеческой жизни — радостный бурлящий поток счастья — неустойчивое временное состояние; гармония — только момент, миг, трагическое противоречие же вечно» [Яворская, 1992, с. 36].

Следует подчеркнуть, что общий замысел этих исследований направлен прежде всего на осмысление, разъяснение сути, структуры художественного мира в произведениях Тургенева. Каждое из них открывает в его творчестве что-то новое, существенное и характерное только для этого писателя. Задача же нашего исследования состоит в выявлении сущности авторского миропонимания, которое было определяющим на пути к появлению ряда символов, свойственных писателю, в их систематизации, а также в определении периодов развития и характеристике периодов видоизменения символики.

Необходимо отметить, что «в основе романтического лирического переживания лежит способность личности возвыситься до эмоционального самоопределения, до сознания ее ценности, вызванного внутренним стремлением к сверхличному идеалу» [Смирнов, 2004, с. 78]. Однако, на наш взгляд, ряд определений является достаточно убедительным, в том числе и давно известное высказывание В. Г. Белинского о том, что «жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. Это не что иное, как внутренний мир человека, сокровенная жизнь его сердца» [Белинский, 1901, с. 145].

Тургенев был существенно более романтик, чем остальные писатели-современники, преемник пушкинской школы, умеющий увидеть в прозаическом предмете нечто особое, ни на что не похожее, умеющий, по словам Салтыкова-Щедрина, «соткать образ из воздуха» [Салтыков-Щедрин, 1940, с. 14].

В чем же состоит необыкновенная психологическая романтичность его произведений? С большой вероятностью можно сказать, что то, о чем пишет автор, и в особенности то, как он изображает жизнь в произведении, зависит не только от обретенного огромного литературного опыта, от широты его воззрений, но и от особенностей его психи-

ки, природы, характера. Эта зависимость была отмечена еще Д. Н. Овсяннико-Куликовским [1923, с. 28], где он дал тонкий психологический портрет художника как «человека созерцательного ума, очень доброго, гуманного; слабого, со слабым развитием воли, лишенным всяких качеств и стремлений к авторитарности, как пассивную натуру». Овсяннико-Куликовский подчеркивает, что Тургенев постоянно ощущал себя как в овечьей шкуре, жаловался, что им все верховодят. Помимо всего прочего, ему было присуще необъяснимое, щемящее чувство жалости, и свое отношение ко всему живому на земле он описал в 1878 году в небольшом прозаическом стихотворении «Мне жаль»:

Мне жаль самого себя, других, всех людей, зверей, птиц...

Как мне освободиться от этой жалости? Она мне жить не дает...

Ниже спуститься человеку нельзя.

Уж лучше бы я завидовал... Право!

Да я и завидую — камням

[Тургенев, 1979, т. 10, с. 174].

(В тургеневской символике камень — мертвенность, неподвижность, бесчувствие).

М. Е. Салтыков-Щедрин также писал: «Из личных наблюдений пишущего эти строки, и из того, что было в последнее время опубликовано о Тургеневе, можно заключить, что главными основными чертами его характера были: благосклонность и мягкосердечие» [Салтыков-Щедрин, 1940, т. 15, с. 612]. Помимо этого, писатель отмечает исключительную чуткость Тургенева и его способность сострадать.

Таким образом, мягкость, гуманность, определенность слабости его характера, неуверенность в себе, неизбежное сознание человеческой хрупкости по сравнению с Вечностью лишили его категоричности, увели от ярко выраженного «я» (хотя люди с подобным «я», несомненно, были ему интересны). Читатель не видит авторского стремления утверждать что-то, настоять на определенной точке зрения (Тургенев считал, что подобная тенденция обнажает слабость художественного мастерства и является знаком творческой незрелости), но в любом случае все это порождает множество смыслов в интерпретации реалистического произведения и определенную недосказанность, а также требует от читателя фантазии, домысливания. Читающему необходимо, по словам Ф. Рабле, «старательно разгрызть кость и высосать оттуда мозговую субстанцию» [Рабле, 1961, с. 16]. Поэтому, по мнению Овсяннико-Куликовского, «Тургенев является величайшим представителем объективного творчества, обладает огромным талантом заинтересовывать человека» [Овсяннико-Куликовский, 1917, с. 48].

Необходимо заметить, что и структура образов, как правило, связана с особенностями личности писателя. С одной стороны, Тургенев привлекали в людях особые проявления воли, т. е. то, что было несвойственно ему самому; с другой стороны, ему не могли не импонировать мягкие, «расплывчатые» люди. Как отмечал сам писатель, ему был близок «дон-кихотовский тип (берущий ответственность на себя) и колеблющийся гамлетовский» [Тургенев, 1979, т. 5, с. 330–351]. Н. К. Михайловский в «Литературно-критических статьях» выделяет следующую «градацию тургеневских типов: сильные, но ограниченные; яркие, но безвольные» [Михайловский, 1957, с. 262–285]. В портреты первого типа писатель вводил «очень некрасивые черты» и наказывал их, как может наказать умный и талантливый художник: в большей или меньшей степени оставляя их сухими, без склонности к проявлению чувств, без эмпатии и поэтического ореола. «Скудность, сухость, обделенность дарами природы точно представлялись Тургеневу необходимыми спутниками или даже условиями непреклонной личной силы», — пишет Михайловский [1957, с. 47]. Другими словами, в основе создания любого писательского образа лежит не раз использованный символ Тургенева, отмеченный еще Гегелем в его «Эстетике», — сфинкс. Гегель говорит о сфинксе как о символе самого символизма, «соединении человеческого духа и тупой животной силы» [Гегель, 1999, с. 71], разгадка которого состоит элементарно в себе и в значении «для себя», в познании самого себя. Люди умиротворенные, не мятущиеся в понимании Тургенева сродни первобытному человеку. Наиболее яркие примеры таких образов — возлюбленная Павла Петровича в «Отцах и детях», которая носила кольцо с изображением сфинкса; Марья Николаевна в «Вешних водах».

Второй тип людей — ярких, но безвольных — не менее импонирует Тургеневу. «Фатально слабость, мягкость, расплывчатость, колебательность, неопределенность были ему художественно симпатичны», — пишет Н. К. Михайловский [Михайловский, 1957, с. 263]. Более того, подобные люди, как правило, являются остовом произведений писателя, вокруг которого и закручивается сюжет. Личная жизнь этих людей — вот что интересовало Тургенева больше всего. «Подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу» [Гегель, 1999, с. 233]. Именно в изображении внутренней жизни писатель был более сентиментален, чем остальные реалисты. Герои его произведений, для которых часто важно просто иметь мечту, но они не задумываются о ее воплощении в реально-

сти; трепетное отношение, мимолетное касание жизни и быта, из которых ничего не вырастает; использование особого романтического языка, высокопарного стиля; нежные, пастельные полутона — все это является практическим подтверждением мысли М. О. Гершензона о том, что «у Тургенева нет врожденного и крепкого чувства реальности. Он потому и стал реалистом, что должен был беспрестанно ощущать действительность, чтобы убедиться, что она еще есть» [Гершензон, 1919, с. 49].

«Поиск счастья, смысла жизни и его нахождение или ненахождение, рефлексорное мышление героев второго типа порождаются тем, что писатель сам по себе был человеком с чувством внутреннего распада, распада с жизнью и природой» [Гершензон, 1919, с. 74]. Эта мысль была подчеркнута в книге М. О. Гершензона «Мечта и мысль И. С. Тургенева»: «Когда наряду с естественным чувственно-волевым центром личности образуется в человеке и другой, незаконченный центр — рассудка, тогда цельность впечатлений исчезает; непосредственное восприятие действительности становится невозможным, так как оно в самом зародыше разбивается рассудочным анализом. Отсюда развивается тяжелая метафизическая тоска. В то время, как здоровый человек инстинктивно ощущает законность своего существования и без рефлексии течет в общем потоке бытия, человек, раздвоенный внутренне, силится разумом вправить себя в общее русло, мучится вопросом о смысле жизни или сознанием о ее бессмысленности» [Гершензон, 1919, с. 131].

Однако это не единственный вариант развития событий — практический опыт, созерцание и наблюдения научили Тургенева, что есть такие нередкие состояния духа, когда воля человека начинает действовать стихийно; тогда дуализм исчезает, непосредственность человека начинает править бал, он страстно излучает силу, красоту и счастье. М. О. Гершензон считает, что писатель «был ненасытен в изучении таких состояний, а изображать их стало главным предметом его художественной работы. По необъяснимому капризу чувства и воображения такая цельность духа представлялась Тургеневу в образе птицы» [Гершензон, 1919, с. 145].

Идеал человеческой жизни — быть как журавли, с их силой, горячей жизнью, с их непреклонной волей, но таких людей мало: все людское, особенно русское — подобно дыму: таких людей, каковы были эти птицы, в России — где в России в целом свете немного [Тургенев, 1979, т. 6, с. 102].

Эта же проблема отражена в романе «Накануне»: идеал человека — быть человеком-птицей, Дон-Кихотом, а современный человек — Гам-

лет. Гершензон считает, что в романе два Дон-Кихота: Инсаров — Дон-Кихот родины, а Елена — Дон-Кихот любви. Жизнь Елены с самой ранней юности сравнивается с существованием птицы в неволе.

Она билась, как птица в клетке, а клетки не было: никто не стеснял ее, никто ее не удерживал, а она рвалась и томилась [Тургенев, 1979, т. 6, с. 102].

И далее:

Отчего я с завистью гляжу на пролетающих птиц? Кажется, полетела бы с ними, полетела — куда, не знаю, только далеко, далеко отсюда [Тургенев, 1979, т. 6, с. 102].

Особым знаком, символом приближающейся беды является падение чайки:

Вот если она полетит сюда, — подумала Елена, — это будет хороший знак... Чайка закружилась на месте, сложила крылья — и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за темный корабль [Тургенев, 1979, т. 6, с. 102].

Таким образом, едва заметные оттенки чувства, внутренней, потаенной жизни переданы писателем через поэтические образы, что создает романтическое звучание его произведений. Сам писатель определяет романтизм в литературно-критической статье «Фауст» в 1844 году и говорит о нем как об апофеозе личности. Для его персонажей характерны страсть, порыв: «Это непрерывное стремление куда-то, это томительное порывание в какую-то туманную даль... эта вечная грусть по каком-то недостижимом идеале блаженства, тоскливое воспоминание о милом “прежде”, в котором жизнь была так прекрасна» [Белинский, 1901, т. 3, с. 505].

Милое «прежде» — характерный момент в творчестве писателя, с ним связан мотив воспоминания и определенная символика. Тургенев всегда трепетно относился к прошлому, жил им:

Никому не дано вернуться на следы прошлого, — писал он П. Вигардо, — но я люблю вспоминать о нем, об этом неуловим прелестном прошлом... [Тургенев, 1979, т. 12, с. 117].

Любимый Тургеневым А. Шопенгауэр говорил, что «истинным символом природы всегда и во всем считается круг, потому что он представляет схему возвращения...» [Шопенгауэр, 1992, с. 127]. В «Вешних водах» гранатовый крестик заставляет Санина вспомнить ушедшую любовь. В прозаическом стихотворении «Роза» цветок означает символ умершей любви, напоминание о прошедшем событии. В рассказе «Часы» старый механизм напоминает о молодости и людях тех дней, безвозвратно ушедших [Тургенев, 1979, т. 8, с. 269]. Все вышеупо-

мянутые символы передают романтическую установку автора. Художественная форма наполняется романтическим содержанием и благодаря внутренней субъективности, особой духовности, направленной на достижение самостоятельности и свободы. Здесь Тургенев был близок к тому, как Кант трактует свободу. Быть человеком, по Канту, значит, «быть свободным, ибо природа человека — его свобода. Нравственная свобода личности состоит в осознании и выполнении долга» [Кант, 1966, с. 321].

Человеческая жизнь у Тургенева строится по одному неизменному принципу. Еще Платоном был выдвинут принцип подражания природе; Гегель писал, что «слово “природа” уже само по себе вызывает в нас представление о необходимости и закономерности» [Гегель, 1999, т. 1, с. 12]; Монтень считал, что «во всех делах и поступках надо слушать голос природы, что человек — ее венец» [Монтень, 1975, с. 119]; Шеллинг показал, что во всей природе, как в мире видимом, так и в мире нематериальном, существуют одни и те же неизменные законы. Пусть невозможно понять начало и конец вещей, пусть природа, по Шопенгауэру, двояка, бесконечна, а человек — конечен и ограничен; пусть человек — самая ничтожная былинка в природе, но эта былинка мыслящая, и то, что является истинным смыслом природы, ее основным направлением.

Она составляет одно великое, стройное целое — каждая точка в ней соединена со всеми другими, — но стремление ее в то же время идет к тому, чтоб каждая именно точка, каждая отдельная единица в ней существовала исключительно для себя, почитала бы себя средоточием вселенной... Для комара, который сосет вашу кровь, — вы пища, он спокойно и беззазорно пользуется вами... Как из этого разъединения и раздробления, в котором, кажется, все живет только для себя, — как выходит именно та общая, бесконечная гармония, в которой, напротив, все, что существует, существует для другого, в другом только достигает своего примирения или разрешения — и все жизни сливаются в одну мировую жизнь, — это одна из тех открытых тайн, которые мы все и видим и не видим [Тургенев, 1979, т. 12, с. 165].

Здесь же упоминается суждение Гёте по этому вопросу:

Природа проводит бездны между всеми существами, и все они стремятся поглотить друг друга. Она все разъединяет, что все соединить...Ее венец — любовь. Только через любовь можно к нему приблизиться... [Тургенев, 1979, т. 12, с. 166–167].

Силы косности, «движения консерватизма и прогресса» была названа Тургеневым основными силами всего сущего, центростремитель-

ными силами природы, движущими силами эгоизма. Поэтому многие герои произведений существуют сами по себе, заострившись на своей внутренней жизни. Изображение этой жизни просто, потому что *«природа никогда ничего не щеголяет, не кокетничает...»* [Тургенев, 1983а, с. 169], в ней не должно быть излишество (по правилу одного из семи греческих мудрецов и ровного пути, который указывает нам природа) [Монтень, 1975, с. 122]; в ней нет ничего тенденциозного, нарочито подчеркнутого, так как для Тургенева это *«обыкновенный признак всего еще молодого, недозрелого»* [Тургенев, 1979, т.12, с. 571]; в ней, даже напротив, должно быть много недосказанного, потому он *«ни в одном человеке не нужно докапываться до дна...»* [Тургенев, 1983б, с. 255], о чем бы ни писалось, *«произведение должно быть художественно совершенным, вследствие того, что...как ни тонко и многосложно внутреннее устройство какой-нибудь ткани в человеческом теле, кожи, например, но ее вид понятен и однороден»* [Тургенев, 1983б, с. 178]. Причем жизнь человека интересует писателя в моменты предельной эмоциональной напряженности, в переломные моменты, когда умирает отжившее и зарождается что-то новое. Поэтому в литературном наследии писателя столько разбитых судеб, жизней, несчастной любви, герои будто бы и не стремятся к осуществлению своей мечты в действительности. Здесь опять-таки все исходит от автора, который считает, что *«счастье людей состоит именно в том, что они поступают не согласно с законами логики — а в силу мгновенных чувств и увлечений»* [Тургенев, 1983б, с. 395].

Здесь нет ни слова о воплощении, реализации желаний. Но даже человеческие страдания всегда описаны писателем эстетически выверено, потому что *«красота — единственная бессмертная вещь, и пока продолжает еще существовать хоть малейший остаток ее материального проявления, бессмертие ее сохраняется. Красота разлита всюду, она простирает свое влияние даже над смертью»* [Тургенев, 1983б, с. 91].

Эта мысль стала основополагающей при написании «Клары Милич». Здесь Тургенев задумывается о характере неодолимого влечения, которое охватывает влюбленных, ломает размеренное течение жизни, отменяет действие обычной логики, заставляет забыть о привычках и нормах. В этом произведении символ любви и невинного мученичества — венок из алых маленьких роз. Цветок очень часто становится символом девичьей любви или самой девушки. Так, в литературно-критической статье «Фауст» Тургенев пишет, что *«Гретхен — цветок, прелесть невинности и молодости»* [Тургенев, 1979, т. 1, с. 212]. Роза — символ

любви Джеммы в «Вешних водах», она отдает его Санину во время признания. Елена также отдает Инсарову розу, а потом и свое сердце.

Символом неразделенной любви становится лилия в рассказе «Бретер»:

В сажени от берега росла водяная лилия: «Какой красивый цветок! — заметила Маша. — Не успела она выговорить этих слов, как уже Лучков вынул палаш, ухватился одной рукой за тонкие ветки ракиты, и, нагнувшись всем телом над водой, сшиб голову цветка. Здесь глубоко, берегитесь! — с испугом вскрикнула Маша. Лучков концом палаша пригнал цветок к берегу, к самым ее ногам. Она наклонилась, подняла цветок и с нежным, радостным удивлением поглядела на Авдея. «Браво!» — закричал Кистер. «А я не умею плавать...», — отрывисто проговорил Лучков. Это замечание не понравилось Маше. «Зачем он это сказал?» — подумала она [Тургенев, 1979, т. 5, с. 12].

Пренебрежение к своему поступку, нелепое объяснение Лучкова говорит о его безразличии к Маше, о неразделенности ее чувства. У Тургенева подобный символический смысл иногда имеет яблоко. В рассказе «Андрей Колосов» главный герой повествует о прошедшей любви к Варе:

Помнится, в мае, я сидел с ней на скамейке... Яблонь была в цвету, изредка падали на нас свежие белые цветочки, я держал обе руки Вари... мы были счастливы тогда... Теперь яблонь отцвела, да и яблоки на ней кислые [Тургенев, 1979, т. 5, с. 19].

Когда связь Колосова и Вари закончилась, отец девушки, пытается определить ее Кистеру, другу Колосова, предлагая ее как плод, который уже набил оскомину Андрею Колосову:

В передней встретил меня Иван Семеныч и не только удивился моему посещению, но даже с приятной улыбкой предложил мне яблоко. Такая неожиданная любезность до того поразила меня, что я просто остолбенел. «Возьмите ж яблочко, хорошее яблочко, право!» — твердил Иван Семеныч. Я машинально взял наконец яблоко и доехал с ним до дома [Тургенев, 1979, т. 5, с. 23].

Аратову в «Кларе Милич», который сам растоптал свою любовь, снится, что «чудесные яблоки морщатся и падают» [Тургенев, 1983а, с. 341]. (У Тургенева сон — всегда знак, предвестник). При этом символика цвета — всегда красные тона и оттенки, как и в стихотворении в прозе «Два брата» Ангел Любовь предстает с алыми губами, красными цветами, розово-красными перьями. Мысль о мощи и непобедимости любви содержится и в стихотворении «Воробей». Там нарочито подчеркивается, что любовь сильнее страха смерти и только на ней зи-

ждется жизнь. Но эта идея стала близка писателю незадолго до смерти. В эпилоге «Отцов и детей» он придерживался много мнения:

Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О, нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной [Тургенев, 1983б, с. 538].

Вечными спутниками любви являются ночь, луна и звезды. В рассказе «Три встречи», который, по мнению Белинского, ознаменовал то, что Тургенев нашел свой характерный путь в литературе, содержит необычное поэтическое описание ночи:

...уже давно настала ночь, — великолепная ночь, южная, не тихая и грустно задумчивая, как у нас, нет! Вся светлая, роскошная и прекрасная, как счастливая женщина в цвете лет; луна светила невероятно ярко [Тургенев, 1983а, с. 182].

В «Дворянском гнезде» очень поэтично сравнение «Чистая девушка, чистые звезды...» (Тургенев, 1979, т. 6, с. 69). В «Накануне» автор пишет, что «звезды только и делают, что смотрят на влюбленных людей» [Тургенев, 1983б, с. 27].

Женщина, требующая рабской любви и поклонения, у писателя сравнивается «с ястребом, когтящим пойманную птицу» [Тургенев, 1983а, с. 8, с. 160–161], «она окольцовывает интересующих ее жертв железными кольцами» (Санин замечает у Донгофа на пальце точно такое же железное кольцо). Крест же, напротив, символизирует порядочность, душевную чистоту, верность возлюбленному, через которую переступила эта женщина. Примечательно, что Марья Николаевна перед караулкой, в которую она заманивает Санина, также проезжает мимо красного креста, преодолевая как бы черту дозволенности. А крестик Джеммы, как самое светлое и чистое в жизни, хранится в шкатулке Санина до того момента, пока он не решается отослать его, уже отделанный в великолепное жемчужное ожерелье, Марианне Слоком, дочери Джеммы.

Отмечая значения этих наиболее употребляемых символов, хотелось бы еще сказать несколько слов об их хронологическом и жанровом распределении в творчестве.

Тургенев начал свою литературную деятельность как поэт, автор стихотворений и поэм, в которых легко уловить реминисценции из его знаменитых литературных предшественников — Державина, Жуков-

ского, Пушкина, Лермонтова. Это был период непростого поиска собственного пути, в котором был еще силен момент подражания. Однако пейзажные зарисовки встречаются довольно редко, они классически строги и не имеют скрытых смыслов; в них практически не содержится и намек на символизацию.

Следующий за этим этап творчества — драматургия сороковых годов — принес Тургеневу первые серьезные литературные успехи: совершился его переход к повествовательной прозе, начали проявляться особенности творческой манеры автора. И здесь писатель, подобно Пушкину, близок к постановке социально-психологических проблем, он ищет те незыблемые основы драматических столкновений, которые объединяют зрителей и героев. Специфика жанра: диалогичность, стремительная динамика действия, его прямая направленность к развязке, особенности тематики — практически не позволяет Тургеневу оторваться от почвы реальности, ему, преемнику еще и натуральной школы, уже тогда было свойственно предельно объективное отражение действительности, как и в последующем цикле «Записки охотника». То, что мы называем типично тургеневским в стилевом, художественном отношении, заметно проявляется в ранних повестях и рассказах, особенно в рассказе «Три встречи» (1852 г.). Это еще произведение натуральной школы, но с сильной романтической тенденцией, подчеркивающей, что трансформация старой манеры в новую уже совершилась. В основе сюжета лежит тайна; любимый тургеневский мотив таинственности, неопределенности очень силен в этом произведении. По уже укоренившейся установке загадочным, трагическим событиям предшествует картина умиротворения природы:

Все небо было испещрено звездами; таинственно струилось с вышины их голубое, мягкое мерцанье; они, казалось, с тихим вниманьем глядели на далекую землю. Малые, тонкие облака, изредка налетая на луну, превращали на мгновении ее спокойное сияние в неясный, но светлый туман... Все дремало. Воздух, весь теплый весь пахучий, даже не колыхался; он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки... Какая-то жажда чувствовалась в нем, какое-то мление... Все дремало, все нежилось вокруг, все как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая... Чего ждала эта теплая, эта не заснувшая ночь? [Тургенев, 1979, т. 3, с. 218–219].

Это описание уже само по себе очень органично. Звезды у автора всегда символизируют любовь, но туман означает загадочность, тайну, влекущую за собой трагические события. Мотив неподвижности со-

здает ощущение ожидания, и ожидание не только человеческого голо-са, как пишет далее автор. На трагичность указывает и окно, у которого так часто находится героиня рассказа. Символика окна как зоны между жизнью и смертью подробно рассмотрена в статье В. С. Краснокутского «О некоторых символических мотивах в творчестве И. С. Тургенева» [Краснокутский, 1985]. Загадочная женщина является повествователю во сне в образе белой манящей птицы: «*Зачем нет у тебя крыльев...*», — сожалеет она. А Лукьяныч в этом же сне говорит: «*Я не дворовый человек; узнаете во мне Дон-Кихота Ламанчского, известного странствующего рыцаря?*» [Тургенев, 1979, т. 4, с. 224–225].

Здесь само собой напрашивается сравнение с романом «Накануне», в котором Тургенев отразил мысль о том, что идеал человека — быть человеком-птицей, Дон-Кихотом. В этом сне автор будто пытается выявить саму человеческую суть загадочного Лукьяныча, показывая истинные причины его внезапной смерти; загадочная женщина же, безусловно, как и Елена, Дон-Кихот любви, готова ради любви на любое самопожертвование.

Таким образом, в этом рассказе становится очевидной некоторая взаимосвязь с последующими произведениями, они схожи в манере изложения, их объединяет самобытный тургеневский стиль. Повесть «Затишье», относящаяся также к этому циклу, уже вписывается в эту складывающуюся художественную систему. В «Затишье» и чуть позже написанной повести «Фауст» особую функцию выполняет символика грозы и любви. В философски устроенном рассказе «Поездка в Полесье» — подробное истолкование сущности Природы-матери и человека, силы таинственного, но необратимого действия Природы, ощущение логики ее законов.

«Ася», «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Первая любовь» схожи тем, что они наполнены символикой любви. Затем Тургенев обращается, несмотря на свою свойственную тому времени аполитичность, к общественно-политическим спорам, которые художественно отражены в «Отцах и детях». Здесь мало символики, она второстепенна, так как основная идея произведения узколичностна, гораздо больше внимания уделено упомянутой выше теме. Возможно, скупой символизм — одна из скрытых особенностей романного жанра. И вслед за этим романом следует цикл «таинственных повестей», в которых Тургенев выступил, как он сам называл себя, «таинственным певцом». Этот цикл в символическом отношении кажется будто бы своеобразным шагом в сторону после общественно-политического романа «Отцы и дети». «Призраки», например, пронизаны сим-

воликой от начала до конца, остальные повести наполнены загадочными и таинственными обстоятельствами и непредвиденными событиями. Зато в «Дыме» автор уделяет немало места и политическим проблемам, и символу, которые органично переплелись уже в самом названии романа: оно заключает в себе глубокий символический смысл. Во-первых, здесь опять-таки проводится мысль, высказанная в «Призраках» и «Довольно»: суета сует и всяческая суета!, только в этом романе она более подробно изображена:

«Дым, дым», — повторил он несколько раз; и все вдруг показалось ему дымом: все, собственная жизнь, русская жизнь — все людское, особенно все русское. Все дым и пар, думал он; все как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности все то же да то же; все торопится, спешит куда-то, и все исчезает бесследно, ничего не достигая; другой ветер подул — и бросилось все в противоположную сторону, и там опять та же безустанная, тревожная и — ненужная игра [Тургенев, 1979, т. 7, с. 397–399].

В начале этим «дымом» могут показаться лежащие в основе сюжета отношения Ирины и Литвинова; но так, пожалуй, нельзя назвать любовь или пусть даже иллюзию любви молодой, красивой и сильной духом женщины. «Дым», конечно, не очерченный наиболее ясно из всех остальных, не схематично отраженный из всех образ Ирины, «дым», скорее всего, та слегка легкая пена модного курорта, где смешались все слои общества; разноцветная, многоликая толпа, о которой Тургенев писал в одном из писем:

Общество наше, легкое, немногочисленное, оторванное от почвы, закружилось, как перо, как пена; теперь оно готово хлынуть и отлететь за тридевять земель от той точки, где недавно еще вертелось; а совершается ли при этом, хотя неловко; хотя косвенно, действительное развитие народа, этого никто сказать не может. Будем ждать и прислушиваться [Тургенев, 1979, т. 7, с. 400].

Таким образом, значение слова «дым» в ходе развития сюжета этого произведения значительно шире, чем в прологе, что вообще характерно для всего тургеневского творчества (такое же расширение произошло со словами «затишье», «гнездо», «новь» и т. д.). Из последующих произведений, как было отмечено выше, богатой символикой отличаются рассказ «Стук! Стук! Стук!», повесть «Вешние воды», последняя повесть «Клара Милич» и, конечно, стихотворения в прозе. Жанр, не слишком распространенный в русской литературе, но особый для Тургенева, взлелеянный им (как известно, после написания ряда своих самых пер-

вых юношеских стихотворений, писатель постепенно перешел к этому жанру, и свой первый поэтический цикл закончил именно стихотворениями в прозе). Обращению к этому жанру-миниатюре в конце творческого и жизненного пути можно объяснить следующим. Жизнь писателя, оборвавшаяся достаточно рано, быстро исчерпала себя физически, но мысль, жизненный и художественный опыт вкупе с глубоким пониманием жизни давали возможность создавать поэтические образы, которые, будь у Тургенева в запасе еще какое-то количество лет, украсили бы, наверное, его новые повести и романы. Но в условиях безысходности и физического угасания писателя они воплотились зарисовками в обособленные стихотворения в прозе — жанр тонкий, эстетичный, лаконичный. Мастер «недосказанности» в произведении, писатель с помощью этого жанра добился именно того эффекта, когда автор каждой фразой дает пищу для размышления читателя, создает неповторимые картины загадочной Природы.

И все-таки практически в каждом произведении малого жанра (повести, рассказе, стихотворении в прозе) у Тургенева немало разнообразных символов; некоторые подобные произведения буквально наполнены ими, основаны на них. Малые жанры более емки по отношению к поэзии, в них наиболее уместно воплощение художественной фантазии писателя; поэтому здесь больше природных образов-символов. Романский жанр к этому также располагает, но концентрированность на идейной стороне произведения, на общественно-политических вопросах, жизни «новых» людей даже в рамках идеальной тургеневской художественной формы не всегда может взаимодействовать с романтической фантазией. Жанры повести и рассказа, как правило, далеки от политической проблематики. У Тургенева почти каждый рассказ — это «случай из жизни», «история одной любви», в романе же общий смысл одной фразой не выразишь.

И поэтому для романа (исключая, конечно, «Накануне» и «Дворянское гнездо», которые насыщены различными символами) становится характерной небольшая символическая деталь. От обычной детали она отличается своей необычной емкостью, знаковостью: она всегда указывает на черту характера, род занятий, социальную принадлежность героя; причем встречается не в одном, двух произведениях, а во многих, приобретая черты сквозной детали. Характерными тургеневскими символическими деталями являются, к примеру, рука, гнездо.

Образ гнезда вообще проходит через все творчество писателя. В рассказе «Мой сосед Радилу» он дает определение дворянскому гнезду.

Прадеды наши, при выборе места для жительства, непременно отбивали десятины две хорошей земли под фруктовый сад с липовыми аллеями. Через лет пятьдесят, много семьдесят, эти усадьбы, «дворянские гнезда», понемногу исчезли с лица земли, дома сгнивали или продавались на своз, каменные службы превращались в груды развалин, яблони вымирали и шли на дрова, заборы и плетни истреблялись [Тургенев, 1983а, с. 32].

Для Тургенева характерны выражения «чувство гнездилось в сердце, в душе», «он умел поддерживать гнездо в порядке», т. е. наладить семейную жизнь. О Рудине он говорит, что тот «в самой смерти найдет свою жизнь, свое гнездо» [Тургенев, 1983б, с. 43]. Имея в виду в письме к Н. А. Некрасову свое отношение к П. Виардо, он пишет: «Полно сидеть на краюшке чужого гнезда. Своего нет, ну и не надо никакого» [Тургенев, 1979, т. 12, с. 276].

Итак, выявив наиболее значимые символы, непосредственно связанные с жизнью человека, можно сделать следующие выводы:

1. Особенности тургеневской символики, несомненно, связаны с личностью самого автора, с его мировоззрением и основными чертами характера. Этим же объясняются причины создания основных типичных образов, воплощенных в творчестве писателя.

2. Отсутствие врожденного чувства реальности и постоянная рефлексия писателя являются важными причинами романтичности его произведений.

3. Наиболее яркие образы-символы рождены вследствие сопоставления жизни природы и человека, как основополагающего принципа построения человеческой жизни в произведении.

4. Основным составляющим компонентом символической системы Тургенева является богатейшая символика любви, создающая особый пафос и подчеркивающая красоту его произведений.

Библиографический список

- Батюто А. И. Тургенев — романист. Л., 1972.
Белинский В. Г. Собрание сочинений. Т. 3. Киев, 1901.
Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. Т. 2. СПб., 1999.
Гершензон М. О. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1919.
Гингель Е. А. Историко-литературный и историко-культурный контекст в письменных работах обучающихся по литературе // Филология и человек, 2018. № 1. С. 166–176. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/5094>.
Кант И. Сочинения. Т. 5. М., 1966.

Кладова Н. А. Деньги как деталь-символ в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Филология и человек, 2018. № 2. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/5061>.

Краснокутский В. С. О некоторых символах в творчестве И. С. Тургенева // Вопросы историзма и реализма в русской литературе конца 19–20 вв. Л., 1985.

Курбакова М. А. Проблема семьи и образы детей в творчестве И. С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

Курбакова М. А. Символика грозы в произведениях И. С. Тургенева // Филология и человек, 2018. № 4. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/4691>.

Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции Тула, 2001.

Маркович В. М. Человек в романах Тургенева. Л., 1975.

Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957.

Монтень М. Об искусстве жить достойно. М., 1975.

Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1914–1923. Т. 2.

Поспелов Г. Н., Николаев П. А., Волков И. Ф. Введение в литературоведение. М., 1988.

Пустовойт П. Г. И. С. Тургенев — художник слова. М., 1980.

Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1961.

Салтыков-Щедрин М. Е. Полное собрание сочинений : в 20 т. Т. 15. М., 1940.

Смирнов А. А. Романтическая лирика А. С. Пушкина как художественная система : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004.

Страхов Н. Н. Литературная критика // Критические статьи о И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. М., 1984.

Худенко Е. А. Реки Алтая в отечественной литературе XX–XXI веков: мифопоэтика и символика // Филология и человек. 2018. № 3. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/4804>.

Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. М., 1979.

Шопенгауэр А. Избранные произведения. М., 1992.

Яворская О. М. Поэтический символ водной стихии в творчестве И. С. Тургенева. // Вестник МГУ. Филология. 1992, № 6.

Источники

Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1979.

Тургенев И. С. Повести и рассказы. М., 1983а.

Тургенев И. С. Избранные романы. М., 1983б.

Тургенев И. С. Записки охотника. М., 1984.

References

- Batyuto A. I. *Turgenev — romanist* [Turgenev — novelist]. Leningrad, 1972.
- Belinskiy V. G. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Vol. 3. Kiev, 1901.
- Hegel' G. W. F. *Leksii po estetike* [Lectures on esthetics]. Vol. 2. St. Petersburg, 1999.
- Gershenzon M. O. *Mechta i mysl' I. S. Turgeneva* [Turgenev's dream and thought]. Moscow, 1919.
- Gingel' E. A. *Istoriko-literaturnyy i istoriko-kul'turnyy kontekst v pis'mennykh rabotakh obuchayushchikhsya po literature* [Historical-literary and historical-cultural context in the written works of students in literature]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2018. No 1. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/5094>.
- Kant I. *Sochineniya*. [Essays]. Vol. 5. Moscow, 1966.
- Khudenko E. A. *Reki Altaya v otechestvennoy literature XX–XXI vekov: mifopoetika i simbolika* [Altai Rivers in Russian Literature of the XX–XXI Centuries: Mythopoeitics and Symbolism]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2018. No3. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/4804>.
- Krasnokutskiy V. S. *O nekotorykh simbolakh v tvorchestve I. S. Turgeneva* [About some symbols in Turgenev's Works]. *Voprosy istorizma i realizma v russkoy literature kontsa 19-nachala 20 veka* [Issues of historizm and realism in the Russian Literature of the late 19th-early 20th centuries]. Leningrad, 1985.
- Kladova N. A. *Den'gi kak detal' — simbol v romane F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie»* [Money as a symbol-detail in F. M. Dostoevsky's «Crime and Punishment»]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human]. 2018. No 2. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/5061>.
- Kurbakova M. A. *Problema sem'i i obrazy detey v tvorchestve I. S. Turgeneva* [The problem of the family and the images of children in the work of I. S. Turgenev]. Cand. of Philol. Diss.. Moscow, 2005.
- Kurbakova M. A. *Simbolika grozy v proizvedeniyakh I. S. Turgeneva* [Thunderstorm symbolism in the works of I. S. Turgenev]. *Filologiya i chelovek* [Philology & Human], 2018. No 4. URL: <http://journal.asu.ru/pm/article/view/4691>.
- Kurlyandskaya G. B. *I. S. Turgenev. Mirovozzrenie, metod, traditsii* [Worldview, methods, traditions]. Tula, 2001.

Markovich V.M. *Chelovek v romanakh Turgeneva*. [A man in Turgenev's works]. Leningrad, 1975.

Mikhaylovskiy N.K. *Literaturno-kriticheskie stat'i* [Literary critical articles]. Moscow, 1957.

Monten' M. *Ob iskusstve zhit' dostoyno* [About art to live worthily]. Moscow, 1975.

Ovsyaniko-Kulikovskiy D.N. *Sobranie sochineniy v 9-ti tt.* [Collection of works]. In 9 vol. Vol. 2. Moscow, 1914–1923.

Pustovoyt P.G. *I. S. Turgenev — khudozhnik slova* [Turgenev as a master of a word]. Moscow, 1980.

Rable F. *Gargantuya i Pantagryuel'*. [Gargantua et Pantagruel]. Moscow, 1961.

Saltykov-Shchedrin M.E. *Polnoe sobranie sochineniy v 20-ti tomakh* [Full collection of works in 20 vols]. Vol. 15. Moscow, 1940.

Smirnov A.A. *Romanticheskaya lirika A. S. Pushkina kak khudozhestvennaya Sistema* [Pushkin's romantic lyrics as an artistic system]. Doctor of Philol. Diss. Moscow, 2004.

Strakhov N.N. *Literaturnaya kritika* [Literature critics]. *Kriticheskie stat'i o I. S. Turgeneve i L. N. Tolstom* [Critical articles about Turgenev and Tolstoy]. Moscow, 1984.

Shatalov S.E. *Khudozhestvennyy mir I. S. Turgeneva*. [Artistic world of Turgenev]. Moscow, 1979.

Shopengauer A. *Izbrannye proizvedeniya* [Some works]. Moscow, 1992.

Yavorskaya O.M. *Poeticheskiy simvol vodnoy stikhii v tvorchestve I. S. Turgeneva* [Poetic symbol of water element in Turgenev's works]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* [Moscow State University Bulletin Vestnik MSU. Philology]. 1992, № 6.

List of sources

Turgenev I.S. *Sobranie sochineniy*. [Collection of works]. In 12 tt. Moscow, 1979.

Turgenev I.S. *Povesti i rasskazy* [Stories and short stories]. Moscow, 1983.

Turgenev I.S. *Izbrannye romany* [Some novels]. Moscow, 1983.

Turgenev I.S. *Zapiski okhotnika* [Hunter's notes]. Moscow, 1984.